

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**A FIGURAÇÃO DA MORTE: UM DIÁLOGO ENTRE O MEDIEVAL, O
TRANSITÓRIO E O CONTEMPORÂNEO EM *AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE*,
DE JOSÉ SARAMAGO, E TRÊS DIFERENTES FORMAS ARTÍSTICAS**

**MANAUS - AM
2025**

MATHEUS FILIPE MELO DOS SANTOS
BOLSISTA CAPES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Amazonas como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras na área de Estudos Literários.

Orientadora: Prof. Dra. Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira.

MANAUS - AM
2025

Ficha Catalográfica

Elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

S237f

Santos, Matheus Filipe Melo dos

A figuração da morte: um diálogo entre o medieval, o transitório e o contemporâneo em *As intermitências da morte*, de José Saramago, e três diferentes formas artísticas / Matheus Filipe Melo dos Santos. - 2025.

169 f. : il., color. ; 31 cm.

Orientador(a): Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Amazonas, Programa de Pós-Graduação em Letras, Manaus, 2025.

1. José Saramago. 2. Figuração da morte. 3. Literatura portuguesa contemporânea. 4. Literatura comparada. 5. Iconografia medieval. I. Oliveira, Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de. II. Universidade Federal do Amazonas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título

**A FIGURAÇÃO DA MORTE: UM DIÁLOGO ENTRE O MEDIEVAL, O
TRANSITÓRIO E O CONTEMPORÂNEO EM *AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE*,
DE JOSÉ SARAMAGO, E TRÊS DIFERENTES FORMAS ARTÍSTICAS**

Aprovada em 18 de julho de 2025.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira - **Orientadora**
Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas (UFAM)

Profa. Dra. Luciane Viana Barros Páscoa - **Membro Titular**
Universidade do Estado do Amazonas - UEA

Profa. Dra. Priscila Vasques Castro Dantas - **Membro Titular**
Universidade Federal do Amazonas - UFAM

Os meus mortos andam comigo. Em memória de Ana e Valdecy, mães dos meus pais. E à memória do “vovô seu Jaime” e às nossas andanças pelo Centro de Manaus.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, aos meus pais. Por me criarem, educarem e disciplinarem. Por terem lido histórias em quadrinhos para mim toda noite antes de dormir enquanto eu ainda nem sabia ler, por terem me feito estudar quando estudava de menos, por terem me feito parar de estudar quando estudava demais, por sempre terem me incentivado quando o objetivo era justo, por terem me orientado quando não. A ambos por terem me mostrado que a educação era o único caminho para gente como nós, por terem me protegido e guiado enquanto tantos ao meu lado trilhavam caminhos perigosos.

À minha mãe, por ter me ensinado a ler. Por ter virado o caderno quando eu o entortava, por todas as noites que tive febre e dormia com as minhas mãos quentes de criança pegando em sua orelha. A ela por todas as vezes que comprou um livro, mesmo que o dinheiro fosse pouco, como sempre fora. A todo o carinho, compreensão e amor que tem me dado em toda a minha vida.

A meu pai que encheu os olhos de lágrimas enquanto eu andava para a sala de cirurgia, a todas as vezes em que me aconselhou certamente - com aquele seu sexto sentido de saber orientar exatamente quando eu menos sabia pedir. A ele por ter me dado a vida que ele nunca pôde ter, espero que eu possa lhe dar a velhice que seu pai nunca pôde ter. Por todas as vezes em que me buscou ou levou à UFAM quando eu estava com crises de enxaqueca. Pare de fumar, por favor.

Aos meus irmãos, por todos os momentos de alegria, companheirismo e amizade. A todos os dias que estivemos juntos brincando, jogando e assistindo. A todas as vezes em que tive que brigar com vocês, a todas as vezes em que nos desentendemos e dez minutos depois nos entendemos novamente. Cuidarei de vocês enquanto eu existir.

À Déborah, minha esposa, por todo o apoio, carinho, suporte e compreensão. Até mesmo nos momentos em que minha chatice é em demasia, agradeço pelo suporte emocional e até financeiro no decorrer desta pesquisa, agradeço a você por ser esta mulher que ilumina até os dias mais escuros de minha vida, agradeço a você por ter me escolhido quando eu escolhi você. Agradeço a você pela arte que coloca no mundo, nos versos mais curtos e poderosos que já tive o prazer de ler. Agradeço a você pelas conversas mais sinceras, pelo amor mais quente e pelas trocas mais valiosas que tive em minha vida, serei teu até o dia em que a morte me buscar.

A meu avô Adalberto, por toda ajuda de anos passados, pelos achocolatados de períodos pueris, por cuidar de mim quando meus pais não podiam, pela vida da minha mãe.

A meus avós que já se foram, por todas as boas memórias e alegrias que me proporcionaram, por tudo o que lembro e por tudo que já esqueci, guardo vocês comigo.

À Luna, Maria, Maria Bonita, Juma e Tigrão. Bichinhos que conhecem do mundo apenas a pureza de um amor completo.

A Gustavo, Luís, Daniel e Fernando pela amizade de infância que permanece intacta e fortalecida até os dias de hoje, por todas as madrugadas no ciberespaço, raids e conversas

profundas, o L.M.G ainda vive. Aos amigos da graduação, Jaqueline, Mariana e Quelner por todo companheirismo, suporte nos anos de estudos que tivemos juntos.

À saudosa Profa. Ma. Sebastiana de Moraes Guedes, por ter sido a minha primeira orientadora - ainda na graduação - quem primeiro me instruiu nos vastos campos verdejantes dos estudos da morte.

Agradeço à minha orientadora Profa. Dra. Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira, por ter sido o farol que iluminou meu caminho nesta pesquisa. Por todas as orientações, livros e sugestões. Por tudo o que me fez ver quando eu jamais sozinho seria capaz de enxergar, por toda a disponibilidade, por aguentar meus áudios, mensagens e e-mails em demasia, enfim, por ter confiado na minha mente até aqui.

Agradeço à Profa. Dra. Priscila Vasques Castro Dantas, Profa. Dra. Luciane Viana Barros Páscoa e Prof. Dr. Norival Bottos Júnior pelo tempo investido na leitura, pelos apontamentos necessários e certos, pela dedicação zelosa na avaliação durante a qualificação e defesa, este trabalho não existira sem os seus cuidados.

À Universidade Federal do Amazonas por ser a minha segunda casa, e local de profundo desenvolvimento intelectual.

Ao curso de Letras da Universidade Federal do Amazonas, por ter me feito professor e me inserido tão profundamente no mundo da literatura.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras por me proporcionar a oportunidade de acrescentar ainda mais à minha formação enquanto profissional de Letras.

Ao Prof. Dr. Cácio José Ferreira por todo o suporte enquanto fora coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras.

À CAPES por garantir o sustento da minha pesquisa, os livros que li, a comida que comi e a roupa que vesti.

Aos professores do PPGL pela formação concedida com suas disciplinas sempre instigantes e desafiadoras.

A Anderson por ter me fornecido alguns dos livros de que mais precisava, e a troca intelectual sempre afinada.

Aos colegas do mestrado, por toda a troca maravilhosa que tivemos.

A Saramago, por entender tanto da vida e ainda assim ter coragem de colocar isso no papel; A Umberto Eco por me ensinar que análise literária pode ser didática; A Martin Scorsese por me mostrar que arte é algo que fica com a gente depois que terminamos de consumi-la; A todos os romancistas, contistas, poetas, filósofos e historiadores sem os quais eu não seria eu.

A nossas vidas breves, sem as quais seríamos nada.

Agradeço, por fim, à morte, que me deu o tempo necessário para falar dela. Que me busque quando tiver que buscar e que me doa o que tiver que doar.

*“Que homem há, que viva, e não veja a morte?
Livrará ele a sua alma do poder da sepultura?”.*

Salmos 89:48

*“Marla deita na cama, solta a tira do roupão e diz
que a nossa cultura considera a morte uma coisa
errada”.*

Chuck Palahniuk

*“Amar uma pessoa significa querer envelhecer
com ela”.*

Albert Camus

RESUMO

O presente estudo investiga e analisa a existência das fases medieval, de transição e contemporânea da figuração da morte no romance de José Saramago *As intermitências da morte* em comparação com três diferentes formas artísticas: a iconografia, o cinema e a HQ. Especificamente, em nossa abordagem comparatista, utilizamos a iconografia medieval na qual abordamos alguns de seus principais exemplos, enquanto no cinema utilizamos *O sétimo selo* de Ingmar Bergman e, nas histórias em quadrinhos, utilizamos *Sandman* de Neil Gaiman. Para o estudo e análise das obras mencionadas, realizamos pesquisa em torno dos estudos da morte, denominando aquilo que chamamos de figuração da morte, servindo-nos como arcabouço teórico a reflexão acerca da morte estabelecida pela filosofia e antropologia contemporânea, por meio das teorias de Edgar Morin, Norbert Elias, Martin Heidegger entre outros, bem como aspectos históricos e iconográficos presentes nos escritos de Phillipe Ariès, Johan Huizinga, Michel Vovelle, além de outros autores em outros campos. Portanto, como resultado de nossa pesquisa, foi possível constatar que a figuração medieval ainda resiste cristalizada no romance, pela permanência de algumas atitudes diante da morte, pela forma como a Igreja age e entende o pós-vida e pela imagem e atitudes que assume a morte. Quanto à figuração de transição, esta existe quase às escondidas, notável mais claramente pelo movimento pendular do romance que pelo gradiente em Bergman. Por fim, a figuração contemporânea se faz presente, bem como é a mais selvagem, pois esmaece a figura medieval quase completamente e não abre espaço para uma transição no sentido contrário, isto é, Contemporânea → Medieval. Tendo o escamoteamento da morte como causa principal disso, a imagem da morte toma formas quase definitivas, com pouco espaço para evoluções, sendo essa uma morte que escamoteia a si mesma.

Palavras-chave: José Saramago; Figuração da morte; Literatura portuguesa contemporânea; Literatura comparada; Iconografia medieval.

ABSTRACT

The present study investigates and analyzes the existence of a medieval, transitional and contemporary phases in death's figuration in José Saramago's novel *As intermitências da morte* in comparison with three different artistic forms: iconography, cinema and comics. Specifically, in our comparative approach, we used the medieval iconography in which we address some of its main historical examples. Furthermore, in cinema we used *The Seventh Seal* by Ingmar Bergman and, in comic books, we used *Sandman* by Neil Gaiman. For the study and analysis of the mentioned works, we carried out research around the studies of death, naming what we call the figuration of death, serving as a theoretical framework the reflection on death established by contemporary philosophy and anthropology, through the theories of Edgar Morin, Norbert Elias, Martin Heidegger among others, as well as historical and iconographic aspects present in the writings of Phillipe Ariès, Johan Huizinga, Michel Vovelle, as well as other authors in other fields. Therefore, it was possible to verify that medieval figuration still resists crystallized in the novel, due to the persistence of some attitudes towards death, the way the Church acts and understands the afterlife and the image and attitudes it assumes towards death. As for transitional figuration, this exists almost in secret, notable more clearly by the pendulum movement of the novel than by the gradient in Bergman. Finally, contemporary figuration of death is the wildest, as it fades the medieval figure almost completely, as well as leaving no room for a transition in the opposite direction, that is, Contemporary → Medieval. With the concealment of death as the main cause of this, the image of death takes on almost definitive forms, with little room for evolution, being this a in-novel character death that conceals itself.

Keywords: José Saramago; Figuration of seath; Contemporary portuguese literature; Comparative literature; Medieval iconography.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 A FIGURAÇÃO MEDIEVAL: AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE E SUA ÁTROPAS CRISTALIZADA NO IMAGINÁRIO E NA ICONOGRAFIA DO MEDIEVO	26
1.1 O morrer e a atitude medieval diante da morte	28
1.1.1 O morrer e a atitude diante da morte em <i>As intermitências da morte</i> em diálogo com o costume medieval	28
1.2 Os domínios da Igreja Católica	35
1.2.1 A Igreja como o lugar dos mortos na Idade Média	36
1.2.2 O Pecado e o Além	40
1.2.3 A Igreja, o Pecado e o Além em <i>As intermitências da morte</i>	43
1.3 A imagem da morte	50
1.3.1 A imagem da morte na Idade Média	50
1.3.2 A imagem medieval da morte em <i>As intermitências da morte</i>	57
2 A FIGURAÇÃO DE TRANSIÇÃO: AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE E O SÉTIMO SELO EM UM JOGO DE XADREZ ENTRE O MEDIEVAL E O CONTEMPORÂNEO	65
2.1 Em busca de uma definição da figuração de transição da morte e suas formas	65
2.1.1 O que é a figuração de transição da morte: uma introdução ao movimento pendular	71
2.1.2 O que é a figuração de transição da morte: uma introdução ao gradiente	74
2.2 A figuração de transição da morte em <i>As intermitências da morte</i>	77
2.2.1 O começo da transição pendular: a morte despiu-se da mortalha	84
2.2.2 O “ <i>mezzo del camin</i> ” da transição pendular: a morte e o tremular de sua figuração	89
2.2.3 O final da transição pendular: a morte começa a sentir	93
2.3 A figuração de transição da morte em <i>O sétimo selo</i>, de Ingmar Bergman	97
2.3.1 Bergman, o cinema e <i>O sétimo selo</i>	97
2.3.2 A figuração de transição da morte em <i>O sétimo selo</i> : o gradiente	103
3 A FIGURAÇÃO CONTEMPORÂNEA: UM DIÁLOGO ENTRE AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE E <i>THE SANDMAN</i>	117
3.1 A morte e o morrer nos dias de hoje	117
3.1.1 Considerações gerais acerca da morte	117
3.1.2 Atitude diante da morte: o escamoteamento	123
3.2 A figuração contemporânea da morte e suas características, o exemplo de <i>The Sandman</i>	132
3.2.1 A imagem e ofício da morte contemporânea	133
3.3 A figuração contemporânea da morte em <i>As intermitências da morte</i>	142
3.3.1 A metamorfose da morte	143

3.3.2 A demissão da morte	151
CONSIDERAÇÕES FINAIS	161
REFERÊNCIAS	166

INTRODUÇÃO

Caso parássemos para nos debruçar sobre as mentalidades humanas desde os períodos pré-históricos e buscássemos seus comportamentos diante da morte, haveríamos de notar que sempre existiu uma necessidade inerente, não só da nossa espécie, mas de outras também, de lidar com os nossos mortos. Notamos isso pelo fato de que “não existe praticamente qualquer grupo arcaico, por muito ‘primitivo’ que seja, que abandone os seus mortos ou que os abandone sem ritos” (Morin, 1970, p. 25). Desde muito tempo, não só os nossos mortos careciam de cuidado, mas também nossas mentes, indicando que deve existir uma necessidade terminantemente humana de conferir sentido à mais dolorosa das separações, sentido este que - por vezes - era preenchido pela figura da morte e sua função mítica.

Essa figura se metamorfoseou a depender da cultura, povo, tempo e local. Nas antigas sociedades agrárias, podia ter algo de si já a ser encontrada na figura de Deméter, deusa que cuidava das colheitas e da fertilidade, esta que era mãe de Perséfone, tida como rainha do submundo e esposa de Hades. Ainda com a mitologia greco-latina, o próprio vocábulo “Morte¹” (*Mors*) era também o nome de Thânatos, que seria o deus da morte, enquanto Hades seria o deus do mundo dos mortos” (Silva, 2013, p. 20). A figura da morte se difundia na imagem de Nix, a noite, e de Érebo, a noite eterna do Hades, assim como na de Hipnos, o deus do sono (Silva, 2013). Coexistiam com essas figuras a das Moiras, três irmãs que seriam capazes de determinar o destino dos deuses e dos mortais. Fabricavam, teciam e cortavam o fio da vida dos indivíduos. A terceira delas, imbuída da função de cortar o fio, conhecida entre os romanos pelo nome de “Morta”, recebeu dos gregos a conhecida alcunha de Átropos.

Essa figura da morte, e o próprio entorno místico da morte, dada sua natureza fugidia, haveria de desencadear a atenção dos artistas. Logo, a imagem da morte é, sem dúvidas, umas das figuras mais exploradas em obras artísticas no decorrer do tempo. Na Idade Média, sua figura se proliferou de tal forma que ainda conseguimos retroceder determinados traços de sua imagem hoje para aquilo que foi sedimentado lá: o tema do triunfo da morte (a morte arrasadora, poderosa, equalizadora social), a dança macabra (que toca a todos indistintamente), a foice, a mortalha. Todos esses elementos são claros resquícios de uma figuração da morte que se estabeleceu - por vários motivos - durante a Idade Média, conforme podemos observar, por

¹ Fora este caso e outras raras exceções autoexplicativas. Iremos utilizar o vocábulo “morte” em minúsculas, até mesmo quando seu uso corresponder ao de um substantivo próprio, seguindo o uso já estabelecido pela Tese de Gabriela Farias da Silva (2013).

exemplo, nas xilogravuras da *ars moriendi*, ou da dança macabra, ou até mesmo no *Triunfo da morte* (1562), de Pieter Bruegel, dentre muitos outros exemplos possíveis.

Na contemporaneidade, a figura da morte tomou novas formas. Ela encontra-se profundamente afetada por um processo de escamoteamento². Norbert Elias (2001) afirma que nos dias de hoje “ficou muito mais fácil esquecer a morte no curso normal da vida” (p. 15), e completa: “diz-se às vezes que a morte é ‘recalcada’” (p. 15). Ariès (2012) afirmou enfaticamente - em diversos momentos - que a privação do moribundo da ciência de sua própria morte, a dissimulação dos médicos e familiares, o afastamento de um incômodo que seria o moribundo saber que vai morrer, dentre outras coisas, atacariam no âmago da nossa relação com a morte, causando um processo profundo de escamoteamento da mesma, processo este que afetou a forma como a figuração da morte se dá.

Figuração esta que tende a apresentar a morte como uma criatura muito menos ameaçadora, muito mais compreensiva, totalmente desatrelada de qualquer religião, afinal, atualmente “a busca de ajuda em sistemas de crenças sobrenaturais contra o perigo e a morte se tornou menos apaixonada” (Elias, 2001, p. 13). A esta figura soma-se também a beleza evidente de uma expressão feminina, majoritariamente entendida como mulher, de cabelos pretos e pele clara que não porta mais nenhuma ferramenta para matar, signo de seu afastamento dos próprios símbolos de seu ofício, ao passo em que desempenha sua função muito mais como uma guia holística e muito menos enquanto soberana imperatriz.

Naturalmente, a morte tornar-se-ia um tema central da vida humana, sendo estudada com afincos pela filosofia. A questão, desde a antiguidade clássica, tem muito a suscitar. É por causa de Sócrates que Edgar Morin (1970) vai afirmar que “a morte é menos que nada” (p. 228) de acordo com a sabedoria antiga. É justamente nesta ideia de olhar para a morte sem nenhuma angústia, carregando até mesmo algo de desdém que faz com que Sócrates se encontre na origem de toda determinação filosófica (Morin, 1970).

No *Fédon*, de Platão, o filósofo esclarece que a alma, enquanto portadora de uma ideia da vida, não poderia abrigar em si uma ideia contrária, isto é, a ideia da morte (Puente, 2000). Já em Aristóteles, por sua vez, a morte pode ser compreendida biologicamente como uma espécie de encerramento da existência de um determinado organismo individual, e não como uma continuidade de um aspecto desse organismo, como o intelecto, presente apenas em uma

² Utilizaremos a noção de escamoteamento ao longo deste trabalho, a qual foi moldada e ampliada - levando em conta o interdito da morte - a partir daquilo que afirma Ariès (2012, p. 219): “O que devia ser conhecido é, a partir de então, dissimulado. O que devia ser solene, escamoteado”.

espécie extremamente restrita, a saber, o *homo sapiens*, uma vez que a morte é o cessar completo das atividades (Puente, 2000).

Dando continuidade, a morte é nada dentro das considerações de Epicuro acerca desse tema. Lembremo-nos da ideia de que “o desconhecimento acerca da morte leva a que a maior parte das pessoas mantenha, nesta vida, medo e ansiedade sobre o que ela representa para a vida humana” (Martins, 2017, p. 48). Essa reflexão parte de um elemento primordial para o epicurismo que reside na ideia da sensação, uma vez que “[...] a morte não é nada porque tudo o que é bom ou mau acontece na sensação. Ora, a morte implica a cessação da sensação. Logo, a morte não é nada” (Martins, 2017, p. 49). Já o estoicismo verifica essa questão sob as lentes da aflição, do medo, do desejo e do prazer. O domínio destas paixões garantiria, por um lado, a Ataraxia (*ἀταραξία*), e por outro, garantiria que pode haver uma existência pós-morte. Além disso, a morte integra o conjunto dos bens indiferentes, isto é, não seria nem boa e nem má (Martins, 2017).

Em Heidegger a noção de morte tem sua importância. Conforme explicitado por Werle (2003), o que a analítica da existência de Heidegger nos apresenta é a interdependência mútua dos conceitos de medo, angústia, nada e morte, de forma que esses conceitos em ação geram no ser-humano - o *Dasein* - uma possibilidade de assumir a sua autenticidade. Esse “despertar” não se dá por meio de alegria ou felicidade, mas sim do oposto disso, pois: “para Heidegger vale sobretudo a finitude humana dos momentos de negatividade.” (Werle, 2003, p. 112). Edgar Morin e Norbert Elias, dentre outros, também têm profundas contribuições acerca da morte a partir de um pensar filosófico que exploraremos com maior profundidade nos capítulos desta dissertação.

No campo da literatura, a figuração da morte nunca deixou de dar frutos. Inúmeros são os romances, poemas, contos etc que se dedicam a trabalhar a questão derradeira da vida. Desde os primórdios da matéria narrada, a morte é elemento decisivo da narrativa. Inúmeros escritores de grande fôlego literário já passaram por esta temática, como por exemplo Machado de Assis com o seu defunto-autor em *As memórias Póstumas de Brás-Cubas* (1881), ou Liev Tolstói com *A morte de Ivan Ilitch* (1886), ou ainda antes disso nas Tragédias, ou depois nas novelas de cavalaria do ciclo Arthuriano em que se morre de forma complacente, conforme análise já muito conhecida desenvolvida por Phillipe Ariès em seu *História da morte no Ocidente* (2012). Os exemplos acumulam-se.

Demoramo-nos um pouco comentando sobre a morte em geral, pois gostaríamos que ficasse claro o impacto que a morte tem em nossas vidas, tanto em um nível pessoal como no nível da nossa espécie.

Nesta dissertação trabalharemos minuciosamente com a obra *As intermitências da morte* (2005), de José Saramago. O autor era, além de escritor, teatrólogo, poeta e contista, nascido em 1922, na cidade de Azinhaga de Ribatejo, no distrito de Santarém, Portugal. Saramago é autor de *O evangelho segundo Jesus Cristo*, de 1991, obra que lhe rendeu o único Nobel lusófono em literatura até o presente momento. Além disso, podemos citar que *Ensaio sobre a cegueira* (1995), foi seu próximo romance, seguindo este em uma linha similar de casos que envolvem grandes grupos sociais em situações-limite, assim como vemos nos subsequentes *Ensaio sobre a lucidez* (2004) e, por fim, em *As intermitências da morte*. O renomado autor português dedicou-se integralmente, em *As intermitências da morte*, a tratar da questão da morte e de sua figura personificada.

Nosso intuito é, nesta pesquisa, investigar e analisar a existência de três fases da figuração da morte no romance de Saramago em comparação com outras formas artísticas. Cada uma das fases corresponderia a uma fase específica de figuração da morte, a saber: figuração medieval, figuração de transição e figuração contemporânea. Todas elas existiriam no romance e seriam passíveis de investigação e análise, coisa que faremos no decorrer da pesquisa. A comparação de que falamos será feita nos campos da literatura comparada, em que, para cada uma das fases encontradas no romance, serão a elas comparadas outras figurações em diferentes formas artísticas, a saber: a iconografia medieval, o cinema e as histórias em quadrinhos.

O romance que é objeto central de nossa pesquisa foi selecionado para investigação por ser extremamente inventivo em diversos aspectos, sobretudo, na forma como apresenta a figuração da morte personificada. O narrador tece ampla discussão filosófica e se utiliza de uma greve da morte, não apenas para tratar sobre o que significa a morte para o homem, mas, além disso, versar sobre qual a função da Igreja, uma vez que a morte é moeda de barganha principal para a ressurreição. A narrativa também trata sobre o Estado, pois tal greve gera inúmeros problemas sociais, econômicos e humanitários. Além disso, discorre sobre a mídia que precisa agora noticiar algo inédito na história da espécie humana: uma carta escrita pela morte, ou seja, uma intervenção direta da *Átropos* no curso da vida. A obra trabalha também tipos humanos e suas atitudes inacreditáveis diante de tal situação, tudo isso tendo como enfoque a morte, que toma voz, corpo e, ao fim, vida.

Esperamos que com a comparação em cada uma dessas fases de que falamos possamos investigar se de fato podemos denominar essas fases como figurações medievais, de transições e contemporâneas. Sabendo disso, se faz necessário elaborar um pouco mais acerca dessas três fases, assim como fazer o mesmo com relação ao nosso entendimento daquilo que é a figuração da morte, sendo esta composta por níveis e fases.

A primeira fase da figuração da morte que abordaremos é a medieval. Nessa fase analisaremos os diversos aspectos de uma figuração medieval da morte de um ponto de vista histórico, antropológico, filosófico, iconográfico e como isso se apresenta no romance de José Saramago. Utilizaremos como comparação as representações medievais da morte constantes na iconografia medieval. Tudo isso em diálogo com a obra de Saramago que também apresenta uma senhora morte como se poderia querer, aquela capaz de fazer tremer o chão debaixo dos pés, usando uma mortalha e levantando fumaça a cada passo (Saramago, 2005).

A segunda fase da figuração da morte constante no romance pode ser encontrada também no cinema de Ingmar Bergman, em seu filme *O sétimo selo* (1957), o qual utilizaremos como obra de comparação com o romance para investigar essa figuração que compreende uma espécie de figuração de transição da morte. Explicamo-nos: esse conceito que estamos propondo no segundo capítulo diz respeito a uma morte que orbita entre o medieval e o contemporâneo, carregando características de ambos sem deixar-se decifrar totalmente medieval, assim como nem totalmente contemporânea, seja pela aparência que toma, a forma como age ou pelos temas que nutre. Vale mencionar que, para Alessandra Acorsi Trindade (2012), “a cultura pós-moderna assimilou a representação da morte medieval, inclusive essa concepção dupla, por identificar-se com ela” (p. 79), de forma que o romance de Saramago costura habilmente essa morte de transição em sua tessitura narrativa. Daí a necessidade de investigar a existência deste tipo de figuração da morte no romance de Saramago em comparação com o cinema de Bergman, procurando descobrir suas formas, identificar suas características e analisar seu propósito.

A terceira fase da figuração da morte desenvolvida pelo escritor português compreende uma fase atual e totalmente humanizada que entendemos como contemporânea³ e que

³ Vale mencionar que, ainda que partindo do conceito histórico de Idade Contemporânea, nesta pesquisa consideramos contemporânea a figuração da morte que ocorre nos dias atuais, esta que é profundamente escamoteada (interdita) e teve seu início no começo do século XX (Ariès, 2012). Logo, uma figuração contemporânea da morte que seja prévia ao escamoteamento provavelmente estará muito mais próxima da modernidade e do medievo do que do escamoteamento atual (algo que deve ser investigado em pesquisas futuras). Com isso, a figuração atual da morte se tornou aquela que melhor compreende o contemporâneo, sendo também esta a que evidenciaremos no romance de Saramago. Portanto, o que precisa ficar claro é que sempre que falarmos

observamos ser também existente nas histórias em quadrinhos de Neil Gaiman: *The Sandman* (1989-1996). Precisamos levar em conta o homem moderno que, geralmente, por não possuir condições de enfrentar sua situação finita na existência, procura se entreter de forma a não pensar e de afastar a ideia da própria morte (Lopes, 2014, p. 59). Essa atitude diante da morte - e muitas outras das quais falaremos no decorrer da dissertação - leva justamente a um recalque ou escamoteamento da morte seja no âmbito do hospital, da igreja ou, das atitudes diante da morte, ou até mesmo na figura da morte desatrelada da religiosidade, convenientemente meiga, mulher bonita, muito mais humana e amável do que jamais fora, mas que, acima de tudo, ainda cumpre sua função.

Dando continuidade, é levando em conta essas três figurações da morte que buscaremos tecer uma análise comparativa de tudo aquilo que envolva a figuração da morte no romance, com o intuito de desvendar essa Thânatos (como diz o narrador no romance escolhido), representada nas intermitências, bem como analisar a humanização que esta sofre ao ser apresentada como personagem da narrativa. Dito isso, achamos necessário pontuar que o termo “figuração da morte”⁴ não deve ser encarado de forma simplista, não o empregamos aqui como costumeiramente tem sido feito, isto é, no mero sentido do dicionário.

A figuração da morte é mais complexa do que aquilo que o sentido da palavra figuração, por si só, consegue denotar. Dito isso, precisamos refletir um pouco sobre o sentido de dizer “figuração da morte” e o impacto disso em nossa pesquisa. Entendemos a figuração da morte não apenas como meramente a “representação”, ou a “imagem” da morte em um romance ou obra artística. Vai muito além disso, a figuração da morte é uma grande categoria, poderíamos dizer até mesmo tratar-se da maior categoria dos estudos da morte. Essa figuração compreende,

em figuração contemporânea da morte neste trabalho, estaremos falando de uma fase de figuração da morte e de seus níveis que operam dentro desse recorte temporal. Convém, então, mencionar o motivo pelo qual escolhemos utilizar a noção de contemporâneo e não de pós-modernidade: isso ocorreu devido ao fato de procurarmos estabelecer uma relação de coesão histórica no que diz respeito aos recortes históricos/temporais das fases de figuração da morte, fases estas que serão abordadas logo mais.

⁴ O termo figuração é costumeiramente apontado como uma derivação da palavra figura. Quanto a esta, em seu sentido corrente, costuma indicar “forma”, “representação”, “aspecto”, “imagem”, “figuração”. Vale mencionar que Erich Auerbach (1984, p. 11) fez importante estudo acerca do uso da palavra figura no correr do tempo, o autor afirma que “originally *figura*, from the same stem as *fungere*, *figulos*, *fictor*, and *effigies*, meant ‘plastic form’”. Além disso, essa figura que seria uma forma plástica (imagem, cópia, forma que retrata ou que muda) inscreve-se em processo evolutivo até vir a ser uma forma de discurso que se desvia do seu uso normal e mais óbvio (Auerbach, 1984). Em nossa pesquisa evitamos o uso da palavra figura quando este uso pudesse ser confundido com a nossa noção de figuração da morte ou com um dos níveis dessa figuração da morte, a saber, a imagem da morte. Fazemos isso, pois a partir do momento em que estudamos a morte no campo da figuração, passamos a não trabalhar figuração da mesma forma de seu sentido corrente, e sim com a figuração da morte nos termos que são definidos no decorrer desta introdução. Portanto, sempre que falamos figuração medieval, ou figuração contemporânea, por exemplo, estamos nos referindo a uma figuração da morte com seus níveis e fases, no qual um desses níveis contém a imagem da morte.

dentro de si, inúmeros níveis, e cada um desses níveis corresponde a um aspecto específico concernente à morte.

Explicamo-nos: a figuração da morte é formada por um conjunto de níveis, todos eles concernentes à questão da morte. A aparição do termo “figuração” em textos acadêmicos geralmente ocorre no sentido do dicionário. Contudo, em nossa pesquisa, quando relacionado com a morte, toma novas formas - ainda não totalmente definidas - de categoria teórica que é composta, em sua maioria, pelos seguintes níveis: atitude diante da morte, história da morte, filosofia da morte e a imagem da morte.

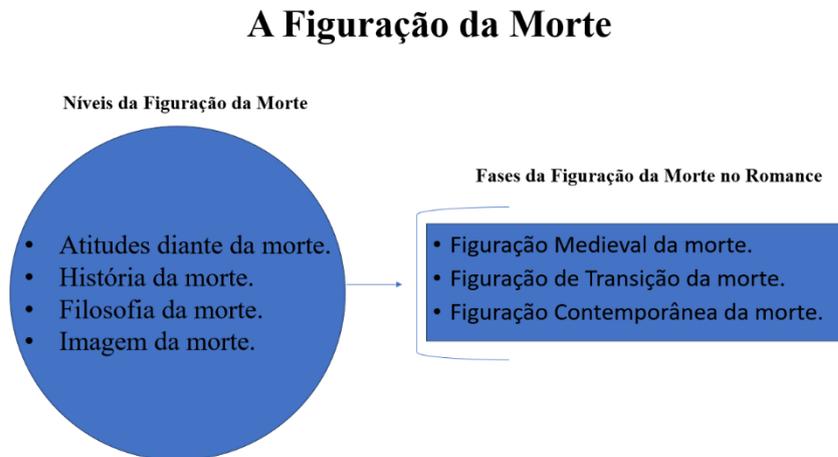
O que afirmamos acima é que dentro da figuração da morte podem existir variados níveis de tipos de figuração dessa morte, cada um abrangendo um aspecto do conhecimento referente à morte. Por exemplo, existe um aspecto da história que se dedica aos estudos da iconografia mortuária, podemos elencar isso então como um nível da figuração da morte. Suponhamos, também, que exista um campo da antropologia que estude as atitudes diante da morte, essas atitudes, por assim dizer, também fazem parte da figuração da morte, pois são de uma forma ou de outra, concernentes à ideia da morte.

Logo, quando afirmamos que abordaremos a figuração da morte no romance de Saramago não estamos afirmando que apenas a morte enquanto personagem e sua estética será analisada, mas toda uma gama de níveis existentes na obra que incluem, dentre outros, a atitude diante da morte, a morte de um ponto de vista histórico, a morte de um ponto de vista filosófico, a imagem da morte etc. Dito isso, existe algo a mais que precisa ficar claro. A figuração da morte tem seus níveis, mas também possui suas fases.

Essas fases estão atreladas a conjuntos de níveis característicos de um determinado conjunto histórico/temporal. Na obra de Saramago procuraremos demonstrar a existência de três fases, uma medieval, uma de transição e uma contemporânea. Então significa dizer que o romance de Saramago contém a figuração da morte com os respectivos níveis já mencionados, mas também as supracitadas fases. Essas fases contêm em si exatamente os níveis de que já falamos. Isto é, uma fase medieval comportará, por exemplo, atitudes medievais diante da morte, assim como uma fase contemporânea comportará atitudes contemporâneas diante da morte, valendo o mesmo para a fase de transição em que não se define totalmente medieval ou contemporânea, assim como para uma fase contemporânea. O que precisa ficar claro é que a existência dos níveis não anula a existência das fases, pois são categorias diferentes que existem juntas. Logo, níveis e fases retroalimentam-se, uma vez que os níveis não existem fora de um referencial histórico/temporal, isto é, fora de um tempo (seja ele qual for, seja ele bem definido

ou não), do mesmo modo que as fases necessitam dos níveis como elementos constituintes de si, visto que eles demarcam seus limites enquanto conjuntos histórico/temporais:

Figura 1: Organograma da figuração da morte



O que estamos afirmando é, existe um conjunto de níveis correspondente para cada uma das fases, isto é, existe uma imagem da morte profundamente medieval, assim como existe uma imagem da morte profundamente contemporânea (que nesta pesquisa se dá dentro do recorte temporal do qual falamos antes). Isso vale também para os outros níveis da figuração da morte, até aqueles que não foram citados por nós, uma vez que, os níveis e fases aqui mencionados têm existência no romance de Saramago e ele é utilizado como foco para a análise e investigação a ser desenvolvida. Toda a nossa dissertação é construída com base nesta definição de “figuração da morte”, e é justamente esta definição que estamos propondo como elemento de maior ineditismo em nossa pesquisa, de forma que possa servir como base para o avanço da pesquisa nos campos da figuração da morte.

De modo a investigar a possível existência de uma abordagem como a nossa, no que diz respeito à figuração da morte, realizamos, em dezembro de 2024, um levantamento no Banco do Catálogo de Teses e Dissertações CAPES. Como nossa abordagem se pretende inédita no que diz respeito a nossa classificação teórica do que seria a figuração da morte, pesquisamos justamente pelo seguinte disparador “figuração da morte”. A pesquisa retornou 753 resultados, o alto número era esperado, uma vez que o termo contém duas palavras que podem ser consideradas bastante abrangentes. Nosso passo seguinte foi verificar cada um desses resultados individualmente (dissertações, teses, trabalhos oriundos de mestrados profissionais

e pós-graduações profissionalizantes), de modo a descobrir se algum deles apresenta um estudo sobre a figuração da morte nos termos que estamos propondo.

O disparador mencionado retornou resultados diversos e abrangentes. Toda pesquisa que trabalhasse com a morte ou com figuração de alguma forma, foi exibida. Além disso, foram exibidos centenas de trabalhos que sequer tinham alguma ligação com nossa pesquisa, por mais remota que fosse. Sabendo disso, verificamos uma a uma as pesquisas para selecionar somente aquelas que teriam uma ligação concreta com a nossa, isto é, um grau de afinidade maior.

Para isso, selecionamos aquelas que se encaixaram em pelo menos um dos critérios seguintes: pesquisas que abordam diretamente o termo figuração da morte, pesquisas que abordam qualquer um dos níveis de figuração da morte dos quais falamos (atitude diante da morte, filosofia da morte etc) ou fases de figuração da morte (figuração Medieval, figuração Contemporânea etc), pesquisas de abordagens transdisciplinares com relação à morte, pesquisas de literatura comparada com relação à morte. Ou seja, nossos filtros englobaram praticamente toda pesquisa que envolvesse diretamente qualquer temática concernente à morte próxima com a nossa pesquisa.

Com isso, de 753 pesquisas, chegamos ao número de 45, divididas entre teses e dissertações, que teriam alguma ligação, em maior ou menor grau com nossa pesquisa. Dessas 45 pesquisas, somente 10 delas propuseram-se a trabalhar a figuração da morte. As 35 restantes não abordavam figuração ou nenhuma categoria teórica que se aproxime disso. Dessas 10, somente duas dedicaram-se a estabelecer o que é a figuração a morte para suas respectivas investigações e nenhuma dessas duas definiu, trabalhou ou entendeu a figuração da morte da mesma forma que em nossa pesquisa. Sendo assim, consideramos necessário tratar, mesmo que rapidamente dessas pesquisas e a forma como entendem a figuração da morte.

Uma delas foi a Tese *A figuração da morte na poética de Manoel de Barros* (2015) de Waleska Rodrigues de Matos Oliveira Martins. Nela, a autora entende a figuração a partir daquilo que fala Márcio Thamos (2003 *apud* Martins), em que a figuração seria um dos níveis do processo de figurativização, no qual um tema (discurso abstrato) é convertido em figuras (discurso figurativo). Ao passo que a autora afirma que “em linhas gerais, figurações e imagens serão concebidos como similares” (Martins, 2015, p. 68).

A outra pesquisa também é uma Tese de doutoramento, seu título é *Mors certa, hora incerta: figurações da Morte em Bernardo Carvalho e Javier Marías* (2023), de autoria da Amanda Lopes de Freitas. Sua definição ancora-se nos escritos do já mencionado Erich Auerbach. Conforme a autora, a escolha do termo figurações ocorreu para “designar o

movimento de ‘tornar figurado’, no sentido de materializar uma abstração, no caso, a morte” (Freitas, 2023, p. 35). E a autora esclarece que o termo se “refere à morte enquanto personagem, entidade e acontecimento ficcionalizado através do texto literário” (Freitas, 2023, p. 36).

A tese de Freitas é a que mais se aproxima de nossa forma de entender aquilo que significa a figuração da morte. Afirmamos isso pois ela utiliza o termo para “designar as ‘marcas’ textuais da morte em seu universo real e ficcional: signos, metáforas, personagens, entidades, voz narrativa, discurso interior, figuras de linguagens, acontecimentos históricos” (Freitas, 2023, p. 36). Contudo, por mais que se aproxime de nosso entendimento acerca daquilo que é a figuração da morte, ainda não comporta figuração como grande categoria de teor teórico, possuente de níveis de figuração e fases de figuração. Por outro lado, entende figurações “em seu aspecto representativo, associado à imagem/figura, mas também criacional, enquanto fantasia, imaginação e, portanto, criação” (Freitas, 2023, p. 36).

Logo, acreditamos que o que foi dito reforça o ineditismo de nossa abordagem com relação à figuração da morte. Além disso, vale mencionarmos que estudamos a figuração da morte sob uma perspectiva ocidental, na qual existe todo um amplo universo de escatologias e cosmovisões orientais e africanas que entendem a morte a suas maneiras, algo que - admitimos - escapa-nos completamente no escopo desta pesquisa.

Convém pontuar que existem muitos níveis e fases a serem descobertos e analisados nas mais diversas obras artísticas que envolvam a figuração da morte. O nosso recorte repousa justamente naquilo que está exposto na figura 1, pois é o romance de Saramago que nos dá esse direcionamento, é a obra literária que fornece o material de análise para a pesquisa. Logo, de forma sucinta e objetiva, o que objetivamos é analisar a obra *As Intermittências da Morte* (2005), de José Saramago, a fim de investigarmos as fases de figuração da morte e seus níveis no romance, em comparação com a pintura, cinema e a história em quadrinhos, sem esquecer-nos de seu aspecto literário e estrutural. Como faremos isso:

- No primeiro capítulo: Analisaremos a figuração medieval da morte em *As Intermittências da Morte*, de modo a debruçar-nos sobre as atitudes diante da morte, a igreja e a imagem da morte no romance em comparação com a mentalidade e iconografia medieval.
- No segundo capítulo: Investigaremos a existência de uma figuração de transição da morte no romance de Saramago em comparação com *O Sétimo Selo*, de Ingmar

Bergman, destacando seus elementos e formas de transição, bem como suas características.

- No terceiro capítulo: Evidenciaremos a existência de uma figuração contemporânea da morte no romance em comparação com a apresentada em *The Sandman*, de forma que fiquem claros a humanização e o escamoteamento da morte como elementos de figuração da morte no ocidente contemporâneo.

Temos como enfoque metodológico uma investigação comparativista literária, de natureza intertextual, transdisciplinar e cultural, pautando-nos no diálogo entre Literatura, Filosofia e História, bem como Literatura Comparada e Teoria Literária. Este método comparativo do qual falamos tem em suas bases a ideia de que o comparatismo em si consiste na “confrontação literária de duas ou mais obras, em uma visão ampla, a qual investiga a construção de duas ou mais personagens, a biografia de seus autores, suas ressonâncias estéticas” [...] (Santos; Lira, 2018, p. 53). E o que o caracteriza é justamente o emprego sistemático da comparação e “não uma mera tentativa de estudo que utiliza da comparação como pretexto para fins diversos. Para os estudos comparatistas, a comparação converte-se em operação fundamental da análise, tornando-se um método” (Santos; Lira, 2018, p. 53).

Além disso, não podemos deixar de considerar o comparatismo enquanto uma forma de “aproximar a literatura dos outros domínios de expressão ou do conhecimento, ou dos factos e dos textos literários entre si, a fim de melhor os descrever, os compreender e os apreciar” (Clerc, 2004, p. 283). Com isso, podemos afirmar que a literatura comparada consiste em uma perspectiva teórica e literária que estuda a literatura por meio da comparação, trabalhando diferentes perspectivas literárias, de forma multidisciplinar, em que existe o diálogo com a história, psicologia, filosofia, bem como outras disciplinas afins (Santos; Lira, 2018, p. 53).

Levando tudo isso em consideração, chegamos ao seguinte esquema metodológico para esta pesquisa:

Figura 2: Quadro metodológico teórico-comparativo

1. **Teoria:** “A **figuração da morte**”, construída a partir de diversos teóricos dos estudos da morte, valendo-nos de conceitos basilares como “morte domada”, “morte selvagem” e o “interdito da morte”, dentre outros.
2. **Escolha do método:** Comparatista literário, de natureza intertextual, transdisciplinar e cultural, pautando-se numa dialética entre Literatura, Filosofia e História e Literatura Comparada e Teoria Literária, que se caracteriza por uma abordagem analítica e bibliográfica do objeto de pesquisa *As intermitências da morte*.
3. **Escolha da obra:** Objeto primário: *As intermitências da morte* de José Saramago.
4. **O que comparar:** A figuração da morte no romance de Saramago em frente à três diferentes formas artísticas: a iconografia medieval, *O sétimo selo* e *The Sandman*.
5. **Para quê comparar:** Para permitir investigar, analisar e compreender a complexa relação da figuração morte no âmbito da literatura portuguesa contemporânea.

(Fonte: Elaborado pelo autor)

Dando continuidade, como aporte teórico⁵ para nossa pesquisa, optamos por um arcabouço transdisciplinar no que diz respeito aos estudos da morte. No campo da filosofia parece necessário valer-nos daquilo que escreveu Heidegger em *Ser e Tempo* (2005), Edgar Morin em *O homem e a morte* (1970), Norbert Elias em *A solidão dos Moribundos* (2001), dentre outros. No campo da história, foi-nos de grande ajuda os escritos de Philippe Ariès com *O homem perante a morte* (2000) e *A história da morte no ocidente* (2012), assim como aquilo que escreveu Johan Huizinga em sua obra seminal: *O outono da Idade Média* (2013), bem como outras obras de autores como Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmitt, Segismundo Spina etc. Como aporte teórico para o cinema, parece-nos de grande valia o livro escrito pelo próprio Bergman chamado *Images: my life in film* (1994), bem como *O que é cinema?* (2000), de Jean-Claude Bernardet.

Não poderíamos deixar de mencionar também a existência de estudos recentes sobre a representação da morte na obra de Saramago que, embora não trabalhem com a figuração da morte especificamente como nós, e não tenham aparecido no levantamento do Banco de Teses e Dissertações CAPES, ainda assim contribuíram e muito em nossa pesquisa. Vale citar, sobretudo no campo das dissertações, teses e artigos, como, por exemplo, aquele desenvolvido por Diana Milena Heck (2018), que versa sobre a imagem da morte em *As intermitências da morte* do ponto de vista do jogo do simbólico e do imaginário, e a Tese de Gabriela Farias da Silva, nomeada de *Fabulae Moriendi: A ficcionalização da morte em quatro romances da*

⁵ Todas datas de obras nesta dissertação são referentes às datas das edições que utilizamos e não correspondem (necessariamente) às datas originais de lançamento das obras.

literatura contemporânea portuguesa (2013), e também a Tese de Alessandra Acorssi Trindade: *Percorrendo os caminhos da morte rumo à personificação em As intermitências da morte e o Triunfo da morte* (2012). Consideramos essas três pesquisas textos basilares para todo pesquisador que se debruce sobre o romance de Saramago, com o intuito de pesquisar sobre a morte, seja partindo da figuração da morte como a entendemos nesta pesquisa ou não.

Além disso, nos valeremos de outros textos e autores de diferentes campos dos estudos, uma vez que o estudo da morte certamente é interdisciplinar, heteróclito e multifacetado. Estes foram apenas alguns exemplos daquilo que nos servirá de aporte teórico no decorrer da dissertação.

Pontuamos que, embora não tenhamos encontrado livros sobre a figuração da morte em *As intermitências da morte*, existe um livro, em língua portuguesa, que aborda a questão das diferentes figurações da morte, nomeado *As máscaras de Perséfone* (2006), organizado por Lélia Pereira Duarte. Esse trata das figurações da morte nas literaturas portuguesas e brasileiras contemporâneas, porém nenhum artigo desse livro trata da obra de Saramago ou da figuração da morte da forma como está sendo proposto aqui. A existência desses (e de outros) textos revelou-nos o ineditismo de uma abordagem comparativa que, até o presente momento, acreditamos não ter sido feita entre a figuração da morte de Saramago e as três diferentes modalidades de arte aqui propostas.

Além disso, podemos afirmar que trazer à luz a figuração da morte em comparação com diferentes formas artísticas é tornar visível o pensamento ocidental sobre a noção de morte da Idade Média até a Contemporaneidade, pensamento este que - atualmente - perde cada vez mais seu espaço diante do escamoteamento da morte, e mais do que nunca precisa ser lembrado e discutido para que possamos alcançar um estágio de melhor compreensão acerca daquilo que sentimos e de como lidamos com a derradeira questão de nossas vidas.

Logo, abordar essa problemática é não só confrontar as figurações da morte e apontar formas e pensamentos vigentes sobre ela que são perpetradas e representadas por diferentes aparatos sociais como Estado, Igreja e Comércio ao longo da história, mas compreender como o indivíduo humano lida com a tríade de perguntas que residem eternamente sem respostas no âmago de nossa espécie: “O que é a morte?”. “Como é a morte?”. “O que vem após a morte?”.

1 A FIGURAÇÃO MEDIEVAL: AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE E SUA ÁTROPÓS CRISTALIZADA NO IMAGINÁRIO E NA ICONOGRAFIA DO MEDIEVO

“E, havendo aberto o quarto selo, ouvi a voz do quarto animal, que dizia: Vem, e vê. E olhei, e eis um cavalo amarelo, e o que estava assentado sobre ele tinha por nome Morte; e o inferno o seguia; e foi-lhes dado poder para matar a quarta parte da terra, com espada, e com fome, e com peste, e com as feras da terra”.

Apocalipse 6: 7-8

Muito provavelmente, o terreno mais fértil com o qual se possa evocar a imagem da morte, em que se tenha tido uma grande influência na vida dos indivíduos, é na Idade Média. Posto isso, acreditamos ser possível demonstrar que na obra de Saramago existe uma figuração da morte - entendendo, aqui, por figuração todos os elementos já mencionados anteriormente - com alto teor de elementos medievais resistentes que permaneceram no imaginário das sociedades desde os seus surgimentos, esses sendo os mais diversos e complexos, alguns dos quais abordaremos diretamente.

Antes de prosseguirmos à análise, é necessário que adiantemos algumas considerações acerca da relação entre morte e Idade Média e porque esta aproximação se faz necessária ao trabalharmos com a obra *As intermitências da morte* (2005). Primeiramente, essa íntima relação fica clara quando levamos em conta que, na Idade Média, com a morte, o homem se sujeitava àquilo que seria uma das grandes leis intransponíveis da espécie e, diante disso, tratava de aceitá-la como uma forma de solenidade necessária para marcar a importância dessa grande etapa que cada ser vivente deveria transpor (Ariès, 2012). Existe, então, uma atitude diante da morte que entende ela como algo natural e aceita, isso é chamado por Ariès de morte domada.

Contudo, apesar de considerarmos a morte domada durante a Idade Média, gostaríamos de mencionar a possibilidade de diferentes atitudes coexistirem perante a morte, uma vez que “nós todos temos em nossas atitudes com relação à morte todo um conjunto de estratificações que remetem a diferentes modelos” (Vovelle, 1996, p. 16). Isso observa-se quando dos estudos de Johan Huizinga constantes em *O outono da Idade Média* (2013), principalmente ao observamos o papel da Igreja seja na alta Idade Média, ou na baixa Idade Média, uma vez que naquela “a religião também havia pregado seriamente a constante preocupação com a morte” e que, nesta, foi “a partir do surgimento das ordens mendicantes que a pregação popular se tornou

larga, a advertência se estendeu a um coro ameaçador que ressoava pelo mundo com a persistência do tema de uma fuga” (Huizinga, 2013, p. 221).

Com isso, podemos dizer que a relação entre homem e morte percorre longo caminho e transmuta-se no decorrer dos séculos que compõem o imaginário do medievo, sob a qual podemos mencionar que, no século XV, por exemplo, a imagem da morte “foi capaz de assimilar somente um elemento do grande número de concepções relacionadas à morte: a noção de percibibilidade” (Huizinga, 2013, p. 221). Atentemo-nos aqui, não à questão - discutível - da percibibilidade, mas ao fato de ser mencionado um grande número de concepções, o que indica, por si só, a intrínseca relação do homem medieval e morte, seja na alta ou na baixa Idade Média, na qual essa relação teria como uma de suas vertentes a questão da percibibilidade.

Daí, também, encontra-se parte importante da questão da imagem da morte no final da Idade Média, que seria composta pela ideia do macabro que compõe a dança macabra, o três-vivos e três-mortos, e tema do triunfo da morte etc. Essa relação Idade Média e morte é clara e que pode ser evidenciada sob diversos aspectos. Naturalmente, é isso que procuramos fazer aqui ao investigarmos a existência de uma figuração medieval na obra selecionada de Saramago.

O romance do autor apresenta uma estrutura clara quanto à ordem dos acontecimentos, a primeira metade do romance aborda uma visão panorâmica das consequências e reações que uma greve da morte causou ao infausto país sob o enfoque do narrador. Depois, na segunda metade, o que temos é quase como se a lente da câmera que o narrador utiliza fosse trocada, ao invés de algo panorâmico, temos algo mais intimista e pessoal, vemos a morte e suas tentativas de matar um homem que se recusa a finar-se, na qual tudo é levado até as últimas consequências e entra em curso um processo de escamoteamento da imagem da morte por meio da personificação e humanização, algo frequente na contemporaneidade.

É sabendo disso que, em nossa análise, procuramos investigar algumas coisas. Primeiro, como é a figuração da morte em *Intermitências da morte* (2005), a esta altura já propusemos a existência de três fases pelas quais a figuração da morte se dá nesta narrativa, a lembrar: figuração medieval, figuração de transição e, a terceira, figuração contemporânea. Propondo essa figuração medieval outras questões se fazem presentes, seria ela substancial? Isto é, forte o bastante para ser considerada por si mesma uma figuração inicial e relevante do romance, ao contrário do que se possa apenas considerá-la simbólica ou meramente burocrática?

É sobre esta pergunta que nos debruçaremos em análise nas próximas páginas deste texto, procurando investigar em variados níveis aquilo que conceituamos por figuração da

morte, à medida que será possível também acentuar os aspectos da teoria de figuração da morte que propusemos anteriormente. Ao ter em vista o texto literário, o romance de Saramago apresenta profunda direção investigativa para aquilo que seria a figuração da morte medieval, a qual procuramos organizar de forma com que seguíssemos, na medida do possível, a ordem dos acontecimentos da própria narrativa. Dito isso, investigaremos a existência dessa figuração medieval da morte em três níveis: o morrer e a atitude diante da morte, os domínios da Igreja e, por fim, a imagem da morte.

1.1 O morrer e a atitude medieval diante da morte

O morrer e a atitude medieval diante da morte já foi bastante documentado. Sabendo disso, iremos nos valer desta documentação para analisar como isso aparece na obra de Saramago, de forma que a melhor maneira que achamos de pontuar tais aspectos seria trabalhando e apresentando a base teórica concomitantemente com a análise da obra.

1.1.1 O morrer e a atitude diante da morte em *As intermitências da morte* em diálogo com o costume medieval

Uma greve da morte, como ocorre no romance, naturalmente seria a fonte originária de diversas expressões daquilo que se convencionou chamar de atitudes diante da morte, sobretudo, poder-se-ia dizer que, ao menos, poderíamos pontuar uma atitude, ou um conjunto delas que fosse capaz de compreender e de ser identificada em períodos diversos da história. O que vemos no romance é, seguindo nesta esteira, dois comportamentos (dois tipos de formas/ações comportamentais referentes às atitudes que se organizam em dois grupos distintos) em que se possa traçar relação direta com as atitudes diante da morte concernentes à Idade Média.

Essas duas atitudes/comportamentos concernentes ao medievo, por assim dizer, compõem parte daquele nível de figuração da morte que chamamos de atitudes diante da morte, que, por sua vez, insere-se na fase de figuração medieval da morte na obra de Saramago. Elas são: 1) a morte reconhecida e 2) o medo/horror da morte. São duas formas de lidar com a questão do fim da vida que, em grande parte, são princípios contrários, embora sejam “duas

caras da mesma moeda⁶” (Saramago, 2017⁷, p. 37), isto é, da morte. Vale mencionar, já de antemão, que a primeira tem mais fôlego dentro da obra que a segunda.

O ponto inicial, sob o qual é possível darmos marcha à nossa análise e evidenciar esse comportamento de reconhecimento diante da morte, se dá nas primeiras páginas do romance. Este reconhecimento de que falamos, e cabe já aqui especificar, entra naquilo que Ariès (2012) optou por chamar de morte domada, ou morte domesticada que pode ser entendida como uma “morte [que] é ao mesmo tempo familiar e próxima, por um lado, e atenuada e indiferente, por outro, opõe-se acentuadamente à nossa, segundo a qual a morte amedronta a ponto de não mais usarmos dizer seu nome” (Ariès, 2012, p. 40).

O exemplo inicial sobre este tipo de morte se dá quando o ministro da saúde do país que não morre, entre uma reunião e outra, concede a fala aos repórteres, ao qual, um deles, ao ouvir do ministro que “não existe qualquer motivo para alarme” (Saramago, 2017, p. 16) devolveu a afirmativa com o seguinte: “Senhor ministro, permita-me que lhe recorde que ainda ontem havia pessoas que morriam e a ninguém lhe passaria pela cabeça que isso fosse alarmante” (Saramago, 2017, p. 16). Diante disso, o ministro lhe responde que “É natural, o costume é morrer, e morrer só se torna alarmante quando as mortes se multiplicam, uma guerra, uma epidemia, por exemplo [...]” (Saramago, 2017, p. 16).

Queremos dar enfoque aqui ao seguinte, compreende-se como natural o fato de morrer, chega até ser chamado de costume, uma vez que sempre fora isso o que havia acontecido aos humanos da espécie. Esse entendimento da morte como algo natural progride no texto e toma formas de uma morte que não só é esperada, mas é até mesmo desejada. O exemplo disso pode ser visto no caso do velho e do menino, este ainda um bebê que se encontrava - assim com o velho - em estado de “morte suspensa”, isto é, eram moribundos que não apresentavam melhoras, para os quais não haviam remédios nem tratamentos capazes e remediar seus males: “Não morriam, não estavam vivos, o médico rural que os visitava uma vez por semana dizia que já nada podia fazer por eles nem contra eles” (Saramago, 2017, p. 38).

É nesse exemplo que conseguimos verificar a existência de parte dessa figuração medieval da morte, no referente às atitudes diante da morte, mais especificamente a questão da morte reconhecida. O velho, ao perceber sua posição de morto em suspensão decide acabar com a espera, ao invés de apegar-se a vida com profundo medo da morte. O que ele faz é, na verdade,

⁶ O narrador refere-se, neste caso, a Deus e à morte. Contudo, o princípio é o mesmo para ambos os comportamentos diante da morte referidos.

⁷ Daqui em diante, durante toda a análise da obra nesta dissertação, utilizaremos a edição de 2017 publicada pela Companhia das Letras, na qual foi mantida, por desejo do autor, a ortografia vigente em Portugal.

o contrário, pede pela morte: “Quer água, perguntou uma das filhas, Não quero água, quero morrer, Bem sabe que o médico diz que não é possível, pai, lembre-se de que a morte acabou [...]” (Saramago, 2017, p. 39).

Ao pedir pela morte, ao elaborar um plano para que lhe transportem ele e o menino à fronteira, pois ali se morria normalmente, é que chegamos à questão do reconhecimento, pois, “não é cousa de todos os dias ver um ancião oferecer-se assim, por seu próprio pé, à morte [...]” (Saramago, 2017, p. 40). É nesse oferecimento que existe o reconhecimento diante da morte de que fala Ariès e que a nomeia de morte domada. Segundo Ariès (2012), esta modalidade de morte - que aqui empregamos também como morte reconhecida - corresponde a uma antiga atitude encontrada na alta Idade Média⁸.

Além desse reconhecimento, a figuração medieval também reside no fato de o próprio moribundo dar os detalhes de como deseja morrer, de coordenar a sua morte e, até certo ponto, de presidi-la, uma vez que, na Idade Média, a morte era “uma cerimônia pública e organizada. Organizada pelo próprio moribundo que preside e conhece seu protocolo” (Ariès, 2012, p. 39). Outro exemplo, neste mesmo ímpeto, de reconhecimento diante de uma morte a qual não se pode evitar, ocorre quando da fala do diretor geral da televisão ao contar que recebeu uma carta da morte anunciando que ela retornaria suas atividades: “Tenho em meu poder, aqui, *diante destes olhos que a terra há-de comer*, um documento de transcendente importância nacional [...]” (Saramago, 2017, p. 90, grifo nosso).

Um dos braços desse reconhecimento diante da morte reside no fato de que, essas mortes, como o próprio Ariès (2012) menciona, eram mortes familiares e próximas. Esses tipos de mortes são facilmente encontradas no romance logo após o diretor geral da televisão ler a carta que a morte escrevera para os indivíduos daquele país, a mesma na qual anuncia seu retorno à meia noite.

Imagine um país em que ninguém morre - dentro dos limites das fronteiras - há meses, a notícia causa consequências, uma vez que todos os mortos em suspensão irão morrer: “se lhes apagar a candeia da vida quando se extinguir no ar a última badalada da meia-noite” (Saramago, 2017, p. 99). As reações seriam as mais diversas, gostaríamos de pontuar aqui o seguinte trecho:

[...] nas casas em que havia um doente terminal as famílias foram juntar-se à cabeceira do infeliz, porém, não podiam dizer-lhe que ia morrer daí a três horas, não podiam dizer-lhe que já agora podia aproveitar o tempo para fazer o testamento a que sempre se tinha negado ou se queria que chamassem o primo para fazerem as pazes, também

⁸ Sobre isso veja no *Dicionário Analítico do Ocidente Medieval* (2017) o verbete: Morte e Mortos.

não podiam praticar a hipocrisia do costume que era perguntar se se sentia melhorzinho, ficavam a contemplar a pálida e emaciada face, depois olhavam o relógio às furtadelas, à espera de que o tempo passasse e de que o comboio do mundo regressasse aos carris do costume para fazer a viagem de sempre (Saramago, 2017, p. 101).

Aqui a morte domada e a morte selvagem (aquela morte interdita e dissimulada) coexistem. A hipocrisia do costume de que fala o narrador dá conta da segunda e a primeira - que é a que daremos enfoque neste momento - ocorre na morte familiar, próxima à cabeceira da cama, na qual reúnem-se os familiares e que dialoga profundamente com o morrer existente durante a Idade Média, no qual a morte - como já dito anteriormente - é esperada no leito, e tratava-se de uma cerimônia pública (Ariès, 2012). Ainda no campo do reconhecimento diante da morte, iremos apontar uma situação que dialoga diretamente com a ideia de que “morrer é, afinal de contas, o que há de mais normal e corrente na vida, facto de pura rotina” (Saramago, 2017, p. 130). Quando da segunda metade do romance, o violoncelista (que não pode ser morto, pois sua carta sempre retornava) que a morte observava, parece sentir a presença da morte e, mesmo que inconscientemente, pratica um ato de profundo reconhecimento da morte pela arte:

O violoncelista começa a tocar o seu solo como se só para isso tivesse nascido. Não sabe que aquela mulher do camarote guarda na sua recém-estreada malinha de mão uma carta de cor violeta de que ele é destinatário, não o sabe, não poderia sabê-lo, e apesar disso toca como se estivesse a despedir-se do mundo, a dizer por fim tudo quanto havia calado, os sonhos truncados, os anseios frustrados, a vida, enfim (Saramago, 2017, p. 192).

O reconhecimento até aqui trabalhado enquadra-se diretamente na ideia que faz Ariès (2012) acerca da morte do indivíduo medieval como uma das leis da espécie, em que não se procurava evitá-la e nem exaltá-la, acontecendo, antes, um simples e humilde aceite da realidade imutável que carrega a noção morte, isto é, a perspectiva do fim da vida em que se aceita o destino com certa solenidade na qual a morte tornou-se “o lugar em que o homem tomou melhor consciência de si mesmo” (Ariès, 2012, p. 61).

É necessário pontuar também que o comportamento exibido no romance coaduna com a ideia de que “o homem das sociedades tradicionais, que era não só o da primeira fase da Idade Média, mas também o de todas as culturas populares e orais, resignava-se sem grande dificuldade à ideia de sermos todos mortais” (Ariès, 2012, p. 65).

Trataremos agora do outro lado da moeda, isto é, sobre a questão do medo e horror da morte como parte fundamental de uma atitude diante da morte e, com isso, parte da figuração medieval da morte aqui proposta. Convém indagarmos o seguinte antes de continuarmos: como

poderiam existir duas atitudes diante da morte essencialmente contraditórias? Se por um lado existe a morte domada, entendida como essa morte aceita e reconhecida, como poderia então existir diante disso um medo profundo dessa mesma morte? É natural pensar que uma forma anula a outra, contudo, o contrário é o que apontaremos como verdade.

Ariès (2012) costumava apontar que o medo da morte surge no século XIX com o medo da morte aparente e o medo de ser enterrado vivo. Se fosse assim então como lidar então com os temas macabros? Vovelle (1996) discorda de Ariès precisamente neste ponto, ao afirmar não crer que alguma vez tenha “existido um tempo em que a morte humana tenha podido ser natural, como pensa Philippe Ariès, isto é, aceita serenamente, sem medo e apreensão” (p. 14). Ao nosso ver, discordamos (em partes) de ambos os autores, a morte domada - tanto na Idade Média quanto em *As intermitências da morte* - coexiste com o medo da morte, quer dizer então que: a) uma atitude diante da morte não anula outra e b) diferentes indivíduos conseguem reagir de formas diferentes a estímulos parecidos mesmo que essas reações/atitudes sejam claramente contraditórias.

Vejamos em Vovelle (1996). Este pontua que em nossos encontros com a morte somos herdeiros de um conjunto de estratificações e modelos de morte e esses diversos modelos possibilitam a existência de modelos contraditórios, uma vez que são “sistemas da morte não como sucessivos, mas como um telhado numa estrutura em que diferentes leituras coexistem” (Vovelle, 1996, p. 17). Isso tudo fica ainda mais claro se considerarmos que Ariès (2012), ao mencionar que as imagens da morte traduzem as atitudes dos homens diante da morte, deixa escapar que a linguagem destas imagens é “cheia de artimanhas e circunlóquios” (Ariès, 2012, p. 151). Assim o é em Saramago e, igualmente, na Idade Média, diferentes atitudes coexistem e a figuração da morte jamais poderá ser considerada monolítica, nem aqui e nem lá. A figuração da morte é, em grande parte dos exemplos, heteróclita e multifacetada.

Continuando, esse horror, esse medo que cinge a carne e entorpece a mente é costumeiramente traçado ao ponto da individualidade. Ariès (2012) afirma que é no espelho de sua própria morte que cada indivíduo redescobre o segredo de sua individualidade, ao qual Michel Vovelle (1996) complementa ao dizer que “olhando-se num espelho, o homem descobre a morte” (p. 11). De forma que esse descobrimento da morte parte de uma crescente de consciência de si muito característica ao crepúsculo da Idade Média, uma vez que o homem do fim da Idade Média “[...] tinha uma consciência bastante acentuada de que era um morto em suspensão condicional” (Ariès, 2012, p. 65).

Não é sem motivo aquilo que Edgar Morin (1970) afirma ao tratar da questão do horror: este engloba realidades aparentemente heterogêneas, sendo elas “a dor do funeral, o terror da decomposição do cadáver, a obsessão da morte. Porém, dor, terror e obsessão têm um denominador comum: *a perda de individualidade*” (p. 31, grifo do autor). Essa dor do funeral de que fala Morin pode ser identificada no caso já mencionado do velho e do bebê, passagem na qual observamos que, logo após a morte de ambos, existe um profundo sentimento de pesar:

A mãe do menino soluçava, repetia monotonamente, Meu filho, meu pai, e a irmã veio e abraçou-se a ela, chorando também e dizendo, Foi melhor assim, foi melhor assim, a vida destes infelizes já não era vida. Ajoelharam-se ambas no chão a prantear os mortos que tinham vindo a enganar a morte (Saramago, 2017, p. 43).

A dor do funeral compreende ainda algo mais, algo que Morin não abordou, a descida do finado ao chão, que representa momento-chave para o ponto do medo e do horror. Quando vemos aqueles que amamos serem tragados pela terra, os quais sabemos que serão consumidos por ela, a imagem da morte se torna aterradora; verificamos na finitude do outro a nossa própria morte, pois nosso espelho da morte é, também, a morte do outro. É por isso que o narrador pontua “As mulheres não paravam de chorar, o homem tinha os olhos secos, mas todo ele tremia, como se estivesse atacado de sezões” e continua “ainda faltava o pior. Entre lágrimas e gemidos, o menino foi descido, arrumado ao lado do avô [...]” (Saramago, 2017, p. 44).

Esse comportamento ressoa justamente com a ideia de que “a dor provocada por uma morte só existe se a individualidade do morto tiver sido presente e reconhecida” (Morin, 1970, p. 31), quer dizer, quanto mais próximos forem os indivíduos de seus mortos, mais reconhecerão suas individualidades, quanto mais apego, maior a dor sentida, algo que pode ser visto claramente nos trechos mencionados. É por isso que um morto no seio familiar costuma doer tanto aos que o perdem. A morte é a mais dolorosa das separações, completa e final.

No auge de um terror como esses, na ocorrência de uma pandemia, por exemplo, é que se espalham pelas sociedades as promessas “que os pais fazem: ‘Tu não morrerás’” (Morin, 1970, p. 30). O que muda de perspectiva aqui, uma vez que a promessa de imortalidade se tornou um verdadeiro pesadelo para todos os seres, é que nesse jogo de ironia se constrói a ideia de que aquilo que mais se quer, na verdade, pode se tornar aquilo que mais se deseja não ter mais. Ou seja, queremos dizer aqui o seguinte: a promessa dos pais aos filhos e dos filhos aos pais (não morrerás), torna-se outra, a esperança reside no seu contrário, ao passo em que se fosse reformulada com base nos acontecimentos do romance seria: “daremos um jeito, morrerás”.

O medo da morte pode ser notado em outros momentos da narrativa. Outro exemplo que pode ser fornecido ocorre quando da chegada da carta da morte ao diretor geral da televisão. Este encontra a carta de cor violeta em sua mesa e durante sua leitura temos uma reação profunda do que seria um horror à morte muito comum aos séculos finais da Idade Média: “Segurava com as duas mãos uma folha de papel da mesma cor do sobrescrito, e as duas mãos tremiam” (Saramago, 2017, p. 88). O tremor reflete o medo da morte, reflete o medo da sua palavra. As reações subsequentes do diretor revelam ainda mais a sua condição e o medo que lhe retorce as entranhas:

O director olhou o relógio, olhou a folha de papel, murmurou em voz muito baixa, quase em segredo, Ainda há tempo, ainda há tempo, depois sentou-se a reler a carta misteriosa enquanto passava a mão livre pela cabeça num gesto mecânico, como se quisesse certificar-se de que ainda a tinha ali no seu lugar, de que não a perdera engolida pelo *vórtice de medo que lhe retorcia o estômago* (Saramago, 2017, p. 88, grifo nosso).

A notícia do retorno da morte tem algo de grandioso e de horroroso, na medida em que a ideia do horror é acentuada pelas palavras da morte ao dizer: “é minha decisão irrevogável, esta de devolver o supremo medo ao coração dos homens” (Saramago, 2017, p. 100). É desta forma que se entende a forma de lidar com a morte no fim da Idade Média, esse medo supremo impera e se prolifera nos temas do triunfo⁹. Michel Lauwers (2017), ao tratar do assunto, afirma que no final da Idade Média, a consciência da morte individual ganhou novos níveis, resultando na criação de cerimônias funerárias em que se proliferou com grande facilidade a imagem da morte que tinha como sintoma um amor pela vida, que foi maltratado pelas epidemias e crises daqueles séculos finais, na medida em que até Ariès concorde que o homem do fim da Idade Média sempre tinha presente a morte em seu âmago e esta lhe “despedaçava suas ambições e envenenava seus prazeres. Esse homem tinha uma paixão pela vida que hoje nos custa compreender, talvez porque nossa vida tenha se tornado mais longa” (Ariès, 2012, p. 61).

O trecho acima do romance retorna justamente esta certeza ao coração do diretor, existe este retorno ao horror que vemos nos temas do triunfo e existe a certeza de retorno da morte. Essa ideia da morte enquanto uma espécie de inimiga da vida humana, que retira da vida os nossos, que flagela o mundo como uma praga e com as suas pragas, é algo que fica evidente em *As intermitências da morte*, justamente em um dos momentos-chaves de humanização - traço contemporâneo na figuração - da morte (daí entender que essa morte carregue tanto a figuração medieval quanto a contemporânea, e por isso a divisão: medieval, de transição e

⁹ Verificar seção 1.3.1.

contemporânea). Nesse momento em específico, (de que falamos e que abordaremos mais profundamente quando da figuração contemporânea) a gadanha responde à morte o seguinte: “não é todos os dias que se vê a morte transformada num exemplar da espécie de quem é inimiga” (Saramago, 2017, p. 181).

Naturalmente, aqui é o local em que se pode afirmar que a morte mantém seus entalhes de medieval, uma vez que é entendida como inimiga da espécie. Uma “vilã” que apaga a vida humana, sendo esta tão apegada ao amor à vida que, ao receber a carta do retorno da morte, reage da seguinte maneira:

Nas ruas havia enormes alvoroços, viam-se pessoas paradas, aturdidas, ou desorientadas, sem saberem para que lado fugir, outras a chorar desconsoladamente, outras abraçadas como se tivessem resolvido começar ali mesmo as despedidas (Saramago, 2017, p. 101).

Com isso, acreditamos que demonstramos algumas das atitudes diante da morte e do morrer que tenham ligação direta com o imaginário medieval. De forma que seja possível afirmarmos que existem dois tipos de atitudes diante da morte no romance que remetem ao medievo: o reconhecimento da morte e o horror da morte. Posto isso, em Saramago, a figuração medieval tem por base também uma noção antropológica de ações e reações dos seres humanos diante da questão morte. E essas reações são, intrinsecamente, nos casos demonstrados, frutos de uma noção da figuração medieval da morte.

1.2 Os domínios da Igreja Católica

Existe uma relação que não podemos descartar em nossa análise, que diz respeito à Igreja, ao pecado e ao Além, que constituem parte relevante daquilo que consideramos uma figuração medieval no romance analisado. Aqui optaremos por uma abordagem diferente daquela que foi feita na seção anterior. Enquanto ali optamos por mesclar a análise do romance juntamente com pinceladas da base teórica para compor análise, aqui se faz necessário tratar primeiro sobre a questão da Igreja na Idade Média, para depois passarmos ao romance, utilizando aquilo que já foi exposto sobre a Igreja para compor a nossa análise, buscando demonstrar que a Igreja medieval não deve em nada - em questão de mudanças radicais - àquela que temos no romance de Saramago e, com isso, torna-se parte dessa figuração medieval de que tanto falamos.

1.2.1 A Igreja como o lugar dos mortos na Idade Média

Em se tratando da Idade Média, convém pontuar alguns aspectos importantes acerca do lugar dos mortos. Quando olhamos para a Antiguidade, os cemitérios estiveram fora das cidades, ao longo de estradas, como se podia ver em Roma. Os cristãos, no início, tinham por costume enterrar nas mesmas necrópoles que os pagãos, e depois passaram a enterrar ao lado deles, em cemitérios separados, porém sempre fora da cidade. Essa repulsa à proximidade com os mortos foi subvertida, primeiro em África, depois em Roma e pontua certa ruptura entre a atividade pagã e uma nova atitude cristã a respeito dos mortos (Ariès, 2000).

Essa ruptura resulta naquilo que seria uma verdadeira coabitação entre vivos e mortos no âmbito do cemitério. Segundo Ariès (2000), a escatologia cristã se acomodou, inicialmente, às velhas crenças telúricas, de forma que em muito se acreditou que só ressuscitaria no último dia aquele que tivesse recebido uma sepultura e que essa permanecesse inviolada. Nesta concepção inicial, os mortos esperavam pelo Juízo da mesma forma que os adormecidos de Éfeso, sem corpo, sem sentidos e sem memória, de forma que, resumidamente, os eleitos subiriam a moradas celestes e os outros permaneceriam no estado de sono eterno, os maus não ressuscitariam.

Esta concepção estaria ligada ao surgimento de um dos mais importantes costumes, digamos aqui (regra-geral) que permeou os ritos funerários naquela época, isto é, falamos do enterro *Ad Sanctus* (junto dos santos). Tal modalidade de enterro tem, na origem do costume, a ideia de enterrar os mortos junto aos túmulos dos mártires: “os mártires, os únicos entre os santos (ou seja, os crentes) cujo lugar imediato no Paraíso estava assegurado, velariam sobre os corpos e expulsariam os profanadores” (Ariès, 2000, p. 45).

Este tipo de enterro possuía como motivo principal assegurar a proteção do mártir, não apenas do defunto, mas também de todo o seu ser, com isso, mantê-lo preservado no dia do despertar e do Juízo (Ariès, 2000). Vale dizer que isso era feito em busca da proteção que seria fornecida pelos santos, e que, inicialmente, muitos cristãos eram enterrados pertos das relíquias, em necrópoles que existiam no campo ou ao longo das estradas (a questão do costume pagão), mas depois quando foram transportados esses corpos dos santos para o centro das cidades, os mortos (dos quais se tinha medo e enterravam fora das zonas da cidade) passaram a ser enterrados dentro dessas zonas (Lauwers, 2017).

O que convém notar aqui é a existência, portanto, de uma hierarquia entre os mortos uma vez que, segundo Lauwers (2017), somente as sepulturas dos santos podiam ser veneradas pelos fiéis, além disso os restos dos santos tornaram-se objetos de “todos os tipos de

manipulações rituais; descobertas, elevações, translações. Os fiéis oram pelos mortos, mas recomendam-se aos santos, evocam a memória dos santos a fim de obter a intercessão deles” (Lauwers, 1997, p. 280). Com o tempo:

As diferenças de destino funerário entre a igreja catedral e a igreja cemiterial deviam então apagar-se. Os mortos, já misturados com os habitantes dos bairros pobres suburbanos, foram deste modo introduzidos no coração histórico das cidades: a partir de então, deixou de haver em parte alguma igreja que não recebesse sepulturas nos seus muros e que não estivesse junto a um cemitério. A relação osmótica entre a igreja e o cemitério está definitivamente estabelecida (Ariès, 2000, p. 49).

Essa relação já está claramente estabelecida quando, em regiões como a Germânia carolíngia, ocorreu o abandono dos cemitérios pagãos e o enterro dentro da Igreja ou perto dela “foram impostos à força. ‘Ordenamos que os corpos dos Saxões cristãos sejam levados *ad cimeteria ecclesiae et non ad túmulos paganorum*’” (Ariès, 2000, p. 52, grifo do autor). Segundo Lauwers (2017), não demora muito até que a Igreja passe a dominar a prática funerária pelas adoções de práticas cristãs: preces, missas e esmolas, e a partir disso ocorreu a substituição da família pela Igreja nos assuntos da morte, o que fica claro quando “os eclesiásticos propunham, com efeito, que a comunidade cristã se encarregasse dos mortos, ao lado, ou mesmo no lugar das famílias” (Lauwers, 2017, p. 281).

Mas qual o papel dos vivos neste cenário? Muito era o que os vivos podiam fazer em relação aos mortos. S. Juliano (*apud* Ariès, 2000) julgava que as orações dos vivos eram mais eficazes quando feitas próximo ao túmulo dos mártires, de forma que o efeito da oração seria aumentado a depender do local em que se realizasse a oração. Dessa forma, as intercessões dos mortos são colocadas, praticamente, no mesmo plano que as orações dos vivos, sejam elas sugeridas ou impostas (Ariès, 2000). Essa reflexão leva ao seguinte raciocínio: o cemitério é o santo dormitório dos mortos e aquece as almas dos mortos segundo a carne para os devolver à vida eterna, como pelo batismo faz nascer os mortos para o mundo (Ariès, 2000). Entende-se, então, que o poder da Igreja cresce, isso fica claro ao notarmos que o cemitério cristão era exatamente isso: cristão. Logo, a Igreja formava uma comunidade espiritual que reunia esse grupo enorme de fiéis tanto neste mundo quanto no Além, o que já demonstra a não existência de uma barreira clara entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos (Lauwers, 2017).

Esse poder da Igreja e do homem medieval acerca do direito de se enterrar toma várias formas, um exemplo que podemos utilizar para dar luz a isso é a questão dos excomungados. Estes, assim como os supliciados que não foram reclamados pelas famílias, ou “que o senhor justiceiro não quis restituir, apodrecem sem serem enterrados, simplesmente tapados com

blocos de pedra para não incomodarem a vizinhança” (Ariès, 2000, p. 57). Ou seja, aqueles que não estavam em acordo com a Igreja apodreciam sem serem enterrados e, lembremo-nos, morrer sem sepultura cristã incorria na não ressurreição, alguns supliciados que eram enforcados “permaneciam enforcados e expostos durante meses, até mesmo anos” (Ariès, 2000, p. 57).

Outro comportamento interessante diz respeito à noção de que a morte de um indivíduo não detinha o curso da justiça: “[...] perseguiram o morto no tribunal, quando se tratava de um suicida, o seu cadáver era rejeitado para fora do cemitério” (Ariès, 2000, p. 58). Quanto aos suicidas, estes tinham cemitérios reservados para si, por onde o caixão era passado por cima de um muro que não tinha abertura (Ariès, 2000). Logo, diferentemente das necrópoles pagãs, em que se enterrava a todos sem distinção, o cemitério medieval é benzido e consagrado, dessa forma, sob jurisdição da autoridade eclesiástica, o que dava o direito de reservá-los somente aos fiéis, e foi exatamente isso que aconteceu:

O homem da Idade Média proibia ao inimigo, ou ao inimigo da sociedade, a sepultura *ad sanctos* que os teólogos teriam tolerado ou mesmo prescrito. Inversamente, acontecia que a exigisse para os seus e que a Igreja a recusasse, porque o defunto não estava em regra com ela: morrera intestado, excomungado, etc (Ariès, 2000, p. 59).

Os mandamentos canônicos, por diversas vezes, tentaram impor restrições ao enterro na Igreja, contudo, estas regras foram por muitas vezes desrespeitadas, o motivo para isso, segundo Ariès (2000), consiste no fato de que, apesar de os padres conciliares terem mantido coletivamente nos seus estatutos uma posição jurídica intransigente, os piedosos pontífices, agindo de forma pessoal, eram os primeiros a esquecê-la.

Trataremos agora do espaço do cemitério enquanto um espaço público. A primeira coisa que devemos considerar ao pontuar sobre este aspecto é o seguinte: “O cemitério medieval não era apenas o lugar onde se enterrava” (Ariès, 2000, p. 80). Pode parecer contraditória tal afirmação, mas como Ariès fez notar muito bem, o cemitério era um local onde, por vezes, sequer se enterrava, mas que, por sua vez, assegurava uma função comum a todos os cemitérios, e essa função pode-se resumir ao dizermos que a Igreja, juntamente com o cemitério, era o foco da vida social (Ariès, 2000) e “esta dupla função explica-se pelo privilégio do direito de asilo, com os mesmos motivos que os do enterro *ad sanctos*” (Ariès, 2000, p. 81).

Além disso, o cemitério servia como uma espécie de fórum, “de grande praça e de passeio público, onde todos os habitantes da comuna podiam encontrar-se, reunir-se, passear, para os seus assuntos espirituais e temporais, para os seus jogos e amores” (Ariès, 2000, p. 83). Segundo Ariès (2000), a igreja era a casa comum, já o cemitério, era um espaço aberto,

igualmente comum em épocas em que não existiam outros lugares públicos, de forma que - senão a rua - não havia outros lugares de encontro, com isso as casas eram pequenas e sobrepovoadas¹⁰ (Ariès, 2000).

Uma das coisas que talvez cause estranhamento nos dias de hoje é a visão de um forno de assar pão colocados próximos às fossas “onde os mortos eram superficialmente inumados de onde eram periodicamente exumados, dos ossários onde ficavam expostos indefinidamente” (Ariès, 2000, p. 87). Uma proximidade como essa atesta a naturalidade com que se vivia dentro de um cemitério, sua qualidade de feira é posta em evidência em casos como estes, algo muito difícil de imaginar hoje em dia.

Algo que garantia essa existência dentro dos cemitérios era o direito de asilo que “fez igualmente do cemitério, ao mesmo tempo que um lugar público e de reunião, um lugar de mercado e de feira” (Ariès, 2000, p. 87). Essa modalidade é acentuada quando percebemos que os mercadores gozavam dos privilégios da imunidade e, sabiamente, aproveitavam o concurso dos clientes atraídos pelas manifestações religiosas, judiciárias ou até mesmo municipais (Ariès, 2000). Por fim, o cemitério era então um lugar de mercado, um lugar de anúncios, local de “leilões, das proclamações e das sentenças, espaço destinado às reuniões da comunidade, lugar de passeio, de jogos, de maus encontros e de maus ofícios, o cemitério era simplesmente a grande praça” (Ariès, 2000, p. 90):

[...] nos campos e nas cidades, os terrenos dos mortos continuaram sendo lugares de refúgio, asilo, reunião, regozijo, lugares onde se fazia justiça, se concluíam acordos, onde estavam os mercados. A “anarquia” e a falta de cuidado aparentes dos cemitérios medievais, o anonimato que frequentemente reinava ali, a mistura dos corpos e a abertura das sepulturas não refletem nem negligência nem desinteresse, mas remetem a uma maneira particular de encarar as relações entre vivos e mortos (Lauwers, 2017, p. 284-285).

Essa relação entre os vivos e os mortos era, em grande parte, dominada pela Igreja. Sobretudo nos séculos XII e XIII, a Igreja controlava os fiéis como nunca havia feito antes, existiam inúmeras formas de os eclesiásticos intervirem nos assuntos mortuários e na malha social de controle, alguns exemplos disso são: a última confissão, a extrema-unção, os testamentos que supunham a presença de um padre junto ao leito dos moribundos (Lauwers, 2017).

¹⁰ Com isso devemos considerar o tamanho de tais cemitérios. Segundo Ariès (2000), em 1429, um padre chamado Richard pregou durante toda uma semana, nos cemitérios dos inocentes, todos os dias, das 5 horas da manhã até às 11 horas, para um auditório de 5000 a 6000 pessoas.

Enfim, durante o século XVI o cemitério passou a tomar novas formas, uma vez que em alguns casos conseguiram retirar do ambiente eclesiástico “a sede da justiça ou a praça do mercado. Mas tanto um como outra continuaram colados ao cemitério, como se se separassem com desgosto” (Ariès, 2000, p. 88). De formar que, a função de lugar público passou do cemitério para uma praça vizinha, contudo, durante muito tempo os cemitérios foram praças públicas e centros da vida social (Ariès, 2000).

1.2.2 O Pecado e o Além

O pecado é, em certa medida, a tônica do Cristianismo, é a partir dele que se condena alguém ao Paraíso celeste ou ao Inferno. Na Idade Média, os homens e as mulheres aparecem dominados pelo pecado. Não só isso, existe toda uma conjuntura que vai desde a concepção do tempo, a organização do espaço, a noção de saber, o trabalho, as ligações com Deus, enfim, toda a visão de vida e de mundo giram em torno do pecado, e é por ele que se estabelece a relação de alma e de corpo que, em grande medida, constituem esse indivíduo medieval (Casagrande e Vecchio, 2017).

Esse pecado, que remete ao Pecado Original, recebe de Santo Agostinho uma noção de propagação progressiva, de forma que isso significa que todo homem nasce pecador, todo homem é contaminado seja em seu corpo, seja em sua vontade, uma vez que não consegue controlar os impulsos de sua carne pelos quais se deixa governar, uma vez que o mundo, portanto, é como um lugar corrompido, nele tudo é pecado (Casagrande e Vecchio, 2017). Toma lugar uma luta incessante contra o mal, e a busca por Deus não é o bastante pra lidar com as necessidades de tal empreendimento, isto é, o de alcançar a graça divina, a vida eterna.

A definição daquilo que é pecado, naturalmente, recebeu a atenção de diversos membros eminentes da Igreja. Agostinho e Tomás concordam no ponto de que o pecado consiste em uma espécie de ato desordenado, que responderia a fim diferente daquele ao qual esse ato deveria responder (Casagrande e Vecchio, 2017). Com isso, pecar seria: “agir sem se conformar à lei divina” (Casagrande e Vecchio, 2017, p. 386).

Se a preocupação com aquilo que constitui um pecado existiu, também é de esperar que fossem necessários classificá-los. Diversas classificações surgiram durante a Idade Média. Apontaremos aqui algumas delas para melhor situar a noção de pecado dentro do imaginário do medieval. O primeiro, que gostaríamos de pontuar, é concernente aos pecados capitais, conhecidos até os dias atuais - o que demonstra a força dessa religião de salvação que é o Cristianismo - compostos por “oito pecados principais, hierarquicamente organizados em uma

espécie de exército, no qual o orgulho exerce funções de comandante supremo, seguido de sete outros vícios [...]” (Casagrande e Vecchio, 2017, p. 387). Os vícios são: vaidade, inveja, cólera, preguiça, avareza, gula e luxúria. Estes conduzem a outros tipos de pecados (Casagrande e Vecchio, 2017).

Tomou curso também uma classificação a partir dos mandamentos, que seriam frutos de uma redescoberta teológica do decálogo dos séculos XII e XIII, que provocaram um número considerável de mudanças no plano da moral (Casagrande e Vecchio, 2017). Além dessas modalidades de classificação de pecados, convém citar a divisão em pecados mortais e veniais: “os primeiros são os que arrastam a danação eterna, os segundos não condenam à morte, mas a pena de expiação” (Casagrande e Vecchio, 2017, p. 388).

Essa pena de expiação pressupunha as penitências, que davam forma ao controle da Igreja sobre o homem da Idade Média. A existência de tabelas penitenciais demonstrava o próprio comércio do pecado, tarifas a serem pagas para o ato de cometer tais pecados. Com isso, é possível afirmar que a Igreja detinha o poder sobre o perdão, assim como detinha o poder sobre a sepultura, logo, é no “interior de um sistema de trocas entre o mundo terreno e o Além (preces, penitências, indulgências) que [se] constitui um dos elementos específicos da religião cristã” (Casagrande e Vecchio, 2017, p. 390). O Cristianismo é, em seu cerne, composto por uma “lei mosaica e evangélica” (Casagrande e Vecchio, 2017, p. 386). Adapta-se, portanto, às necessidades humanas do momento histórico e decide o seu próprio destino, como veremos logo a seguir, ao abordar o interior das movimentações da noção de inferno.

Toda concepção de pecado, a noção de morte, o local dos mortos, a vida social, enfim, todo o corpo medieval é regido pela concepção do Além. De acordo com Le Goff (2017), esse Além, no Ocidente medieval é o de um Cristianismo que recolhe suas heranças em diversas fontes: o paganismo greco-romano, das religiões e crenças orientais, do Antigo Testamento e, naturalmente, do Judaísmo, assim como nos Evangelhos e no Novo Testamento em geral. O Cristianismo é uma religião de salvação, e seu sucesso maior está atrelado ao período do início da era cristã (Le Goff, 2017). Na base do Cristianismo reside “a ressurreição dos corpos, cujo modelo e garantia é a ressurreição de Jesus após sua morte terrestre na cruz” (Le Goff, 2017, p. 25), “a vida [que] é morte no pecado, e a morte física, acesso à vida eterna” (Ariès, 2000, p. 117).

Depois de consumada a ressurreição - que ocorreria no fim do mundo - os bons viveriam eternamente em um local de alegria, sem dor, sem fome, em eterna paz diante do criador, o Paraíso, enquanto que os maus seriam “condenados a permanecer também eternamente num

lugar de suplícios, o Inferno” (Le Goff, 2017, p. 26). Isso implica considerar que a vida cotidiana é um combate pela sua própria salvação e por uma vida eterna em que “o mundo é um campo de batalha onde o homem se bate contra o Diabo, quer dizer, em realidade, contra si mesmo” (Le Goff, 2017, p. 26). O Além tem sua geografia bem definida quando pensada a partir dos Evangelhos:

Nos três Evangelhos ditos ‘sinóticos’, a versão de Mateus (25, 31-46) diz que depois do Juízo final, no fim do mundo, Cristo fará os bons (os ‘justos’) sentar-se à sua direita e os maus à sua esquerda, e declarará aos da esquerda: ‘Apartai-vos de mim, malditos, para o fogo eterno preparado para o Diabo e para os seus anjos [os demônios]’, e aos da direita: ‘Vinde, benditos de meu Pai, recebei por herança o reino [dos Céus] preparado para vocês desde a fundação do mundo’. E Mateus conclui: ‘E irão estes [os malditos] para o castigo eterno, enquanto os justos irão para a vida eterna’ (Le Goff, 2017, p. 27).

Outras menções podem ser encontradas no Evangelho de João, no de Lucas, na segunda epístola de Paulo e, é claro, no Apocalipse: “Quem tem ouvidos, ouça que o Espírito diz às Igrejas: ao vencedor, conceder-lhe-ei comer da árvore da vida que está no Paraíso de Deus” (Apocalipse, 2:7), ou quando Jesus diz ao ladrão, durante a crucificação: “Em verdade vos digo, que hoje estarás comigo no Paraíso” (Lucas, 23:43). Os exemplos acumulam-se, convém, portanto, definir esta geografia um pouco melhor.

O Paraíso é um local de paz e de alegria, aproveitadas pelos eleitos através de seus principais sentidos. Para os olhos: luzes e flores, para os ouvidos: cânticos, para o nariz: odores suaves, para a boca: frutos deliciosos, para os dedos: panos aveludados (Le Goff, 2017). No centro do Paraíso reside Deus e a “visão beatífica” (Le Goff, 2017, p. 33). Nota-se uma progressão na forma de representar o Paraíso, inicialmente ele era um jardim que coadunava com as realidades climáticas e imaginárias dos orientais, mais que depois, no Ocidente Medieval, foi concebido sob a forma urbana, no interior de uma grande muralha, tendo como modelo a Jerusalém Celestial (Le Goff, 2017, p. 33).

Já o inferno “[...] é caracterizado por um fogo sempre renascente que queima ininterruptamente os danados, emitindo apenas fumaça enegrecida e iluminando com vermelhões horríveis um mundo de trevas, de gritos, de ruídos apavorantes, de fedor” (Le Goff, 2017, p. 34). Ali sofre-se para sempre as duras penas aplicadas pelos caídos, o ambiente é escabroso: “compostas de montanhas escarpadas, de vales profundos, de rios e lagos fétidos, cheia de metal em fusão, de répteis e de monstros” (Le Goff, 2017, p. 34). Se no Paraíso Deus reside no centro, nos últimos pontos do Inferno, “em planos cada vez mais escuros e ardentes que conduzem ao último e mais profundo, [...] reina Satã em Pessoa” (Le Goff, 201, p. 34).

O Inferno causava muito medo, ao ponto de ser considerado “peça essencial do sistema” (Le Goff, 2017, p. 35), tão importante era quanto à morte. Se por meio desta se alçava à ressurreição, é por meio da ressurreição que se evitava o Inferno. Não é à toa que “a Igreja Católica, para incitar os fiéis a trabalhar por sua salvação, apresenta-lhes mais o medo do Inferno do que o desejo do Paraíso” (Le Goff, 2017, p. 36). É diante de tanto medo que, no século XII, “inventou-se um lugar independente” (Le Goff, 2017, p. 37), esse lugar foi chamado de Purgatório, também, agora já muito conhecido como o terceiro lugar do Além, justamente por ser o terceiro a aparecer.

Seria esse o entrelugar entre o Céu e o Inferno, não cabia mais o local de sono eterno da mentalidade Cristã inicial para aqueles que não ressuscitariam (o *refrigerium*), todos tinham contas a pagar, Céu para os justos, Purgatório para os devedores (pecadores veniais, portanto remissíveis), e Inferno para Injustos (pecadores mortais). Segundo Le Goff (2017), a estadia dependia de três fatores, o primeiro: era proporcional à quantidade de pecados; o segundo: dependia das ações dos vivos já mencionadas - preces, esmolas, missas - e o terceiro, que demonstrava a perversão com que a Igreja dominava o discurso do pós-vida: as indulgências. Pagava-se para remediar o tempo no Purgatório, de forma que esse novo ambiente “esteve na origem de uma matematização dos pecados e das penitências que engendrou, nesse tempo de desenvolvimento do comércio e dos mercadores, uma contabilidade do Além” (Le Goff, 2017, p. 37).

Em resumo, o Além Medieval “não mudou quase nada nos tempos modernos” (Le Goff, 2017, p. 39), ao qual Vovelle (1996) reitera: “o discurso da Igreja, tal qual se solidificou no momento da Contra-Reforma católica, não mudou ou quase não mudou, até o fim do século XVIII e mesmo até meados do XIX” (p. 21). Toda questão da Reforma e da recusa do Purgatório, seguida da Contra-Reforma, demonstra o que era essa “língua dissimulada das religiões” de que falava Ariès (2000, p. 118), e que, além disso, deixa muito claro que o indivíduo da Idade Média, com suas ideias, fez o seu próprio destino (Ariès, 2000).

1.2.3 A Igreja, o Pecado e o Além em *As intermitências da morte*

Chegamos a um dos cerne daquilo que constitui a figuração da morte no romance selecionado para análise. Levando em conta uma religião como o Cristianismo e sua - sempre crescente - quantidade de fiéis, seu papel dentro das sociedades, dentro dos núcleos familiares, nas cidades, no campo, enfim, na vida humana Ocidental, é que podemos imaginar quais seriam

as reações dos eclesiásticos a uma greve da morte. Morte esta que é tão cara à escatologia cristã, uma vez que é o passo-mor para a ressurreição.

Toda a questão da Igreja que se desenrola no romance tem início nas breves palavras do ministro dadas aos repórteres - momento do qual já falamos antes - e que se intensifica no comunicado oficial do chefe do governo, ali, ele pronuncia algumas palavras sem pensar muito bem nos seus efeitos quanto à “metafísica cristã”: “[...] 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, 2017, p. 17-18).

Essas breves palavras não poderiam passar despercebidas pela Igreja do país. Nem trinta minutos depois recebeu o ministro uma ligação direta do cardeal da Igreja, este que, como se pode esperar, estava “profundamente chocado” (Saramago, 2017, p. 18), e procura deixar claro que o ministro se esqueceu daquilo que serve de base à doutrina: “o senhor primeiro-ministro não se tenha lembrado daquilo que constitui o alicerce, a viga mestra, a pedra angular, a chave de abóbada da nossa santa religião” (Saramago, 2017, p. 18).

Chegamos ao cerne desta questão, o funcionamento do Cristianismo deve toda a sua força evangelizante à morte: “Sem morte, ouça-me bem, senhor primeiro-ministro, sem morte não há ressurreição, e sem ressurreição não há igreja” (Saramago, 2017, p. 18). Neste exato ponto conseguimos retornar à tradição medieval e a concepção do Além já exposta, uma vez que, em sua base, podemos afirmar que, no Cristianismo, a ressurreição dos corpos é parte integrante da concepção, e o modelo e a garantia é a ressurreição de Jesus após sua morte terrestre na cruz (Le Goff, 2017), assim como viver é morrer no pecado, e a morte física é o acesso à vida eterna em um corpo restaurado (Ariès, 2000).

Essa reação do cardeal está de acordo com o esperado, uma vez que o tempo do indivíduo sob a terra, no Ocidente durante a Idade Média, terminava com a sua morte física, quando, a depender de seus pecados cometidos, ele seria salvo ou condenado para a eternidade (Casagrande e Vecchio, 2017). Isso coaduna com a concepção de que “a religião é uma adaptação que traduz a inadaptação humana à morte, uma inadaptação que acha a sua adaptação” (Morin, 1970, p. 76). O que afirmamos aqui é o seguinte: o cardeal questiona o ministro, pois é no interior de uma religião de salvação como o Cristianismo que não existe a remota possibilidade de uma vida sem morte, de uma vida em que não seja possível incutir o medo da morte e, com ele, o medo da não-ressurreição ou da danação eterna que vigora nos infernos.

O diálogo entre o ministro e o cardeal ainda rendem alguns pontos para incorporarmos à nossa análise. A inexistência da morte implicaria, seguindo a lógica cristã, no fim de Deus, pelo menos é a esse raciocínio que chega o cardeal ao afirmar que, quando o ministro postulou ser vontade de Deus o fim da morte, estaria ele admitindo uma outra coisa, e como uma coisa está naturalmente interligada à outra, tem-se o seguinte: “[...] admitiu a possibilidade de que a imortalidade do corpo resultasse da vontade de deus, não será preciso ser-se doutorado em lógica transcendental para perceber que quem diz uma cousa, diz a outra” (Saramago, 2017, p. 18).

A isso o ministro demonstra ter falado sem pensar, ao que o cardeal adverte: “mas nós ponderamos muito antes de abrir a boca, não falamos por falar, calculamos os efeitos à distância, a nossa especialidade, se quer que lhe dê uma imagem para compreender melhor, é a balística” (Saramago, 2017, p. 19). É sob esta última palavra que queremos nos deter por um momento, essa ideia de balística, de projéteis, de ação beligerante, é aqui que temos mais um elemento da figuração medieval, basta que lembremos o direito negado daqueles que não estavam de acordo com a igreja, ou o tratamento dado aos excomungados, destituídos de uma ressurreição, ao não possuir asilo para o corpo dentro dos limites dos muros da Igreja, ou indo mais além, aos cemitérios dos suicidas.

Essa balística também ganha remates de discurso, calcula-se a palavra para que ela tenha o efeito necessário, assim o era antes e ainda assim o é agora. É neste jogo de discurso que se fez temer o Inferno para depois, criar o Purgatório. É de um ímpeto como esse, o da balística, com que se controlava o imaginário do medievo e com que se estipulavam novas formas no culto aos mortos, basta lembrarmos que no século XIII, pagava-se com dinheiro os sacramentos, aqueles que seriam os remédios da alma, de forma que “os reformados tinham razão em denunciar o império exclusivo da carne e a perversão na Igreja do cuidado das almas” (Schmitt, 2017, p. 300).

Ainda arraigada na mentalidade cristã contemporânea - sobretudo católica - está a noção de Paraíso, pouco modificada desde a Idade Média. Ela aparece no romance no discurso do cardeal, quando está a falar sobre o caso da rainha-mãe (lembremo-nos que o caso dela era de morte suspensa):

Perguntarei a sua majestade que prefere, se ver a rainha-mãe para sempre agonizante, prostrada num leito de que não voltará a levantar-se, com o imundo corpo a reter-lhe indignamente a alma, ou vê-la, por morrer, triunfadora da morte, na glória eterna e resplandecente dos céus (Saramago, 2017, p. 19).

Saltam aos olhos aqui alguns elementos da malha escatológica cristã. Primeiro, o corpo, carne já indigna de ser o invólucro da alma, retém de forma injusta aquela alma que já deveria ter expiado, isto é, saltado do corpo na hora da morte como mostra a iconografia cristã, a exemplo do *Liber scivias* da monja Hídegarda de Binge do século XII em que o corpo sai da alma na forma de um homúnculo assexuado, ou em outros exemplos em que o momento de saída é representado por uma pomba (Schmitt, 2017).

Outro elemento importante neste trecho trata da questão do triunfo sobre a morte que seria somente alcançado pela morte da rainha-mãe, isto é, mesmo que seja paradoxalmente incoerente, carrega seu sentido a partir do momento em que considerarmos que o Cristianismo - assim como outras religiões de salvação - carrega consigo fortemente a ideia de luta contra morte. O maior exemplo disso, o ponto central, ou como diria o narrador: a viga-mestra que sustenta o Cristianismo reside na ressurreição de Cristo. Jesus venceu a morte, desceu ao submundo e voltou de lá com a chave do Inferno. Não é difícil traçar elementos parecidos em outras culturas, mas esse exemplo, junto com o esvaziamento dos túmulos na iconografia cristã reiteram justamente a questão ressurreição em Cristo e de Cristo.

Trata-se, portanto, de uma questão de recusa da morte que, inerentemente está ligada a uma questão de fé, uma vez que “a recusa da morte é a própria fé, o seu núcleo irreduzível. A fé é o ‘não é preciso que eu morra’. A salvação corresponde a uma exigência antropológica essencial do indivíduo, que teme a morte e quer ser salvo dela” (Morin, 1970, p. 190). É por querer ser salvo dessa morte que encontra na religião uma forma de alívio, e é precisamente por causa da existência da morte que essa religião mantém seu poder e é também por isso que se desespera o cardeal ao notar uma vida sem morte.

Não é sem motivo que “a arte cristã terá assim produzido as imagens inumeráveis de túmulos fantasmaticamente esvaziados de seus corpos - portanto, num certo sentido, esvaziados de sua própria capacidade esvaziante ou angustiante” e com isso tenha esvaziado “o lugar real, terrestre, de sua última morada” (Didi-Huberman, 2010, p. 41-42). A título de esvaziamento, o exemplo de Lázaro é muito significativo e carrega toda a tônica do que estamos expondo aqui, uma vez que é nele que o “brado ‘Lázaro, Lázaro, desperta!’ acha a sua resposta” (Morin, 1970, p. 97).

Após o triunfo sobre morte, conforme o trecho do romance exposto, haveria a glória eterna resplandecente dos Céus, isto é, o Paraíso que seria alcançado pela rainha-mãe, seria a morada eterna e celestial, daí a “glória resplandecente” mencionada que seria outorgada pela morte terrena, uma vez que “a divindade da salvação consagra o regresso à magia da morte-

ressurreição” e “o morto ressuscitará não como recém-nascido, mas sim tal como ele próprio foi modificado pela salvação” (Morin, 1970, p. 175).

Deixaremos de lado a questão da ressurreição e trataremos agora do poder da Igreja, já tratamos disso antes, mas agora trataremos especificamente disso dentro da narrativa, procurando demonstrar como isso se constrói no elemento da figuração medieval da morte. Ainda na conversa com o ministro, - em que a situação de greve da morte parece ter deixado todos mais abertos a falar o que pensam - o cardeal, ao ouvir o ministro, compara a função da Igreja com a política, afirma o seguinte: “Assim é, mas a vantagem da igreja é que, embora às vezes o não pareça, ao gerir o que está no alto, governa o que está em baixo” (Saramago, 2017, p. 20).

Lidar com os assuntos divinos conferem à Igreja determinada autoridade sob o mundo terreno. Verificamos isso nos exemplos na subseção 1.2.2. Aqui o cardeal apenas deixa evidente aquilo de que já se sabe ao observar o comportamento da Igreja. Acreditamos ser possível aproximar isso de uma figuração medieval uma vez que competia à Igreja gerir diversos assuntos no “Aqui” durante a Idade Média. Isso fica claro na medida em que percebemos que, de acordo com Jacques Le Goff (2017), “as práticas ligando os vivos e mortos e as instituições de memória frequentemente tiveram o Além como cacife, e a também instrumento para estratégias terrestres, a busca de alianças e de poderes aqui embaixo” (p. 29).

O que acontece na obra é uma perpetuação dessa gerência, que se faz ser observada e, na medida do possível, obedecida: “Terei de falar ao rei, recordar-lhe que, em uma situação como esta, tão confusa, tão delicada, só a observância fiel e sem desfalecimento das provadas doutrinas da nossa santa madre igreja poderá salvar o país do pavoroso caos que nos vai cair em cima” (Saramago, 2017, p. 19). Neste trecho fica ainda mais evidente a interferência da Igreja nos assuntos terrenos, uma vez que é a Igreja que poderá aplacar um caos pavoroso por possuir suas doutrinas que devem ser respeitadas e seguidas sem divergências. Marca-se aí aspecto forte do autoritarismo de tal instituição que aparece na obra.

Seguindo nessa esteira, gostaríamos de fazer notar a existência de outro trecho que evidencia essa relação entre a Igreja e o Autoritarismo que, conforme já foi exposto, verificamos existir durante a Idade Média e que também aparece no romance. Quando questionado pelo ministro o que diria o Papa sobre essa nova situação de morte suspensa, o cardeal responde: “À igreja nunca se lhe pediu que explicasse fosse o que fosse, a nossa outra especialidade, além da balística, tem sido neutralizar, pela fé, o espírito curioso” (Saramago, 2017, p. 20). Aqui, pelo

mesmo motivo em que o Purgatório foi transformado em dogma, existe uma clara necessidade de controle de mentes e de corpos, é o que implica a afirmação do cardeal.

Basta que entendamos que a fé é utilizada como instrumento pela Igreja, e esse instrumento tem por grande eficiência a capacidade de neutralizar as dúvidas e os questionamentos. Tomemos como exemplo a situação do medo da morte na Idade Média, ele era muito menor do que o medo de morrer sem sepultura, muito menor do que a incapacidade de ressuscitar, muito menor do que o medo de ir para o Inferno. Ainda sob esses moldes é que operam as religiões de salvação hoje. Este cristianismo do medo de que fala Le Goff (2017) é exatamente como na Idade Média: “diante da morte, eles temiam menos a própria morte do que o Inferno” (p. 35). Tudo isso fica claro mais claro ainda quando o cardeal afirma que:

A igreja, senhor primeiro-ministro, habituou-se de tal maneira às respostas eternas que não posso imaginá-la a dar outras, Ainda que a realidade as contradiga, Desde o princípio que nós não temos feito outra coisa que contradizer a realidade, e aqui estamos (Saramago, 2017, p. 20).

Esse poder gerido pela Igreja toma contornos ainda mais perversos quando ocorre a primeira reunião da comissão interdisciplinar. Ali reúnem-se “filósofos, divididos, como sempre, em pessimistas e otimistas” e “os delegados das religiões” (Saramago, 2017, p. 35). Essa perversão de que falamos fica muito clara quando um dos filósofos pessimistas trata de fazer notar aquilo que o cardeal já havia feito notar antes: o fato de que as religiões de salvação precisam da morte para fazer sentido e manter seus poderes de convertimento. A isso um representante importante do setor católico responde:

Tem razão, senhor filósofo, é para isso mesmo que nós existimos, para que as pessoas levem toda a vida com o medo pendurado ao pescoço e, chegada a sua hora, acolham a morte como uma libertação, O paraíso, Paraíso ou inferno, ou coisa nenhuma, o que se passe depois da morte importa-nos muito menos que o que geralmente se crê, a religião, senhor filósofo, é um assunto da terra, não tem nada que ver com o céu, Não foi o que nos habituaram a ouvir, Algo teríamos que dizer para tornar atractiva a mercadoria, Isso quer dizer que em realidade não acreditam na vida eterna, Fazemos de conta (Saramago, 2017, p. 36).

Este medo é um elemento da figuração medieval da morte, como vimos: a Igreja dispunha de inúmeras ferramentas para inviabilizar a vida eterna daquele que não estivesse em acordo com ela. Daí a ideia de acolher a morte como libertação estar inerentemente relacionada com a questão do medo, seja ele o medo da morte em si, ou do Inferno, ao passo que, na realidade, a Igreja em si (no romance) importa-se pouco ou nada com o que acontece na realidade depois da morte, é uma questão de controle e de poder. O cinismo na obra é tão grande que até mesmo a vida eterna é colocada de lado, é uma mentira, uma fantasia, algo que faz os

outros acreditarem e serem enganados por, meramente uma mercadoria a ser vendida e consumida.

Diante de tal situação, a única coisa que a Igreja pode fazer é agir, isto é, clamar pelo retorno da morte, para que, com isso, tudo volte à normalidade nos assuntos eclesiásticos, que se morra e, portanto, se possa ressuscitar no fim dos tempos: “Por nossa parte, igreja católica, apostólica e romana, organizaremos uma campanha nacional de orações para rogar a deus que providencie o regresso da morte o mais rapidamente possível a fim de poupar a pobre humanidade aos piores horrores” (Saramago, 2017, p. 37).

Essa necessidade da existência da morte e o fato de a inexistência dela colocar a religião em xeque é algo que fica muito mais claro quando nos lembramos que, independentemente do Deus, todas as religiões de salvação conservam o tema central de sua tessitura escatológica que, segundo Morin (1970) é “o tema fundamental, o próprio drama do mistério, conserva-se idêntico: é a luta contra a morte” (p. 188). Esse esquema, muitas vezes repetido, conforme Morin (1970)¹¹ ocorre da seguinte forma: primeiro, o Deus de salvação perde uma luta terrível contra as forças da morte, logo essa vitória é invertida e o Deus vence, depois, ele renasce mostrando ser possível vencer a barreira até então intransponível e, com isso, estende sua beneficência “para que todo aquele que nele crê não pereça, mas tenha a vida eterna” (João, 3:15-18).

Voltando ao romance, quando a morte retorna, mais adiante no romance, as Igrejas passam a receber uma grande turba de fiéis sedentos por salvação, por expiação, por algo que, por menor que seja, lhes garanta a paz de espírito necessária para enfrentar a morte que chega com dias contados. E “[...] os sermões versavam invariavelmente sobre o tema da morte como porta única para o paraíso celeste, onde, dizia-se, nunca ninguém entrou estando vivo” (Saramago, 2017, p. 133). As repostas sempre são as mesmas, como já vimos antes, independentemente da situação a Igreja mantém sua posição: sem a morte, clama por ela, com a morte, atíça o medo dela e da eternidade em perdição.

De forma resumida, podemos afirmar que a figuração medieval da morte, partindo do ponto de vista da Igreja em Saramago, tem sua forma mais expressiva no controle das Almas, assim como na Idade Média. Com a morte, a Igreja consegue atuar em toda uma malha dentro do imaginário coletivo, fazendo com que se busque pela ressurreição que só é alcançada por meio da morte. Uma vez sem morte, essa esteira - quase industrial - quebra-se e torna muito difícil manter a lealdade aos dogmas e à doutrina, daí a necessidade do clamor pela morte, a

¹¹ Segundo Morin (1970), esse esquema pode ser visto na mitologia que envolve Orfeu, assim como na de Osíris.

mesma morte que é odiada e temida, só não tão temida quanto a vida no Inferno ou a possibilidade de não-ressureição. A figuração medieval da morte reverbera por todos esses caminhos e mostra que existe e mantém grande influência nas mentalidades ocidentais hoje e no romance do Saramago.

1.3 A imagem da morte

Aqui optaremos por uma abordagem parecida com aquela que foi feita na seção anterior. Igualmente, se faz necessário tratar primeiro sobre a questão da imagem da morte na Idade Média, para depois passarmos ao romance utilizando aquilo que já foi exposto sobre o tema para compor a nossa análise, buscando demonstrar que a figuração da imagem morte enquanto personagem não deve em nada - em questão de mudanças radicais - àquela que se apresenta em boa parte do romance de Saramago e, com isso, torna-se parte dessa figuração medieval.

1.3.1 A imagem da morte na Idade Média

O percurso da imagem da morte durante o ocidente medieval não segue uma linha reta e clara, trata-se, no entanto, de um percurso sinuoso em que diferentes mentalidades coexistem. Contudo, tentaremos elaborar uma visão panorâmica daquilo que se entende pela imagem da morte na Idade Média. De acordo com Huizinga (2013), “nenhuma época impôs a toda a população a ideia da morte continuamente e com tanta ênfase quanto o século XV” (p. 221), é nele que encontramos algumas das principais imagens que compõem esse grandioso cenário iconográfico da morte, mas é também muito antes disso que conseguimos traçar uma linha evolutiva da imagem da morte.

Lembremo-nos das ordens mendicantes, foi a partir de seu surgimento que ocorreu uma expansão das pregações e uma espécie de democratização dessas mensagens na qual “à palavra do pregador juntou-se a uma nova forma de representação: a gravura em madeira” (Huizinga, 2013, p. 221). Ainda segundo Huizinga (2013), essa nova forma aliada a pregação reproduzia a ideia da morte de forma simples, direta e real, assim como de forma nítida e violenta, na qual tais representações assimilavam a noção de perecibilidade: “É como se o espírito do final da Idade Média não pudesse enxergar a morte sob outro aspecto além do da deterioração” (Huizinga, 2013, p. 221).

Daí os três temas da morte que, segundo Huizinga (2013), forneciam lenha para a imagem da morte: 1) Onde estão todos os que viveram? 2) A visão da decomposição e 3) A dança macabra. O que coaduna com aquilo que Ariès afirma acerca das ordens mendicantes e

a questão do macabro: “Em breve, pouco antes da eclosão macabra, outros monges, os mendicantes, sairão dos claustros e difundirão, com grande reforço de imagens, temas que, então, impressionarão as massas urbanas” (Ariès, 2000, p. 135).

O que nos leva a tratar, naturalmente, da questão do macabro. Tratar do nascimento do macabro é considerar uma série de ações que são traçadas no jogo entre Igreja e Cultura Popular, uma vez que “a Igreja idealizou o homem depois da morte através da simbologia da sombra [...] buscando a reintegração com o corpo, mas não isolou a morte como entidade própria.” e “a cultura popular, por sua vez, construiu uma imagem personificada e aterrorizante” (Trindade, 2012, p. 34). É a partir dessa dialética entre Igreja e Cultura Popular que podemos traçar a imagem aterrorizante da morte como elemento constituidor do macabro, pois “[...] as correntes populares vão retratar a morte de forma aguda, que resultará no macabro” (Trindade, 2012, p. 33).

Ao traçar a origem de tal termo, Huizinga (2013) faz notar que o termo apareceu, primeiramente, durante a segunda metade do século XIV, da palavra *macabré*, inserida nos versos do poeta Jean Févre: “Eu fiz a dança de Macabré” [*Jef fis de Macabré la dance*]. A palavra carrega aí a noção de substantivo, ao qual foi “[...] só bem mais tarde que se extraiu de ‘*La danse macabre*’ o adjetivo que para nós adquiriu uma nuance de significado tão nítido e próprio” (Huizinga, 2013, p. 231). Foi nesses versos que a concepção de morte representada na arte e na literatura tomou a forma fantástica e espectral (Trindade, 2012).

Uma das formas de identificar o macabro é pela decomposição do cadáver, tal situação revelaria a morte física como uma condição claramente humana: “há o hábito de chamar ‘macabras’ (por extensão, a partir das danças macabras) às representações realistas do corpo humano enquanto se decompõe” (Ariès, 2000, p. 133). Sobre essa correlação entre o macabro e o cadáver decomposto, pode-se dizer que a “[...] decomposição é o sinal do fracasso do homem e, neste ponto reside, sem dúvida, o sentido do macabro [...]” (Ariès, 2012, p. 59).

Quando o assunto é a decomposição, esta ganha grande efeito - aparentemente permanente - na mentalidade dos indivíduos. Acerca disso, Edgar Morin (1970) afirma que “as perturbações da morte” como, por exemplo, o luto, “são regidas pelo horror da decomposição do cadáver” (p. 28), pois a decomposição seria sentida - na maior parte dos casos, antes e hoje - como algo contagioso, e com isso a morte seria passada a outros pela decomposição. É por isso que, segundo Morin (1970, p. 28): “o estado mórbido em que se encontra o ‘espectro’ no momento da decomposição não é mais do que a transferência fantástica do estado mórbido dos vivos”.

Daí a forma de representar esse macabro permeado pelo mórbido ser recorrente na imagem da morte durante a Idade Média, uma vez que, conforme Ariès (2012), o caráter original que era comum a todas as manifestações (da morte): iconográficas e literárias, sendo, portanto, essencial, é a noção de decomposição, de forma que se quer mostrar aquilo que não se via¹². Com isso chega-se a afirmar até que “o cadáver meio decomposto vai passar a ser o tipo mais frequente de representação da morte: o transido” e que “é o principal figurante da iconografia macabra do século XIV ao século XVI” (Ariès, 2000, p. 136).

Esse mórbido, conforme Ariès (2012), é denominado pelo espetáculo físico da morte e do sofrimento. Dessa forma, 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” (Trindade, 2012, p. 34). E, por causa disso mesmo, é que por meio da imagem da morte como um corpo grotesco que se desenvolve o macabro (Trindade, 2012).

Esse macabro é aquele da dança macabra, porém, essa dança passa antes por um processo evolutivo que tem na sua base o conto dos três mortos e dos três vivos, uma vez que esse conto “antecede a imagem da *danse macabre*” (Huizinga, 2013, p. 232). Conforme Huizinga (2013), ao trabalhar a questão da imagem da morte nos séculos finais da Idade Média, o surgimento do macabro é datado no século XIII, na literatura francesa na qual três jovens da nobreza encontram com três mortos. Para melhor exemplificar trazemos a seguinte figura de que fala o historiador:

Figura 3: Detalhe dos *Três vivos e três mortos* (1280)



¹² Embora Ariès afirme que a decomposição não era algo que se via (e afirmou isso mais de uma vez em seus textos) parece-nos que tal decomposição era muito mais vista do que faz parecer o autor: os enforcados decompondo por anos após enforcamento público, os esquifes repousando ao pé das árvores quando os mortos não podiam ser enterrados por estarem em débito com a Igreja, as fossas dos tempos das pestes, estas semicobertas por terras, facilmente tocadas por lobos. Todos esses elementos são descritos pelo próprio Ariès.

(Fonte: A história dos três homens vivos e os três homens mortos *in: Recueil de Poesies Francaises* 1280-90. 1 velino)

Na figura acima impera o espelhamento, sendo notável a contraposição entre o mundo dos vivos, com as roupas de panos conservados e cores vivas: o vermelho, o azul; e do outro lado cores opacas, esvaecidas pela morte, os trapos não ostentam a beleza de antes, declarando o fenecimento do corpo, a beleza fora perdida na morte. Os ossos expostos declaram a decomposição da carne, o sorriso - que levam os três mortos - é o sorriso macabro, muito característico ao tema do triunfo da morte.

Além disso, Vovelle (1983 *apud* Trindade, 2012) afirma que ao longo do século XV, ocorreu uma movimentação dos mortos nas imagens. Primeiro, eles começaram a sair de suas tumbas, claramente agressivos, em direção aos rapazes que fugiam. Depois disso, teve início uma dança entre os pares, que, naturalmente, ficou conhecida como a dança macabra. Essa dança era como uma ronda sem fim, no qual alternavam-se um morto e um vivo, mas nesta dança quem comandava eram os mortos e eram os únicos a dançar: “[...] cada par é formado por uma múmia nua, apodrecida, assexuada e muito animada, e por um homem ou por uma mulher, vestido(a) segundo a sua condição, e estupefacto” (Ariès, 2000, p. 141).

A arte da dança macabra constitui-se “no contraste entre o ritmo dos mortos e a paralisia dos vivos” (Ariès, 2000, p. 141). Essa paralisia dos vivos geralmente alia-se ao tema do triunfo com a imagem da decomposição e a imagem da morte implacável. Segundo Ariès (2000), o objetivo moral é lembrar a incerteza da hora da morte, assim como a igualdade dos homens perante uma morte que é, ao mesmo tempo, certa e equalizadora social.

O elemento do espelhamento continua presente, a questão do duplo é posta à tona, uma vez que o “cerne da representação da morte presente na dança macabra, desde o motivo de três mortos e três vivos, é a ideia do duplo” (Trindade 2012, p. 40). Dessa forma, pode-se afirmar que cada indivíduo na dança macabra possui o seu par e - lembremo-nos da questão do espelho da morte -, com isso, é imposta ao indivíduo uma visão da sua totalidade, que é apresentada pela presença da morte (Trindade, 2012).

Os elementos que compõem a dança macabra podem ser notados - e isso é algo já grandemente explorado - nas xilogravuras organizadas por Guyout Marchant a qual trazemos como exemplo aqui também:

Figura 4: *La danse macabre* (1485)



(Fonte: Marchant, Guyout. O bispo e o escudeiro. 1485. 1 xilogravura)

Façamos uma análise dos elementos constitutivos desta xilogravura. Nela, temos uma representação típica da dança macabra, os vivos apresentam-se em pares com os seus respectivos mortos. A imagem do esqueleto quase decomposto aparece aqui novamente, o ventre aberto do morto à direita da figura denota o caráter recorrente da decomposição, existe também o sorriso macabro estampado no crânio de ambos os mortos. A morte porta uma arma, uma forma de desempenhar sua função, aqui já temos a imagem da foice, ou como no romance de Saramago, a gadanha.

A caveira à direita na figura movimenta-se como quem faz o passo da dança, ao qual o homem de vestes ricas parece querer negar, seus pés indicam o caminho contrário, contudo, como se faz ver, a morte não dá escolhas. Isso fica claro quando olhamos para o outro lado da figura, nem mesmo as mais altas figuras eclesiásticas são poupadas, reside no homem da Igreja uma feição de aceitação tristonha da realidade imutável, talvez seja esse o amor à vida de que fala Tennenti. Mas além disso, verifica-se que quem comanda são os mortos, e que cabe ao vivo desempenhar o seu papel, de forma “débil, dolente, resignada” (Trindade, 2012, p. 39). Isso nos leva, naturalmente, à pintura do *Triumphes de la mort* (1562) de Pieter Bruegel:

Figura 5: *Triumphes de la mort* (1562)



(Fonte: Brugel, Pieter. *Triumphes de la mort*. 1562. 1 pintura. Óleo sobre madeira, 117 x 162 cm, Museo del Prado)

Conforme Trindade (2012), esta pintura põe em curso a representação da morte triunfante, nesse quadro temos uma lenta construção temática que desemboca na forma mais conhecida do triunfo da morte, esse tipo de representação era comum em datas entre 1340 a 1400, porém pode ser observado também em pinturas posteriores a essas datas. Aqui a morte zomba e ataca os homens, se difunde em vários esqueletos, os homens morrem aos montes e se aglomeram em pilhas de corpos desfigurados, a tela é carregada de muitos detalhes, dos quais nem todos enumeraremos. Fazemos então uma enumeração concisa de alguns elementos dessa figuração medieval da morte caros à nossa análise e de como essas mortes se apresentam.

No canto superior esquerdo, dois esqueletos tocam sinos pendurados em uma árvore, próximos a eles mais dois desenterram um caixão, ao fundo outra dupla de esqueletos cortam árvores, também é possível notar uma cavalaria da morte rompendo pelo meio dos vivos, demonstrando a força destrutiva da morte - uma das características da temática do triunfo é o exército das mortes. Toda essa pintura alegoriza o fato do fim da vida, mas não somente isso, é também o anúncio desse mal irremediável que vem com o badalar dos sinos e o correr dos cavalos.

Na parte superior central da pintura são representados navios em chamas que afundam, dezenas de caveiras dançam em volta de uma igreja e com isso temos aqui a dança macabra sem a noção de duplo¹³, também vemos uma legião de caveiras atacar algo que se parece com um exército humano em farrapos, sem condições nenhuma diante da implacabilidade da morte. O canto superior direito está repleto de enforcamentos, em um deles o cadáver já se apresenta decomposto, algumas mortes observam um outro enforcamento em andamento, ainda pode-se ver um estrangulamento e uma execução pela espada (morte de soldado). Tudo indica que a morte é implacável e que, não importando os meios, ela desempenhará a sua função, saindo triunfadora sobre os homens.

No canto inferior esquerdo vemos um rei padecendo, uma das mortes lhe mostra uma ampulheta, demonstrando que seu tempo acabou, outra morte saqueia o tesouro desse rei, destacando a natureza fugidia da riqueza, que diante da morte de nada vale. Próximo a isso temos uma representação muito importante, esta é a do carro dos mortos, carregados de ossos, atropelando os vivos com suas rodas incansáveis, novamente vemos um sino na mão de uma morte a cavalo, e música sendo tocada por outra. Sobre o carro dos mortos, é necessário destacar que:

[...] 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 (Trindade, 2012, p. 64).

No centro inferior, a morte toca a todos: brancos, negros, homens, mulheres, nobres e plebeus, ela pratica seu ofício de formas diferentes, diversas são as suas armas, foices, espadas, lanças, redes etc. Ao passo em que se acumulam nessa massa de horror, medo e desespero, os humanos, estes incapacitados de reagir contra a ação da morte, apenas morrem aos montantes.

Além disso, - tanto ao meio quanto ao centro inferior direito - o que mais chama a atenção é que as *mortes seccas*, ao cercarem os humanos no centro da pintura, parecem deixar a eles um único caminho que é o de uma caixa enorme que, na parte interna da tampa, contém o símbolo de uma cruz. Parece-nos que a fuga da morte encontra seu local no símbolo da Igreja.

Exatamente no centro da pintura, a figura que parece deter maior importância devido à sua centralização é a personificação da morte citada em apocalipse - epígrafe que abriu este

¹³ De acordo com Ariès (2000), o espírito da alegoria do triunfo da morte está mais afastado que as danças macabras de uma noção de “Morremos todos” primitiva e tradicional. No tema do “Morremos todos”, aquele que iria morrer sabia disso e tinha tempo de se resignar. Ao contrário da morte, o triunfo, essa modalidade de figuração não previne ninguém.

capítulo, ela cavalga um cavalo amarelo-escuro que remonta a um ser em decomposição, em suas mãos brande o símbolo de seu ofício, a foice, é auxiliada por diversas mortes que parecem inferiores a si, e guia a todos rumo a uma morte inescapável. Vale destacar que a morte atua de forma indistinta, mata a todos igualmente, diversas são as vestes dos indivíduos que morrem, sejam eles cavaleiros em armaduras reluzentes, reis, membros da Igreja, ricos comerciantes, pobres camponeses, todos estão à mercê da implacabilidade dessas mortes triunfantes.

Em resumo, o triunfo da morte enquanto temática, é da mesma época:

[...] senão mais antigo, [do que] das *artes* [Moriendi] e das danças, [e] igualmente muito difundido. O tema é diferente, já não é o confronto pessoal do homem e da morte, mas a ilustração do poder colectivo da morte: a morte, múmia ou esqueleto, em pé, com a arma emblema na mão, conduz uma carroça enorme e lenta, puxada por bois (Ariès, 2000, p. 142).

A morte nas imagens demonstradas anteriormente é personificada e comumente se apresenta na imagem de cadáveres semidecompostos, ou “como no Campo Santo de Pisa, o esqueleto¹⁴ com a foice” (Huizinga, 2013, p. 230). Além disso, somam-se à característica mortalha e capuz negros - como podem ser vistos em alguns detalhes da pintura de Bruegel já analisada.

Em suma, conforme Spina (1997), a morte na Idade Média é expressão e imagem de uma conjuntura dolorosa, cotejada por outros temas (três vivos e três mortos, dança macabra e triunfo da morte) e motivos como: o cadáver, a caveira, o esqueleto, o corpo em decomposição, a visão terrífica da putrefação, a imparcialidade da morte, sentimento e fugacidade da vida, o menosprezo do mundo. Acrescentamos a essa enumeração a ação coordenada das mortes, o uso de armas para a execução da função, a indistinção entre ricos e pobres que permeia o caráter triunfante da morte durante a Idade Média.

1.3.2 A imagem medieval da morte em *As intermitências da morte*

Muito são os aspectos existentes no romance de Saramago que deixam claro a existência de uma morte personificada carregada de elementos da imagem medieval da morte. O que elencamos até aqui faz parte daquilo que chamamos de figuração medieval da morte e, como subdividimos essa figuração em alguns níveis, um desses níveis ocorre na imagem com a qual a morte se apresenta no romance seja enquanto personagem da narrativa, ou como seus

¹⁴ Segundo Ariès (2012) foi somente a partir do século XII que o esqueleto ou os ossos “*morte secca*”, e não mais o cadáver em decomposição se difundiram sobre todas as tumbas, chegando a penetrar no interior das casas, sobre as chaminés e móveis.

contornos são percebidos antes dela, de fato, adentrar a obra como personagem na segunda metade do romance.

Essa figuração medieval da imagem morte, pode ser notada em três principais âmbitos: 1) quando da existência de muitas mortes, 2) quando da imagem do esqueleto e da foice e 3) quando da imagem triunfante da morte. Optamos por organizar assim, pois o romance dá indicação nesse sentido, como se estabelecesse elementos medievais na imagem da morte, enquanto personagem nesses mesmos âmbitos. Essa escolha também foi feita para dinamizar a análise do texto e apresentar da forma - mais didática possível - este imbricado esquema que estamos tentando compor aqui quanto à figuração medieval da morte no romance de Saramago.

Essa noção de “muitas mortes” diz respeito a uma figuração que comporte mais de uma morte, algo que se aproxime de um exército ou, pelo menos, de mais de uma morte desempenhando sua função. O romance apresenta este tipo de imagem, uma vez que a morte que acompanhamos não é a única no exercício de suas funções. Um dos momentos em que isso fica bastante claro é, na verdade, quando um aprendiz de filósofo inicia um debate com o espírito que toca a água (aqui existe certa intertextualidade com o texto bíblico) em que, ao longo da conversa as conjecturas se deixam levar no rumo de afirmar que a morte, aquela que suspendeu suas funções no país do romance é apenas uma, e que haveriam, portanto, outras mais:

[...] a morte não é única, concluiu desnecessariamente o aprendiz de filósofo. É o que já estou cansado de te explicar, Quer dizer, uma morte, aquela que era nossa, suspendeu a actividade, as outras, as dos animais e dos vegetais, continuam a operar, são independentes, cada uma trabalhando no seu sector, Já estás convencido, Sim, Vai então e anuncia-o a toda a gente, disse o espírito que pairava sobre a água do aquário. E foi assim que a polémica começou (Saramago, 2017, p. 73-74).

Essa ideia de que a morte seria “setorial”, isto é, incumbida apenas a determinado setor do mundo humano, demonstra certa aproximação com uma noção medieval de morte, uma vez que a atuação de diversas mortes é algo característico ao tema do triunfo. A conjectura entre o filósofo e o espírito da água vai além quando o espírito comenta sobre a possibilidade da existência de uma morte maior, uma morte absoluta: “[...] até onde a minha imaginação consegue chegar, ainda vejo uma outra morte, a última, a suprema, Qual, Aquela que haverá de destruir o universo, essa que realmente merece o nome de morte” (Saramago, 2017, p. 73).

A morte que acompanhamos no romance, ao mandar uma segunda carta procurando que desfaçam as correções que lhe haviam feito quando da publicação da primeira carta, sobre o seu nome ser iniciado com minúscula e não maiúscula, fala o seguinte: “só conheceis esta pequena morte quotidiana que eu sou, esta que até mesmo nos piores desastres é incapaz de

impedir que a vida continue, um dia virão a saber o que é a Morte com letra grande [...]” (Saramago, 2017, p. 112). E continua logo a seguir: “nesse momento, se ela, provavelmente, vos desse tempo para isso, perceberíeis a diferença real que há entre o relativo e o absoluto, entre o cheio e o vazio, entre o ainda ser e o não ser já” (Saramago, 2017, p. 112).

Essas afirmações realizadas pela morte denotam a existência de uma Morte maior, uma Morte absoluta e que representaria o fim dos mundos como um todo, uma inexistência completa. Tais comentários nos levam a considerar que esta Morte implacável e inominável, capaz de levar a todos, carrega parte das características de uma morte triunfante, com isso, estabelecemos neste ponto uma aproximação com o medieval e uma figuração medieval da imagem da morte como a que vimos na pintura de Bruegel.

É na existência do mórbido e do macabro que observamos mais um elemento constituidor da figuração medieval no romance. Se considerarmos que o mórbido tem relação com “o espetáculo físico da morte e do sofrimento” (Ariès, 2012, p. 143), então seria possível relacionar a imagem construída pelos asilos na carta ao governo como algo revestido e constituído no mórbido. Lembremo-nos que, no romance, ao avaliar a situação, os asilos percebem que a cada dia que passa, um moribundo ou idoso já muito velho não morreria enquanto a sua situação física tornar-se-ia cada vez pior, e que a cada dia menos espaços teriam para comportar uma comunidade cada vez maior de idosos - muitos deles inválidos - em seus lares.

A solução imaginada para isso é que carrega o sentido de mórbido de que falamos em 1.3.1:

O remédio, salvo opinião mais abalizada, seria multiplicar os lares do feliz ocaso, não como até agora, aproveitando vivendas e palacetes que em tempos conheceram melhor sorte, mas construindo de raiz grandes edifícios, com a forma de um pentágono, por exemplo, de uma torre de babel, de um labirinto de cnossos, primeiro bairros, depois cidades, depois metrópoles, ou, usando palavras mais cruas, cemitérios de vivos onde a fatal e irrenunciável velhice seria cuidada como deus quisesse, até não se sabe quando, pois os seus dias não teriam fim [...] (Saramago, 2017, p. 31).

Imagine só, uma cidade de idosos em morte suspensa, uma verdadeira imagem aterradora, constituída pela noção dos cemitérios de vivos em que não existiria a menor assistência. Seria um verdadeiro local de choro e ranger de dentes, quase como o Inferno bíblico, com a diferença de a imortalidade ser o suplício e não a solução. A carne envelhecendo a cada dia, os machucados gangrenando e apodrecendo, o fenecimento da carne diante de uma imortalidade punidora. Se o mórbido encontra sua posição central no tema da decomposição,

no romance a decomposição ocorrerá para sempre e nos vivos, daí a afirmação dos lares dos idosos ao deixar claro que “talvez não nos queiram crer, mas o que aí nos vem em cima é o pior dos pesadelos que alguma vez um ser humano pôde haver sonhado” ao qual arrematam dizendo “antes a morte, senhor primeiro-ministro, antes a morte que tal sorte” (Saramago, 2017, p. 32).

O macabro também pode ser notado na narrativa de Saramago. Em determinado momento, um jornal sugere uma “caça à morte”, pensam que se ela usa um papel de cor específica seria bastante fácil achar tal fornecedor e “facílimo caçar a macabra cliente quando ela se apresentasse a renovar a provisão” (Saramago, 2017, p. 127). Não achamos que as palavras, na narrativa de Saramago, sejam postas sem motivo, é sabendo disso que gostaríamos de fazer notar ali a palavra macabra. Essa associação é feita no romance, uma vez que a imagem da morte é praticamente a mesma dos temas macabros.

Lembre-mos que a imagem da morte na Idade Média era cotejada, em grande parte, pela questão do esqueleto, da mortalha e por sua foice e que “a personificação já muito cedo se separa da figura de Deus e se torna autossuficiente” (Williams, 1996, p. 154) e que, por isso, ficou livre para assumir “muitos atributos não-cristãos, como, por exemplo da sua aparição como esqueleto empunhando a foice [...]” (Williams, 1996, p. 154). É essa morte, livre de um Deus, uma espécie de ser intermediário entre o Aqui e o Além, que aparece na narrativa de Saramago.

Essa imagem da morte enquanto esqueleto aparece por diversas vezes no romance. Mas um dos momentos de maior importância é quando o narrador a descreve enquanto seu aspecto físico em cena pela primeira vez. Este momento toma lugar quando uma das cartas enviadas pela morte, e até aquele momento incontornáveis, é devolvida ao remetente, isto é, a morte. Tal situação haveria de causar certo espanto, como se devolve uma carta enviada por meios completamente desconhecidos pela humanidade?

É nessa situação que o narrador acha por bem descrever a imagem da morte até aquele momento, segundo o qual: “a imagem da própria morte que temos diante dos olhos, sentada numa cadeira e embrulhada no seu lençol, e tendo na orografia da sua óssea cara um ar de total desconcerto [...]” (Saramago, 2017, p. 136). Aqui já vemos a permanência de uma imagem medieval no que tange à figuração de morte, seja pelo seu lençol, conhecido pelo pano preto que cobre os ossos - uma vez que ela é “toda feita de ossos” (Saramago, 2017, p. 114), e que “somos testemunhas fidedignas de que a morte é um esqueleto embrulhado num lençol” (Saramago, 2017, p. 145) - seja pela estrutura óssea da face de que fala o narrador, é a *morte secca* de que comentamos antes.

Antes desse ponto, por diversas vezes, algumas personagens já haviam aventado a imagem da morte nos termos acima demonstrados. Logo, essa forma da imagem da morte conseguiu manter-se até os dias de hoje de maneira muito convincente, alguns exemplos do romance podem ser encontrados nos seguintes trechos:

Porquanto só a um idiota chapado poderia ocorrer a lembrança de que a morte, um esqueleto embrulhado num lençol como toda a gente sabe, saísse por seu pé, chocalhando os calcâneos nas pedras da calçada, para ir lançar as cartas ao correio (Saramago, 2017, p. 127).

Aqui trata-se da ideia já comentada de fazer apanhar-se a morte quando esta fosse comprar novos papéis de cor violeta para suas cartas diárias. O interessante é como essa imagem da morte perpetuou-se no imaginário até os dias de hoje, uma vez que, como o próprio texto diz, é uma imagem que “toda gente sabe” (Saramago, 2017, p. 127). Atrelamos isso à necessidade de que, não importando as épocas, sempre surgem períodos de grande mortandade em que a face humana se volta para o horror da morte em que diversos comportamentos coexistem, sejam para negar o fato evidente da morte, ou para alertar para o morticínio. Isso ocorre em períodos em que a morte se faz mais presente, como em guerras, epidemias, ou (como vimos recentemente) pandemias.

Outro elemento constituidor dessa imagem medieval da morte é a sua foice, a mesma que arrasa o terreno na iconografia medieval demonstrada nesse capítulo, a mesma que arrasa o chão na imagem do Campo Santo de Pisa em que apresenta: “uma mulher envolta em longos véus, com os cabelos soltos, sobrevoa o mundo e atinge com a sua foice a juventude de uma corte de amor que não esperava isto, e despreza uma corte dos milagres que lhe suplica” (Ariès, 2000, p. 135). Essa foice também aparece no romance:

A solução será enviá-la outra vez, disse a morte à gadanha que estava ao lado, encostada à parede branca. Não se espera que uma gadanha responda, e esta não fugiu à norma. A morte prosseguiu, Se te tivesse mandado a ti, com esse teu gosto pelos métodos expeditivos, a questão já estaria resolvida, mas os tempos mudaram muito ultimamente, há que actualizar os meios e os sistemas, pôr-se a par das novas tecnologias (Saramago, 2017, p. 137).

A imagem da foice subsiste, já não desempenha a sua função nos dias atuais, mas sua imagem permanece viva, essa imagem de “companheira de tantas aventuras e massacres” (Saramago, 2017, p. 142) que agora estava como “[...] de todo ausente, como se se tivesse enjoado do mundo, descansava a lâmina desgastada e ferrugenta contra a parede branca” (Saramago, 2017, p. 142). Aproxima-se da figuração medieval, portanto, essa imagem da foice, mesmo que agora já esteja em desuso, existe para colocar em tônica, com isso, um decaimento

da imagem da morte e, talvez a intromissão do escamoteamento¹⁵ da morte no mundo contemporâneo.

Chegamos a um dos pontos mais importantes da figuração da morte medieval no romance, é o ponto que recai sobre uma figuração de morte triunfadora diante da espécie, que toma em grandes doses, sua influência dos temas do triunfo da morte. No romance, diversos são os momentos em que a morte se apresenta como aterradora, portentosa e detentora do destino dos homens, aparece no sentido literal da palavra triunfante, enumeraremos alguns desses momentos. O primeiro momento de que já falamos é quando da questão da morte escrita com maiúscula, mas além desses existem outros. Um deles é quando a morte decide utilizar as cartas violetas para anunciar a morte vindoura e o prazo de uma semana até ela chegar:

[...] todos eles passariam a ser avisados de antemão de que ainda disporiam de uma semana de vida, por assim dizer até ao vencimento da livrança, para resolverem os seus assuntos, fazer testamento, pagar os impostos em atraso e despedir-se da família e dos amigos mais chegados (Saramago, 2017, p. 124).

O aspecto triunfante se dá pela incapacidade de os seres humanos controlarem seus destinos, todos os que morrem recebem suas cartas, e são incapazes de contornar a morte iminente, lembremo-nos da pintura de Bruegel, nela milhares sucumbiam sem a menor capacidade de evitamento, sem conseguir se desenlaçar do destino claro que é o perpetrado pela morte triunfante.

Dando continuidade, essa nova medida da morte - a das cartas - não foi bem recebida: “os jornais têm-se excedido em furiosos ataques contra ela, acusando-a de impiedosa, cruel, tirana, malvada, sanguinária, vampira, imperatriz do mal, drácula de saias, inimiga do género humano, desleal, assassina, traidora [...]” (Saramago, 2017, p. 126). Como nos temas do triunfo, a morte continua a tocar a todos indistintamente, de forma que não importa o que se faça não é possível negar a carta e, com isso, é impossível negar a própria morte que chega irremediavelmente.

É por isso que quando uma carta volta para a mesa da morte, ela fica bastante inquieta e até mesmo confusa, parecia existir “uma força alheia, misteriosa, incompreensível, parecia opor-se à morte da pessoa, apesar de a data da sua defunção estar fixada, como para toda a gente, desde o próprio dia do nascimento” (Saramago, 2017, p. 140). A possibilidade de uma força alheia estar indo de encontro ao ofício da morte é tido como um desacato da autoridade desta sobre os humanos, sua reação é de profunda descrença em que faz questão de demonstrar

¹⁵ Trataremos disso no capítulo da figuração contemporânea da morte.

sua superioridade: “É impossível, disse a morte à gadanha silenciosa, ninguém no mundo ou fora dele teve alguma vez mais poder do que eu, eu sou a morte, o resto é nada” (Saramago, 2017, p. 140).

Vemos aqui, aquilo já comentado sobre a questão da separação entre a morte e Deus, de forma que a morte atua sozinha e, no romance, entende-se como soberana. Uma soberana poderosíssima e que tem poder absoluto sobre a vida dos humanos. Uma vez que se é a morte, todo o resto desvanece, pois ela é que detém todo o poder e todo o resto é ínfimo e, portanto, nada, insignificante. Ao passo em que, o retorno da carta - que estava destinada ao violoncelista - indica um desequilíbrio do balanço de poder que sempre esteve nas mãos da morte, e esse descompasso se deve ao fato de que:

[...] alguém que já deveria estar morto há dois dias continuava vivo. E isso não era o principal. O diabo do violoncelista, que desde que tinha nascido estava assinalado para morrer novo, com apenas quarenta e nove primaveras, acabara de perfazer descaradamente os cinquenta, desacreditando assim o destino, a fatalidade, a sorte, o horóscopo, o fado e todas as demais potências que se dedicam a contrariar por todos os meios dignos e indignos a nossa humaníssima vontade de viver. Era realmente um descrédito total (Saramago, 2017, p. 141-142).

Logo, a situação era mais complicada do que imaginava a morte; o homem não apenas deixou de morrer no dia correto, como completou um ano de vida a mais do que deveria ter. A morte continuou tentando enviar a carta que sempre retornava em cada vez menos tempo, deixando a morte “perplexa, desconcertada, que pouco lhe faltava para começar a dar com a cabeça nas paredes de pura aflição” (Saramago, 2017, p. 142). Esse estado da morte não corresponde mais a um estado de triunfo, e sim de profunda confusão muito característica aos humanos que tiveram suas mortes suspensas e, depois, retornadas.

Se os humanos da narrativa se vêm sem saber o que fazer diante de uma situação-limite envolvendo a morte, a morte também se vê sem saber o que fazer quando se encontra na situação-limite do retorno da carta, o jogo toma novas formas e começa, nesse ponto, um processo de transição da morte que, mais tarde, resultará na sua humanização completa e aproximação com a figuração contemporânea.

Diante de tal situação, a morte não se dá por vencida e resolve agir, nesse momento da narrativa, o narrador fornece uma preciosa descrição dessa morte que acaba de sofrer um revés, mas que agora já se recompôs e adquiriu novamente a sua indumentária padrão pertencente à Idade Média, tomou novamente a sua forma triunfante e dominadora: “[...] parecia mais alta, com mais corpo, uma senhora morte como se quer, capaz de fazer tremer o chão debaixo dos pés, com a mortalha a arrastar levantando fumo a cada passo” (Saramago, 2017, p. 144).

Nesse ponto, verificamos a imagem da morte tal como na Idade Média. Vejamos como: primeiro a sua altura, parece ganhar estatura, atribuindo a sua imagem uma imponência que até pouco tempo antes disso parecia perdida, ela também é descrita pelo narrador como uma senhora morte, garante aí o seu status de suserania, de senhora dos homens, da qual os humanos seriam os subalternos, são esses aspectos similares aos temas do triunfo: que atua indistintamente, que assume a sua postura imbuída da mortalha que veste o esqueleto, da foice que cinge a carne humana e leva a todos para o derradeiro fim, que leva medo ao coração dos homens e que sob os seus pés tem o destino do mundo.

O mencionado momento, que será abordado em maior profundidade no próximo capítulo, tem bastante relação com o momento de retorno da morte - logo antes de instituir as cartas violetas. Nesse ponto milhares morreram ao mesmo tempo, instituindo um verdadeiro morticínio generalizado em que milhares que já deveriam estar mortos, finaram-se ao mesmo tempo, ao último badalar da meia noite, como fora dito na primeira carta da morte. Esse badalar dos sinos é o mesmo badalar que figura na imagem de Bruegel, prenuncia exatamente a mesma coisa: mortandade. O cenário, nesse caso, tanto no romance quanto na pintura, foi de triunfo da morte, que assolou o território demonstrando a total incapacidade humana diante da natureza portentosa e aterradora da morte.

Portanto, a figuração da morte, no diz respeito à imagem da morte, é bastante clara nos seus contornos medievais, seja pela forma de múltiplas mortes que existem, seja pela forma estética que leva a morte que acompanhamos no romance com sua forma esquelética, sua gadanha e mortalha, ou seja pela forma como se porta: triunfante destiladora de medo e horror no coração da humanidade que faz tremer o chão e que, em um só segundo, é capaz de matar milhares de indivíduos que até um minuto atrás estavam vivos, declarando sua capacidade e sua indistinção quando do exercício da função, tal qual a morte figurante na pintura de Bruegel.

2 A FIGURAÇÃO DE TRANSIÇÃO: AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE E O SÉTIMO SELO EM UM JOGO DE XADREZ ENTRE O MEDIEVAL E O CONTEMPORÂNEO

"Nós ossos que aqui estamos pelos vossos esperamos".

Inscrição na Capela dos Ossos, Portugal

2.1 Em busca de uma definição da figuração de transição da morte e suas formas

Tratar da figuração da morte é, na maioria dos casos, um trajeto sinuoso e incerto. Existem alguns caminhos produtivos e outros menos, existem os becos sem saída e existem as estradas de pedras milenares já postas e firmes, existem também as estradas de barro recém-abertas, pouco exploradas, pouco visadas e de difícil trajeto. Pois bem, se por um lado a figuração medieval da morte já apresenta um grande aparato teórico transdisciplinar para servir-nos de base, como pôde ser visto no capítulo anterior, o mesmo não pode ser dito da figuração de transição da morte.

Em todo o decorrer de nossa pesquisa, passando por inúmeros textos, autores e obras deste século e de séculos passados, não encontramos em nenhuma delas, algum livro, capítulo ou trecho que se debruçasse sobre a questão da figuração de transição, como nós. Quase como se fosse inexistente tal figuração na literatura, no cinema, nas histórias em quadrinhos, na arte em geral. Este capítulo parte desta problemática: não só existe uma figuração de transição, como é possível delinear seus limites e apontar algumas de suas formas.

Admitimos que tal tarefa não seja simples e que, por isso, jamais deve ser tratada de forma simplista. Nossa intenção não é criar uma nova leva de conceitos acerca da figuração da morte, nem mesmo estipular e fechar um determinado tipo de figuração dentro de uma caixa epistemológica, muito pelo contrário, buscamos padrões, formas e características que nos ajudem a entender melhor o que seria essa figuração de transição.

Dito isso, gostaríamos de lançar mão de uma definição inicial e apontar duas formas pelas quais identificamos a figuração de transição em duas obras diferentes, a saber: *As intermitências da morte*, de José Saramago e *O sétimo selo* (1957), de Ingmar Bergman. Esperamos, com isso, começar a pavimentar, mesmo que inicialmente, essa estrada de barro que é a pesquisa existente nos campos da figuração de transição da morte. Mas antes disso, precisamos tratar de uma pesquisa que aborda uma noção de transição na representação da morte entre o medievo e a contemporaneidade. Tal pesquisa não elabora essa questão da mesma

forma que neste trabalho, mas foi realizada antes que a nossa e, por isso, a consideramos relevante para o debate.

O texto em questão é a Tese de Trindade (2012), a qual foi a única pesquisa em que encontramos uma menção ao que seria transição. Consideramos necessário trazer um pouco da definição fornecida pela autora e também das problemáticas que ela levanta ao fornecer tais conceitos/formas para entender como opera esse ponto de transição na representação para a autora. Além disso, vale citar que ela utiliza *o Sétimo Selo*¹⁶ como essa obra de transição. Daí a proximidade de nossa pesquisa para com a dela e a necessidade de apontarmos suas definições, embora diverjam das nossas.

“*O sétimo selo*, de Ingmar Bergman, é o nosso ponto de transição da personificação da morte na Idade Média para a Pós-Modernidade[...]” é o que diz Trindade (2012, p. 65). A autora deixa claro, logo de início que compreende este filme como um ponto de transição entre a figuração medieval da morte e uma figuração pós-moderna. Além disso, a autora demonstra, em seu texto, quais seriam os termos definidores para uma transição na representação da morte: “Isso ocorre, pois, a história do filme está envolta em elementos medievais, da mesma forma que os textos de Boccaccio, Defoe e Poe” (Trindade, 2012, p. 66). E a autora continua: “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” (Trindade, 2012, p. 66).

Para a autora, o que faz o filme de Bergman ser um ponto de transição é o fato de possuir diversos elementos medievais para retratar a morte e sua relação com o homem, assim como também o fato de ser um filme, especificamente trabalhar na linguagem do cinema, é a junção destes dois elementos que faz com que *O sétimo selo* possa ser considerado uma obra de transição entre essa personificação de estética medieval e o pós-moderno. A autora continua e pontua que “a junção desses elementos transforma o tema da morte medieval em elemento reflexivo da contemporaneidade” (Trindade, 2012, p. 66).

Gostaríamos de fazer notar que concordamos com a autora no que diz respeito aos claros elementos medievais que existem no filme e que existe sentido em considerar que uma linguagem pós-moderna como a do cinema carregue consigo elementos reflexivos da contemporaneidade no que diz respeito a uma representação da morte. Porém, quando tratamos

¹⁶ A tese de Trindade foi a única pesquisa em que vimos a utilização da palavra transição no que se refere à representação da morte que não abordasse a questão meramente sob o viés da transitoriedade entre vida e morte. Ela abriu nossos olhos para um aprofundamento maior e necessário nessa questão da transição. De forma que, embora não trabalhemos sob a mesma ótica - afinal, nesta nossa dissertação, operamos pela categoria de figuração da morte - ainda assim devemos em muito a ela por ter notado essa relação de transição primeiro.

da figuração da morte na fase de transição não é suficiente apenas o fato de a obra ser uma película constituir o elemento utilizado para que se estabeleça esta transição, logo, sob nossa ótica, é necessário mais do que isso se quisermos estabelecer a figuração de transição da morte como existente no filme.

Aqui, e somos nós que afirmamos isso, a figuração de transição da morte, tanto em Saramago quanto em Bergman, parece sim ter este intuito de resgate do imaginário medieval como uma forma de discussão acerca do contemporâneo. Mas existem fatores categóricos pelos quais podemos atribuir a necessidade ou responsabilidade de uma figuração de transição nessas obras. Logo, levando em conta a nossa forma de entender aquilo que é a figuração da morte¹⁷, fica bastante claro que estes elementos medievais juntamente com o “pensar cotidiano” contemporâneo em Bergman conseguem enquadrar a obra dentro de uma pesquisa da figuração da morte. Porém, em qual fase se encaixaria essa figuração? Para nós, seria na fase de transição, mas não exatamente pelos mesmos motivos que elaborou Trindade acerca da representação da morte no filme.

É tendo isso em mente que trataremos finalmente de estabelecer, mesmo que de forma inicial, quais seriam os elementos necessários para que uma figuração da morte seja considerada de transição em qualquer obra artística que seja, isto é, para além de *O sétimo selo*.

A noção de transição, quando observada semanticamente, implica naturalmente a mudança de um estado a outro, uma passagem de lugar, de uma condição etc. Quando incluímos esta noção dentro da figuração da morte, parece-nos claro existir como uma fase de figuração da morte, até mesmo pela própria noção de mudança. Afinal, a transição é nutrida por elementos constituintes (os níveis) de outras fases, a medieval e a contemporânea, neste caso.

Com isso, podemos dizer que uma figuração de transição da morte necessita de elementos correspondentes a duas fases diferentes de figuração da morte em que haja mudança de um estado a outro - seja essa mudança gradual ou abrupta, independentemente de acontecer uma única vez ou repetidas vezes, e independentemente do sentido que a mova - por isso transição. Ou seja, podemos dizer que há transição se determinada obra, por exemplo, apresenta elementos medievais e contemporâneos em um movimento de transição entre ambos. Logo, é seguro dizer que se estabelece a transição da figuração da morte, independentemente da

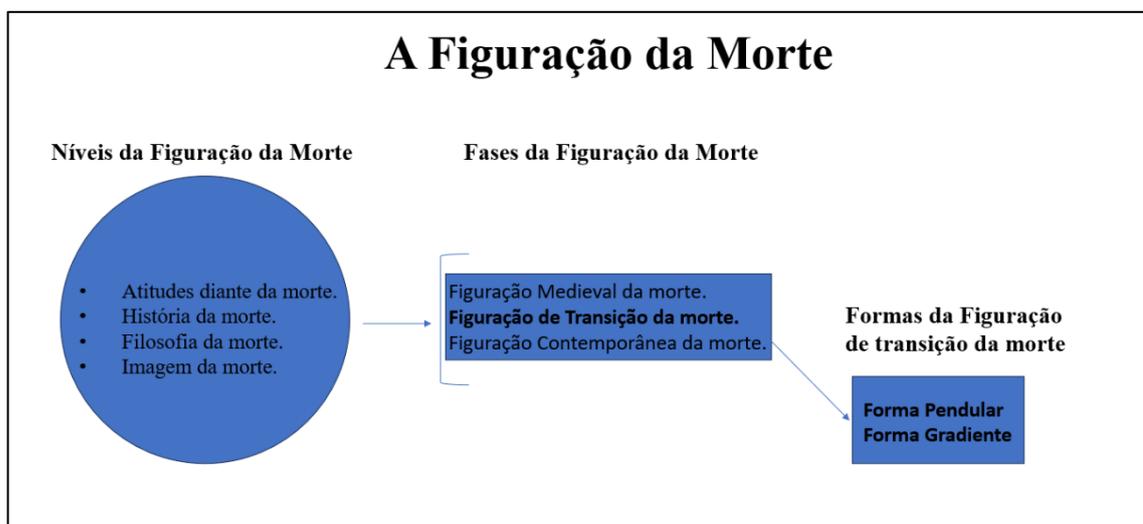
¹⁷ Como já afirmamos na introdução e exemplificamos no decorrer do primeiro capítulo, a figuração da morte é uma grande categoria que abrange diversos níveis conceituais referentes à morte como: estética, atitude diante da morte, filosofia da morte etc. A figuração também possui suas fases históricas que servem para visualizarmos melhor suas distinções, vale citar que cada fase também está sujeita aos mesmos níveis já mencionados, respeitando, é claro, as suas devidas atualizações/evoluções ou surgimentos temporais. Lembrando que estamos nos dedicando somente a trabalhar com três dessas fases nesta dissertação, a saber: Medieval, Transição e Contemporânea.

linguagem assumida, seja ela Cinema, HQ's etc. O que garante isso são os elementos de figuração que concernem aos níveis de figuração da morte em uma determinada fase.

Logo, uma figuração de transição da morte pode ser identificada tanto na obra de Saramago quanto no filme já citado de Bergman. Mas não é a forma artística da obra que deixa isso claro, ela pode servir-nos como indicativo, mas o que realmente deixa clara essa existência são os elementos medievais e contemporâneos já mencionados, operando em um processo de transição entre um e outro. Convém então, a partir deste momento, deixarmos claras as formas da figuração da transição que já mencionamos antes. Quando falamos de formas, compreendemos, com isso, que existem formas claras dentro de obras artísticas pelas quais se pode evidenciar a existência de uma figuração de transição. Não podemos confundir as formas de figuração de transição com as fases da figuração da morte.

As formas da figuração de transição referem-se exclusivamente à fase figuração de transição e existem dentro dela e somente nela. As fases, por outro lado, referem-se ao conjunto de níveis conceituais que se enquadram dentro de um determinado recorte histórico/temporal, a saber: fase medieval, fase de transição e fase contemporânea, por exemplo. Ou seja, as formas de transição existem dentro e subordinadas à fase de transição. Existe uma noção de hierarquia que deve ser entendida com muito cuidado:

Figura 6: Organograma das formas da figuração de transição da morte¹⁸



(Fonte: Elaborado pelo autor)

¹⁸ Deixamos a fase medieval e a fase contemporânea no organograma somente para que fosse mais fácil visualizar em que local a figuração de transição se encontra, e porque (as três juntas) correspondem às fases que encontramos no romance de Saramago.

Logo, poderíamos identificar pelo menos duas formas pelas quais essa figuração de transição pode ser vista nas obras mencionadas, a forma pendular e a forma gradiente, especificaremos melhor a seguir. Antes disso, vale lembrar que não temos o intuito de limitar a figuração de transição apenas a essas duas formas, pelo contrário, gostaríamos de deixar claro que essas duas formas são apenas duas que conseguimos identificar nas obras analisadas, e que devem existir muitas outras mais nas diversas obras que saem a todo mês sobre a temática da morte, ainda mais se considerarmos a pandemia recente que assolou o planeta em que rememoramos os tempos da peste com muito mais proximidade do que jamais gostaríamos.

Tendo deixado tudo isso claro, debruçarem-nos agora sobre essas duas formas de figuração de transição da morte. A primeira, que pudemos identificar na obra de Saramago, pode ser chamada de figuração de transição pendular da morte e compreende, de forma sintética, uma figuração que transita entre o medieval e o contemporâneo com o comportamento similar ao de um pêndulo, portanto, sendo medieval em um instante e logo a seguir apresentando-se como contemporânea.

A segunda que também pode ser encontrada na obra de Saramago, mas bem mais proeminente em Bergman, trata-se da figuração de transição da morte do tipo gradiente. Esta comporta-se de forma diferente, é uma forma de visualizar a obra, é como se a obra fosse um objeto no espaço e este objeto fosse preenchido pelas duas figurações: a medieval e a contemporânea, este tipo de figuração apresentaria este objeto preenchido pelas duas formas de modo que seria difícil dizer onde termina um e começa outro, por isso a noção de gradiente que muda de uma cor a outra sem deixar claro o início de uma cor e término da outra cor, com isso tornando-se uma forma da figuração de transição da morte. O gradiente corresponde a uma visualização macro da obra, o pêndulo corresponde a uma visualização micro, que seria cena-a-cena, por exemplo.

Foi considerando isso que optamos por dar enfoque ao pêndulo em nossa análise de Saramago (em 2.2) e ao Gradiente em Bergman (em 2.3), em virtude de que essas formas se sobressaem nas respectivas obras. Faltará somente, e isso pode ser sanado por pesquisas futuras, investigar mais a fundo a transição gradiente em Saramago (embora seja estabelecida comparação entre ambas as obras em 2.3 e apresentemos uma versão simples do gradiente também em Saramago). Foi necessário realizar este recorte, pois somente assim conseguiremos nos aprofundar de forma satisfatória em ambas as formas de transição.

Com isso poderíamos dar por encerrada esta seção 2.1, porém, faremos um adendo aqui acerca daquilo que é a morte na contemporaneidade. Isso é extremamente necessário, pois,

quando falamos de elementos medievais para a transição, estes já estão muito claros, mas quanto aos elementos contemporâneos, estes ainda não foram explorados neste texto. À título de informação, adiantaremos de forma resumida, aquilo que pode ser entendido por uma figuração contemporânea¹⁹ da morte, uma vez que esta faz parte da figuração de transição da morte.

A morte contemporânea é uma morte, sob o olhar medieval, enfraquecida, relativamente desprovida de suas capacidades de morticínio. Ela não costuma sorrir ao matar, também não é mais implacável como antes. A figuração da morte contemporânea é esmaecida, o escamoteamento da morte tem lugar importante nisso, a morte sendo um tabu, e sendo um incômodo em diversos tipos de situações sociais, faz com que sua representação tenda a ser humanizada, compreensiva e afetuosa. Mas uma característica permanece imutável, ela cumpre sua função, de formas diferentes, mas todos continuam a morrer.

A morte não mata mais como antes, a imagem da foice extinguiu-se (em partes), está ultrapassada, a mortalha, o esqueleto e o sorriso macabro estão também, a figuração contemporânea da morte apresenta em seu lugar uma mulher de cabelos pretos, normalmente muito bonita, por volta dos trinta anos, que busca fazer o traslado do morto de forma não-traumática. Até o “Além” do qual a morte seria a ferramenta para obtenção antes, agora é outro, a morte de hoje não sabe para onde vamos, apenas nos guia para que descubramos sozinhos. Ou quando sabe, tudo é possível, toda religião é real e todas as crenças existem desde que se creia nelas.

A fragmentação do mundo moderno, a super velocidade das informações, a rotina desgastante do trabalho, a alienação das massas, as religiões no estilo *fast-food*: escolha, pague e consuma, tudo isso contribui para uma morte que é muito mais humana do que jamais foi, muito mais compreensiva do que jamais foi e bem menos incômoda e dona de nossas vidas do que jamais foi.

Nós comandamos o mundo, nós comandamos quem vive e quem morre, baixas taxas de desemprego significam vidas a mais poupadas, fazemos pensões, seguros de vidas, colocamos nossos velhos nos asilos (quando muito). Morrer não é real, acontece só com os outros e com os velhos ou com os muito doentes que tiveram o azar de a medicina ainda não conseguir salvá-los, afinal, a medicina é sempre a esperança de uma vida longa e já existem alguns estudos que

¹⁹ Gostaríamos de lembrar que o próximo capítulo aborda de forma muito mais elaborada este tipo de figuração, dito isso, recomendamos a leitura da primeira seção do terceiro capítulo.

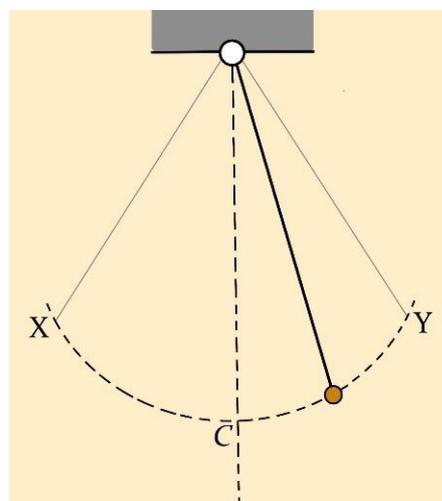
buscam parar a velhice, a imortalidade é quase uma questão de *quando* e não de *se*. Tudo isso enquanto o planeta nos fornece claros sinais de exaustão.

Estes são apenas alguns elementos que constituem a figuração da morte contemporânea da forma como a encontramos hoje. A Covid-19 balançou essas estruturas e realizou algumas mudanças neste esquema grande, complexo, interconectado e rizomático que é a morte nos dias de hoje. Porém, não é nosso intuito dar conta disto, nem acreditamos que seja possível alguém, sozinho, descrever com precisão o que é a morte hoje. O que queremos é deixar claro como se apresenta a figuração contemporânea da morte, em todo caso, voltaremos a estes tópicos e outros mais no próximo capítulo. Agora, continuemos na esteira a figuração de transição da morte.

2.1.1 O que é a figuração de transição da morte: uma introdução ao movimento pendular

Acreditamos ser este o momento de desenvolvermos mais a ideia de movimento pendular no que diz respeito à figuração da morte de transição²⁰. Um pêndulo simples, quando observamos os manuais de mecânica, geralmente utilizados na formação de professores ou de alunos, é demonstrado como um dispositivo de massa puntiforme presa a um fio inextensível (uma haste pendular) que oscila em torno de um ponto fixo realizando movimentos alternados no eixo X e Y.

Figura 7: representação do movimento de um pêndulo simples



(Fonte: Santos, 2024)

²⁰ Contudo, é necessário deixarmos claro que este movimento será exemplificado e analisado em sua totalidade apenas na seção 2.2, intitulada: A figuração de transição da morte em *As intermitências da morte*.

Ao trabalharmos a noção de movimento pendular, não pretendemos tornar muito mais complicado o que acontece no romance de Saramago do que justamente se pode observar nessa figura. O movimento de que falamos consiste naquilo que pode ser considerado um movimento de um lado ao outro. O que tentaremos demonstrar é que, deixando de lado o aspecto mecânico-teórico profundo que envolve o movimento pendular, mas utilizando seus princípios como base para o nosso pensamento, conseguimos ver, na obra de Saramago, uma movimentação parecida no que diz respeito a figuração de transição da morte e isso exemplifica-se em inúmeros trechos, o nos parece de difícil compreensão o fato de isto ainda não ter sido apontado diretamente.

Dos inúmeros e variados trechos que existem no romance para exemplificar este movimento, selecionamos aquele que pode ser considerado o primeiro para introduzirmos esta noção, tal trecho se dá na primeira página do romance, logo nas primeiras reações à greve da morte:

[...] como se a velha átropos da dentuça arreganhada tivesse resolvido embainhar a tesoura por um dia. Sangue, porém, houve-o, e não pouco. Desvairados, confusos, aflitos, dominando a custo as náuseas, os bombeiros extraíam da amálgama dos destroços míseros corpos humanos que, de acordo com a lógica matemática das colisões, deveriam estar mortos e bem mortos, mas que, apesar da gravidade dos ferimentos e dos traumatismos sofridos, se mantinham vivos e assim eram transportados aos hospitais, ao som das dilacerantes sereias das ambulâncias (Saramago, 2017, p. 11).

Aqui existe uma notável referência àquilo que poderia se constituir como uma figuração medieval da morte. Tratando especificamente disto, sabemos muito bem os seus aspectos, como no tema dos três-vivos e três-mortos, nas quais as caveiras eram retratadas como portadoras do sorriso macabro: “O sorriso das caveiras revela que elas carregam consigo o destino do outro: um sorriso de triunfo sobre a vida, que é passageira” (Trindade, 2012, p. 36). Logo, é notável que a dentuça arreganhada existiria em sinal de triunfo sob a humanidade, exatamente como nos temas do triunfo da morte e na dança macabra, mas que haveria embainhado a tesoura, sinal de que não exerceria seu ofício, com isso a imagem medieval é levemente suavizada, em clara movimentação do pêndulo para a direita que corresponderia à figuração contemporânea.

Além disso a indicação dessa movimentação em direção ao contemporâneo se dá que é precisamente quando se traz a questão dos hospitais, das ambulâncias, do socorrer dos feridos visto a forma como a existência de hospitais e tratamentos modernos influenciam em nossa forma de conceber a morte nos dias de hoje. Este trecho no início do romance já demonstra a existência deste movimento desde muito cedo na narrativa, porém isso só será realmente claro

a partir da segunda metade do romance, quando a morte se apresenta como personagem da narrativa e precisa investigar de corpo presente e o violoncelista que se recusava a morrer.

Retornando ao trecho mencionado, verifica-se, com isso, que, ao mesmo tempo em que se traz uma figuração medieval pela imagem do sorriso macabro, o narrador logo a seguir movimentando o pêndulo relembrando ao leitor - pelo uso dos hospitais e das ambulâncias - que esta é uma narrativa Contemporânea e que, com isso, podemos refletir sobre os dias de hoje a partir também de temáticas já muito antigas.

Outro trecho, este na segunda metade do romance (próximo do exato ponto no texto em que a figuração de transição da morte é evidente e ganha maiores contornos até ser substituída pela figuração contemporânea), demonstra esse movimento pendular:

A morte levantou-se novamente, deu umas quantas voltas à sala, por duas vezes parou onde se encontrava a gadanha, abriu a boca como para falar com ela, pedir-lhe uma opinião, dar-lhe uma ordem, ou simplesmente dizer que se sentia confusa, desconcertada, o que, recordemo-lo, não é nada de estranhar se pensarmos no tempo que já leva neste ofício sem haver sofrido, até hoje, a menor falta de respeito do rebanho humano de que é soberana pastora (Saramago, 2017, p. 141).

Lembremo-nos que este foi o exato ponto em que, no capítulo anterior, afirmamos que se iniciava, de forma muito perceptível, a figuração de transição da morte. Além disso, podemos notar que a essa noção de quebra do triunfo vem seguida de uma figuração pouco comum ao que seria considerada uma figuração medieval. A morte está confusa, não sabe muito bem o que fazer, não detém mais o triunfo de outrora neste trecho, ainda assim é considerada soberana, mas esta soberania está enfraquecida, sua arma está presente na cena, mas está enfraquecida da mesma forma que sua dona.

Todos estes elementos demonstram que, neste trecho, ponto que consideramos - já no capítulo anterior - como local exato em que se inicia uma figuração de transição, carrega consigo exatamente a noção de figuração de transição da morte com o movimento pendular, pois apresenta primeiramente o pêndulo voltado para a figuração contemporânea e depois voltado para a figuração medieval ao considerar a morte enquanto soberana. Com isso, acreditamos ter sido possível demonstrar, mesmo que inicialmente²¹, como ocorre o movimento pendular na figuração de transição da morte.

²¹ Para uma análise mais densa e completa acerca da figuração de transição pendular da morte em Saramago verificar 2.2. Aqui fazemos apenas uma breve introdução a essa forma com dois exemplos, isso com o intuito de deixar claro como opera tal forma de transição.

2.1.2 O que é a figuração de transição da morte: uma introdução ao gradiente

Por via de regra, o gradiente de que falamos aqui é como um gradiente de cores degradê. Isto é, podemos imaginar o gradiente como constituído de um retângulo ou quadrado, com uma determinada cor em uma extremidade e com outra cor na outra extremidade, existindo a alteração de uma cor a outra gradualmente, sem que fique exatamente claro onde essa mudança começa, pois, essa transição de cores é suave. Essa é uma descrição visual para um gradiente padrão. Quando falamos que existe uma figuração de transição da morte do tipo gradiente em determinada obra, estamos afirmando que a figuração de transição da morte existente nessa obra pode ser lida a partir da figura de um gradiente, em que nele se registrem os “movimentos” dessa transição.

Tendo isso esclarecido, apresentaremos um exemplo de gradiente sem levar em conta nenhum tipo de figuração, apenas para que fique clara a natureza tonal de que estamos falando:

Figura 8: Exemplo de um gradiente comum



(Fonte: elaborado pelo autor)

Observando a figura acima, podemos afirmar que se este gradiente representasse uma obra que contém a figuração da morte, e se considerássemos o verde enquanto figuração medieval e o roxo enquanto figuração contemporânea, existiria um claro ponto de figuração de transição no meio da imagem. Cada gradiente pode ser predisposto de formas diferentes com o intuito de melhor representar a figuração de transição da morte em obras diferentes, ou seja, não existem limites para a alternância de cores, é a obra que dita isso.

Dando continuidade, ao contrário do movimento pendular, em que o pêndulo pode estar do lado medieval, do lado contemporâneo, ou na interseção de ambos os eixos, o gradiente representa toda a obra. Trata-se de uma visão panorâmica com início, meio e fim em que seu interior é preenchido por cores. Quais cores são essas? São as cores das fases: fase de figuração medieval, e fase de figuração contemporânea, em que, no gradiente, se pode sair de uma cor/figuração à outra, não de forma abrupta, mas pela mudança gradual de cores, isto é, pela leve mudança tonal que aos poucos acentua-se. Logo existe um ponto tonal que é propício a ser considerado como o ponto mais expressivo de transição, este ponto pode ter tamanhos variados, tem cerca de trinta e duas páginas em Saramago, e corresponde quase ao filme todo em Bergman.

No gradiente, é como se existisse uma homogeneização nesse processo, em que não fosse visível com exatidão onde começa e onde termina a figuração de transição. Mas que ainda assim soubéssemos quais matizes de cores tem influência medieval e quais matizes são provenientes da contemporaneidade, o que queremos é mostrar esses matizes.

Com isso, tentaremos compreender o filme de Bergman como um gradiente, no qual conseguiremos “ler” (visualmente pelas cores imaginadas) tais movimentações. O fato de essas movimentações existirem e de elas serem compostas justamente por elementos medievais e contemporâneos em uma dinâmica de movimentação transitória é que torna possível afirmar que existe uma figuração de transição da morte em gradiente na obra. Compreendemos a carência de exemplos até aqui que comprovem tal afirmação, mas agora primeiro estamos definindo o que é o gradiente e como identificá-lo. Faremos a análise do gradiente, com demonstração, em 2.3, no qual nos dedicamos a explorar o gradiente em *O sétimo selo* de Bergman, onde acreditamos que essa carência será sanada.

Em comparação, o movimento pendular é mais propício para representar a figuração da morte ponto-a-ponto em uma narrativa, enquanto que a figuração em gradiente consegue abarcar toda uma obra em forma de um gradiente preenchido por cores gerando uma visão panorâmica da movimentação da figuração de transição.

Para que essa afirmação fique bem compreendida podemos tomar como exemplo nosso principal objeto de pesquisa. O romance de Saramago apresenta, de forma clara, uma figuração pendular quando olhamos o romance ponto-a-ponto (ver 2.2), mas também apresenta uma figuração de transição da morte em forma gradiente quando observamos a obra como um todo (ver 3.3). Tais formas não se anulam, mas se completam, pois existem em níveis diferentes de

observação, pois o que uma é capaz de detalhar a outra não o faz. Em outras palavras, o pêndulo demonstra a transição em um *close-up* e o gradiente de forma *panorâmica*.

Para exemplificar melhor esta forma de entender a figuração da morte medieval por meio dos gradientes, é necessário apresentar um exemplo de uma obra que se enquadre muito mais na forma de gradiente do que na forma de figuração pendular. Para isso, utilizaremos o já mencionado *O sétimo selo*, de Ingmar Bergman. Lembrando que nesta subseção faremos apenas uma exemplificação de forma a entendermos melhor o gradiente. Continuando, o enredo é simples: na Idade Média um cavaleiro templário parte em uma jornada após saber morreria, barganha com a morte mais alguns dias de existência tentando-a com um jogo de xadrez, o término do jogo implicaria na morte do cavaleiro e, assim, tem início uma jornada de descobrimento do sentido da existência em que a imagem da morte se impõe a cada novo encontro, tornando cada vez mais claro seu ímpeto triunfante.

Existe, no filme, um determinado momento que pode muito bem, a título de introdução, demonstrar porque este filme foi considerado, por Trindade (2012), como um ponto de transição, e mais além, porque ele contém uma figuração de transição da morte que encontra sua melhor representação na forma de gradiente. Em determinado momento, Antonius Block (o Cavaleiro) adentra em uma igreja em busca de respostas acerca de suas inquietações sobre a vida e a morte, com isso, o Escudeiro Jöns, esperando-o em uma espécie de antecâmara, inicia um diálogo com um pintor de afresco que ali trabalhava:

JONS: O que isto representa? // PINTOR: A Dança da morte // JONS: E esta é a morte? // PINTOR: Sim, ela dança com todos. // JONS: Por que pinta isto? // PINTOR: Para todos lembrarem que morrerão. // JONS: Não vão ficar felizes. // PINTOR: Têm sempre que ficar felizes? Às vezes, é bom assustá-los. // JONS: Não vão olhar a pintura. // PINTOR: Claro que vão. Um crânio é mais interessante do que uma mulher nua. // JONS: Se assustar as pessoas... // PINTOR: Elas vão pensar. // JONS: E se pensarem... // PINTOR: Ficarão mais assustadas. // JONS: Vão correr para os padres. // PINTOR: Não é problema meu. // JONS: Continuará sua pintura. // PINTOR: Pinto, e cada um vê como quer. // JONS: Muitos o amaldiçoarão. // PINTOR: Sim, mas depois pintarei algo que os agrada. Preciso viver. Pelo menos até a peste me pegar. // JONS: A peste? Desagradável (*O sétimo selo*, 1957)²².

Nesta cena, assim como em todo o filme a figuração que mais ecoa é, certamente a figuração medieval. Olhemos para o exemplo acima, os elementos aqui são, todos eles, concernentes a uma figuração medieval da morte: a questão da dança macabra, o medo da

²² As datas de todas as citações do filme referem-se ao ano oficial de lançamento do filme. Dito isso, a disponibilidade do filme em língua portuguesa no Brasil para DVD e Blu-ray está ao encargo da Versátil Home Vídeo de onde retiramos as legendas oficiais em Língua Portuguesa, a edição que conseguimos obter é datada oficialmente de 2003, identificada como edição de colecionador, restaurada e remasterizada.

morte, o domínio exercido pela igreja por meio da capitalização do medo, a consciência da finitude da vida (morte domada), etc. Tudo reverbera com matizes de figuração medieval. A praga ecoa como uma ameaça certa e que alcançaria a todos, como o pintor fala: “Preciso viver. Pelo menos até a peste me pegar.” (*O sétimo selo*, 1957). A morte é certa e avança sem distinções.

Como poderíamos afirmar então que este filme se enquadra em uma figuração de transição? Como enquadrados nisso a forma de gradiente? Naturalmente, o gradiente compreende o todo, olhando somente este trecho poderíamos ter a falsa impressão de que o filme enquadrar-se-ia melhor enquanto ponto de figuração medieval, pois é o que a cena apresenta, contudo, quando afastamos nossa lente deste ponto específico, podemos notar a forma real do gradiente como um todo.

Ao fazermos isso, nossa visão acerca da figuração da morte em uma obra pode mudar. Ao longo deste capítulo analisaremos com maior profundidade a figuração de transição no filme *O sétimo selo*, investigando como se dá essa figuração, investigando porque ela é de transição e como isso pode ser entendida dentro da representação do gradiente.

2.2 A figuração de transição da morte em *As intermitências da morte*

Chegamos ao ponto central de nossa dissertação. Uma das formas de figuração de transição da morte na obra de Saramago é, como já afirmamos, pendular. Inscreve-se dentro dos movimentos de um pêndulo, ora mais à esquerda no sentido medieval, ora mais à direita, no sentido contemporâneo. Dito isso, analisaremos e exemplificaremos como isso se dá na narrativa, porém, antes disso, precisamos dar luz a um dos momentos-chave da narrativa que compõem todo o processo de mudança e transição pelo qual a imagem da morte insere-se.

Este momento encontra-se no diálogo entre o aprendiz de filósofo e o espírito que paira na água do aquário. Ali eles dialogam sobre a natureza desta morte que não é uma, estabelecem a possibilidade das muitas mortes, e é ali que surge a ideia de metamorfose:

E tornou a perguntar, 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 da outra, a vida da borboleta da morte da lagarta, e serem o mesmo 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 paira 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 (Saramago, 2017, p. 72).

Este trecho aparece como um desvio de foco, como se fosse um mero devaneio que se adentra na conversa e que, tendo sido ultrapassado logo é deixado de lado, porém, a própria existência da menção à metamorfose já deixa clara a intenção, ou talvez, um prenúncio da jornada pela qual a morte, personagem deste romance, irá percorrer. Sem dúvidas podemos entender que o longo e complexo processo de transformação da morte que é operado nesta narrativa trata-se de uma metamorfose em que, ao fim da narrativa, tal processo estaria concluído e o bicho-da-seda não teria morrido, mas transformando-se em algo diferente e que esse algo diferente, sim, teria as propriedades necessárias para morrer, para exercer em completude sua humanidade.

Este trecho é relevante pois o processo de figuração de transição é o principal movimento no que diz respeito à existência de uma figuração contemporânea no romance. Em outras palavras: a morte só se humaniza ao final porque passou por um processo de transição, caso contrário, tal resultado não seria possível. Estando isso claro, podemos dar prosseguimento à análise da figuração de transição no romance de Saramago.

O primeiro momento que vamos mencionar é o local exato em que temos indícios de personificação da morte na narrativa em que uma imagem da morte como uma dama começa a lançar sombras ainda bruxuleantes. O momento se dá quando da organização da leitura da primeira carta da morte:

[...] a pessoa que procederá a estas duas leituras será o director-geral da televisão, em primeiro lugar porque foi ele o destinatário da carta, ainda que não nomeado nela, e em segundo lugar porque o director-geral da televisão é a pessoa em quem confio para que ambos levemos a cabo a missão de que, implicitamente, fomos encarregados pela dama que assina este papel [...] (Saramago, 2017, p. 94).

Como já afirmamos anteriormente, não acreditamos que as palavras sejam postas sem motivos nesta narrativa. A indicação de que a morte seja uma mulher, condizente com a palavra “dama” denota, para além do gênero da palavra, um sombreamento do que virá a ser exposto depois, uma espécie de prévia. Logo tanto a menção à metamorfose quanto a palavra “dama” assumem essa mesma função de dar pistas do que irá suceder no resto no romance. Ambos os trechos mencionados se dão muito antes de a morte entrar em cena enquanto personagem, o que temos até ali são conjecturas e sua carta, somente.

Logo a seguir, a reação dos indivíduos à esta carta será variada, conforme afirma o primeiro-ministro: “vamos ter de tudo, lágrimas, desesperos, alívios mal disfarçados, novas contas à vida” (Saramago, 2017, p. 94). Retornaremos aqui exatamente àquilo que fala Vovelle

(1996, p. 17): “em nossos encontros com a morte: somos herdeiros de todo um conjunto de estratificações [...]” e que, “ao tratarmos do tema da morte, percebemos que os sistemas da morte não são sucessivos, mas sim um telhado numa estrutura em que diferentes leituras certamente coexistem” (Vovelle, 1996, p. 17).

A existência dessas diferentes leituras só é possível por causa das nossas diferentes reações à morte, tal como nas palavras do primeiro-ministro “temos de tudo”. Nunca foi tão difícil falar da morte como tem sido hoje. Esta dificuldade se dá em variados níveis, seja pelo escamoteamento existente - abordaremos isso no próximo capítulo - seja pelas métricas que tomamos ao notar as múltiplas e variadas atitudes diante da morte. Para o indivíduo contemporâneo, a morte vem mostrando-se cada vez mais distante, ao mesmo tempo que, ao escamoteá-la, a imbuímos com uma aura de incompreensibilidade.

Nos trechos mencionados, o movimento do pêndulo da figuração de transição da morte esteve à direita, denotando uma figuração contemporânea, porém, o que temos logo após a leitura da carta da morte pode ser entendido como um ponto de interseção em que o pêndulo é posto ao meio, portanto, exemplo perfeito de figuração de transição:

[...] nas casas em que havia um doente terminal as famílias foram juntar-se à cabeceira do infeliz, porém, não podiam dizer-lhe que ia morrer daí a três horas, não podiam dizer-lhe que já agora podia aproveitar o tempo para fazer o testamento a que sempre se tinha negado ou se queria que chamassem o primo para fazerem as pazes, também não podiam praticar a hipocrisia do costume que era perguntar se se sentia melhorzinho, ficavam a contemplar a pálida e emaciada face, depois olhavam o relógio às furtadelas, à espera de que o tempo passasse e de que o comboio do mundo regressasse aos carris do costume para fazer a viagem de sempre (Saramago, 2017, p. 101).

Neste trecho em específico temos uma mistura daquilo que seria a morte domada dos tempos da Idade Média, o “moribundo não devia ser privado de sua morte. Era preciso também que ele a presidisse. Assim como se nascia em público, morria-se em público, e não apenas o rei” (Ariès, 2012, p. 217), ao passo que Norbert Elias (2001) complementa: “em épocas mais antigas, morrer erra uma questão muito mais pública” (p. 25). O trecho do romance sinaliza sim uma morte pública, no quarto do moribundo, diante da família, porém não é presidida por aquele que iria morrer, bem como não existe aqui um julgamento, uma batalha entre anjos e demônios, não é um tribunal.

Esta morte é pública e ocorre no quarto do moribundo como pode-se ver, porém, é permeada por aquilo que é chamado de morte selvagem. Isso fica claro por dois motivos. O primeiro deles reside no fato da ignorância em que se encontra o moribundo, não lhe é dito que irá morrer, retiram-lhe o direito e o controle de sua própria morte, pois “o doente não deve saber

nunca (salvo em casos excepcionais) que seu fim se aproxima” (Ariès, 2012, p. 219), uma vez que “o novo costume exige que ele morra na ignorância de sua morte. Já não é apenas um hábito ingenuamente introduzido nos costumes. Tornou-se uma regra moral” (Ariès, 2012, p. 219).

O segundo motivo reside justamente na “hipocrisia do costume” de que fala o texto que é entendida como uma dissimulação. O escamoteamento²³ aliado à ideia de que o indivíduo alienado de sua situação deve acreditar que irá melhorar, uma vez que “o que devia ser conhecido é, a partir de então, dissimulado. O que devia ser solene, escamoteado” (Ariès, 2012, p. 219) em que “sabe-se melhor do que ele o que se deve saber e fazer. O doente é privado de seus direitos e, particularmente, do direito outrora essencial de ter conhecimento de sua morte” (Ariès, 2012, p. 222).

São por esses motivos que o narrador denomina a dissimulação de se perguntar se o moribundo “se sentia melhorzinho” como uma hipocrisia do costume, alia-se isso ao fato de o moribundo estar alienado de sua situação, essa regra geral de que fala Ariès (2012) é o que opera neste trecho, a morte que causa desconforto é evitada e ao mesmo tempo aguardada, olham ao relógio com cuidado e com medo, talvez sentindo o desconforto que ao todo custo evita-se com maestria com o advento das mortes inodoras e solitárias dos hospitais. Desta forma, o pêndulo põe-se ao centro, neste exemplo.

A reação das pessoas à “volta da morte”, bem como predisse o primeiro ministro, comportou inúmeras atitudes diante da morte. Essas diferentes atitudes demonstram justamente aquilo que estivemos falando até aqui e recaem em uma espécie de dicotomia muito característica da figuração de transição da morte. É quase como se, diante da volta da mortandade, que por sinal seria abundante (como nos tempos da peste), existisse uma luta de forças com relação a forma como lidam com a morte.

Por um lado, resignam-se e aceitam a morte que está por vir, por outro, revoltam-se, buscam culpados e perpetuam a morte selvagem de que fala Ariès (2012). Um exemplo que podemos fornecer encontra-se no trecho a seguir:

[...] Nas ruas havia enormes alvoroços, viam-se pessoas paradas, aturdidas, ou desorientadas, sem saberem para que lado fugir, outras a chorar desconsoladamente, outras abraçadas como se tivessem resolvido começar ali mesmo as despedidas, algumas discutiam se as culpas de tudo isto seriam do governo, ou da ciência médica, ou do papa de roma, um céptico protestava que não havia memória de a morte ter escrito alguma vez uma carta [...] (Saramago, 2017, p. 101).

²³ Abordaremos com maior profundidade a questão do escamoteamento da morte, a dissimulação e a morte selvagem no próximo capítulo. Uma vez que se trata de uma questão claramente contemporânea.

Toda esta desorientação de que fala o narrador é algo característico da forma como lidamos com a morte nos dias de hoje, uma vez que “no presente, aqueles que são próximos dos moribundos muitas vezes não têm capacidade de apoiá-los e confortá-los com a prova de sua afeição e ternura” (Elias, 2001, p. 31). Isso ficou claro no trecho anterior em que se olhava para o relógio quase como “às escondidas”, e isso também fica claro agora quando, diante da inevitabilidade da morte, muitos apresentam-se desorientados, sem saber o que fazer, não só os que morrerão, mas aqueles que viverão também, afinal a “morte é um problema dos vivos” (Elias, 2001, p. 10).

É necessário destacar também aqueles que logo se dispuseram a “acertar as contas” com seus entes queridos quase como se estivessem, ali mesmo, realizando suas despedidas, a esses que estão abraçados, existe um comportamento de resignação, um aceitamento que sim, é mais frágil do que o do velho moribundo das fronteiras, mas que existe em algum nível próximo do reconhecimento que seria mais comum durante uma figuração medieval. Logo, somente neste trecho existem três movimentos pendulares.

Inicialmente o pêndulo encontra-se à direita, contemporâneo por causa dos desorientados, aturdidos e catatônicos, após isso movimenta-se para à esquerda, com isso medieval por causa do aceitamento da morte com aqueles que se despedem e depois volta à direita (contemporâneo) com os revoltados que buscam um culpado para tamanha desgraça. O comportamento destes é interessante pois é algo que é caracteristicamente demarcado como contemporâneo: o indivíduo de hoje não aceita que pode morrer.

Este comportamento já foi exaustivamente demonstrado por diversos autores e, nós mesmos, em outro texto, trabalhamos esta questão em uma análise do romance de *O triunfo da morte*, Augusto Abelaira. Em resumo, é na morte de outro que reconhecemos nossa própria finitude e este processo pode ser muito doloroso e abalar aquilo que chamamos de “síndrome do homem-imortal”. Conforme Elias (2001), “a visão de uma pessoa moribunda abala as fantasias defensivas que as pessoas constroem como uma muralha contra a ideia de sua própria morte” (p. 17).

É por isso que “como lei inelutável: ao mesmo tempo que se pretenderá imortal, o homem designar-se-á a si próprio como imortal” (Morin, 1970, p. 26). Ao passo que Ariès (2012) complementa ao afirmar que “Tudo se passa como se nem eu nem os que me são caros não fôssemos mais mortais, [...] tecnicamente, admitimos que podemos morrer, mas, realmente, no fundo de nós mesmos, sentimo-nos não mortais” (p. 100). Todos estes autores - que discordam em vários momentos - encontram sua linha de consonância em apontar este

sentimento de imortalidade como algo recente. O romance de Saramago aponta na mesma direção.

Afirmamos isso pois, evidentemente, a narrativa se desenrola em uma temporalidade contemporânea, mas além disso, apresenta atitudes condizentes com um comportamento diante da morte muito característico da contemporaneidade, mas ao mesmo tempo apresenta isso com matizes de um aceitamento, de uma resignação diante da morte, pincelando o trecho com tons de medieval, ou melhor, movendo o pêndulo - mesmo que rapidamente - para a figuração medieval.

Mas e a morte enquanto personagem? É nela que a figuração de transição se torna incrivelmente pungente, é nela que conseguimos observar de forma quase palpável esta fase de figuração da morte que estamos analisando neste capítulo. Pouco antes da morte aparecer enquanto personagem em cena da narrativa, já temos um vislumbre do caminho que será retomado em inúmeros momentos, e isso ocorre quando o narrador trata das possíveis atitudes que as pessoas teriam ao receber a carta violeta da morte - a carta que indicaria o prazo irrevogável de uma semana para a morte:

[...] dúvida o homem se deverá voltar para casa e desabafar com a família a irremediável pena, ou se, pelo contrário, terá de engolir as lágrimas e prosseguir o seu caminho, ir aonde o trabalho o espera, cumprir todos os dias que lhe restam, então poderá perguntar Morte onde esteve a tua vitória, sabendo no entanto que não receberá resposta, porque a morte nunca responde, e não é porque não queira, é só porque não sabe o que há-de dizer diante da maior dor humana (Saramago, 2017, p. 125-126).

Neste trecho, além de termos novamente dois comportamentos contrários sendo descritos, o primeiro de aceitação diante da morte, o segundo de buscar conforto na família que agirá conforme a regra-geral da qual já falamos, temos também um breve “amacramento” da imagem da morte. A morte não é medieval aqui, ela não é triunfante, isso se deve ao fato de que, diante da iminência do fim do outro, a morte não parece sentir prazer e nem considerar isto como uma vitória, mas que simplesmente não consegue responder algo diante de tamanha dor que seria perder a vida. Existe, portanto, neste trecho, uma ideia de que a morte se compadeceria do espírito humano diante da morte, esta imagem de compadecimento logo é quebrada, como veremos mais adiante.

Existe ainda outro trecho que começa a demarcar as bordas do que será a figuração da morte enquanto personagem neste romance, e isso aparece igualmente antes da personagem entrar em cena. Os indivíduos do país que não morre buscam reconstruir a imagem da morte, uma vez que, se ela mandou uma carta haveria de existir enquanto ser personificado e se

existisse enquanto tal, haveria de ter uma aparência física. É nesta busca que fazem três retratos da morte e em todos eles uma característica parece manter-se:

Uma única coisa havia ficado demonstrada por cima de qualquer dúvida, a saber, que nem a iconografia mais rudimentar, nem a nomenclatura mais enredada, nem a simbólica mais abstrusa se haviam equivocado. A morte, em todos os seus traços, atributos e características, era, inconfundivelmente, uma mulher (Saramago, 2017, p. 128).

Com isso, antes mesmo de a morte aparecer propriamente dita, temos um vislumbre de sua atitude medieval com as cartas, temos um vislumbre de um compadecimento e sabemos que, impreterivelmente, caso tenha forma física, será uma mulher, característica contemporânea. Com isso precisamos inserir nesta análise - antes de adentrarmos na análise da figuração de transição da personagem - uma subdivisão que fizemos com o texto de Saramago.

Todo o texto não contém capítulos enumerados, mas existe claramente uma divisão textual em blocos que são indicados pelo fim de uma página com ponto final em que, na próxima página, temos o início de um novo bloco, embora o autor não os tenha numerado ou nomeado, esses blocos operam exatamente como capítulos. Diante disso, para facilitar nossa leitura, nós os identificamos e os nomeamos, tal intuito seria apenas para nossa leitura e jamais chegaria à dissertação, mas, ao tratarmos da figuração de transição, notamos que existe uma clara predominância deste tipo de figuração em três blocos específicos. Dito isso, montamos a tabela a seguir como forma de visualização:

Figura 9: tabela dos blocos textuais de transição em *As intermitências da morte*

NÚMERO DO BLOCO TEXTUAL	INÍCIO BLOCO
XI - O começo da transição	p. 145
XII - O pêndulo entre medieval e contemporâneo	p. 155
XIII - Fase final da transição pendular	p. 165

(Fonte: elaborado pelo autor)

Estes três blocos compreendem a parte mais expressiva da figuração de transição da morte em *As intermitências da morte* e, como podem ver, ocorrem em sequência. Cabe

mencionar que logo após estes blocos existem apenas mais dois no romance e eles correspondem justamente a figuração contemporânea da morte em que ocorre a humanização e a narrativa chega ao seu fim. Naturalmente, abordaremos estes dois últimos e o fim da narrativa no próximo capítulo desta dissertação. Convém pontuar que essa mudança de figurações que ocorre no romance parece ter sido exaustivamente pensada pelo autor e isso se comprova em muito dos trechos já mencionados e também naqueles que iremos ainda abordar.

2.2.1 O começo da transição pendular: a morte despiu-se da mortalha

A primeira aparição da morte no romance - enquanto personagem - é profundamente medieval:

Em geral crê-se que a morte, sendo, como gostam de afirmar alguns, a cara de uma moeda de que deus, no outro lado, é a cruz, será, como ele, por sua própria natureza, invisível. Não é bem assim. Somos testemunhas fidedignas de que a morte é um esqueleto embrulhado num lençol, mora numa sala fria em companhia de uma velha e ferrugenta gadanha que não responde a perguntas, rodeada de paredes caiadas ao longo das quais se arrumam, entre teias de aranha, umas quantas dúzias de ficheiros com grandes gavetões recheados de verbetes (Saramago, 2017, p. 145).

Já tratamos bastante da figuração medieval da morte, de forma que não vemos necessidade em nos estendermos neste tópico, convém pontuar que é medieval pela aparência que toma de esqueleto, embrulhada em lençol que é sua mortalha e pela sua foice, de forma que, Ariès (2002), ao mencionar o tema do triunfo como ilustração do poder coletivo da morte, demonstra a morte medieval como uma: “[...] múmia ou esqueleto, em pé, com a arma emblema na mão, conduz uma carroça enorme e lenta, puxada por bois [...]” (p. 142). Dito isto, logo no início desse bloco textual, o pêndulo se posiciona à esquerda, nos campos da figuração medieval da morte.

Nesta parte do romance, já na segunda metade do texto, a morte decidiu investigar o que fez com que a carta do violoncelista voltasse tantas vezes. Indaga-se o que teria feito com que ela não fosse entregue e, portanto, fizesse com que ele não morresse na data prevista. Diante disso, da necessidade de ir ao encontro com a vida humana, fora de sua sala subterrânea e fria, a morte tira a sua mortalha, um forte indicativo de uma perda de elemento característico do triunfo que até pouco antes era notável na sua imagem: “Temos portanto que a morte decidiu ir à cidade. Despiu o lençol, que era toda a roupa que levava em cima, dobrou-o cuidadosamente e pendurou-o nas costas da cadeira onde a temos visto sentar-se” (Saramago, 2017, p. 146).

Este ato de despir-se da mortalha é um indicativo relevante do enfraquecimento da figuração medieval, com isso, o pêndulo move-se lentamente em direção ao centro. Conforme avançamos na leitura desta mesma página já é possível notar algo de contemporâneo, colocando o pêndulo em movimento:

[...] Sem o lençol, a morte perdeu outra vez altura, terá, quando muito, em medidas humanas, um metro e sessenta e seis ou sessenta e sete, e, estando nua, sem um fio de roupa em cima, ainda mais pequena nos parece, quase um esqueletozinho de adolescente. Ninguém diria que esta é a mesma morte que com tanta violência nos sacudiu a mão do ombro quando, movidos de uma imerecida piedade, a pretendemos consolar do seu desgosto (Saramago, 2017, p. 146).

A morte triunfante que levantava fumos dos pés de pouco antes agora é reduzida a uma morte menor, quase adolescente, longe da imagem triunfante. É uma morte que não parece a mesma impiedosa das cartas, que não parece a mesma dos tempos medievais. Aqui já temos um enfraquecimento da imagem medieval, lembrando que ainda não corresponde a uma figuração totalmente contemporânea, tem matizes de contemporânea, mas é claramente ainda medieval, portanto, encontra seu lugar como figuração de transição. Nela, o pêndulo encontra-se ao centro.

Depois disso, a morte se desfaz em uma espécie de névoa e parte em direção à casa do violoncelista pela primeira vez. Chegando lá a morte tem uma forma que não é mais aquela que expusemos, mas sim uma forma mais ou menos etérea, conforme o narrador afirma: “embora continue invisível a olhos vulgares, numa forma mais ou menos humana, se bem que, como dissemos antes, não ao ponto de ter pernas e pés [...]” (Saramago, 2017, p. 149). Neste ponto o narrador afirma que a morte está invisível e assume uma forma mais ou menos humana, mas não totalmente humanoide. Acreditamos que ele afirme isso pois a morte assumiu uma forma agregada de si mesma, ao invés de sua onipresença, condensou-se em algo agregado e que ocupasse somente aquele local:

A cada passo que vai dando, se lhe chamamos passo é apenas para ajudar a imaginação de quem nos leia, não porque ela efectivamente se movimenta como se dispusesse de pernas e pés, a morte tem de pelejar muito para reprimir a tendência expansiva que é inerente à sua natureza, a qual, se deixada em liberdade, faria logo estalar e dispersar-se no espaço a precária e instável unidade que é a sua, com tanto custo agregada (Saramago, 2017, p. 148).

Com isso, temos uma morte que, neste ponto da narrativa, não é nem o esqueleto já mencionado e nem tem uma forma que seja efetivamente humana, daí o narrador fazer notar o termo “forma mais ou menos humana”, este campo de indefinição é comportado muito bem

pela figuração de transição, uma vez que ela compreende a noção de que tal figuração não está totalmente definida e, portanto, pode ter elementos tanto medievais quanto contemporâneos. Com isso, o pêndulo permanece no centro.

Dentro da casa do violoncelista é que o pêndulo volta a transitar na área contemporânea. Estamos chegando ao final do bloco XI que é o bloco do início da figuração de transição, e este bloco detém um momento chave no que diz respeito a uma aproximação da imagem da morte daquilo que seria contemporâneo e humanizado.

Ao adentrar a casa do violoncelista a morte passa a analisar sorratamente aquele ambiente, no qual percebe “um atril com as três peças da fantasia opus setenta e três de robert schumann, conforme a morte pôde ler graças a um candeeiro de iluminação pública cuja esmaecida luz alaranjada entrava pelas duas janelas [...]” (Saramago, 2017, p. 149). Fica claro que a morte só consegue ler por que ali existia iluminação, também fica claro que a morte consegue ler, isto é, ela é capaz de decifrar códigos linguísticos e interpretá-los o que reitera o fato de escrever cartas. A leitura, algo intrinsecamente humano, assim como a linguagem já aparecem aqui como forma de demonstrar uma morte afastada dos temas do triunfo, uma morte que não é de todo poderosa, que só enxerga porque ali existia um candeeiro para auxiliar a sua visão; são poucos elementos, mas é justamente aos poucos que a imagem da morte se insere nesse processo de metamorfose entre o medieval e o contemporâneo.

Neste ponto específico, a figuração da morte de transição é evidente, mas isso fica cada vez mais claro à medida que avançamos na leitura deste bloco. Ao adentrar no quarto, a morte percebe que o violoncelista não está sozinho ali dentro, existe outra presença: um cão. Essa presença surpreende a morte, de forma que um pensamento lhe toma a mente:

Ao menos que se lembrasse, foi esta a primeira vez que a morte se surpreendeu a pensar que, não servindo ela senão para a morte de seres humanos, aquele animal se encontrava fora do alcance da sua simbólica gadanha, que o seu poder não poderia tocar-lhe nem sequer ao de leve, e por isso aquele cão adormecido também se tornaria imortal[...] (Saramago, 2017, p. 150).

É diante de suas limitações que a morte se vê quando percebe a presença de uma vida canina que jamais poderia tocar. A morte não é, nesse momento, implacável como nos moldes do medievo: ela é limitada. Ela não detém a vida de tudo e de todos, ela não se inscreve dentro dos moldes do triunfo, existe aqui, mais uma vez, um matiz de contemporâneo. O pêndulo, que estava ao centro, agora adentra no campo da contemporaneidade.

Após notar a presença do cão, a morte continua a analisar os seres ali contidos no ambiente do quarto, ela nota cuidadosamente a imagem do violoncelista:

[...] enquanto a mão direita, com a palma para cima e os dedos ligeiramente curvados, parece estar à espera de que outra mão venha cruzar-se nela. O homem mostra um ar de mais velho que os cinquenta anos que já cumpriu, talvez não mais velho, apenas estará cansado, e porventura triste, mas isso só o poderemos saber quando abrir os olhos. Não tem os cabelos todos, e muitos dos que ainda lhe restam já estão brancos. É um homem qualquer, nem feio nem bonito (Saramago, 2017, p. 151).

Ela busca uma explicação na imagem do homem que o faça diferente, que explique porque as cartas retornavam. Mas não existe nenhuma resposta nele, ele é um homem comum, mediano em tudo, é a exata personificação do indivíduo médio e “não há nele nada de especial que possa explicar as três devoluções da carta de cor violeta [...]” (Saramago, 2017, p. 152). Ao notar isso a morte irrita-se: “maldito acaso, serrador de violoncelos” (Saramago, 2017, p. 152), convém indagarmos, não seria possível que, neste exato momento, a morte impiedosa e igualitária dos moldes medievais fulminasse o violoncelista instantaneamente?

Muito provavelmente sim, porém não é isso o que acontece na narrativa, muito pelo contrário, parece existir uma incapacidade da morte em matá-lo, resta então, para a morte, “regressar à fria sala subterrânea donde veio e descobrir a maneira de acabar de vez com o maldito acaso que tornou este serrador de violoncelos em sobrevivente de si mesmo” (Saramago, 2017, p. 152). Com isso, o pêndulo permanece posto à direita, posto no sentido contemporâneo da figuração de transição.

Algo de importante ainda acontece antes de a morte retornar para o local de sua morada. A morte pensa que o homem já deveria estar morto, reflete então sobre o que o cão faria se ele de fato estivesse morto: “[...] o cão negro andaria agora a correr a cidade como louco a procura do dono, ou estaria sentado, sem comer nem beber, à entrada do prédio, esperando a volta dele” (Saramago, 2017, p. 152).

Após isso a morte nota a opus mil e doze em ré maior de Johann Sebastian Bach. É com esta opus na mente e com a imagem de um cão desolado e inocente da morte de seu dono que acontece um dos momentos mais surpreendentes desta narrativa. Convém lembrarmos que, poucas páginas antes disso, a morte comportava-se como uma verdadeira monarca da vida e da morte, demonstramos isso tanto no capítulo anterior como neste, mas agora, ela parece diferente, fragilizada, um pouco mais humanizada e que parece ser, de alguma forma, tocada pela imagem do cão, pois é diante de tudo isso que a morte chora:

Então aconteceu algo nunca visto, algo não imaginável, a morte deixou-se cair de joelhos, era toda ela, agora, um corpo feito, por isso é que tinha joelhos, e pernas, e pés, e braços, e mãos, e uma cara que entre as mãos se escondia, e uns ombros que tremiam não se sabe porquê, chorar não será, não se pode pedir tanto a quem sempre

deixa um rasto de lágrimas por onde passa, mas nenhuma delas que seja sua [...] (Saramago, 2017, p 152-153).

O processo de transição que envolve a figuração de transição da morte é muito claro neste trecho. A morte agora tem um corpo feito, diferente do corpo feito do apocalipse, a morte existe de forma mais ou menos humana, possui joelhos, pernas, pés, braços, mãos e - mais importante - uma face. Este é um grande passo no que diz respeito a esta metamorfose já anunciada no diálogo do aprendiz de filósofo com o espírito da água.

Existe emoção na imagem da morte, algum tipo de sentimento tão novo e tão potente que nem mesmo a própria morte entende e que o narrador não reconhece como choro apesar de tudo indicar o contrário, mas nós, seres humanos e mortais entendemos. A morte se vê confrontada com a finitude da vida, vê isso pela visão acerca do cão que um dia haveria de lidar com a morte do dono, o luto profundo, angustiante e consumidor, a dor sem espaço dentro do peito, é isto que sente pela primeira vez a morte. Por isso que seus braços tremem, por isso que esconde a face. Pouco a pouco a morte humaniza-se nesta narrativa, e esta humanização faz parte do profundo processo de transição no qual insere-se a figuração de transição da morte.

Neste exato ponto, o pêndulo encontra-se totalmente a direita, tanto à direita quanto é possível estar, a morte, neste momento é quase totalmente contemporânea, mas existe algo que a enquadra enquanto figuração de transição: “[...] assim como estava, nem visível, nem invisível, nem esqueleto, nem mulher, levantou-se do chão como um sopro e entrou no quarto” (Saramago, 2017, p. 152-153). Logo, fica claro em sua forma que se trata exatamente de uma figuração de transição por causa de sua indefinição.

É também diante dessa incapacidade de definição da imagem da morte que enquadrámos a figuração de transição, pois como já afirmamos antes, não compreende totalmente nem um ou outro tipo de figuração, é sempre um amálgama, seja pela forma pendular, seja pelo ângulo do gradiente. Este trecho trata de pôr de volta o pêndulo ao centro.

Após este momento de fragilidade a morte levanta-se, ainda nesta forma indefinível, mas que é muito mais humanoide do que jamais fora, depois disso volta a analisar a imagem do violoncelista, e, neste momento, a figuração de transição pendular volta ao terreno da figuração medieval, para logo em seguida retornar ao centro:

Este homem está morto, pensou, todo aquele que tiver de morrer já vem morto de antes, só precisa que eu o empurre de leve com o polegar ou lhe mande a carta de cor violeta que não se pode recusar. Este homem não está morto, pensou, despertará daqui a poucas horas, levantar-se-á como todos os outros dias [...] (Saramago, 2017, p. 153).

Por um breve instante a morte parece voltar à mentalidade de antes ao reconhecer o homem como um morto, mas logo em seguida parece retroceder novamente, colocando em movimento a figuração pendular. Depois disso não restou muito o que fazer ali para a morte, mas ela não foi embora, sentou-se ao sofá e ficou observando o homem e cão. Neste momento acontece algo de muito importante para a narrativa, a morte tem seu primeiro contato direto com um ser vivo: “Sentada no seu canto, a morte olhava. Muito mais tarde, o cão levantou-se do tapete e subiu para o sofá. Pela primeira vez na sua vida a morte soube o que era ter um cão no regaço [...]” (Saramago, 2017, p. 154).

Assim termina o bloco XI; o início da transição/metamorfose pelo qual a morte passa é evidente neste bloco textual. Assim como a figuração de transição da morte, destacada pelo movimento pendular em que, em diversos momentos, temos uma clara congruência de figuração medieval e figuração contemporânea, ficando evidente até mesmo na forma física que assume a morte, carregada de indefinição: nem visível e nem invisível, nem esqueleto (medieval) e nem mulher (contemporânea). A partir deste ponto, no romance, a figuração de transição irá acentuar-se, principalmente no campo da contemporaneidade, até que, de certa forma, entre numa figuração totalmente contemporânea.

2.2.2 O “*mezzo del camin*” da transição pendular: a morte e o tremular de sua figuração

O “capítulo/bloco” anterior do romance havia demonstrado a morte em um profundo processo de fragilização de sua imagem, processo este que a aproximou muito mais do que chamamos de uma figuração contemporânea da morte. O “capítulo/bloco” seguinte continua nesta mesma esteira, mas valendo-se ainda mais da figuração de transição pendular da morte. O bloco XII é um dos mais importantes do romance, afirmamos isso pois é nele que é nos dado uma grande *foreshadowing*²⁴ com relação a personagem da morte.

Tal revelação vem na forma de reflexão feita pelo narrador acerca da situação em que a morte se encontra. Situação esta que, convém lembrarmos, é única na história desta morte, em que não consegue matar alguém que já deveria estar morto. Essa reflexão feita pelo narrador insinua que a morte passa por um momento de fraqueza, afinal: “Momentos de fraqueza na vida qualquer um os poderá ter, e, se hoje passámos sem eles, tenhamos-los por certos amanhã” (Saramago, 2017, p. 155). O narrador vai mais além destacando o que exatamente este momento de fraqueza pode desencadear:

²⁴ O termo é utilizado para designar pistas que uma narrativa fornece sobre acontecimentos que só ocorrerão posteriormente.

[...] há sempre a possibilidade de que um dia venha a insinuar-se na sua medonha carcaça, assim como quem não quer a cousa, um suave acorde de violoncelo, um ingénuo trilo de piano, ou apenas que a visão de um caderno de música aberto sobre uma cadeira te faça lembrar aquilo em que te recusas a pensar, que não havias vivido e que, faças o que fizeres, não poderás viver nunca, *salvo se* [...] (Saramago, 2017, p. 155, grifo nosso).

Essas imagens corriqueiras e humanas pelas quais a morte se sente profundamente tocada, parecem despertar na personagem um pensamento que, conforme o narrador demonstra, ela sempre se recusou a lembrar: a de que a morte não está viva. Acreditamos que isso signifique dizer que ela não vive, mas isso não apenas no sentido biológico, de que não respira, não tem órgãos, não tem pele, corpo como temos nós. Mas que, além disso, ela não vive uma vida humana, ela não dorme, não acorda, não sente junto de si o calor de outro corpo, ela não partilha de uma experiência de vida tipicamente humana. Contudo, o narrador parece dar indícios que existe alguma condição que faça a morte, ironicamente, viver. Este indício fica claro com o “Salvo se” mencionado pelo narrador, ou seja, existe algo que pode fazer sua condição de “não-viva” transformar-se, o que seria isso?

Tal pergunta será respondida pela própria narrativa muito em breve. Continuando, o bloco textual desenvolve-se em longa reflexão acerca da imagem da morte em que fica claro o intuito do narrador em destacar a dualidade de uma morte tão onipotente antes e tão enfraquecida agora, pela ocasião: [...] “está aí a lógica dos factos para nos dizer que a maior és tu, morte, maior que tudo, maior que todos nós. Ou talvez nem sempre o sejas, talvez as cousas que sucedem no mundo se expliquem pela ocasião” (Saramago, 2017, p. 156). Mais uma vez, é evidente o movimento pendular da figuração da morte, neste trecho inicialmente medieval e logo a seguir contemporâneo.

Existe a quebra do triunfo da morte, mesmo que essa quebra não seja integral. Este esfacelamento da imagem da morte implacável como conhecemos, é lentamente ruído por momentos de enfraquecimento da personagem. A quebra do triunfo é clara:

[...] esses dois seres vivos que rendidos ao sono te ignoravam só serviram para aumentar na tua consciência o peso do malogro. Tu, que te havias habituado a poder o que ninguém mais pode, vias-te ali impotente, de mãos e pés atados, com a tua licença para matar zero zero sete sem validade nesta casa, nunca, desde que és morte, reconhece-o, havias sido a esse ponto humilhada (Saramago, 2017, p. 155-156).

A impotência da morte diante dos dois seres vivos que não consegue matar é sinal de um apequenamento e de uma humilhação que jamais uma morte nos moldes do medievo ver-se-ia enquadrar. A imagem da morte em Saramago é complexa, este momento faz parte de uma

ampla gama de momentos em que a morte enquanto personagem passa pelo processo de transição. O narrador rememora o choro: “fizeste com os ombros aqueles movimentos rápidos que nos seres humanos costumam acompanhar o choro convulsivo, foi então, com os teus duros joelhos fincados no duro soalho, que a tua exasperação de repente se esvaiu” (Saramago, 2017, p. 156). A morte está cada vez mais perto de uma imagem humanizada, afasta-se a cada página da imagem da morte triunfante da Idade Média, porém, como é comum ocorrer na figuração de transição pendular da morte, algo acontece que para que retome os moldes medievais.

Depois de longa reflexão do narrador que parece falar diretamente à morte, e ela não responder, temos o seguinte:

Este homem tem de morrer, dizes tu. A morte é novamente um esqueleto envolvido numa mortalha, com o capuz meio descaído para a frente, de modo a que o pior da caveira lhe fique tapado, mas não valia a pena tanto cuidado, se essa foi a preocupação, porque aqui não há ninguém para se assustar com o macabro espectáculo [...] (Saramago, 2017, p. 157).

Após constatar que, mesmo estando em uma situação de comoção, precisa cumprir sua função, a morte retoma aos moldes medievais claramente estabelecidos pelo esqueleto, pela mortalha e pela demarcação do macabro, tão comum à imagem medieval da morte. Este retorno tem motivo específico: a morte precisa cumprir sua função, retomar as rédeas de sua onipotência, suplantar a impotência recém-descoberta e agir como, de fato, havia agido até então, dentro dos termos do triunfo da morte, implacável e igualitária. Para fazer isso decide recorrer aos manuais de sua função.

O elemento burocrático que permeia toda a obra não é sem motivo. A morte vive uma rotina de trabalhadora, sofre no dia-a-dia das cartas com a extenuação do trabalho repetitivo. Os manuais que consulta dão todo o ar de empregada subordinada a superiores aos quais deveria respeito, ou pelo menos satisfações no enquadro de sua função. Existe uma forte veia crítica ao automatismo do capitalismo e esvaziamento do ser que gera uma rotina automatizada, desprovida de estímulos e solitária, profundamente solitária:

Tinham-na posto neste mundo há tanto tempo que já não consegue recordar-se de quem foi que recebeu as instruções indispensáveis ao regular desempenho da operação de que a incumbiam. Puseram-lhe o regulamento nas mãos, apontaram-lhe a palavra matarás como único farol das suas actividades futuras e, sem que provavelmente se tivessem apercebido da macabra ironia, disseram-lhe que fosse à sua vida. E ela foi, julgando que, em caso de dúvida ou de algum improvável equívoco, sempre iria ter as costas quentes, sempre haveria alguém, um chefe, um superior hierárquico, um guia espiritual, a quem pedir conselho e orientação (Saramago, 2017, p. 160-161).

Estes elementos mencionados demonstram uma certa subordinação da morte, afinal ela foi posta em um cargo, teria recebido instruções de como desempenhar suas funções. Com isso, conclui-se que nem sempre fora morte, o que haveria de ter sido antes? Ao consultar os manuais de sua função, a morte recupera algo que parecia estar perdendo, a sua certeza de que era a morte, a sua “liberdade” para agir conforme achar necessário para conseguir realizar sua função, afinal o mandamento que deve cumprir é bem explícito e relativamente simples: “matarás” (Saramago, 2017, p. 160). O trecho que faz com que a morte retorne à sua forma triunfal é o seguinte:

[...] Rezava assim, Em caso de dúvida, a morte em funções deverá, no mais curto prazo possível, tomar as medidas que a sua experiência lhe vier a aconselhar a fim de que seja irremissivelmente cumprido o desideratum que em toda e qualquer circunstância sempre deverá orientar as suas ações, isto é, pôr termo às vidas humanas quando se lhes extinguir o tempo que lhes havia sido prescrito ao nascer, ainda que para esse efeito se torne necessário recorrer a métodos menos ortodoxos em situações de uma anormal resistência do sujeito ao fatal desígnio ou da ocorrência de factores anómalos obviamente imprevisíveis na época em que este regulamento está a ser elaborado. Mais claro, água, a morte tem as mãos livres para agir como melhor lhe parecer (Saramago, 2017, p. 161-162).

É notável, a morte tem os meios e a liberdade para agir como quiser no exercício de sua função. Ela detém, dessa forma, toda a autonomia, ou melhor, toda a autoridade no campo dos vivos e dos mortos que lhe competem. Ela é, portanto, como nos tempos medievais, soberana e senhora de sua própria função, retoma com todas as forças os moldes medievais de forma que o narrador acentua ainda mais estas suas características e propriedades de soberana quando diz: “a morte que agora se está levantando da cadeira é uma imperatriz” (Saramago, 2017, p. 163). Ou quando, logo em seguida, afirma: “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 [...]” (Saramago, 2017, p. 163).

A morte é tida como pastora de um rebanho, que somos nós. Ela nos conduz e a cada passo que tomamos nos leva, irremediavelmente, a uma mesma direção: “[...] todas elas vão dar ao mesmo destino, que um passo atrás o aproximará tanto da morte como um passo em frente, que tudo é igual a tudo porque tudo terá um único fim [...]” (Saramago, 2017, p. 163). A morte, portanto, é implacável, soberana e triunfante novamente. O que ela decide fazer para resolver a questão do violoncelista que não morreu demonstra isso também:

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. Não podes fazer isso, disse de lá a gadanha, Já está feito, Haverá consequências, Uma só,

Qual, A morte, enfim, do maldito violoncelista que se anda a divertir à minha custa, Mas ele, coitado, ignora que já tinha de estar morto, Para mim é como se o soubesse, Seja como for, não tens poder nem autoridade para emendar um verbete, Enganas-te, tenho todos os poderes e toda a autoridade, sou a morte, e toma nota de que nunca o fui tanto como a partir deste dia (Saramago, 2017, p. 164).

O violoncelista que tinha cinquenta anos, mas que deveria ter morrido aos quarenta e nove, agora teria quarenta e nove de novo. A morte parecia predispor de autoridade o bastante para alterar até mesmo a própria realidade das coisas, se enviasse a carta novamente ela certamente não retornaria mais, o violoncelista certamente morreria no tempo previsto. A autoridade retomada é acentuada na resposta dada a gadanha, afinal o fato de ser a morte a incube, ou parece incumbir, de toda a autoridade e poder necessário para fazer qualquer coisa que achar necessário para cumprir sua função. Como no tempo da peste, a morte que vemos aqui parece a mesma descrita na iconografia analisada no capítulo anterior, detém as marcas de sua aparência medieval assim como o ímpeto de morte, de desígnio de sua função, a implacabilidade de sua potência.

Assim termina o bloco XII, o pêndulo que já há algum tempo posicionava-se no campo da contemporaneidade sofre uma ação de movimento para o campo do medieval. Se no final do bloco anterior o pêndulo estava tanto ao lado contemporâneo quando poderia estar, o mesmo acontece no final deste, só que no sentido contrário. A morte, aqui, é tão medieval quanto pode ser. O próximo bloco textual irá resolver esta situação, deixando a figuração de transição pendular de lado e deixando claro em que direção a transição da morte irá seguir.

2.2.3 O final da transição pendular: a morte começa a sentir

No bloco XIII, a morte insere-se na fase final de sua figuração de transição, importantes mudanças tomam conta de sua persona, e a humanização começa a tomar formas muito mais claras. Um dos primeiros momentos que podemos destacar para demonstrar essa guinada em direção ao contemporâneo pode ser visto logo no início do bloco textual com a seguinte afirmação: “[...] mas a sua natureza é mais forte, precisa de se sentir livre, desafogada” (Saramago, 2017, p. 166).

Embora essa necessidade de sentir-se livre possa ser entendida como uma forma de estabelecimento de uma morte poderosíssima, também pode ser entendida como a clara asserção de que a morte tem vontades. Muitas são essas vontades que ficam cada vez mais claras no decorrer desta etapa do romance.

A morte também, após ter reconhecimento de sua liberdade, isto é, liberdade para agir como bem entende, agora sente-se incomodada com sua breve passagem pela casa do músico, quando esteve bastante enfraquecida em sua figuração. Ela mesma reconhece isso:

Não tornará a cair na estupidez, ou na indesculpável fraqueza, de reprimir o que em si há de melhor, a sua ilimitada virtude expansiva, portanto não repetirá a penosa acção de se concentrar e manter no último limiar do visível, sem passar para o outro lado, como havia feito na noite passada, sabe deus com que custo, durante as horas que permaneceu em casa do músico (Saramago, 2017, p. 166).

Ter agido da forma como agiu foi uma “estupidez”, foi um sinal de “fraqueza”. Para os moldes humanos suas atitudes não foram mais que momentos de fragilidade pelos quais todos passam, porém, para uma morte genuinamente inserida nos moldes medievais aqueles momentos de fragilidade seriam impensáveis, daí a noção do pêndulo de que tanto estivemos falando. Parece-nos que, novamente, a morte encontra-se em um estado de soberania, quem sabe voltando ao aspecto de figuração medieval, porém este não é mais o rumo que tomará o romance, pois algo acontecerá.

Este momento de mudança, assim como os outros, não é menos importante do que os que o antecederam, ou daqueles que ainda virão, muitos desses mais expressivos. Estamos falando do momento em que, a morte, em seu estado expansivo, decide ver o violoncelista atuando na orquestra da qual faz parte. E, apesar de, naquela forma, preencher todo o local: “enche o teatro todo até ao alto, até às pinturas alegóricas do tecto e ao imenso lustre agora apagado” (Saramago, 2017, p. 167), escolhe um ponto de vista específico, e anuncia uma ideia de posse muito conhecida entre aquelas/es que nutrem afeto por outro:

Está ali sentada, numa estreita cadeira forrada de veludo carmesim, e olha fixamente o primeiro violoncelista, esse a quem viu dormir e que usa pijama às riscas, esse que tem um cão que a estas horas dorme ao sol no quintal da casa, esperando o regresso do dono. Aquele é o seu homem (Saramago, 2017, p. 167).

O violoncelista é o seu homem. Não buscamos, neste momento, afirmar que a morte já renunciava, mesmo que sem saber, os acontecimentos das últimas páginas do romance. Mas parece-nos que sim, o narrador introjeta tais pistas no percurso do romance, lembremo-nos do “salvo se” de antes, e agora a ideia de posse dada à imagem do homem.

Seria impossível não afirmarmos que este homem teve algum impacto na morte, talvez pela sua simplicidade exagerada, afinal é um homem comum “um músico, nada mais que um músico” (Saramago, 2017, p. 167), que até certo ponto, estava vencendo a morte. Este contraste

é claro, ele é normal, totalmente dentro dos padrões médios para um indivíduo da espécie, ainda assim era excepcional - quase que sem motivo - ao resistir às cartas da morte.

Como pode-se imaginar, esta noção de posse que pode ser entendida como prenúncio de um afeto ainda não compreendido coloca nosso pêndulo em toda força na direção contemporânea, afinal a figuração da morte dos dias de hoje é muito mais compassiva, compreensiva e menos, digamos assim, autoritária.

Dando continuidade, a morte insere-se numa reflexão acerca do entendimento da humanidade sobre a finitude, e chega à conclusão de que somos incapazes de compreender a realidade das coisas, de forma que afirma: “E não a entenderam, pensou a morte, e não a podem entender por mais que façam, porque na vida deles tudo é provisório, tudo precário, tudo passa sem remédio” (Saramago, 2017, p. 168). Vivemos, quando muito, 90 anos, a efemeridade é a tônica da vida humana, toda esta provisoriedade de que fala o narrador é o que compõe o grosso de nossas vidas e que, para a morte, é-lhe estranho.

Continua a morte: “[...] o que foi, acabou já, o que é, não será sempre, e até eu, morte, acabarei quando não tiver mais a quem matar, seja à maneira clássica, seja por correspondência” (Saramago, 2017, p. 168). A morte se vê diante de seu próprio fim, de uma possibilidade de inexistência gerada pelo tema latino encontrado na entrada de cemitérios espalhados pelo mundo: “*Laborum Meta*”. O fim dos trabalhos é o que geraria o fim da morte, quando não houvesse mais a quem matar. Naturalmente, tal aceção de fim da morte atrelada ao fim dos vivos carregada pela noção de trabalho, seria uma forma de aceno ao contemporâneo, tal como a morte em *Sandman* que fechará a porta do universo quando nada mais existir para morrer.

Ao pensar em seu próprio fim a morte demonstra algo interessante para nossa análise: “Sabemos que não é a primeira vez que um pensamento destes passa pelo que nela pensa, seja aquilo que for, mas foi a primeira vez que tê-lo pensado lhe causou este sentimento de profundo alívio” (Saramago, 2017, p. 168). A morte sente alívio, é difícil de imaginar uma morte nos moldes medievais que se sentisse aliviada ao saber que um dia deixaria de matar, tal noção é praticamente inconcebível. Além disso, o narrador deixa claro que este pensamento já teria sido pensado várias vezes, mas só nesta que o pensamento causou a sensação - claramente humana - de alívio. A aproximação com a humanidade pela qual a morte vem passando parece surtir efeitos.

Lembremo-nos que, neste momento da narrativa, a morte divaga enquanto assiste o músico ensaiar na orquestra e agora, ao fim do ensaio, a morte enche-se de algo que é muito comum aos entes queridos quando veem um dos seus se saírem bem em situações como essas:

orgulho. Isso fica evidente quando o narrador afirma: “A morte está orgulhosa do bem que o seu violoncelista tocou. Como se se tratasse de uma pessoa da família, a mãe, a irmã, uma noiva, esposa não, porque este homem nunca se casou” (Saramago, 2017, p. 169). Convém pontuar que novamente o violoncelista voltar a ser demarcado com o pronome possessivo, isso e o orgulho rapidamente associados à imagem feminina de uma mãe, irmã ou noiva, traz novamente à tona o caminho cada vez mais claro que toma a narrativa. O pêndulo permanece na contemporaneidade.

A morte continua a seguir o violoncelista em seu dia-a-dia, e é durante um passeio pelo parque que demonstra mais uma vez aspectos claramente humanos, o fascínio e a confusão:

[...] Conforme se pode ver na imagem que vem no livro, a caveira é uma borboleta, e o seu nome latino é *acherontia atropos*. É noturna, ostenta na parte dorsal do tórax um desenho semelhante a uma caveira humana, alcança doze centímetros de envergadura e é de coloração escura, com as asas posteriores amarelas e negras. E chamam-lhe *atropos*, isto é, morte. O músico não sabe, e não poderia imaginá-lo nunca, que a morte olha, fascinada, por cima do seu ombro, a fotografia a cores da borboleta. Fascinada e também confundida (Saramago, 2017, p. 173).

Ao observar a borboleta no livro que o violoncelista lia em um dia de passeio com o cão no parque - um dia de humano -, a morte sente aquilo que nos é tão comum, o fascínio e a falta de entendimento que gera a confusão de que fala o narrador. Naturalmente, uma imperatriz como fora chamada antes, uma soberana morte que pode tudo, não deveria sentir o que tem sentido e portar-se como tem se portado. A morte ainda não percebeu, mas seu processo de humanização encontra-se em movimento, o curso desta metamorfose já não parece que irá ser detido. E quanto mais próxima está a morte de uma imagem humanizada, mais a figuração encaixa-se como contemporânea, ao passo que logo deixará de enquadrar-se em uma figuração de transição.

Logo a seguir, mais uma vez - e pontuamos isso aqui para que fique claro que não é sem motivo que isto se passa com a morte - a morte sente algo profundamente humano: tristeza. Ao perceber que poderia ter utilizado as borboletas com suas caveiras nas asas para entregar a derradeira mensagem de uma semana de vida e que não o fez, a morte sente-se triste: “Agora está triste porque compara o que haveria sido utilizar as borboletas da caveira como mensageiras de morte em lugar daquelas estúpidas cartas de cor violeta que ao princípio lhe tinham parecido a mais genial das ideias” (Saramago, 2017, p. 174-175).

E como se ainda não fosse o bastante, para completar a roda de sentimentos experimentados pela morte - muitos destes jamais experimentados antes - temos a pena. Ao fim do dia em que a morte acompanha o violoncelista, a morte o vê em um de seus momentos

peçoais de dúvida: “Enquanto o cão corria ao quintal para descarregar a tripa, o violoncelista pôs a suíte de bach no atril, abriu-a na passagem escabrosa, um pianíssimo absolutamente diabólico, e a implacável hesitação repetiu-se” (Saramago, 2017, p. 177). O violoncelista tem dificuldade em transpor uma certa parte da peça de bach, algo natural e pelo qual todos aqueles que tocam algum instrumento já passaram, é algo humano.

Ao ver isso temos a seguinte reação da morte: “A morte teve pena dele, Coitado, o pior é que não vai ter tempo para conseguir, aliás, nunca o têm, mesmo os que chegaram perto sempre ficaram longe” (Saramago, 2017, p. 177). Este é um dos elemento-chave no que diz respeito à figuração de transição, a partir do momento em que a morte sente pena do indivíduo que deve matar, dificilmente ela voltará a ser uma morte que se encaixe dentro da figuração medieval da morte, este sentimento não cabia à morte em suas funções. A morte desta narrativa embrenha-se cada vez mais no processo de humanização que resultará no fim da figuração de transição.

A figuração de transição da morte em Saramago insere-se em um claro jogo entre o medieval e contemporâneo, como num pêndulo em que, ora encontra-se de um lado e ora do outro. Porém, como ficou claro, quanto mais a narrativa avança, mais a morte aproxima-se de uma figuração humanizada carregada de sentimentos, cuidados, sentimento de posse e até mesmo pena dos que terá que matar, primeiro do cão que morrerá pelas mãos de outra morte, depois do violoncelista que ela mesma deveria matar.

A partir deste ponto da narrativa a morte deixará para trás a noção de transição e entrará nos campos da figuração contemporânea na morte, sua transformação física será o ponto de partida desta figuração. Mas isso só será possível por todo o processo pelo qual passou a morte elencado neste capítulo, desde de sua visita primeira, o contato com o cão, a descoberta de sua soberania, a experimentação de novos sentimentos um após ao outro, e é claro, o “salvo se”, este já cada vez mais claro e mais perto.

2.3 A figuração de transição da morte em *O sétimo selo*, de Ingmar Bergman

2.3.1 Bergman, o cinema e *O sétimo selo*

O cinema sempre é local fértil para qualquer pesquisa que se empenhe em analisar a figuração da morte. Não sem motivo, o filme de Bergman encontra-se dentre um dos mais importantes do cinema do século XX, deixando claro que existe ali uma potente obra que conseguiu tocar nos incômodos mais profundos da humanidade: o fim da vida. Antes de

falarmos de Bergman, sua relação com o cinema e sobre o filme em si, gostaríamos de pontuar que o cinema não é uma espécie de ofício, mas sim uma arte (Godard, 1958), e essa profunda relação entre a noção de arte duradoura e o cinema é muito clara nesta obra de Bergman.

Além disso, devemos considerar que o cinema não é um simples trabalho de equipe. Mas que o diretor também está só diante de uma página em branco. E para Bergman, esse estar só é se fazer perguntas; bem como o ato de filmar é justamente encontrar as respostas (Godard, 1958). Para Bergman, que escrevia e dirigia seus filmes, a ideia da morte era algo profundamente incômodo, era um problema persistente em sua mente e fonte de profundo medo e dúvida: “Desde que me lembro, eu carregava um medo sinistro da morte, que durante a puberdade e meus vinte e poucos anos se acelerou para algo insuportável”²⁵ (Bergman, 1994, p. 238, tradução nossa).

Dito isso, acreditamos que *O sétimo selo* seja uma forma de lidar com estes temas, assim como uma elaborada discussão entre o sagrado e o racionalismo duro que - tanto um quanto outro - faziam parte das concepções sobre as quais o autor quis explorar. Dentro disso, temos a imagem da morte, a Idade Média e o contemporâneo, e com isso o contraste entre a tradição e o novo.

Convém lembrarmos que “no cinema, fantasia ou não, a realidade impõe-se com toda a força” (Bernadet, 2000, p. 123). De forma que este filme, que apresenta dois indivíduos em uma jornada de travessia, enquanto presenciavam a mortandade dizimar o ocidente - lembremos que a narrativa se passa no período da peste -, em um profundo cenário de fim dos mundos, consegue carregar uma profunda carga de real, ainda que mesmo tão distantes dos tempos que representam, conseguem tornar clara essa vivacidade de uma realidade que se impõe, realidade esta que poucas obras conseguem transmitir.

Ainda nessa esteira, precisamos afirmar que Bergman é profundamente influente, suas obras reverberam por todos os cantos no cinema contemporâneo, diretamente ou indiretamente. E essa influência também se deve aos temas que abordou:

Assim como alguns de seus filmes redefiniram a força da arte religiosa, o poder do sacramental, a ressonância de um imperativo estético-moral, outros parecem lançar fora tudo isso e, com não menos habilidade e não menos arte, defender o indivíduo sombrio e alienado do modernismo do século XX²⁶ (Bragg, 2020, p. 10, tradução nossa).

²⁵ No original: As far back as I can remember, I carried a grim fear of death, which during puberty and my early twenties accelerated into something unbearable.

²⁶ No original: As some of his films redefined the force of religious art, the power of the sacramental, the resonance of a moral-aesthetic imperative, so others appear to cast out all of that and, with no less skill and with no less art, stand for the bleak and alienated individual of twentieth-century modernism.

Esta força de um cinema que nutria paixão pelos grandes temas, aliada ao estilo e técnica artística de Bergman, o tornou justamente uma grande influência. E essa influência escapou aos limites da geração na qual se incluía (Bragg, 2020). Parte disso se dá ao enfoque fornecido aos seus filmes, suas obras eram, de fato, obras artísticas. Existia uma preocupação com que esses filmes fossem obras de fôlego intelectual: “geralmente a tela era para entretenimento: para o verdadeiro pensamento intelectual você abria um livro. Bergman derrubou tudo isso com único filme”²⁷ (Bragg, 2020, p. 20, tradução nossa).

Isso se deve também ao esmero fornecido aos roteiros, tratados como verdadeiras obras literárias - o que faz sentido se considerarmos que Bergman também escreveu peças teatrais. A experiência cinematográfica se aproximava do folego de uma grande obra literária uma vez que “Bergman ultrapassou a barreira que separava a experiência cinematográfica da experiência literária ou “artística” por meio do poder e da narração da sua narrativa”²⁸ (Bragg, 2020, p. 21, tradução nossa). Isso faz sentido se considerarmos que *O sétimo selo* detém todas essas propriedades em que as ideias eram tão importantes quanto eu um romance ou peça (Bragg, 2020).

Falando agora especificamente de Bergman e sua relação com *O sétimo selo*, a primeira coisa que gostaríamos de destacar é que os temas vistos no filme se mostram a Bergman desde a sua infância. Quando criança, o cineasta costumava acompanhar seu pai - que era um líder religioso - em diversas igrejas pelo interior de seu país, nessas viagens Bergman tinha oportunidade de verificar os afrescos, ornamentos, pinturas que permeavam as paredes centenárias das igrejas (Bergman, 1994). Iconografia esta muito parecida com aquelas que analisamos no capítulo anterior.

O contato com elas garantia, irremediavelmente, o contato com os temas que elas expunham. Bergman (1994), escreve que contemplava as peças do altar, os trípticos, crucifixos e murais. Nessas peças costumava encontrar a imagem de Jesus e os dois ladrões, assim como a imagem de Maria Madalena e de João. Além disso também via algo que parece ter se enrustado em sua mente tão fundo, ao ponto de retornar a isso enquanto escrevia o roteiro de *O sétimo selo*: a imagem da morte e a de um cavaleiro jogando xadrez (Bergman, 1994).

²⁷ No original: Generally the screen was for entertainment: for the real stuff of thought you opened a book. Bergman upended all that in the one film.

²⁸ No original: Bergman leapt across the barrier which had separated the movie experience from the literary or ‘arts’ experience through the power and the telling of his story.

Não apenas esta imagem da morte, mas outras mais: “A morte serrando a Árvore da Vida, um aterrorizado torcendo as mãos no topo dela. A Morte liderando a dança até a Terra das Sombras, empunhando sua foice como uma Bruxa, a congregação saltitando em uma longa fila e o bobo na retaguarda”²⁹ (Bergman, 1994, p. 231, tradução nossa). Nestas descrições de diferentes imagens da morte verifica-se a predominância da figuração medieval, seja pela foice (*scythe*), seja pela dança macabra. São imagens poderosas vistas na infância que voltariam a aparecer em *O sétimo selo* quando Bergman se torna adulto.

Essas imagens poderosas, apenas são assim pela seriedade dos temas que abordam, não obstante, Bergman também deixava claro em seus filmes a importância que dava aos temas que abordava. As pessoas aguardavam de Bergman a sua opinião acerca de temas sérios como: amor, morte, religião e arte, e de fato os temas sérios eram sua preocupação até mesmo nas poucas comédias que fez, dito isso, essa seriedade e insistência em abordar a vida como um todo, não como apenas uma parte, e sim toda a circunferência da existência e o que havia acima disso foi seu carro chefe, e isso, juntamente com o pulso religioso fez dele algo estranho ao pós-modernismo e ao, cada vez mais descrente, mundo contemporâneo (Bragg, 2020).

Uma das coisas que deve ser clara ao tratarmos de Bergman é que o cinema para ele era uma obsessão. Em entrevista a Bragg, o cineasta deixa isso bem claro: “cinema, começou ele, era ‘para mim uma obsessão’. Ele disse: ‘Vi a minha primeira foto quando eu tinha seis anos e fiquei completamente perdido’. Ele queria ‘acima de tudo’ ter seu próprio projetor”³⁰ (Bragg, 2020, p. 24, tradução nossa). Essa obsessão, bem como a febre enquanto criança depois de ver um filme de que gostara, demonstrava uma profunda devoção para com a arte, algo que pode ser visto nos seus filmes.

Falemos agora sobre *O sétimo selo*. Retomemos o enredo do filme que é simples, porém muito poderoso:

Um Cavaleiro e seu Escudeiro retornam das cruzadas. Seu país é assolado pela praga. Eles encontram a Morte e o Cavaleiro faz um acordo: pelo quanto de tempo o jogo durar, a vida do Cavaleiro será poupada. Conforme avançam em uma jornada pelo seu país nativo, eles encontram artistas, fanáticos e ladrões baratos, mas a presença da morte está por toda a parte, que busca vencer o jogo por meios justos e injustos. No

²⁹ No original: Death sawing down the Tree of Life, a terrified wretch wringing his hands in the top of it. Death leading the dance to the Land of Shadows, wielding his scythe like a Hag, the congregation capering in a long line, and the jester bringing up the rear.

³⁰ No original: Cinema, he began, was ‘to me an obsession’. He said, ‘I saw my first picture when I was six years old and I was completely lost.’ He wanted ‘most of all’ to have a projector of his own.

fim, todos, menos os artistas, estão juntos com a morte³¹ (Bragg, 2020, p. 21-22, tradução nossa).

Conforme a sinopse deixa claro, a morte está por toda parte, sua presença é quase palpável, o clima de fim dos mundos tão comum aos filmes de catástrofes climáticas do século XXI aparece ali, mas de uma forma diferente: a morte é algo temido, algo a ser evitado se possível (por alguns), mas nunca, não importa o que se faça, nada faz com que ela seja contornada (exceto para o artista iluminado, denotando a persistência da arte após a morte). Existe - em algum nível - a aceitação da realidade imutável: o fim da vida, a morte domada, sobretudo na recepção à morte ao final do filme: o clima é quase religioso, de profunda resignação, exatamente como Ariès (2012) descrevera.

Bergman deixou claro em seus textos quais haviam sido suas influências para a elaboração do roteiro de *O sétimo selo*. Desde as pinturas que via nas catedrais quando criança, o trabalho do pintor medieval Albertus Pictor - citado nominalmente no livro de Bergman *Images: my life in film* (1994) -, até mesmo outras referências como:

A foto de Picasso dos dois acrobatas; ‘Carmina Burana’ de Carl Orff; as Sagas Folclóricas de Strindberg e *To denmark*; os afrescos da igreja que Bergman foi ver especialmente na Igreja de Haskeborga. Pouco antes de começar *O Sétimo Selo*, dirigiu para o rádio a antiga peça *Everyman*, de Hugo von Hofmannstahl, na qual Max von Sydow foi altamente elogiado por seu “piedoso poder emocional”³² (Bragg, 2020, p. 51).

Todo o entorno cultural de Bergman parecia empurrá-lo diretamente ao que foi feito em *O sétimo selo*. O cineasta, em dado momento, comentou que o tema de seu filme foi descoberto por ele quase como uma revelação: “eu tinha adquirido um grande tocador de discos, e havia comprado a gravação feita por Carl Ferenc Fricsay’s de Carmina Burana, de Carl Orff. Eu costumava deixar Orff tocar alto durante a manhã antes de sair para os ensaios”³³ (Bergman, 1994, p. 232, tradução nossa), vemos aqui que o martelar poderoso das notas de *Carmina Burana* pareciam impregnar os dias prévios à escrita do roteiro.

³¹ No original: A Knight and his Squire return from the Crusades. Their country is ravaged by the plague. They meet Death and the Knight makes a bargain: as long as he can hold him off in a game of chess, his life will be spared. As they Journey through their native country they encounter artists, fanatics, thieves, mere rogues, but everywhere the presence of Death, who proceeds to win the game by fair means and foul. At the end, all but the artists are gathered up by him.

³² No original: Picasso’s picture of the two acrobats; Carl Orff’s ‘Carmina Burana’; Strindberg’s Folk Sagas and To Denmark; the church frescoes which Bergman went especially to see in Haskeborga Church. Just before beginning *The Seventh Seal* he directed for radio the old Play of *Everyman* by Hugo von Hofmannstahl, in which Max von Sydow was highly praised for his ‘pious emotional power’

³³ No original: I had acquired a huge record player, and I bought Carl Ferenc Fricsay’s recording of Carl Orff’s *Carmina Biiirana*. I used to let Orff thunder forth in the morning before I set off for rehearsal.

Mas qual a importância disso? Bergman demonstra isso ao explicar o que era *Carmina Burana*: “[...] era inspirado por canções medievais escritas por menestréis que, durante os anos da praga e das guerras sangrentas, encontravam-se no meio de multidões vagantes de pessoas sem casa, e de mulheres viajando pelas terras da Europa” (Bergman, 1994, p. 232, tradução nossa)³⁴.

A paisagem da película começa a se tornar clara a partir de uma de suas principais influências. O cenário campestre e medieval, carregado de multidões vagantes, uma terra assolada pela guerra e pela praga compreendem exatamente o que temos no filme. Bergman continua:

Entre a multidão havia estudiosos, monges, padres e bobos da corte. Alguns sabiam escrever, eles criavam canções que eram cantadas em festivais da igreja e feiras. O que me atraiu foi toda a ideia de pessoas viajando através do declínio da civilização e da cultura, dando origem a novas canções. Um dia, quando estava ouvindo o coral final em *Carmina Burana*, ocorreu-me repentinamente que tinha o tema para o meu próximo filme³⁵ (1994, p. 232, tradução nossa).

Precisamente, o clima de terror, de medo enclausurado concomitante à alegria demasiada por estar vivo é um clima aparente no filme pelas diversas personagens que ali entram em cena. O declínio da civilização e da cultura pode parecer algo exagerado, mas acreditamos que fora exatamente este o sentimento que trespassou os mais violentados pela praga e pelas guerras.

Todo este clima do filme permeado de tons horríficos, parece ter sua nascente em um sentimento já muito discutido aqui no que concerne à figuração da morte: o medo da morte. Este medo da morte perseguiu Bergman durante boa parte de sua vida, e foi um dos motivos para que *O sétimo selo* fosse escrito. Como já mencionamos, Bergman disse que desde sempre carregara um medo terrível da morte (1994), e continua:

O meu medo da morte deve-se, em um grande nível, aos meus conceitos religiosos. Mais tarde eu me submeti a uma pequena cirurgia. Por engano, foi-me ministrado muita anestesia. Eu senti que tinha desaparecido da realidade. Para onde foram aquelas horas? Elas sumiram em um microssegundo. Repentinamente, eu percebi, *é assim que*

³⁴ No original: *Carmina Burana* is inspired by medieval songs written by minstrels who, during the years of the plague and the bloody wars, joined the big, wandering crowds of homeless men and women traipsing across the lands of Europe.

³⁵ No original: Among the crowd were scholars, monks, priests, and jesters. A few could write, and they created songs that were sung at church festivals and fairs. What attracted me was the whole idea of people traveling through the downfall of civilization and culture, giving birth to new songs. One day when was listening to the final choral in *Carmina Burana*, it suddenly struck me that I had the theme for my next film!

acontece. É assim que uma pessoa pode ser transformada de *ser* para *não-ser* - era difícil de entender³⁶ (Bergman, 1994, p. 240-241, grifo do autor, tradução nossa).

Naturalmente, um medo tão pungente da morte seria capaz de demarcar o roteiro do filme, o próprio Bergman afirma que a escolha de retratar a morte - em parte - como um palhaço seria um ato de coragem (Bergman, 1994). Dito isso, o medo da morte é recorrente na obra conforme demonstraremos adiante. Não apenas o medo da morte parece ser sido importante na fatura destes filmes, o contraste entre a crença juvenil e o espírito racionalista foram importantes na composição do roteiro: “Já que naquela época eu ainda estava em um dilema sobre minha fé religiosa, eu coloquei duas crenças contrárias lado a lado, deixando que cada uma defendesse sua causa da sua própria forma”³⁷ (Bergman, 1994, p. 235, tradução nossa). Bergman claramente se refere aos personagens do Cavaleiro e do Escudeiro.

Esses são alguns dos pontos que consideramos relevantes relacionados à figura de Bergman, sua vida pessoal, suas crenças, suas influências e as condições referentes ao entorno do filme *O sétimo selo*. Filme este altamente relevante dentro do escopo do cinema do século XX, tendo sido referenciado e influenciado inúmeros outros trabalhos artísticos. Bergman afirma que “[...] mais tarde, uma vez que foi lançado. *O sétimo selo* se espalhou como fogo na floresta” e que recebeu “fortes respostas de pessoas que sentiram que o filme lhes acertou exatamente em suas dúvidas internas e agonias”³⁸ (Bergman, 1994, p. 242, tradução nossa). A figuração da morte no filme é certamente o motivo por detrás disso, aspecto este que abordaremos a seguir.

2.3.2 A figuração de transição da morte em *O sétimo selo*: o gradiente

Antes de mais nada, precisamos deixar claro que nosso intuito aqui não será esmiuçar o filme por completo como estamos fazendo com o romance de Saramago. Pelo contrário, nosso intuito será demonstrar um aspecto da figuração da morte de transição a partir do filme de Bergman, para que com isso consigamos observar a figuração da morte de transição em um nível macro, colocando em comparação o romance de Saramago. Para fazer isso selecionamos

³⁶ No original: My fear of death was to a great degree linked to my religious concepts. Later on, I underwent minor surgery. By mistake, I was given too much anesthesia. I felt as if I had disappeared out of reality. Where did the hours go? They Hashed by in a microsecond. Suddenly I realized, *that is how it is*. That one could be transformed from *being to not-being* - it was hard to grasp.

³⁷ No original: Since at the time I was still very much in a quandary over religious faith, I placed my two opposing beliefs side by side, allowing each to state its case in its own way.

³⁸ No original: Later, once it was released. The Seventh Seal swept like a forest fire across the world. I was met with strong responses from people who felt that the movie struck right at their own inner doubts and agony.

quatro cenas específicas do filme que conseguem resumir, de modo nuclear, a figuração da morte na obra. Com isso, nossa análise agora será menos extensa.

A abertura da película é bastante clara naquilo que diz respeito ao clima adotado por toda a obra, a passagem de apocalipse ecoa em uma voz séria e profunda: “Quando o Cordeiro abriu o sétimo selo, houve silêncio no céu por cerca de meia hora [...] Então, os sete anjos que tinham as sete trombetas prepararam-se para tocar” (Apocalipse 8:1-6). Alia-se a severa passagem, uma bucólica paisagem desprovida de vida, ressoando apenas o som das águas chocando-se com a areia e o céu cinza no horizonte. A junção das imagens soturnas, a trilha sonora curta e poderosa e a citação ao livro de Apocalipse criam um teor de severidade, uma noção de que a partir daquele momento algo de grave será visto, seria o fim do mundo? A queda da sociedade ocidental? O próprio apocalipse? Este é o sentimento inicial gerado apenas pela abertura do filme.

A primeira cena em que vemos Antonius Block (o Cavaleiro) já é também onde temos o primeiro contato com a imagem da morte. O Cavaleiro, antes de se deparar com a morte, levanta-se, lava as mãos no mar e esboça um ato de prece, porém detém-se antes de iniciar a oração. Sua expressão indica um forte conflito interno, algo que fica muito mais evidente durante a narrativa, o cavaleiro passa por uma crise de fé, não sabe mais se acredita ou não na existência de Deus, se faz suas preces ou não mais. Esta desistência da oração, este breve indício de uma perda da fé é característico também de uma figuração contemporânea da morte.

Conforme Trindade (2012), “o homem pós-moderno vive a religião ‘à lá carte’, de tipo self-service, em uma mistura de vários aspectos que mais interessam e satisfazem as exigências e necessidades momentâneas” (p. 80). Este é um dos motivos pelos quais a fé pode ser enfraquecida, uma vez que “o pensamento da Igreja foi dissolvido no meio e tantas outras seitas, cultos, esoterismos, filosofias orientais, sendo questionada no seu cerne” (Trindade, 2012, p. 80). No filme de Bergman, este sentimento questionador acerca do Além existe também como um reflexo da sociedade contemporânea, sobretudo do pós-guerra.

Embora esse sentimento encontre vazão na imagem de um Cruzado que retorna para o seu país depois de dez anos em uma Guerra Santa na qual não viu muito sentido, ainda assim apresenta essa qualidade da crise da fé na contemporaneidade. Existe, portanto, uma aproximação de sentimentos entre a crise de fé do cavaleiro medieval e a crise de fé instaurada na contemporaneidade.

Além disso, ainda na mesma cena, a morte apresenta-se personificada, característica muito comum a uma figuração contemporânea da morte. Porém, ela carrega também o manto

preto, este que se assemelha em muito com a vestimenta da morte medieval. Naturalmente já conseguimos destacar nesses fatores a existência de uma figuração de transição da morte. Basta que relembremos a imagem da morte em *As intermitências da morte*, justamente o aspecto de esqueleto que está embrulhado em um lençol, com sua foice ao lado. A personificação dessas mortes tem muito em comum, tanto em Saramago, quanto em Bergman.

Conforme Melvyn Bragg (2020), em conversa com o próprio Bergman, afirmou que a morte aparecia no filme como um monge, ao que o cineasta respondeu que aparecia como um palhaço. Gostaríamos de destacar esta imagem do palhaço é apontada por Bergman, pois é o que se observa na imagem da morte apresentada no filme.

Existe uma contraposição entre a noção aterradora da morte nos moldes medievais e uma apresentação quase burlesca na imagem de um homem com rosto pintado que é a própria morte. Vejamos como a morte é descrita no roteiro oficial: “Atrás dele está um homem de preto. Sua face é muito pálida e ele mantém suas mãos escondidas nas largas dobras de sua capa”³⁹ (*O sétimo selo*, 1957). A imagem da morte vem na forma personificada de um homem de face pálida que utiliza uma capa, e algumas considerações podem ser feitas acerca do nível imagem da morte no filme de Bergman, principalmente no que diz respeito a figuração da morte; essa é a imagem da morte na película:

Figura 10: A imagem da morte em *O sétimo selo*



(Fonte: *O sétimo selo*, 1957)

³⁹ No original: Behind him stands a man in black. His face is very pale and he keeps his hands hidden in the wide folds of his cloak.

⁴⁰ Na imagem temos o ator e diretor Sueco Bengt Ekerot interpretando a morte. Não poderíamos deixar de mencionar também o nome de Gunnar Fischer que assina a direção de fotografia do longa-metragem em que em muito se deve o preto e branco sepulcral que cria a atmosfera bela e aterrorizante que permeia toda a obra.

Por mais que a presença da morte possa carregar também as características de um palhaço, não é exatamente a noção de comicidade que a figura acima denota, pelo contrário, mas de uma severidade austera. Dito isso, precisamos considerar que, se ele - a morte - é um palhaço, [...] então ele é um palhaço como o bobo de Lear atuando em um papel sério, em que a voz do palhaço é a verdadeira voz da realidade (Bragg, 2020).

Quanto a esta morte, o Cavaleiro não a reconhece logo de imediato, mas assim que ela se apresenta, sua presença é reconhecida e respeitada como tal: “CAVALEIRO: Quem é você? // MORTE: Sou a morte. // CAVALEIRO: Veio me buscar?” (*O sétimo selo*, 1957). Devemos fazer notar que, imediatamente após a morte afirmar ser ela, o cavaleiro já pergunta se ela veio para buscá-lo, não existe uma negativa na existência da morte, ele aceita prontamente a realidade de que ela está ali na sua frente.

Mais uma vez, temos aqui um exemplo daquilo que Ariès (2012) chamou de morte domada, este reconhecimento diante da morte muito comum - conforme o autor - ao período medieval, mais uma vez se faz presente na imagem do Cavaleiro. Devemos nos lembrar que o “homem do fim da Idade Média [...] tinha uma consciência bastante acentuada de que era um morto em suspensão condicional, de que esta era curta [...]” (Ariès, 2012, p. 61).

Esta consciência de que a morte era próxima e absoluta, embora possa ser questionada quanto aos campos da existência ou não da morte domada, se faz presente no filme de Bergman, denotando aí um forte indicativo de um aspecto medieval da figuração da morte. Exatamente como no romance de Saramago, em que observamos esta atitude de reconhecimento diante da morte, por isso existe o “[...] É natural, o costume é morrer” (2017, p. 16), ou o “[...] Não quero água, quero morrer” (2017, p. 39), e o “[...] morrer é, afinal de contas, o que há de mais normal e corrente na vida, facto de pura rotina” (2017, p. 130).

No filme, o Cavaleiro chega até a reconhecer que a morte sempre esteve ao seu lado: “MORTE: Ando com você há muito tempo. // CAVALEIRO: Eu sei” (*O sétimo selo*, 1957), demonstrando que a morte era uma presença que se mantinha constantemente próxima, daí a facilidade em reconhecer a morte depois que ela se apresentou. A morte em Saramago carrega também, durante boa parte do romance, essa noção de que se fará presente na vida de todos, é por isso que afirma em determinado momento: “Lembre-me para que lho explique um dia, Quando, Um dia, o dia, aquele que sempre chega” (Saramago, 2017, p. 186).

Existe também no filme, logo a seguir, ainda nesta cena, outro forte indicativo desta figuração medieval composta pela morte domada: “MORTE: Está preparado? // CAVALEIRO: Meu corpo está, mas eu, não” (*O sétimo selo*, 1957). Existe algo de interessante na afirmação

do Cavaleiro, ele diz que seu corpo tem medo, mas que ele não. Quase como se sua mente não respondesse pelo seu corpo, ou ainda, que acreditasse no pós-vida prometido pela Igreja, no Além do qual já falamos. Ainda que fosse isso, denotaria tal fato um desapego à vida, ou pelo menos o não-medo da morte, algo que vai ao encontro com a morte domada de Ariès (2012). Temos, com isso, mais um aspecto da figuração medieval da morte.

Logo após o momento mencionado o cavaleiro convence a morte a entrar em um jogo de xadrez, cuja condição para a vitória do Cavaleiro seria escapar da morte. Sabemos que a morte medieval é implacável, que não existe barganha e nem negociação, que ela é a grande equalizadora dos seres viventes, ricos ou pobres. Pois bem, na obra de Bergman a morte se permite até a curiosidade de saber qual seria a proposta do Cavaleiro, se permite também a vaidade encoberta da modéstia para afirmar: “Posso dizer que jogo muito bem” (*O sétimo selo*, 1957). Existe mais uma semelhança entre esta morte e aquela que se apresenta em Saramago: no romance, ela faz afirmação parecida quando diz: “Sim, houve um tempo em que toquei violino, há mesmo retratos meus em que apareço assim” (Saramago, 2017, p. 194).

Na película, A morte tem algo de homem, de figuração personificada e contemporânea ao mesmo tempo em que carrega o peso dos temas medievais: “Está bem, mas não posso adiar” (*O sétimo selo*, 1957). Retoma-se aqui o tema medieval visto na iconografia de antes, com os reis, clérigos e plebeus todos mortos ou morrendo: a morte não concede privilégios, adiamentos ou qualquer coisa desta sorte. Conforme Bragg (2020) a morte, em Bergman, jamais poderia perder, o que nos remete aos temas medievais, principalmente se considerarmos os versos do monge Cisterciense Hélinand de Froidmont (1194-1297): “A morte libera o escravo / a morte submete rei e papa / e paga a cada um seu salário / e devolve ao pobre o que ele perde / e toma do rico o que ele abocanha” (*apud* Júnior, 2001, p. 188).

É necessário pontuar que a figuração de transição da morte se insere nesta cena como um todo. Ali conseguimos ver que, apesar do cenário medieval ainda existem alguns elementos que deixam claro uma figuração contemporânea da morte e, com isso, a existência da figuração de transição da morte. Principalmente se considerarmos a ideia de um gradiente que é permeado pela cor medieval ainda que tenha matizes de contemporâneo.

A segunda cena que gostaríamos de dar enfoque é a cena mais importante para os objetivos de nossa pesquisa. Afirmamos isso pois nela a figuração de transição é latente, clara e facilmente apontável. Estamos falando da cena da Igreja, a única do filme. Antonius Block e seu escudeiro chegam a uma pequena igreja, Antonius entra em seu interior em uma de suas tentativas de achar Deus, enquanto o escudeiro fica na parte interna da Igreja, - não

mencionamos, mas é evidente a descrença do escudeiro para com a imagem de Deus. Ali, naquela parte interna Jons (o Escudeiro) aguarda por seu senhor quando se depara com um mural que está sendo pintado por Albertus Pictor, no mural temos uma clássica representação da Dança Macabra.

O diálogo entre Jons e o Pintor é bastante elucidativo: “JONS: O que isto representa? // PINTOR: A Dança da morte // JONS: E esta é a morte? // PINTOR: Sim, ela dança com todos. // JONS: Por que pinta isto? // PINTOR: Para todos lembrarem que morrerão” (*O sétimo selo*, 1957).

Existe uma clara preocupação do pintor em lembrar as pessoas de que elas morrerão, ainda mais se considerarmos que a praga assolava o país naquele exato momento. Essa lembrança, fruto de uma espécie do *Memento Mori*, vinha na forma da dança macabra exatamente como na iconografia medieval já analisada, e que claramente pode ser observada no afresco da parede que o próprio pintor estava fazendo:

Figura 11: Albertus Pictor e a Dança Macabra em *O sétimo selo*



(Fonte: *O sétimo selo*, 1957)

A pintura na parede mantém aquilo que já analisamos e apontamos como características da figuração medieval quanto à imagem da morte: A foice, o esqueleto e a indistinção entre ricos e pobres na Dança Macabra. O que temos neste mural coaduna com a afirmação de que, a partir do século XIII, “a morte tornou-se um tema recorrente na arte e na literatura,

representada como uma força impessoal, com iniciativa própria, que atinge a todos, poderosos e humildes, clérigos e leigos, jovens e velhos, virtuosos e pecadores” (Júnior, 2001, p. 37).

Essa forma da morte avassaladora da qual já tanto falamos, pode ser vista mais uma vez quando fala o Escudeiro ao Pintor: “JONS: Muitos o amaldiçoarão. // PINTOR: Sim, mas depois pintarei algo que os agrada. Preciso viver. Pelo menos até a peste me pegar. // JONS: A peste? Desagradável” (*O sétimo selo*, 1957). A morte pela praga é quase uma sentença de morte, algo definido e definidor na vida dos seres na terra, meros transeuntes, a proximidade com a morte nesta cena mais uma vez não nos deixa esquecer do reconhecimento diante da morte dos tempos medievais, não nos deixa desconsiderar, mais uma vez, a morte domada de Ariès e o idoso que pede pela morte em *As intermitências da morte*.

A Igreja se beneficia do medo. Naturalmente, o rebanho tomado por medo tende a buscar quem os guie, ou quem os forneça garantias, muitos veem na igreja uma garantia no pós-vida e na vida eterna. *O sétimo selo* é bastante crítico quanto a esta dura realidade, isso é atestado pela fala do Pintor:

JONS: Não vão olhar a pintura. // PINTOR: Claro que vão. Um crânio é mais interessante do que uma mulher nua. // JONS: Se assustar as pessoas... // PINTOR: Elas vão pensar. // JONS: E se pensarem... // PINTOR: Ficarão mais assustadas. // JONS: Vão correr para os padres. // PINTOR: Não é problema meu (*O sétimo selo*, 1957).

Quanto mais as pessoas forem confrontadas com a imagem de sua finitude, mais pensarão elas na morte e mais medo terão, dada a forma com que a morte pela praga era retratada: dolorosa e odiável. Quanto mais medo tivessem, mais apegar-se-iam, assim como nas *Intermitências da morte*, à Igreja. Basta que lembremos que, quando a morte retorna no romance, muitos voltam-se para a igreja novamente: “Nas igrejas não se parava um momento, as extensas filas de pecadores contritos” (Saramago, 2017, p. 132). Ou seja, como no filme, quanto maior o medo, mais apegam-se à ideia de uma salvação.

Esse é o raciocínio do Escudeiro em *O sétimo selo*, que assume essa posição de crítico da Igreja e existência de Deus durante toda a obra. Com todos esses elementos, temos mais uma vez uma clara figuração medieval da morte imbuída por um espírito crítico muito comum à contemporaneidade. Contudo, seria necessário um aspecto contemporâneo para que pudéssemos considerar esta cena como possuinte da figuração de transição da morte. Este elemento se dá na parte interna da Igreja, nas afirmações que faz o Cavaleiro.

A terceira cena que gostaríamos de destacar se dá na parte interna da Igreja e ocorre como um diálogo entre a morte e o Cavaleiro. Dentro da Igreja, procurando por respostas, o

Cavaleiro avista a figura encapuzada de um padre, ele não sabe, mas ali estava a morte disfarçada. O Cavaleiro começa então a despejar suas incertezas e inseguranças quanto ao plano divino, momento este que escancara certa abordagem existencialista de Bergman neste filme: “CAVALEIRO: Quero confessar com sinceridade, mas meu coração está vazio. // CAVALEIRO: O vazio é um espelho que reflete no meu rosto. Vejo minha própria imagem e sinto repugnância e medo” (*O sétimo selo, 1957*).

O cavaleiro fala de um sentimento de vazio que o consome, e esse vazio se transforma em um espelho que reflete a sua própria imagem, mas não uma imagem agradável, e sim uma composta de medo e desgosto. Essa imagem refletida carrega a imagem da morte, lembremos que a imagem do espelho associada a noção de morte é bem mais frequente do que se possa imaginar. Seria esse o “efeito fácil” de que fala Vovelle (1996, p. 1) quando menciona que é “olhando-se num espelho, [que] os homens descobrem a morte”. Naturalmente, é o que temos aqui.

Logo a seguir, o cavaleiro confessa que quer morrer, mas que se recusa a isso pois antes precisa de respostas. A morte o questiona: “Quer garantias?” (*O sétimo selo, 1957*), ao passo que o cavaleiro responde: “Chame do que quiser? É tão inconcebível tentar compreender Deus? Por que Ele se esconde em promessas e milagres que não vemos” (*O sétimo selo, 1957*). Aqui temos questionada a ideia de silêncio que permeia imagem de Deus, tema comum no cinema contemporâneo, como no filme *Silêncio* (2016), dirigido por Martin Scorsese.

Deus é questionado enquanto real uma vez que, se existe, esconde-se em uma névoa de meias-promessas e milagres invisíveis, é o que diz o Cavaleiro. Esse espírito cético quanto à existência de Deus tem como seu catalisador o silêncio, e devemos nos lembrar que, assim como no silêncio do trato com a morte dos dias de hoje, “esse silêncio é pesado. Pode ser tão significativo como o próprio discurso” (Vovelle, 1996, p. 19).

Fica claro que o Cavaleiro busca uma resposta palpável, não uma fé cega. Em determinado momento ele fala:

CAVALEIRO: Quero conhecimento, não fé ou presunção. Quero que Deus estenda as mãos para mim, que mostre seu rosto, que fale comigo. // MORTE: Mas Ele fica em silêncio. // CAVALEIRO: Eu O chamo no escuro, mas parece que ninguém me ouve. // MORTE: Talvez não haja ninguém (*O sétimo selo, 1957*).

Essa busca pelo real, pelo conhecimento claro da existência de Deus é causadora de grande angústia no Cavaleiro. A morte não parece encorajá-lo nessa busca, ela diz que talvez não exista ninguém lá para responder aos chamados, as preces. Adentra aí a questão do vazio,

da inexistência após a morte que tanto amedrontava Bergman, ao ponto de este filme que estamos analisando ser uma forma de enfrentar este medo aterrador da morte, talvez por isso a imagem de palhaço na imagem na morte, um atenuante, muito característico da figuração contemporânea da morte.

Como seria então uma existência vazia deste sentido anterior tão potente que resiste aos séculos no cristianismo? Como seria o apagar da vida e o encontro com o nada, o vazio, o absoluto zero? Esta perspectiva, lançada pela morte enquanto possibilidade instiga os medos mais profundos de Antonius Block:

CAVALEIRO: A vida é um horror. Ninguém consegue conviver com a morte e na ignorância de tudo. // MORTE: As pessoas quase nunca pensam na morte. // CAVALEIRO: Mas um dia na vida terão de olhar para a escuridão. // MORTE: Sim, um dia... (*O sétimo selo, 1957*).

A vida seria um horror. Ninguém conseguiria viver uma vida plena e completa sabendo que depois daquilo seria somente inexistência. Como vivem então as pessoas diante de uma realidade tão dura que mais cedo ou mais tarde se cairá sobre nós? Parece que é esta a pergunta que nos lança a obra, embora não procure respondê-la. Sabemos que uma possível resposta reside claramente no escamoteamento latente da morte nas sociedades contemporâneas, no tabu que reside no âmago do ato de morrer. O mesmo escamoteamento da morte que, no romance de Saramago, será levado ao extremo, com uma morte que escamoteia a si mesma.⁴¹

Esse escamoteamento de que falamos é notável em uma cena quando os artistas apresentam uma música leve e descompromissada com a vida, ao passo que são interrompidos por uma ordem de flagelantes que caminham pela cidade ecoando *Dies Irae* à plenos pulmões, em que se segue um sermão de lembrança da morte, cujo intuito é lembrar que todos morrerão, onde são apontadas pessoas no local e suas formas de mortes vindouras e, até ali, hipotéticas. É um confronto entre o escamoteamento e uma realidade pungente de medo da morte.

Esse escamoteamento existe exatamente quando a morte diz: “as pessoas quase nunca pensam na morte” (*O sétimo selo, 1957*). Ainda que saibamos que vamos morrer, não deixamos de escamotear a morte pelos aspectos mais simples da vida, é a conclusão que parece nos levar este diálogo. Ainda que não seja nosso intuito, neste momento, o de afirmar se isto deveria ou não mudar, o que fica claro é que se trata de algo que ocorre, escamoteamos a morte.

Voltando à cena, diante desta realidade dura de não saber se sua crença é ou não verdadeira, o Cavaleiro adentra naquilo que é uma das vigas pela qual se alicerçou a Igreja no

⁴¹ Trabalharemos isso no próximo capítulo

decorrer dos séculos: o medo. O Cavaleiro afirma que, diante da morte, e da inevitável presença do fim da vida e da possibilidade de não-mais-existência o que temos é um medo enorme, medo este que talhamos como ídolo e chamamos de Deus: “CAVALEIRO: Temos de imaginar como é o medo e chamar esta imagem de Deus” (*O sétimo selo*, 1957).

O Cavaleiro busca uma resposta que não obterá. Porém, ele encontrará um objetivo pelo qual prosseguir sua jornada: logo depois desta cena ele se encontra com a caravana de Mia e Joff, dois atores que vivem uma vida de leveza e de alegria. O Cavaleiro compartilha com eles uma refeição e, nesse único momento da narrativa, encontra um local de paz e tranquilidade, a partir disso toma como seu objetivo ajudá-los a atravessar o país em direção ao seu próprio castelo para que ali eles esperem a mortandade passar.

Em toda a cena da Igreja, o que temos é uma clara figuração de transição da morte. Essa figuração de transição existe tanto em um nível pendular quanto em nível do gradiente. Embora o nível pendular seja pouco útil na análise deste tipo de figuração constante no filme, visto que o pêndulo permanece na maior parte das cenas no espaço esquerdo, aquele da figuração medieval da morte, uma vez que o filme carrega muito mais características medievais que contemporâneas.

Pouco falamos do gradiente até aqui, isso ocorreu para que pudéssemos demonstrar como a figuração de transição se dá nos filmes de Bergman. Na primeira cena descrita vimos que a figuração apresenta tons medievais pelo cenário, pela citação de apocalipse, pelo reconhecimento diante da morte que apresenta o Cavaleiro, pela imagem da morte, pelo fato de a morte não conceder privilégios. Ali também ela é apresentada algo de contemporâneo, pela vaidade do jogo de xadrez, pela face semelhante à de um palhaço, logo, a junção destes matizes às cores majoritárias da figuração medieval denota a cena um gradiente interessante de figuração de transição.

O mesmo acontece nas outras cenas. Na segunda cena descrita temos a dança macabra, os temas do triunfo da morte contrastadas com o espírito cético do Escudeiro. E na terceira cena, existe a predominância do sentimento de vazio, do silêncio de Deus e de uma realidade dura e que não parece ter muito sentido, cena carregada de um espírito existencialista que “com a ajuda de conceitos como ‘mistério’ e ‘nada’, escritos existencialistas às vezes projetam uma imagem quase solipsista de um ser humano em agonia” (Elias, 2001, p. 62).

A quarta (e última) cena que iremos abordar se dá nos últimos instantes do filme. Logo depois de os atores terem fugido da trupe, após Joff perceber que o Cavaleiro jogava xadrez com a morte, o que temos é um dos mais solenes e poderosos momentos de atitudes diante da

morte, momentos estes que são perfeitamente compreendidos pela figuração de transição da morte. A chegada de Block em sua casa já vazia, o reencontro com a sua mulher que o esperou mesmo com todos fugindo da praga, a leitura do livro de apocalipse à mesa da ceia, pouco antes da chegada da morte. O terrível temporal que ecoa lá fora, como se o anjo da morte pairasse sob o céu, as batidas no portão, o silêncio indicador de que todos já sabem o que se sucederá.

A morte adentra a casa e é recebida como uma senhora soberana, tal qual era vista nos tempos medievais, exatamente da forma que assume no romance de Saramago, em trecho já mencionado, quando se irrita com a humanidade: “Agora parecia mais alta, com mais corpo, uma senhora morte como se quer, capaz de fazer tremer o chão debaixo dos pés, com a mortalha a arrastar levantando fumo a cada passo” (Saramago, 2017, p. 144).

No filme, o reconhecimento instantâneo de todos os presentes é uma característica que salta aos olhos, todos esperavam a morte. Block implora por misericórdia em sua prece, o Escudeiro que nega a existência deste Deus e retoma o aspecto triunfante da morte, mas de uma morte apartada do aspecto Cristão, uma morte medieval e soberana que retira a vida e que somente a isso se sabe: “JONS: Mas neste último momento, pelo menos sinta o triunfo [...]” (*O sétimo selo*, 1957).

O clima de fim da vida enche o ambiente, as vozes do Cavaleiro suplicante e do Escudeiro descrente são caladas pelo grito da mulher que ali estava, e que tinha sido levada por todo o país pelo Escudeiro, suas últimas palavras ecoam trazendo de volta o aspecto religioso ao conturbado confronto de crença e descrença que permeia o filme, ela diz de joelhos: “Chegou a hora” (*Bergman*, 1957), tal frase que em algumas traduções é tida como “está consumado”.

A tela preta que se segue é silenciosa como o Deus de Antonius Block e vazia como a inexistência de uma vida após a morte. Quando o ecrã volta a ser preenchido vemos que os atores Joff, Mia e seu bebê (símbolo da inocência, pureza e vida) escaparam da tempestade e da morte e, no último instante do filme, o tema medieval retorna em toda sua força naquilo que seria a imagem mais profícua da morte medieval, na qual enfileiram-se as personagens até aquele momento expostas, segurando uma as mãos das outras, tendo como guia da fileira a morte com seu longo manto preto, repetindo exatamente aquilo que a iconografia medieval que observamos no primeiro capítulo detalhou: uma dança que é guiada pela morte, em que imperam os temas macabros vigentes no imaginário do medieval, no qual a morte toca a todos e os guia em uma dança incessante rumo ao Além, a dança macabra:

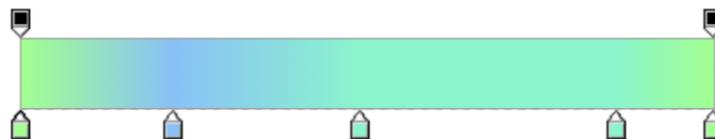
Figura 12: A dança macabra em *O sétimo selo*



(Fonte: *O sétimo selo*, 1957)

Dito isso, fica evidente que existe forte prevalência do aspecto medieval durante todo o filme, seja nas cenas das estalagens com o medo da praga se espalhando, seja com os flagelantes que incutem ainda mais fundo tal medo e reconhecimento diante da morte, seja com a cena da bruxa que é queimada sem direito à defesa, seja com a vítima da peste que geme, murmura e morre de forma horrenda e distante, seja pelo sagrado que enche a visão de Joff com imagens de Maria Madalena etc. Todo o filme é profundamente medieval, mas apresenta sim alguns elementos comuns a uma figuração contemporânea da morte, de forma que podemos afirmar que estes matizes de contemporâneo se inserem no gradiente e formam a imagem a seguir:

Figura 13: O gradiente da figuração de transição da morte em *O sétimo selo*



(Fonte: elaborado pelo autor)

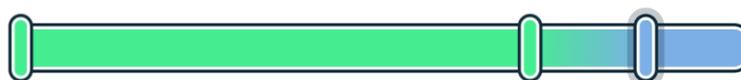
No gradiente temos o verde para representar a figuração medieval e o azul para representar a figuração contemporânea. Ao analisarmos o gradiente é possível ver que a cena da Igreja corresponde à parte mais contemporânea (azul no gradiente) do filme, antes daquilo

o filme é profundamente medieval (verde no gradiente) e depois da Igreja ele tende muito mais ao medieval que ao contemporâneo, por isso o gradiente depois da cena Igreja tende muito mais ao verde que ao azul.

É possível, também, notar que o final do filme (representado pelo final do gradiente no extremo direito) retorna ao tom completo da figuração medieval, isto é, sem influência da figuração contemporânea, isso ocorre na cena da dança macabra. O “grosso” do filme, a saber a parte intermediária do gradiente, é um amálgama de medieval e contemporâneo, que tende, naturalmente, muito mais ao medieval sem deixar de ter sua tonalidade influenciada pelo contemporâneo. Com base em tudo o que afirmamos, acreditamos que podemos estabelecer o filme todo como um exemplo de figuração de transição da morte.

Mas e no romance de Saramago? Como podemos visualizar a figuração de transição da morte no romance do autor de outra forma que não pelo movimento pendular? Podemos tentar verificar o gradiente da seguinte forma:

Figura 14: O gradiente da figuração de transição da morte em *As intermitências da morte*⁴²



(Fonte: elaborado pelo autor)

Na obra de Saramago, aquilo que corresponde aos blocos XI, XII e XIII, isto é, das páginas 145 a 177, que foi o local que apontamos como predominante da figuração de transição da morte no romance, essa porção de páginas pode ser vista no gradiente acima próximo ao fim do gradiente, entra a segunda e terceira “barra” de cor. Como pode-se observar, a figuração é muito mais medieval (embora existam poucos momentos de movimentação pendular antes disso) ao longo do romance enquanto que, durante a transição (local em que a movimentação pendular é realmente expressiva), o movimento sai de uma figuração medieval rumo à contemporaneidade. Por isso a faixa azul no final do gradiente corresponde aos dois últimos blocos do romance, que são puramente figuração contemporânea da morte.

Afirmamos que o gradiente é muito mais medieval ao longo do romance, pois trabalhamos com a informação de que, enquanto não aparece como personagem da narrativa e

⁴² O estilo de gradiente é diferente pois, dessa forma, a visualização da “porção” de transição fica mais clara. Enquanto que no gradiente de *O sétimo selo*, a forma anterior é melhor para visualização visto a existência de mais zonas transitórias.

enquanto não assume forma humana, talvez ela seja e sempre tenha sido, pois não há indicações contrárias disso, “um esqueleto embrulhado num lençol, [que] mora numa sala fria em companhia de uma velha e ferrugenta gadanha que não responde a perguntas” (Saramago, 2017, p. 145). E também por tudo o que enumeramos no primeiro capítulo acerca da figuração medieval da morte na obra, que é substancialmente mais expressiva que outras fases de figuração em toda a primeira metade e em cerca de um terço da segunda metade do romance.

Ainda nessa esteira, afirmamos antes que o pêndulo era a melhor forma de observar a figuração de transição no romance uma vez que ele atua em movimento rápido de um ponto mais medieval a um mais contemporâneo e vice-versa. Logo, entendemos que demonstrar, nesta pesquisa, o movimento do gradiente no romance de Saramago em estudo pressupõe um gradiente expandido em que se possa inserir o movimento pendular e tal implicação precisaria estar acompanhada de uma análise profunda do romance voltada somente para esse ponto focal: o gradiente expandido. Tal empreendimento não é possível de ser realizado nesta pesquisa, mas pode ser endereçado futuramente por nós ou por outros.

Logo, convém lembrar que, nos momentos anteriores aos blocos de transição (XI, XII e XIII), existe sim algum movimento pendular, mas a transição não é tão expressiva ainda (aqueles momentos analisados no início de 2.2). Logo, para compreender a figuração de transição da morte em *As intermitências da morte* de forma mais clara, foi necessária uma visualização ponto-a-ponto, exatamente como fizemos no decorrer de toda seção 2.2.

3 A FIGURAÇÃO CONTEMPORÂNEA: UM DIÁLOGO ENTRE AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE E *THE SANDMAN*

Todos os homens são mortais: mas para cada homem sua morte é um acidente e, mesmo que ele a conheça e a consinta, uma violência indevida.

Simone de Beauvoir

3.1 A morte e o morrer nos dias de hoje

Esta primeira seção deste capítulo é abrangente na medida em que o escopo de nossa investigação permite. Dito isso, consideramos importante deixar claro nosso curso de investigação para este capítulo. Naturalmente, como já afirmamos antes, iremos investigar a figuração contemporânea da morte estabelecendo um diálogo entre o romance de Saramago a HQ *The Sandman*. Mas para estabelecermos as bases do que será discutido neste ponto de diálogo comparativo entre as duas obras, precisaremos antes estabelecer o que significa a morte e como lidamos com ela nos dias de hoje tendo como enfoque o escamoteamento da morte, comportamento de maior fôlego corrente no que diz respeito a nossa relação com a morte, de forma que se faz necessário, primeiro estabelecer algumas considerações gerais acerca da morte hoje, seguido das atitudes diante dela. Tendo isso sido estabelecido, poderemos partir para as comparações, as quais já propusemos, lembrando que tanto os fatores que influenciam a atitude diante da morte hoje quanto as próprias atitudes em si, bem como as imagens da morte, existem dentro da categoria maior que é a figuração da morte em sua fase contemporânea - que segue o recorte temporal mencionado na introdução. Além disso, vale lembrar que este escamoteamento espalha-se para os mais diversos níveis de figuração morte, em resumo, procuraremos demonstrar que existe escamoteamento tanto nas atitudes diante da morte quanto na imagem da morte.

3.1.1 Considerações gerais acerca da morte

Acreditamos que já esteja claro o suficiente que o comportamento humano com relação a morte mudou diversas vezes no decorrer do tempo. Seguindo na esteira do que afirma Norbert Elias, “as atitudes das pessoas em relação à morte e a própria maneira de morrer sofreram mudanças, junto com muitas outras coisas” (2001, p. 25). Essas mudanças são reflexos de

muitos fatores, compreendê-los ajudará a situarmos o estado atual de nossa relação com a morte, quer dizer, por que evitamos a morte enquanto tópico de investigação e curiosidade em nossas vidas? Por que a morte gera tanto incômodo? Porque tomou forma de tabu? E por que estabelecemos o seu escamoteamento e interdito nos dias de hoje?

Uma das definições de morte que mais nos apraz é aquela de Bernard N. Schumacher em seu *Confrontos com a morte - a filosofia contemporânea e a questão da morte* (2009): o autor afirma que a morte é o ponto final irreversível do funcionamento dos elementos que formam um organismo. Essa morte é a incapacidade de tal indivíduo preservar o funcionamento de sua organização material mediante relações contínuas com seu ambiente e, também, com seus elementos constitutivos. Essa definição carrega o elemento prático que toma força nos dias de hoje acerca da morte, ela é o fim da existência, o cessar das ações, o findar do indivíduo e de suas relações com o ambiente.

Esse findar não está carregado de qualquer aspecto teológico, não existe menção a um pós-vida, o que temos é apenas o-cessar-do-existir. Este é justamente um dos aspectos que faz a morte hoje ser o que é. Existe uma alteração vigente na forma como lidamos com a percepção de nossas vidas, a consciência do “fim da vida terrena como limite definitivo [...] adquire o sentido de fim inexorável” e “o reconhecimento desse processo contrapõe a ideia de eternidade” (Augusto, 1994, p. 162). É o decaimento das “eternidades” que exerce papel singular naquilo que seria a forma pela qual vivemos e evitamos a morte hoje.

Basta que nos lembremos que “nas sociedades mais desenvolvidas, a busca de ajuda em sistemas de crenças sobrenaturais contra o perigo e a morte se tornou menos apaixonada” (Elias, 2001, p. 13). Esse decaimento das religiões é acompanhado de um verdadeiro coquetel de possibilidades eclesásticas. O que queremos dizer com isso é que o momento atual em que vivemos é o daquele em que menos se acredita no “Além”, mas que também é aquele com maiores possibilidades de “Aléns”. Quase como numa esteira de automação novos cultos, seitas e crenças surgem a cada dia, novas e múltiplas possibilidades de remediar a morte. Esta contradição é característica de nossa modernidade, de nossa pluralidade interconectada, de nossas conexões rizomáticas com o globo e com as nossas crenças.

Diante disso surge uma nova necessidade: afinal se o fim é a inexistência, a vida ganha um sentido de urgência muito maior, daí o novo sentido da morte carregar também um novo sentido para a vida, pois é a perspectiva “desse limite, que aponta para a necessidade de vivência integral do momento presente, visto que é irrepitível, tornando urgente o aproveitamento máximo do tempo disponível” (Augusto, 1994, p. 162). Hoje somos, quase que exclusivamente,

criaturas do presente. De certa forma, viver “converte-se em utilizar o tempo disponível de forma a extrair dele realizações o quanto seja possível” (Augusto, 1994, p. 162).

Dessa forma, em muitos casos, não tememos mais o inferno como temíamos na Idade Média, pois ele não é a penitência eterna que remói nossas entranhas. O medo do vivente hoje, em grande parte, recai sobre um aspecto muito interessante: a não existência no mundo. Isso ocorre, pois “o terror da morte reside, sobretudo, na aparência do eu que desaparece enquanto o mundo permanece; a morte é a grande ocasião de não ser mais o eu” (Silva, 2013, p. 28). É por isso que o narrador de *O triunfo da morte*⁴³ (1981) diz o seguinte: “o mundo sem mim, o mundo esvaziado da minha pessoa. Como seria possível? Como imaginar um mundo sem mim? Igual, com as mesmas ruas, as mesmas coisas, as mesmas sombras, a mesma chuva... Mas eu ausente. Que frio” (Abelaira, p. 51).

Enerva-nos não somente a possibilidade de não mais existirmos, mas também a prerrogativa de que, em nossa não-mais-existência tudo corra exatamente como é, o mundo, as pessoas e as coisas continuem a existir sem nós, quase sem nenhuma alteração. É por isso que a epígrafe de Simone de Beauvoir, no início deste capítulo, diz: “todos os homens são mortais: mas para cada homem sua morte é um acidente e, mesmo que ele a conheça e a consinta, uma violência indevida” (2020, p. 89).

Outro fator de grande relevância na forma como lidamos com a morte hoje, também de influência no nosso pensamento da morte como final inexorável, no decaimento das religiões, na vida de sentido urgente e na nossa aversão às nossas próprias inexistências, é o capitalismo. Tudo, de uma forma ou de outra, é influenciado pelos nossos modelos econômicos, pelas nossas formas de gerir o tempo, o dinheiro, o trabalho e o capital. Afinal de contas “estamos na era do capitalismo corporativo, do chamado homem organizacional, das burocracias, tanto nos negócios quanto no Estado, da explosão demográfica, que acabam pondo fim ao sujeito individual” (Trindade, 2012, p. 71). Vivemos na cultura de massas, e nossas individualidades são obliteradas pelas linhas desumanizantes e incessantes do capital.

O carro do ano, a nova versão *pro* do celular X, o smartwatch mais recente de métricas mais avançadas, as roupas da marca Y, vivemos para consumir, consumimos para viver, debulhamo-nos em um espiral incansável de consumismo, nunca sendo suficiente o que temos. Precisamos daquilo que vimos nas redes sociais, precisamos daquilo de que o influenciador digital nos falou, sempre precisamos de algo novo, de algo a mais. Completamente incompletos

⁴³ O romance é escrito pelo autor português Augusto Abelaira e precede o texto de Saramago em muitas temáticas acerca da morte.

em nossa hiper fragmentação, somos cada vez mais parecidos com o outro, na mesma medida que nos importamos muito menos com a vida do outro.

Jean Baudrillard (1996) demonstra qual é a tônica do capitalismo: “a economia política reduziu-os [os homens] todos a um único: a produção” (p. 53). Vivemos no mundo da produção, não existe mais espaço para o ócio, devemos produzir cada dia de nossas vidas, sempre mais e mais, para assim sermos “úteis”, para assim termos sido “produtivos”. Não é sem motivo que os idosos perdem cada vez mais seus espaços e locais de respeito nas sociedades contemporâneas, a velhice demonstra a “fraqueza” de uma proximidade para com a morte, e nós não suportamos a imagem dessa morte.

Vivemos sob a tônica da utilidade, isto é, do produtor, do trabalho. É nessa relação entre trabalho e morte que ficam claros alguns dos fatores que fazem nossa morte ser o que é. Principalmente se considerarmos que “a força de trabalho se institui sobre a morte. É preciso que um homem morra para tornar-se força de trabalho. É essa morte que ele negocia no salário” (Baudrillard, 1996, p. 55). Trocamos nossos tempos de existência, nossa força vital, nossa energia pelo salário do trabalho. Naturalmente, vendemos horas de nossos dias, o que, de certa forma, faz com que negociemos nossa morte pelo salário que nos é fornecido no quinto dia útil.

O dia de pagamento é, ironicamente, o dia em que mais fica claro o que perdemos de nossas vidas. Ao mesmo tempo, é impossível que se tenha uma existência digna sem que realizemos tal troca. Toda a estrutura do mundo em que vivemos, raras as exceções, se pauta nesta relação de trabalho, nesta relação de exploração. A negação deste sistema, isto é, a negação do trabalho é sentida como o fracasso, e esse sintoma é tão forte hoje como jamais fora. Além disso, todo o panorama não é muito convidativo:

[...] 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 (Trindade, 2012, p. 71).

Se a relação entre a morte e o trabalho é alienante é porque a alienação e a fragmentação já se cravaram internamente no cerne de nossas sociedades. Existe, porém um fator de extrema importância que não pode ser deixado de lado em nossa investigação. Se a morte é escamoteada, se o seu local é o hospital, um dos fatores para isso é, sem dúvidas, o avanço da ciência: “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” (Trindade, 2012, p. 70).

Esse avanço reflete-se, sobretudo, na medicina, uma vez que “a segurança das pessoas, sua proteção contra os golpes mais brutais do destino como a doença ou a morte repentina, é muito maior que anteriormente, e talvez maior que em qualquer outro estágio do desenvolvimento humano” (Elias, 2001, p. 13). E além disso, “a prevenção e o tratamento de doenças hoje estão mais bem-organizados que nunca” (Elias, 2001, p. 14).

As novas descobertas que são feitas quase diariamente prometem uma vida cada vez mais longa, buscam-se formas de retardar a velhice, de interromper o processo. Afinal, envelhecer é quase como uma doença que pode ser curada. Descobrimos a existência dos Telômeros e seu impacto no envelhecimento celular, quase como se fosse um mecanismo que, caso controlado, pudesse impedir a morte das células, e conseqüentemente, nosso envelhecimento. Tudo soa como ficção científica, ou algo de temática *Cyberpunk*, mas a realidade é que estamos cada vez mais perto de descobrir a “cura” para a velhice do que para a fome no mundo.

Sentimos essa extrema necessidade de viver mais, por mais tempo, e com mais saúde, o que é louvável, porém perseguimos isso de forma tão obstinada, demonstrando na verdade, o nosso medo da inexistência. Morrer após ter uma vida plena não parece mais ser uma opção. A morte chega para todos, mas nós sempre dizemos: “hoje não”. Essa busca por uma vida longa entra em choque com outra contradição do vivente contemporâneo: “o homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado” (Benjamin, 1987, p. 206).

Embora Walter Benjamin tenha-nos fornecido este aforismo antes de iniciar um apontamento sobre as *short-stories*, acreditamos que o que ele afirma é, com toda a certeza, aquilo que impera nos dias de hoje: a rapidez fragmentada de tudo. Queremos viver mais para aproveitar mais a vida em virtude da inexistência interdita. Em contrapartida, trabalhamos mais para termos mais dinheiro para podermos aproveitar essa vida. Com isso, passamos mais tempo atarefados e menos aproveitando esta vida que é a única que temos. O indivíduo contemporâneo vive um Ouroboros do cansaço, sem nunca alcançar aquilo que almeja, sem nunca estar satisfeito com aquilo que possui. Dia após dia, como Sísifo, ele empurra montanha acima a pedra que lhe esgota as forças somente para fazer o mesmo no dia a seguir, com a diferença que ao fim de tudo morrerá.

Ainda na esteira das abreviações, existimos permeados por aquilo que Maria Augusto (1994), chama de “império do efêmero”: somos preenchidos por essa ênfase do instante e por uma importância de um agora “despojado de significado, [que] acaba por retirar toda a importância do passado, ao mesmo tempo que esvazia a possibilidade de futuro” (p. 168). Entra

aí o fenecimento de nossas mentes por meio de “entretenimentos” baratos, de pouca profundidade, de produção em massa e em curta duração. O nosso império do efêmero é capitaneado pelas *big techs*, e o apodrecimento de nossos cérebros (*Brain Rot*, termo popularizado sobre tal efeito) acontece pouco a pouco, diariamente, com centenas de vídeos rápidos por vez, todos os dias. Aliado a isso temos o crescimento vertiginoso das inteligências artificiais, que causam revoluções cada vez mais impensáveis a cada momento, se mostrando mais capazes e mais rápidas que nós em muitos aspectos. Logo chegará o momento em que será impossível discernir entre a produção humana e a da máquina. Como lidaremos com isso?

A modernidade haveria de radicalizar o morrer enquanto algo particular (Dantas; Borges; Dutra, 2021). Porém, é na contemporaneidade que levamos isso ao extremo, somos permeados por sentimentos de insegurança e incerteza que marcam nossa estadia na terra. Sentimentos como esses atravessam nossa relação com a morte (Dantas; Borges; Dutra, 2021). Daí o surgimento e a articulação do escamoteamento da morte, pois “ainda que precisemos entender a nossa morte como constitutiva da vida, tendemos a nos afastar de qualquer movimento de aproximação da mesma” (Dantas; Borges; Dutra, 2021, p. 48).

O tempo escatológico que se desenha hoje remete ao clima de fim dos mundos. Nossa relação com a natureza nunca foi tão nociva; a cada ano que passa temos verões historicamente mais quentes, bem como enchentes, terremotos, queimadas e muito mais. O prognóstico é pouco acalentador, pois o planeta avisa-nos todos os dias acerca de nossa exploração desenfreada. Agimos como se nossos recursos fossem infinitos, como se nossa natureza pudesse ser explorada sem nunca dar queixas de nossos excessos. Quanto a isso, os povos originários sempre tiveram formas muito mais dignas de estabelecer relação com o verde. Porém, parecemos não nos importar muito com isso, afinal diversas são as formas de apagamento que infringimos à natureza no correr do tempo.

Diante de tudo isso, algo que Norbert Elias (2001) afirma no começo de seu livro acerca da morte, parece reverberar com muito mais ressonância hoje do que quando foi escrito, parece ter algo a nos lembrar acerca daquilo que somos e do que fazemos da morte: “a morte é um problema dos vivos. Os mortos não têm problemas. Entre as muitas criaturas que morrem na Terra, a morte constitui um problema só para os seres humanos” (p. 10).

A morte sempre foi o nosso maior problema, sempre foi a base de grande parte de nossas religiões, o tema-mor de nossas maiores tragédias, o motivo pelo qual lutamos tão intensamente, ainda assim, hoje, queremos fazer dela algo a ser esquecido, recalçado, escamoteado. O modelo de vida capitalista que nos situa no tempo presente faz evitar pensar na morte, embora ela seja

um problema dos vivos, queremos que ela deixe de ser nosso problema. É a partir dessas reflexões que adentraremos na questão da atitude diante da morte hoje, mais especificamente a partir do escamoteamento da morte, procurando entender o que é, como ele se dá, e os efeitos disso em nossa relação com a morte.

3.1.2 Atitude diante da morte: o escamoteamento

O escamoteamento é corrente, é parte central de nossa atitude diante da morte hoje e é ponto nevrálgico da fase de figuração contemporânea da morte. Muitas são as suas formas. Procuraremos sintetizá-las dentro do possível para as premissas de nossa pesquisa. De acordo com Jean Baudrillard (1996), toma curso uma revolução irreversível no que diz respeito a morte: “os mortos deixam de existir” (p. 173), mas não só isso, “eles são rejeitados, jogados para fora da circulação simbólica do grupo” (p. 173). Essa rejeição aos mortos é parte importante daquilo que é tido como escamoteamento da morte. O que toma curso é, na verdade, um processo de proscrição dos mortos, pois os afastamos tanto quanto seja possível, mandamos para “longe da intimidade doméstica ao cemitério [...] cada vez mais longe do centro, rumo a periferia, para lugar nenhum enfim, como nas cidades novas ou nas metrópoles” (p. 173).

Tal processo já indica nossa vontade de afastar a morte de nossos centros de vidas, nossos espaços primordiais de existência, muito diferente da morte pública e familiar que Ariès (2012) descreve. O resultado disso são as metrópoles, “nas quais nada se prevê para os mortos, nem no espaço físico nem no mental” (p. 173). De forma que “hoje *não é normal estar morto*, e isso é novo. Estar morto é uma anomalia inconcebível” (p. 173, grifo do autor). Esta é uma das bases do processo denominado como escamoteamento da morte, pelo qual afastamos o local de enterro, renegamos o espaço dos mortos em nossas cidades e tomamos o ato de se estar morto como algo anormal⁴⁴ em nosso curso.

Foi Walter Benjamin que também notou este processo de mudança na relação do homem com a morte: “no decorrer dos últimos séculos, pode-se observar que a ideia da morte vem perdendo, na consciência coletiva, sua onipresença e sua força de evocação. Esse processo se acelera em suas últimas etapas” (1987, p. 207). O autor reforça aquilo que Ariès (2012) fez notar sobre a Idade Média: “morrer antes era um episódio público na vida do indivíduo, e seu

⁴⁴ Uma reflexão interessante de Baudrillard (1997) a esse respeito decorre do fato de que “se o cemitério não existe mais, é que as cidades modernas inteiras assumem essa forma: são cidades mortas e cidades de morte” (p. 173). Afirmar isso implica dizer que, hoje, diluímos o espaço da morte em micro espaços, tentamos apagar a morte por desmembrá-la. Com isso conseguimos ver partes de um todo, mas nunca o todo que tanto rejeitamos. Isso seria uma forma de dissimulação acerca da morte.

caráter era altamente exemplar” (p. 207). Não apenas isso, ele também se direciona ao mesmo raciocínio que mostramos de Baudrillard (1996): “hoje, a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos” (p. 207). Essa expulsão é parte do que chamamos de escamoteamento da morte.

Baudrillard e Benjamin parecem concordar ao apontarem, embora sob enfoques diferentes, o mesmo processo de expulsão da morte do âmbito dos vivos hoje. Além deles, Heidegger tem importantes considerações acerca de um comportamento que se entrelaça diretamente com a noção de expulsão da morte, e com isso, com a noção de escamoteamento. Para entendermos aquilo que Heidegger (2005) chama de nossa relação “impessoal” para com a morte, primeiro temos que mostrar uma parte de seu raciocínio nessa “analítica existencial” (p. 13), conforme desenvolvemos a seguir.

Em se tratando da pre-sença, enquanto ela é, sempre será tida como algo pendente, ou seja, que pode ser e será. A isso Heidegger (2005) chamou de “pendente” e afirmou que “a esse pendente pertence o próprio fim. O ‘fim’ do ser-no-mundo é a morte” (p. 12). Sabendo que o fim do ser-no-mundo é a morte, e que se trabalha a partir de um conceito ontológico da morte, é que podemos falar sobre o findar da pre-sença mais acessível. Esse findar acessível se refere a morte dos outros, uma vez que “a transição para o não mais estar pre-sente retira a pre-sença da possibilidade de fazer a experiência dessa transição e de compreendê-la como tendo feito essa experiência” (2005, p. 17).

Isto quer dizer que não podemos compreender a experiência de morte em sua totalidade, pois estamos vivos, e não compartilhamos da mesma natureza daqueles que estão mortos. Contudo, a morte do outro abre portas: “a morte dos outros, porém, se torna tanto mais penetrante, pois o findar da pre-sença é ‘objetivamente’ acessível” (2005, p. 17). Por ser mais acessível, voltamos à questão de a morte ser um problema dos vivos, pois é somente o vivente que experiencia os efeitos da morte no outro, o morto já não existe dentro dos nossos limiares compreensíveis, afinal, “nesse ser-com o morto, o próprio finado não está mais ‘aí’ presente como fato” (2005, p. 18). Por isso:

Quanto mais adequada for a apreensão fenomenal do não-mais-estar-presente do finado, mais clara será a visão de que justamente esse ser-com o morto não faz a experiência do ter-chegado-ao-fim do finado. A morte se desentranha como perda e, mais do que isso, como aquela perda experimentada pelos que ficam (Heidegger, 2005, p. 19).

Mesmo que essa morte seja experimentada pelos que ficam, isto é, a dor que ela desencadeia, ainda assim existe um princípio fundamental e totalmente intransponível no que

diz respeito a morte que ainda não falamos em todo este trabalho: “ninguém pode assumir a morte do outro” (2005, p. 20). Isso significa dizer que a experiência da morte é única e intransferível, e que, porquanto tentemos fugir dela, jamais seremos capazes de escapar⁴⁵. Para Heidegger, isso se traduz da seguinte forma: “Cada pre-sença deve, ela mesma e a cada vez, assumir a sua própria morte. Na medida em que ‘é’, a morte é essencialmente e cada vez, minha” (2005, p. 20).

Estando isso claro, precisamos tratar de uma questão importante na linha de raciocínio de Heidegger: a angústia. Primeiramente, a morte tem o seu poder-ser mais próprio, irremissível e insuperável, e essa angústia com a morte é justamente uma angústia com o poder-ser mais próprio, irremissível e insuperável. Também devemos fazer notar que essa angústia não se constitui de um mero temor de deixar de viver, mas sim que existe em decorrência do fato de que, “como ser-lançado, a pre-sença existe para seu fim” (2005, p. 33), daí o ser-para-o-fim, uma vez que “é existindo que a pre-sença morre de fato” (2005, p. 33).

Se tamanha é a importância da morte, por que a escamoteamos? Conforme Heidegger (2005), existe um discurso pronunciado, ou difuso, sobre a morte, o qual diz que algum dia, por fim, também se morre, mas, não imediatamente. Ou seja, a morte chega, mas não hoje. Heidegger (2005) afirma que dentro desse discurso o “morre-se” assume uma forma de algo indeterminado, que deve surgir em algum lugar, mas que ainda não é simplesmente dado, de forma que não é, com isso, uma ameaça real⁴⁶.

Essa indeterminação é tida como o impessoal no trato da morte. Por isso “o impessoal dá razão e incentiva a tentação de encobrir para si o ser-para-a-morte mais próprio” (Heidegger, 2005, p. 35-36). Esse encobrimento é boa parte daquilo que se constitui o escamoteamento da morte, principalmente no que diz respeito à dissimulação vigente, uma vez que “escapar da morte encobrendo-a domina, com tamanha teimosia, a cotidianidade que, na convivência, os ‘mais próximos’ frequentemente ainda convencem o ‘moribundo’ de que ele haverá de escapar da morte” (Heidegger, 2005, p. 36).

Essa dissimulação é amplamente explorada por Ariès (coisa que trataremos logo a seguir) e parece impregnar-se em toda a forma vigente de trato para com a morte. Heidegger complementa o raciocínio a respeito desta morte afirmando que “no domínio público, ‘pensar a morte’ já é considerado um temor covarde, uma insegurança da pre-sença e uma fuga sinistra

⁴⁵ A necessidade Cristã de ter um Deus-humano que morreu em nosso lugar parte da premissa de romper, mesmo que simbolicamente, com essa ocorrência intransponível de assumirmos nossa morte.

⁴⁶ A esse comportamento característico da figuração da morte nos dias de hoje costumamos chamar de “síndrome do homem-imortal”.

do mundo” (2005, p. 36). Os apontamentos do filósofo já deixam claro uma indicação daquilo que temos hoje em abundância quando o assunto é a morte, ele já faz notar aquilo que seriam indícios deste comportamento dissimulado.

A ideia do impessoal explorada por Heidegger reaparece em Elias (2001): “podemos evitar a ideia da morte afastando-a de nós tanto quanto possível - encobrimo e reprimindo a ideia indesejada - ou assumindo uma crença inabalável em nossa própria imortalidade - ‘os outros morrem, eu não’” (p. 7). Este comportamento é tão notável que parece reverberar por escritos de diferentes autores. O autor complementa: “há uma forte tendência nesse sentido nas sociedades avançadas de nossos dias” (Elias, 2001, p. 7).

Mesmo com as contribuições de Baudrillard, Benjamin e Heidegger, foi Phillipe Ariès quem melhor compreendeu e descreveu as atitudes diante da morte na contemporaneidade. Ariès realizou longo estudo partindo do trabalho seminal de Geoffrey Gore (1955) *Pornografia da morte*, no qual a morte é equiparada ao tabu do sexo. A partir disso, é Ariès que fomenta a base daquilo que veio a ser amplamente conhecido como interdito da morte que é justamente o escamoteamento da morte. É partindo de suas considerações e também das de Norbert Elias que iremos seguir adiante neste texto.

Acreditamos que nada seria melhor para introduzir o interdito da morte, que é permeado pelo escamoteamento, do que aquilo que diz o próprio Ariès quando começa a falar sobre o tema:

Durante o longo período que percorremos, desde a Alta Idade Média até a metade do século XIX, a atitude diante da morte mudou, porém de forma tão lenta que os contemporâneos não se deram conta. Ora, há mais ou menos um terço de século, assistimos a uma revolução brutal das ideias e dos sentimentos tradicionais; tão brutal, que não deixou de chocar os observadores sociais. Na realidade trata-se de um fenômeno inaudito. A morte, tão presente no passado, de tão familiar, vai se apagar e desaparecer. Torna-se vergonhosa e objeto de interdição (Ariès, 2012, p. 84).

Para Ariès (2012), a atitude moderna diante da morte, isto é, a interdição da morte com fins de preservação da felicidade, nasceu nos Estados Unidos, no início do século XX. A partir de então espalhou-se para a Europa e outros lugares do globo. Esta atitude que Ariès chama de moderna e que, devem entender-se como contemporânea, pois o sentido empregado é de “atitude nova” ou “atualizada”, tem como fonte de suas principais características evitar não o moribundo, mas à sociedade e viventes circundantes, da perturbação e emoção excessivamente fortes, insuportáveis, causadas pela agonia e pela presença da morte em uma vida plena e feliz, pois sempre admite-se que a vida é sempre feliz, ou pelo menos deve sempre aparentar isso (Ariès, 2012).

Essa evitação, ou “amaciamento” da morte ocorre por causa do tabu da morte, uma vez que hoje “basta apenas enunciá-la para provocar uma tensão emocional incompatível com a regularidade da vida cotidiana” (Ariès, 2012, p. 224). Por isso, “a morte tonou-se um tabu, uma coisa inominável [...] e como outrora o sexo, não se deve enunciá-la em público nem obrigar os outros a enunciá-la” (Ariès, 2012, p. 239). Daí toda a morte pública e familiar que era preferível e incentivada muito antes passou a ser proibida por normas não escritas do interdito da morte. Por isso, “o que antes era exigido é agora proibido” (Ariès, 2012, p. 89). Com isso, estabeleceu-se aquilo que pode ser entendido como a ditadura da felicidade e do tabu.

Este interdito afasta a morte de nós, esse interdito é, por si só, o escamoteamento de que tanto falamos. Porém devemos indagarmo-nos, se a morte foi retirada da cotidianidade da vida para onde ela se foi? A resposta é muito mais simples do que possa parecer, a morte contemporânea é a morte que ocorre nos hospitais. É precisamente neles que o escamoteamento se faz mais evidente: “Já não se morre mais em casa, em meio aos seus, mas sim no hospital, sozinho. Morre-se no hospital porque este tornou-se o local onde se prestam os cuidados que já não se podem prestar em casa” (Ariès, 2012, p. 86).

A própria figura do hospital mudou de forma dentro da figuração contemporânea da morte. Antes o hospital era local de asilo para os miseráveis e peregrinos, agora é o local da morte, pois “morre-se no hospital porque os médicos não conseguiram curar. Vamos ao hospital não mais para sermos curados, mas precisamente para morrer” (Ariès, 2012, p. 86). Hoje em dia não é mais cômodo para a família ter um morto em casa, a não ser que ele tenha tido um mal súbito, ou em caso de suicídios. Logo, o morto em casa ocorre somente em casos em que o controle da família não pode ser exercido a tempo.

O que existe hoje é a inserção da nova regra moral: a dissimulação. Afinal hoje não temos mais resquícios, nem da noção de que todos morreremos, nem do caráter de solenidade pública que tinha o momento da morte (Ariès, 2012). O que ocorre é que, na verdade, “o que devia ser conhecido é, a partir de então, dissimulado. O que devia ser solene, escamoteado” (Ariès, 2012, p. 219). É dentro desse processo que o papel da família ganha importância, pois é precisamente dentro do seio familiar que a “regra da moral e do costume” toma curso:

É tácito que o primeiro dever da família e do médico é o de dissimular a um doente condenado a gravidade de seu estado. O doente não deve saber nunca (salvo em casos excepcionais) que seu fim se aproxima. O novo costume exige que ele morra na ignorância de sua morte. Já não é apenas um hábito ingenuamente introduzido nos costumes. Tonou-se regra moral (Ariès, 2012, p. 219).

Essa regra moral perpetua-se com o aval da família, antes só era dono de sua vida aquele que era também dono de sua morte, uma vez que a morte pertencia ao moribundo, da mesma forma que cada pre-sença deve assumir sua própria morte. O que ocorre é que “a partir do século XVII, o homem deixou de exercer sozinho a soberania de sua própria vida e, conseqüentemente, de sua morte. Dividiu-a com a sua família” (Ariès, 2012, p. 220). O que talvez não pudessem imaginar era que essa responsabilidade tornar-se-ia (mais tarde) quase uma exclusividade da família e dos médicos. De forma que os médicos hoje temem a reação do moribundo à notícia de sua morte vindoura, consideram como bons pacientes aqueles que reagem com discrição, que cooperam ou até mesmo iludem-se sobre uma melhora impossível. Quanto aos que se isolam, ou demonstram profundos sentimentos diante da morte, estes são tidos como pacientes ruins (Ariès, 2012).

O escamoteamento que a família faz é poderoso e atua de forma implacável: “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” (Ariès, 2012, p. 221). Este processo toma curso longe dos ouvidos do moribundo que pouco tem a fazer enquanto é mantido nessa bolha de desconhecimento. Com isso, “o doente torna-se, então um menor de idade, como uma criança” (Ariès, 2012, p. 221). De forma que o moribundo é impedido de tomar decisões acerca de si mesmo, é impedido de saber até mesmo seu real estado.

Toma curso, com isso, “o isolamento tácito dos velhos e dos moribundos da comunidade dos vivos, o gradual esfriamento de suas relações com pessoas a que eram afeiçoados, a separação aos seres humanos em geral, tudo que lhes dava sentido e segurança” (Elias, 2001, p. 8). Além disso, esse morrer isolado é muito mais comum a partir do período moderno do que em qualquer outro (Elias, 2001).

Esse processo, parece-nos, profundamente desolador e desumano, a alienação e isolamento de nossos moribundos jamais deveria ser a ação padrão para o trato com a morte. Será mesmo que devemos morrer em ignorância? Seria realmente essa a solução? A morte hoje “é empurrada mais e mais para os bastidores da vida social durante o impulso civilizador” (Elias, 2001, p. 19), é como se existisse uma relação entre o que se considera como civilizado e a prerrogativa de afastamento da morte, isto é, somos mais “civilizados” na medida que, no avançar de nossas sociedades, retiramos a morte de nossos processos diários, íntimos e sociais:

Há um desconforto peculiar sentido pelos vivos na presença dos moribundos. Muitas vezes não sabem o que dizer. A gama de palavras disponíveis para uso nessas ocasiões é relativamente exígua. O embaraço bloqueia as palavras. Para os moribundos essa

pode ser uma experiência amarga. Ainda vivos já haviam sido abandonados (Elias, 2001, p. 7).

O resultado disso é severo para nossos idosos e moribundos, uma vez que “para os próprios moribundos, isso significa que eles também são empurrados para os bastidores, são isolados” (Elias, 2001, p. 19). Alia-se a isso justamente essa nossa dificuldade de lidar com a morte daquele que amamos. Nossa roupagem social esgota-se a cada dia para os tratos com a morte, uma vez que a convenção social fornece poucas expressões estereotipadas ou padronizadas de comportamento com o intuito de tornar mais fácil enfrentar tais situações: são os “meus pêsames” e os “ele(a) está descansando agora” (Elias, 2001). Essas fórmulas ritualísticas das antigas sociedades mostram-se rasas e vazias de sentido, são formas caducas e pouco sinceras. Em contrapartida, se essas formas não parecem mais funcionar, ainda não temos nada para substituí-las (Elias, 2001).

Escamoteamos tanto a morte que parece um tanto quanto mais difícil lidar com ela quando assim deve ser feito. Enquanto isso, os moribundos necessitam “mais do que nunca da sensação de que não deixaram de ter sentido para outras pessoas” (Elias, 2001, p. 68). Uma das bases desse escamoteamento reside justamente na ideia da discrição para com a morte e o morrer, processo que ocorre, como pudemos notar, no trato da família com o moribundo, no trato dos médicos com a família e o moribundo, no afastamento dela dos temas cotidianos. Contudo, não é somente nestes pontos que atua a regra da discrição.

No próprio comércio da morte, a discrição⁴⁷ é regra recorrente. Isso ocorre, pois procuramos reduzir ao mínimo “decente” aquelas operações inevitáveis, justamente aquelas necessárias para fazer desaparecer o corpo (Ariès, 2012). Essa discrição que devemos colocar em prática quando alguém morre tem o intuito de fazer com que a sociedade, a vizinhança, os amigos, colegas e principalmente as crianças, não percebam ou percebam somente o mínimo possível que a morte ocorreu. Quantas vezes já não ouvimos de pais zelosos que “não trouxemos as crianças para que elas lembrem do avô vivo”.

Com isso, podemos afirmar que “morrer é no presente uma situação amorfa, uma área vazia no mapa social. Os rituais seculares foram esvaziados de sentimento e significado; as formas seculares tradicionais de expressão são pouco convincentes (Elias, 2001, p. 36). Logo, o contato com a morte é remediado até a última instância e se alguma cerimônia ainda marca a

⁴⁷ Essa discrição também pode ser vista como uma demonstração de dignidade. Ariès (2012) levanta esta possibilidade: “onde somos tentados a ver apenas escamoteamento, mostram-nos a criação empírica de um estilo de morte em que a discrição aparece como a forma moderna de dignidade” (p. 223).

partida de ente querido, essa deve permanecer discreta e evitar a todo custo a exacerbação de emoções. Existe apenas um breve momento para condolências na chegada e na partida, qualquer coisa fora disso é tida como inconveniente.

Até mesmo o choro pode ser inconveniente e causar não pena, mas repugnância. Nos dias de hoje, só se tem o direito de chorar profusamente quando ninguém vê ou escuta, pois escamoteamos até o luto, sendo ele solitário e envergonhado como uma espécie de masturbação (Ariès, 2012). Mais uma vez retornamos à noção de tabu, pois “os tabus proíbem a excessiva demonstração de sentimentos fortes, embora eles possam acontecer” (Elias, 2001, p. 36). Diante de todo este interdito, de todo este escamoteamento, nem mesmo os cemitérios escapam: “nunca antes os cadáveres humanos foram enviados de maneira tão inodora e com tal perfeição técnica do leito de morte à sepultura” (Elias, 2001, p. 31). O mercado de morte ocupa-se dessa função, oferecendo seus serviços diversos, dos mais variados preços e com a maior discrição possível, na verdade, quanto mais discreto melhor.

Esse mercado de morte tem em sua base o hospital, tendo em vista que “cada vez se morre menos em casa e cada vez mais no hospital. Este tornou-se o lugar da morte moderna” (Ariès, 2012, p. 223). Os médicos têm função importante neste paradigma, uma vez que um vivente avisado de sua morte, caso seja “equilibrado”, aceitará os tratamentos na esperança de viver plenamente seus últimos dias e, ao cabo de tudo, morrerá de forma tão discreta e digna quanto se de nada tivesse sabido, é um desaparecer pianíssimo (Ariès, 2012). Esse comportamento demonstra que, na hora da morte, o melhor comportamento é aquele que se assemelhe mais ao daquele que não sabe que vai morrer.

Em nosso primeiro capítulo exploramos a morte no leito, vista nas *Ars Morriendi*, o que se sucede é que “os antigos signos da morte, sejam esqueletos horrendos ou jacentes serenos, foram de uma vez por todas banidos do mundo moderno” (Ariès, 2012, p. 272). Esse banimento de que fala Ariès não ocorre sem uma substituição pela figuração contemporânea da morte. No constante às atitudes diante da morte, mais precisamente o escamoteamento, já ficaram claras a esta altura, mas sua imagem, essa sim ainda precisamos abordar no curso de nossa investigação. É justamente no aparecimento desta imagem escamoteada/suavizada da morte contemporânea (mulher bela e compreensiva) que temos um agravamento ainda mais interdito que evitamos a todo custo, pois sua imagem nos é dolorosa: a imagem do moribundo acamado e aparelhado no hospital.

O moribundo em estado de quase morte, amparado unicamente por aparelhos que mantêm sua vida, mesmo que já virtualmente, mesmo que já em estado vegetativo, esta é a

realidade do estado de pré-morte dos dias de hoje. A atual imagem renegada da morte é a imagem do moribundo acamado e inconsciente, sendo a imagem da decrepitude do corpo e da mente, a imagem de uma batalha no leito de morte, em que aquele que luta muitas vezes nem chega a saber o que está em jogo: “mas eis que a morte reaparece sob o aspecto igualmente insólito de um inválido espetado por tubos e agulhas, condenado a meses e anos de vida vegetativa” (Ariès, 2012, p. 272). Diante disso ganha força uma imagem suavizada e menos renegada, mas ainda assim escamoteada da morte, a de uma mulher bela e compreensiva.

É esse processo hospitalar que resulta em um moribundo que jamais fora tão bem assistido em termos médicos, que obtém os cuidados especializados dos quais os familiares jamais seriam capazes que suprir, mas que, sobretudo, incorre em uma morte terrível, uma morte que potencializa a solidão e a humilhação do moribundo, uma vez que nunca morremos tão humilhados e tão solitários quanto morremos hoje (Ariès, 2012). Achar um novo caminho e trabalhar o momento da partida parece ser um bom ponto inicial. Além disso, assim como Ariès (2012), perguntamo-nos se “uma grande parte da patologia social de hoje não teria sua origem na expulsão da morte da vida cotidiana, com a interdição do luto e do direito de chorar os mortos” (p. 242).

Além dos vários fatores que já elencamos, a nossa dificuldade em lidar com a morte hoje se deve, também, ao fato de que “a morte do outro é uma lembrança de nossa própria morte” (Elias, 2001, p. 17), uma vez que “a visão de uma pessoa moribunda abala as fantasias defensivas que as pessoas constroem como uma muralha contra a ideia de sua própria morte” (Elias, 2001, p. 17). Retornamos então àquilo que já nomeamos anteriormente como “síndrome do homem-imortal”, e seu funcionamento é quase elementar nas pessoas: “o amor de si sussurra que elas são imortais: o contato muito próximo com moribundos ameaça o sonho acalentado” (Elias, 2001, p. 17) e é por isso que agimos da seguinte forma:

Tudo se passa como se nem eu e nem os que são caros não fossemos mais mortais. Tecnicamente, admitimos que podemos morrer, fazemos seguros de vida para preservar os nossos da miséria. Mas, realmente, no fundo de nós mesmos, sentimo-nos não mortais. E para a surpresa geral, nossa vida não se prolongou por este motivo (Ariès, 2012, p. 100).

Seríamos insensíveis caso disséssemos que tal comportamento não tem fundamento na realidade de nossas vidas. Muito pelo contrário, tal comportamento é compreensível, uma vez que “a morte é o fim absoluto da pessoa” (Elias, 2001, p. 53). Esse fim absoluto é tanto mais aterrador quanto mais lenta for a morte. Em uma morte súbita, aquele vivente que deixa de existir, não é mais constituinte deste mundo, seu corpo permanece, mas ele já não existe mais

de forma quase instantânea. Contudo, em um processo lento, essa finitude que se anuncia pode ser muito mais sentida do que em outras situações, daí o interdito e o escamoteamento.

Ao cabo de tudo o que foi dito acerca das atitudes contemporâneas diante da morte, o que precisamos entender é que “a morte não é terrível. Passa-se ao sono e o mundo desaparece” (Elias, 2001, p. 16). Jamais deveríamos ter relegado a morte ao espaço que ela tem hoje, o escamoteamento nos protege na mesma medida que nos aliena. Sim, sabemos que a dor é daqueles que permanecem, mas essa dor sempre fora sentida, ela sempre fez parte daquilo que nos constitui humanos.

Portanto, escamotar a morte de nossas vidas cotidianas e a própria imagem da morte não é a solução, como dissemos antes, precisamos encontrar um novo caminho. O nosso primeiro passo deveria ser justamente falarmos sobre ela, buscarmos compreendê-la. Nosso estudo parte dessa proposta de mudança. Fazemos das palavras de Dantas, Borges e Dutra (2001) as nossas: nossa proposta de estudar a morte não é por morbidez, ou por negativismo, mas para buscar compreender o fenômeno da morte como uma parte de nossas vidas. Afinal, a vida só tem um sentido porque (por mais que neguemos) sabemos que um dia iremos morrer.

O que veremos a seguir é justamente como se dá essa figuração da morte em *The Sandman* (número 8) e em *As Intermitências da morte*. Não nos parece sem motivo que em ambas as obras a morte apresente-se como mulher de boa aparência de cabelos negros, que se imbuam de uma forma humana, que apresentem cuidados, sentimentos e ações costumeiramente humanos, e que, em suas imagens, sejam escamoteadas.

3.2 A figuração contemporânea da morte e suas características, o exemplo de *The Sandman*

A figuração contemporânea da morte compreende todos os níveis dos quais já falamos ao longo deste trabalho. Contudo, devido a nosso escopo de investigação, seria-nos impossível tratar de todos aqui, já deixamos isso claro antes em nossa escolha por tratar do somente do escamoteamento no que diz respeito ao nível de atitudes diante morte. Fizemos isso, conforme dissemos antes, pois essa é a principal forma pela qual nossa relação com a morte se dá nos dias de hoje, de forma que melhor define o que é a figuração contemporânea da morte.

Logo, o que precisa ficar claro também é que o escamoteamento influencia todos os outros níveis com relação a morte, seja por aproximação ou afastamento. Dito isso, mergulharemos agora em um dos níveis mais importantes no que diz respeito à figuração da morte contemporânea: a imagem da morte, que é profundamente influenciada pelo

escamoteamento da morte, seja na forma como se apresenta ou pela forma como executa sua função. E como receptáculo desta nova forma de figuração da morte em sua imagem, utilizaremos umas das imagens da morte mais prolífica do final do século XX e início do século XXI: a morte em *The Sandman* (1989-1996)⁴⁸.

3.2.1 A imagem e ofício da morte contemporânea

A imagem da morte contemporânea existe em um jogo de forças entre a tradição e o escamoteamento. Não é difícil encontrarmos a foice e o esqueleto encapuzado em charges, HQ's e textos mais curtos, mas essa predominância do aspecto medieval da morte perdeu sua força no imaginário contemporâneo. Predomina, no entanto - quando precisamos de uma morte que é mais do que uma mera figurante na narrativa - uma morte mulher, de grande beleza, pele clara, de cabelos pretos e, sobretudo, altamente compreensiva, que não atua mais com a indistinção de antes, que não age mais como a grande equalizadora das massas (na maior parte das vezes), mas que é muito mais um guia holístico do “Além”, que direciona os mortos para onde devem seguir, que os acalenta. A morte dos dias de hoje é mais um ser-humano como nós do que uma entidade onipotente, o que fica claro é que a morte hoje é escamoteada em sua imagem e até em sua função.

A partir deste momento demonstraremos como essa morte toma curso na contemporaneidade utilizando como exemplo a morte apresentada em *The Sandman*⁴⁹. A premissa de *The Sandman* é a seguinte: Sonho, uma entidade antropomórfica responsável pelo reino dos sonhos, também conhecido como *Sandman*, é aprisionada em um ritual ocultista. Seus captadores, na realidade, buscavam aprisionar sua irmã mais velha, a morte, com o intuito de obter favores dela. Após quase um século de aprisionamento, Sonho consegue escapar e se vinga de seus captadores, contudo, no processo, ele perde seus itens de poder: uma algibeira, um elmo e um rubi. Vale citar que esses itens guardam parte de sua própria existência, sendo assim, detém enorme grande parte de seu enorme poder, é a partir disso que se desenvolve a narrativa.

⁴⁸ Estas são as datas de início e término da série regular de *The Sandman* lançada pelo selo *Vertigo*, contudo, a obra foi continuada em múltiplos *spins-offs* e números especiais. Também vale mencionar que, a partir deste momento, sempre que citarmos *The Sandman* utilizaremos as datas das edições definitivas lançadas no Brasil pela editora Panini.

⁴⁹ Consideramos a morte em *The Sandman* um dos melhores exemplos de figuração da morte contemporânea. Dado o escopo de nossa pesquisa não poderemos nos estender em exemplos para além deste. Contudo, reconhecemos a necessidade e a lacuna que não preencheremos ao não trazer exemplos outros para este tipo de figuração da morte. Coloca-se a nossa frente uma necessidade que deve ser satisfeita futuramente, se não por nós, por outros pesquisadores: a necessidade de descrever mais exemplos da figuração da imagem contemporânea da morte.

Nossa análise se dará - quase exclusivamente - da edição de número 8, nomeada *O som de suas asas*. Nela, após longa busca, Morfeus (outro nome de Sonho) consegue recuperar seus itens, mas se vê em uma situação delicada: não sabe o que fazer a seguir, aguardou tão pacientemente pelo momento de sua vingança que, após consegui-la e recuperar tudo o que lhe fora roubado, não compreendia mais nenhum sentido claro em sua existência. É neste ponto que a morte é introduzida em *The Sandman* em uma das cenas mais memoráveis de toda a nona arte. Morfeus está sentado em um banco de praça pública alimentando os pombos com pedaços de pão, vemos uma jovem mulher de camiseta e calça jeans preta vindo em sua direção, com um sorriso no rosto. No quadro seguinte, ela senta ao seu lado.

Ela começa a falar com Sonho: “O que está fazendo?”. Ao que ele responde: “alimentando os pombos”. Ela indaga: “se fizer isso demais, sabe o que vai conseguir? / Pombos gordos!” e conclui “essa é uma fala de Mary Poppins” (Gaiman, 2010, p. 210). Esta é a primeira vez que a morte aparece na narrativa, e, em sua primeira interação, ela demonstra ser tudo aquilo que a morte medieval não era, em sua primeira fala ela faz menção a Mary Poppins e logo a seguir diz que adora aquele filme, um sinal de sua proximidade com a vida humana. Continuando, ela descreve o filme para Sonho que não parece muito interessado. Ela logo percebe que existe algo de errado. Vejamos a imagem da morte:

Figura 15: Aparência da morte em *The Sandman* #8



Fonte: Dringenberg; Jones III⁵⁰ (Gaiman, 2010, p. 212)

⁵⁰ Mike Dringenberg e Malcolm Jones III foram os responsáveis pela arte da edição, enquanto Gaiman assinou o roteiro.

A primeira coisa que gostaríamos de fazer notar aqui é o seguinte: a morte não é mais um esqueleto descarnado, não carrega mais a ferramenta de seu trabalho, ela é mulher que em muito se assemelha a uma pessoa humana, ela é branca, magra, tem longos cabelos pretos, uma aparência jovial, lábios como se fossem coloridos por um batom preto, e os olhos delineados em preto também, usa calças com cinto, tênis e uma blusinha com alças, ela se veste como uma mulher humana, ela tem a aparência de uma bela mulher que se destaca somente por sua cor extremamente branca, carrega ao peito o antigo símbolo egípcio da vida, imortalidade e fertilidade, de certa forma símbolo daquilo que é essa morte contemporânea suavizada.

A partir deste quadro ela escuta um longo monólogo de Sandman que recapitula seu aprisionamento, sua vingança e sua busca pelos seus itens de poder. Ela anda pelo parque enquanto escuta, acha um roseiral, retira uma das rosas, deita sobre o acostamento da fonte da praça, cheira uma das rosas, coloca-a em seu cabelo, tudo em completo silêncio enquanto Sonho diz: “Eu tinha certeza de que, assim que tivesse tudo de volta, voltaria a me sentir bem, mas, por dentro, eu sinto pior que no começo. / Não sinto nada / Pronto. Você perguntou / Sinto muito. Talvez eu não tenha uma resposta” (Gaiman, 2010, p. 214).

Ela ouve tudo calada e pergunta: “já terminou?” Ele diz que sim, ao que ela indaga: “você podia ter me chamado, não?” E ele responde: “Eu não queria preocupá-la” (Gaiman, 2010, p. 215). Neste momento, ela perde a paciência e o chama de “[...] egocêntrico e ridículo arremedo de personificação antropomórfica” (Gaiman, 2010, p. 215). E após isso lhe dá uma lição de moral e fala sobre como se sentiu com sua ausência. Ao cabo, ela convida Sonho para um passeio enquanto ela trabalha.

Antes de adentrarmos no campo da morte em ação, isto é, agindo para matar, precisamos nos deter um pouco mais na questão de sua imagem e, com isso, de seu comportamento. Nos quadros descritos acima, temos uma morte que além de aparentar humanidade, ela também age como humana, uma vez que ela se irrita com Sonho quando ele diz que não tem propósito mais em sua existência. O que queremos chamar a atenção aqui é para o fato de que não cabia à morte antes sentir raiva ou irritar-se com quem quer que fosse, o seu ofício era a sua existência-para-matar e somente isso. Além disso, ela caminha pelo parque e colhe uma rosa, o que indica que ela vê beleza naquela rosa, pois a cheira e logo a seguir a coloca como ornamento de sua aparência, ou seja, ela reconhece beleza nas coisas e sabe utilizar essas coisas para realçar sua própria beleza. Não seria exatamente um sinal de vaidade, mas ainda assim um sinal de humanidade naquilo que ela mesmo chama o irmão e que ela mesma é: uma “personificação antropomórfica”.

Além disso, ela é e age como uma irmã mais velha. Na realidade, se retirássemos o contexto prévio, jamais poder-se-ia imaginar que ali está a morte, a mesma morte que assolou o mundo com a praga na Idade Média. Sua imagem é completamente diferente, ela em nada lembra o tema do triunfo da morte, em nada carrega os símbolos da morte implacável de antes, a morte que era temida, respeitada e aceita em mesma medida. Na realidade, sua aparência escamoteada de morte faz com que ela passe despercebida por todos. Como veremos a seguir, só se reconhece a morte hoje quando ela já ocorreu ou é inescapável e eminente.

Ela e seu irmão (Sonho) adentram um apartamento no qual um homem de cabelos brancos, muito gordo, está deitado em um sofá, cantarola uma música com seu violino em mãos, ele não estranha a presença repentina em seu quarto, ele fala um pouco de sua vida e diz que é apenas um “velho judeu morrendo sozinho em Nova York” (Gaiman, 2010, p. 219). O que acontece a seguir é um exemplo deste escamoteamento da morte do qual estamos falando neste capítulo:

Figura 16: A morte e o moribundo em *The Sandman* #8



Fonte: Dringenberg; Jones III (Gaiman, 2010, p. 219)

Por que esta cena reproduz precisamente o que estamos falando neste capítulo? Bem, primeiramente ela pergunta se ele sabe quem ela é, ele a reconhece, existe um reconhecimento diante da morte, mas este reconhecimento reflete-se justamente na “síndrome do homem-imortal”, da qual estivemos falando: sabemos que vamos morrer, reconhecemos que a morte virá certamente, porém nunca consideramos como realidade esse dia, é como se fossemos imortais, mesmo que saibamos que não somos. A reação do homem reflete justamente isso, ele clama pelo “ainda não”, este é o mesmo “hoje não” de que falamos na seção anterior.

O reconhecimento diante da morte dos tempos antigos parece perdido, pois o que temos é uma negação da morte. Isso ocorre porque “para a possível clientela, a morte se tornou de mau gosto” (Elias, 2001, p. 39). O papel da morte ainda não está finalizado, antigamente ela possuía armas para o exercício e sua função, agora parece muito mais como uma observadora e guia, pois o que ocorre a seguir é a morte do homem, ele recita algumas palavras que guardava na memória e, logo a seguir, parece ter alguma espécie de mal súbito, algo que não fica totalmente claro na HQ. O que fica claro é o que ela, depois disso, conversa com o morto:

Figura 17: Diálogo entre morte e moribundo em *The Sandman* #8



Fonte: Dringenberg; Jones III (Gaiman, 2010, p. 220)

Ela não o matou como mataria a morte nas representações medievais, ela somente estava lá no momento de sua morte, contudo, sua presença lá é o exato motivo para a morte dele, e a morte dele é o exato motivo para a presença dela lá. Isso ocorre uma vez que a morte não age mais exatamente como agiria a morte dos temas do triunfo, por exemplo. Além disso, existe a questão do pós-vida, o homem procura na morte uma resposta para o que viria a seguir, mas precisamente esta resposta ela não possui, a morte dos dias de hoje não tem mais a mesma função em muitos níveis, e um deles é que ela não mais é a passagem do “Aqui” para o “Além” específico do qual já mencionamos no primeiro capítulo.

A morte em *The Sandman*, faz uma passagem de um estado de vida para um estado de morte, ela está presente nessa passagem e guia o indivíduo para qualquer que seja sua crença. Isso não fica claro no exemplo acima, mas fica evidente na edição de número 54, chamada *O menino de ouro*, na qual a morte tem o seguinte diálogo com um de seus “clientes”:

Figura 18: Diálogo em *The Sandman* #54



Fonte: Allred (Gaiman, 2012, p. 455)

Naturalmente, o que ela afirma deixa claro que a morte é diferente para cada um, cada um tem um local para ir ou para não-ir, considerando o princípio daquilo que o indivíduo é. Isso ocorre justamente por causa do escamoteamento da morte, como já demonstramos antes. Hoje há uma profusão de religiões e crenças, e essa forma da morte lidar com as coisas seria uma maneira de contornar essas múltiplas crenças, mais uma vez, sendo uma forma de escamotear a morte de nossas vidas cotidianas, daí o decaimento das religiões vigentes no mundo contemporâneo.

Agora daremos continuidade a nossa investigação da morte em *The Sandman*, ainda na edição *O som de suas asas*. Ao continuar sua locomoção, a morte afirma que achou o homem “um doce” (Gaiman, 2010, p. 221). Afirmção essa que, por si só, já denota um caráter muito mais meigo do que jamais poderia se esperar da morte antes, ainda enquanto se locomove para o próximo finado, ela apressa Sandman: “venha, eu não quero perder o próximo” (Gaiman, 2010, p. 221). Naturalmente, parece existir para ela, a morte, a capacidade de perder a morte de um de seus “clientes”, o que significaria dizer que ela pode não estar presente no momento da morte desse “cliente”, o que indica que sequer ela realmente seria necessária para que a morte ocorresse⁵¹, o que demonstra uma morte esvaziada de sua função, símbolo veemente do escamoteamento.

⁵¹ Contudo, não achamos mais indicações neste sentido durante a obra, embora saibamos que um dos Perpétuos (esse é o nome dados aos irmãos de Sonho e a ele mesmo) já abdicou de sua função anteriormente, e ainda assim tudo correu com normalidade com a humanidade. O perpétuo em questão era Guerra.

A seguir, o que vemos é uma comediante em seu show de *stand-up* que, em determinado momento de sua piada, encosta no microfone que tinha um fio desencapado. O resultado é óbvio: ela é eletrocutada ali mesmo na frente de sua plateia. A morte até pede silêncio para o irmão antes de isso acontecer, quase como se tirasse algum entretenimento daquela morte. Vale citar que a morte da comediante é uma morte não esperada, uma súbita tragédia, e a reação dela não é diferente daquela do homem antes:

Figura 19: Diálogo entre morte e comediante *The Sandman* #8



Fonte: Dringenberg; Jones III (Gaiman, 2010, p. 223)

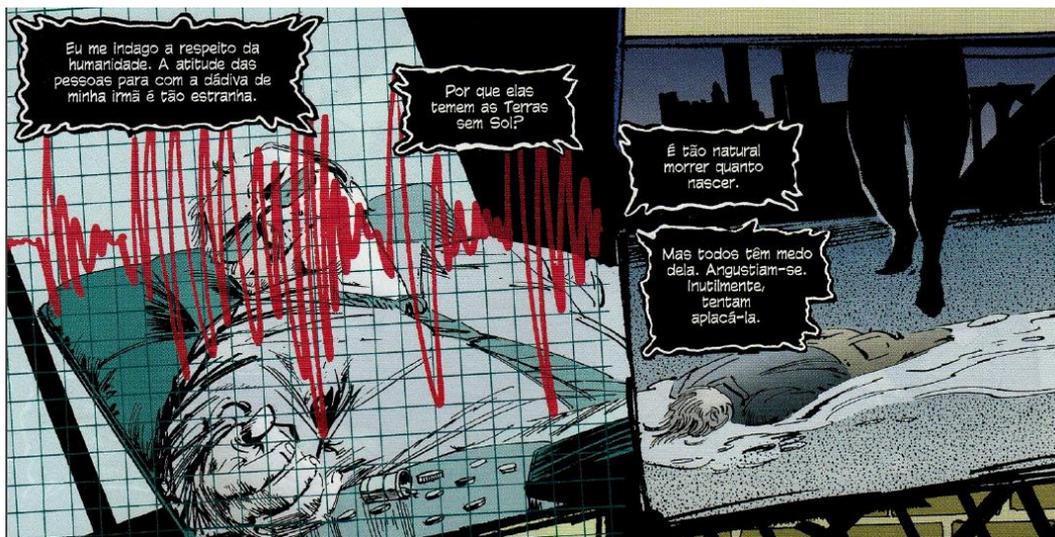
Sempre o mesmo questionamento parece reverberar pela boca daqueles que morrem em *The Sandman* 8#, todos querem mais tempo. De fato, os “clientes” da morte o são com mau gosto, o que é compreensível, porém eles demonstram com grande clareza nossa impessoalidade, nosso escamoteamento e nossa incapacidade de reconhecer a morte como algo que acontecerá realmente, e que o hoje pode ser o dia de nossa morte. Com isso, retomamos Ariès (2012) para fazer notar que “hoje, o homem, certo de ter uma boa saúde, vive realmente como se não fosse mortal” (p. 268).

A comediante não aparentava sinais de comorbidades, como o homem anterior, ela queria mais alguns anos, jamais imaginou que ali seria o dia de sua morte, e a atitude diante da morte que ela expressou foi a insatisfação. Ela indagou por mais anos que não teria, ao que a morte respondeu: “sinto muito, Esmê. Seu tempo acabou. Chegue mais, querida” (Gaiman, 2010, p. 223). Mais uma vez temos uma morte que é compreensiva e fornece não só uma passagem, mas também palavras de acalanto e tranquilidade.

O que temos a seguir, na edição, é um dos momentos mais marcantes em todo *The Sandman*, quando vemos uma mãe ninando um bebê. Ela o deixa no berço e sai para pegar sua mamadeira. A morte se aproxima e o retira do berço. O bebê então fala com a morte: “Mas... foi só isso? Foi tudo que me coube?” Ao que a morte responde: “Infelizmente sim” (Gaiman, 2010, p. 224). A mãe retorna ao berço e grita um terrível sonoro “não!” ao perceber que seu bebê está morto. Aquela que tira a vida trata o bebê com muito carinho, realiza sua passagem com todo o cuidado que ele merece. Contudo, não podemos deixar de pontuar que a morte de antes era implacável, não fazia distinções e aniquilava a todos de forma igualitária, e que a morte em *The Sandman* ainda carrega um aspecto disso: não importa quem é sua vítima, ela cumpre sua função, apesar dos tratamentos diferenciados e da empatia.

O momento que segue a este é o mais importante desta edição para com a nossa investigação, quando se dá uma reflexão de Sonho acerca do dia em que estava passando ao lado de sua irmã, reflexão esta que vai direcionar o nosso texto para aquilo que exploramos em detalhes no primeiro capítulo e que também denota exatamente aquilo que estamos investigando neste capítulo:

Figura 20: Reflexão de Sonho em *The Sandman* #8



Fonte: Dringenberg; Jones III (Gaiman, 2010, p. 225)

As páginas finais da edição trazem essa reflexão de Sonho que parte de um dos níveis da figuração: a atitude diante da morte. E Sonho percebe que essa atitude é estranha, percebe que as pessoas temem morrer, e que esse temor seria desmedido, afinal a morte é algo natural. A respeito desse pensamento, Heidegger (2005) posicionou-se da mesma forma quando

afirmou: “a morte é um fenômeno da vida” (p. 28), e esse temor parte, em muitos casos, pela incessante necessidade contemporânea de viver a vida completamente.

Além disso, fator importante para este temor de hoje - e aí retomamos aquilo que falamos na seção anterior - é não somente a possibilidade de não mais existirmos, mas também a prerrogativa de que, em nossa não-mais-existência tudo corra exatamente como é, o mundo, as pessoas e as coisas continuem a existir sem nós, quase sem nenhuma alteração, daí a morte ser sentida como violência indevida de que se fala na epígrafe deste capítulo.

Ainda sobre a reflexão de Sonho, ele parece chegar ao ponto nevrálgico no que diz respeito a figuração da morte contemporânea, o escamoteamento, quando ele afirma: “[...] todos tem medo dela. Angustiam-se. Inutilmente. Tentam aplacá-la” (Gaiman, 2010, p. 225). Existem dois elementos constituintes principais nessa afirmação que denotam o escamoteamento: angústia e o aplacamento. É a angústia que detém nossa atenção neste momento. Convém lembrarmos que a angústia diante da morte é parte do poder-ser mais próprio, irremissível e insuperável:

No pensamento de Heidegger, o homem autêntico é aquele que enfrenta essa angústia, refugiando-se na impessoalidade, ao mesmo tempo em que nega a transcendência e coloca-se sob a égide do coletivo e concomitantemente ressalta sua individualidade ao deparar-se com a morte do outro. A fundamentação da filosofia de Heidegger é justamente o ser. Essa angústia para a qual o homem deve se despertar é um dado temporal importante que revela a preocupação com o sentido de existência e com a finitude dela (Silva, 2013, p. 30).

Retornamos a Heidegger para entender melhor o papel desta angústia no trato com a morte nos dias de hoje, e o que fica claro é que esta angústia que nos é comum e incômoda é um dos motivos pelos quais recorremos ao impessoal, aquele do “hoje não”, aquele da dissimulação e do encobrimento diante da morte. Notamos, portanto, um curso natural de retroalimentação no que diz respeito à angústia e ao escamoteamento. Dito isso, chegamos ao último ponto da reflexão de Sonho - a questão de aplacar a morte. Essa tentativa humana de aplacar a morte seria justamente a questão de remediá-la, como já falamos, mas também concerne diretamente ao escamoteamento.

Esse remediar a morte é profundamente contemporâneo, afinal antes, “o momento da morte aparecia como um momento temido, mas também como um momento grandioso”, enquanto agora “a morte se retira para o silêncio dos hospitais e aparece como um momento solitário e vergonhoso” (Augusto, 1994, p. 168). É neste ponto que a edição de *The Sandman* chama nossa atenção não somente por aquilo que apresenta, mas por aquilo que escamoteia para além da própria imagem já escamoteada da morte. Nenhum dos mortos da edição estava

em uma cama de hospital, em estado de quase morte, aparelhado e entubado. Essa escolha por não os mostrar nesse estado é, ao nosso ver, um reflexo daquela nova imagem da morte de que fala Ariès, imagem tal que nos causa incômodo e, até mesmo, repulsa. Isso é motivo bastante para a morte ser escamoteada em nossas vidas cotidianas e em *Sandman #8*.

A complexidade desta obra é inegável, *The Sandman* escamoteia a morte em sua imagem de forma que o primeiro elemento de escamoteamento da morte se dá pela ocorrência de uma morte que é personificada e humanizada, construída como uma mulher. Além disso escamoteia-a em sua função quando atua como guia holística do pós-vida, no qual - aí entra outro elemento desse escamoteamento - os moribundos não possuem os traços daqueles que iam morrer durante o medievo. Por fim, o próprio Sandman reconhece nosso comportamento contemporâneo e tece reflexões acerca de nosso medo, angústia e escamoteamento da morte, ao mesmo tempo em que a narrativa pratica este mesmo escamoteamento ao desconsiderar o local da morte contemporânea: os hospitais. É inegável que existe uma necessidade contemporânea de retratar a imagem da morte de forma menos incômoda. A morte de hoje exige isso, o tabu, o interdito e o escamoteamento que alimentam essa atual imagem da morte suavizada, que pouco nos lembra a real e atual e mais gravemente escamoteada imagem da morte: o moribundo o hospitalar.

3.3 A figuração contemporânea da morte em *As intermitências da morte*

Retornamos à obra de Saramago com o intuito de finalizar aquilo que estamos empreendendo desde o começo desta dissertação: uma investigação e análise profunda da figuração da morte em três diferentes fases (Medieval, Transição e Contemporânea), tendo como obra central *As intermitências da morte* em comparação com a iconografia do medievo, com uma obra filmográfica e com uma obra de HQ. Especificamente, resta apenas um tipo de figuração que não analisamos em *As intermitências da morte*, esta seria a figuração contemporânea da morte. Já obtivemos vislumbres do que seria uma figuração contemporânea na obra, tanto no primeiro capítulo quanto no segundo desta dissertação, porém, é somente no final do romance, especificamente nos últimos dois blocos textuais que a morte assume uma figuração totalmente Contemporânea, e com isto, queremos dizer que ela deixa para trás o processo de figuração de transição pendular do qual valia-se e parte para uma completa e total humanização que é a principal ferramenta do escamoteamento da morte no que diz respeito a sua imagem. Acreditamos fortemente que o romance de Saramago compreendeu completamente o dilema contemporâneo e traçou seu ponto de início na tradição para chegar

justamente ao interdito de hoje, com uma personagem morte que se apresenta panorâmica dos grandes temas de si, e que escamoteia a si mesma; é justamente isso que iremos investigar agora.

3.3.1 A metamorfose da morte

A metamorfose de uma lagarta em borboleta é um dos processos biológicos mais complexos e belos que o reino animal é capaz de nos proporcionar. Essa mudança é completa e derradeira, não existindo retorno, pois parar no meio do caminho significa morrer agora, e completar a metamorfose significar morrer um pouco mais adiante. De toda forma, a borboleta não vive muito, em alguns casos, ela vive apenas alguns dias fora do casulo. Não é sem motivo que o tema da metamorfose é posto no diálogo entre o aprendiz de filósofo e o espírito que move a água do tanque. Na realidade, a morte em Saramago passa por uma transformação completa tal qual a lagarta.

No último momento que analisamos o romance, a morte havia sentido pena do violoncelista. Continuaremos a partir disso. O que acontece após este momento (e isso já se dá no início do bloco XIV) é um pedido feito pela morte à gadanha:

Tenho um grande favor a pedir-te, disse a morte [...] Vou ter de estar fora durante uma semana, continuou a morte, e necessito que durante esse tempo me substituas no despacho das cartas, evidentemente não te estou a pedir que as escrevas, apenas que as envies, só terás de emitir uma espécie de ordem mental e fazer vibrar um pouquinho a tua lâmina por dentro, assim como um sentimento, uma emoção, qualquer coisa que mostre que estás viva, isso bastará para que as cartas sigam para o seu destino (Saramago, 2017, p. 178).

A primeira coisa que gostaríamos de fazer notar é o trato da morte para com a gadanha: ela pede aquilo que considera um grande favor. O que temos aí é a morte a pedir um favor para seu instrumento de trabalho, tal ato não indicando, necessariamente um enfraquecimento da imagem da morte, contudo demonstrando claramente um afastamento do ideário medieval: a morte medieval dos temas do triunfo não necessita de favores, ela é soberana em sua função e, além disso, não envia cartas.

O que mais nos interessa no trecho exibido acima é a forma como se faz para enviar as cartas: ela explica que é como uma espécie de ordem mental, algo que faça tremer por dentro, como um sentimento, uma emoção. Deixamos claro no capítulo anterior que a morte passou a sentir, basta que lembremos da tristeza pela própria falta de criatividade quando da reflexão sobre as cartas e as borboletas, ou da pena que sentiu ao ver o violoncelista tocar. Fato é que a

morte sabe o que é sentimento, uma emoção, pois, mesmo não sendo humana (ainda), ela os tem. E continua: “qualquer coisa que mostres que estás viva” (Saramago, 2017, p. 178).

Ou seja, mais uma vez a morte fornece indícios de que transitou entre o medieval e o contemporâneo, e que, ao enviar as cartas, seria necessário, de alguma forma, estar viva ou parecer estar viva. Porém o que toma curso, e isso necessita ficar claro já aqui, é que não ocorre mais um processo de transição da figuração da morte, embora ainda tenha o aspecto medieval no trecho que analisamos, isso logo será deixado para traz. Existe, na verdade, a predominância de um indicativo de que a morte se faz viva. Logo após escrever as cartas que deveriam ser mandadas pela gadanha, a morte se levantou e entrou pela única porta que tinha naquele seu local de trabalho que em muito se assemelha a um cubículo de escritório⁵².

Muitas horas se passaram até que a porta abriu novamente, e é neste ponto que queremos dar enfoque, a partir daqui no romance não existe mais uma figuração medieval da morte (apenas brevíssimos rastros), ou até mesmo de transição no romance. A figuração que predomina é a figuração contemporânea da morte: “Meia hora teria passado num relógio quando a porta se abriu e uma mulher apareceu no limiar. A gadanha tinha ouvido dizer que isto podia acontecer, transformar-se a morte em um ser humano, de preferência mulher por essa coisa dos géneros” (Saramago, 2017, p. 180). O que temos neste terço final do romance é aquilo que descrevemos ao longo deste capítulo, uma morte de aparência humana, mais especificamente uma mulher, tal qual em *The Sandman*. A predominância da *morte secca*, que tomou por completo o período medieval e era a aparência da morte até aqui no romance é deixada de lado em virtude de uma imagem humana, feita a nossa semelhança.

Tal qual em *The Sandman*, não temos somente uma morte que é humana, mas que carrega em sua imagem muita beleza: “Estás muito bonita, comentou a gadanha, e era verdade, a morte estava muito bonita e era jovem, teria trinta e seis ou trinta e sete anos como haviam calculado os antropólogos” (Saramago, 2017, p. 181). A morte é bela, tem cerca de trinta e poucos anos, uma idade que demonstra experiência ao mesmo tempo em que conserva o melhor da juventude, tal qual Balzac faz notar com o seu *A mulher de trinta anos* (1842). Quando postas em comparação, tanto em *Sandman* quanto em *As intermitências da morte* (neste ponto do romance), a morte é mulher, é bela e tem aparência de mulher jovem mas com experiência.

Esse “amaciamento” da imagem da morte é latente em nossa contemporaneidade, quase como se não fossemos mais capazes de aceitar a imagem macabra de antes. O que se dá é que

⁵² O romance como um todo reverbera forte crítica ao automatismo e à rotina cansativa do sistema capitalista global. Todas essas críticas constituem-se relevantes no sentido de que muito daquilo que é problematizado é parte do que faz o escamoteamento da morte hoje existir, conforme explicamos em 3.1.

“no mundo contemporâneo, o indivíduo vive uma corrida alucinada para esquecer que vai morrer e que tudo o que faz não tem, estritamente, nenhum sentido” (Augusto, 1994, p. 168). Essa perda de sentido é atrelada fortemente à noção de fracasso. A questão é que mesmo aqueles que tiveram uma vida bem-sucedida “sentem que sua maneira de morrer é em si mesma sem sentido” (Elias, 2001, p. 72).

Um dos aspectos mais interessantes no violoncelista reside justamente nessa relação entre humanidade e fracasso, uma vez que ele é um homem comum, mediano em tudo, não existe nada de extraordinário em si ou na sua vida, e é justamente isso que a morte não consegue compreender, como um homem tão normal conseguia resistir ao poder antigüíssimo e aniquilador de morte. Além disso, existe outro longo trecho que demonstra não só o curso dessa humanização da morte no romance de Saramago, como também o papel que assume uma imagem feminina da morte nesta obra:

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, Em todo o caso parece-te mesmo que vou bonita, Fui eu quem o disse em primeiro lugar, Sendo assim, adeus, estarei de regresso no domingo, o mais tardar na segunda-feira, não te esqueças de despachar o correio de cada dia, suponho que não será demasiado trabalho para quem passa o seu tempo encostado à parede, 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 (Saramago, 2017, p. 182).

O trecho a seguir apresenta muitas camadas daquilo que temos por figuração contemporânea da morte, primeiramente gostaríamos de destacar a própria morte a indagar a gadanha acerca de suas roupas. Ela pergunta como quem tem certeza de que fez as combinações certas, como quem tem certeza de saber discernir aquilo que é belo e ainda arremata: “estou irresistível, confessa” (Saramago, 2017, p. 182). Uma morte que sabe que é bonita e que se arruma para estar bonita é claramente contemporânea. Afinal, se trabalharmos por parâmetros, a morte medieval ou até mesmo de transição pouco ou nada importa-se com sua aparência, pois a medieval tem sua função bem clara, tocar a tudo e a todos sem distinção, carregando a imagem macabra consigo. No romance, durante a transição, a imagem permanece e a função também, embora balanceada pelos sentimentos semi-humanos que afloram e, exatamente como em *The Sandman*, se preocupa com ornamentos para sua aparência e sabe reconhecer a beleza deles.

É a partir daqui que entra no romance outro aspecto humanizador da morte, a sedução. A gadanha antevê o que se dará a seguir: “depende do tipo de homem a quem queiras seduzir”, observação que o narrador complementa logo depois: “respondeu a morte, tocando a bolsa com as pontas de uns dedos finos, bem tratados, que a qualquer um apeteceria beijar” (Saramago, 2017, p. 182). Até poucos momentos antes, nada havia na imagem da morte do romance que fosse passível de ser atraente, contudo, o que o romance nos passa a partir dos trechos exibidos é que a morte não será apenas mulher, mas que ela é atraente, veste-se bem e é sedutora.

É necessário indagar-nos em que medida o fato de a grande maioria das imagens da morte que temos hoje serem construídas por homens influencia em sua representação, mas se fizéssemos isso teríamos de indagar também em que medida o gênero (“o” ou “a”) da morte em cada idioma influencia em sua imagem. Não temos espaço para isso aqui, de forma que lançamos mão disso para ser investigado por outros ou por nós mesmos em textos futuros. Convém pontuar somente que em Bergman a morte é um homem nada sedutor, mesmo nos momentos de maior proximidade com a contemporaneidade, e que no sueco, idioma original do roteiro, morte é marcado pelo gênero masculino. São questões a serem aprofundadas.

A morte lança-se mais uma vez no mundo humano, agora com um corpo que anda, que toca, que preenche o ambiente com massa real, tangível e observável. E esse estar-no-mundo que a morte possui é interessante na medida em que ela necessita tomar os mesmos cuidados que cada um de nós tomamos. O narrador deixa isso claro: “A morte, porém, esta que se fez mulher, tira da bolsa uns óculos escuros e com eles defende os seus olhos agora humanos dos perigos de uma oftalmia mais do que provável em quem ainda terá de habituar-se às refulgências de uma manhã de verão” (Saramago, 2017, p. 183). A morte está sujeita as mesmas doenças que nós, afinal seu corpo é humano como o nosso, está limitada (embora não completamente ainda) as mesmas realidades que as nossas. Ou seja, o que estamos dizendo é que morte deu mais um passo na direção de sua humanização e, com isso, acentua ainda mais seu aspecto de figuração contemporânea.

O que se evidencia é que a morte hoje tem sua imagem completamente suavizada, como se mais morte fosse somente na mesma escala em que mais deixasse de se parecer como tal, isto é, quão mais próxima da vida humana estiver, mais morte contemporânea e aceitável será. O romance exemplifica isso:

A esta rapariga de óculos escuros que está entrando num táxi não lhe daríamos nós tal nome, provavelmente acharíamos que seria a própria vida em pessoa e correríamos ofegantes atrás dela, ordenaríamos ao condutor doutro táxi, se o houvesse, siga aquele carro, e seria inútil porque o táxi que a leva já virou a esquina e não há aqui outro ao

qual pudéssemos suplicar, Por favor, siga aquele carro. Agora, sim, já tem todo o sentido dizermos que é assim a vida e encolher resignados os ombros (Saramago, 2017, p. 183).

A imagem que morte assume é a própria imagem da vida, e que fique claro, esta imagem da vida só parece tornar-se completa pelo fato de ela ser uma mulher em idade fértil, fato que corrobora ainda mais a visão que possuímos acerca da imagem da morte hoje, tanto quanto demonstra que nos afastamos da antiga imagem o quanto for possível.

O que nos parece é que estava claro que a morte estabeleceria um processo de sedução para com o violoncelista, mas mais do que isso, parece-nos que seu grande interesse está em compreender o que é aquilo que a interessa tanto naquele homem, uma vez que bastaria entregar a carta pessoalmente de uma vez por todas para ele:

Em qualquer das situações a entrega da carta seria fácil, digamos mesmo que ultrajantemente fácil, e isto era o que não agradava à morte. O homem não a conhecia a ela, mas ela conhecia o homem, passara uma noite no mesmo quarto que ele, ouvira-o tocar, cousas que, quer se queira, quer não, criam laços, estabelecem uma harmonia, desenham um princípio de relações, dizer-lhe de chofre, Vai morrer, tem oito dias para vender o violoncelo e encontrar outro dono para o cão, seria uma brutalidade imprópria da mulher bem-parecida em que se havia tornado. O seu plano é outro (Saramago, 2017, p. 184).

O trecho acima é mais um indicativo no processo de humanização desta morte, pois fica claro que ela não quer meramente resolver a situação, ela quer tirar algo mais disso, com em *The Sandman* que a morte faz questão de “não perder” uma morte. O narrador afirma que ela criou laços com o homem, isso seria impensável para uma figuração da morte que não fosse contemporânea, e até mesmo dentro da figuração contemporânea uma morte que se afeiçoa por um vivente não é tão comum assim. Lembremo-nos que em *The Sandman* a morte trata a todos com igual cuidado, mas não parece gostar mais de um do que outro, que é o que ocorre aqui.

Além disso o narrador e a própria morte parecem considerar uma “brutalidade imprópria” noticiar a morte do violoncelista de forma tão direta e crua. Acentua-se aí, mais uma vez, o escamoteamento da morte, pois, como já fizemos notar, o moribundo quase nunca é noticiado sobre seu real estado, só o sabe quando já é muito tarde para esboçar qualquer reação que não seja aquela minimamente aceitável pelo corpo médico e pelo seio familiar. Aqui a morte assume a postura dissimulada com que a tratamos.

Como o trecho mencionado demonstra, a morte tinha um plano a colocar em curso. É com isso que o bloco textual segue: a morte dirigiu-se à bilheteria do teatro onde o violoncelista iria apresentar-se e comprou dois ingressos em uma posição que ficasse o mais próximo possível do violoncelista. É neste ponto que temos uns dos diálogos mais importantes da morte

em seu estado humano, é também precisamente o único momento que a morte interage com outra mulher:

A morte tirou os óculos, E agora que lhe parece, perguntou, Tenho a certeza de nunca a ter visto antes, Talvez porque a pessoa que tem diante de si, esta que sou agora, nunca tivesse precisado de comprar entradas para um concerto, ainda há poucos dias tive a satisfação de assistir a um ensaio da orquestra e ninguém deu pela minha presença, Não compreendo, Lembre-me para que lho explique um dia, Quando, *Um dia, o dia, aquele que sempre chega*, Não me assuste. *A morte sorriu o seu lindo sorriso e perguntou*, Falando francamente, acha que tenho um aspecto que meta medo a alguém, Que ideia, não foi isso o que quis dizer, *Então faça como eu, sorria e pense em cousas agradáveis [...]* (Saramago, 2017, p. 186, Grifo nosso).

Neste diálogo da morte com a mulher da bilheteria gostaríamos de destacar algumas coisas. A primeira delas é o fato de a morte ainda manter suas obrigações mesmo estando mais afastada de sua própria imagem do que nunca. Isso não é incomum na figuração contemporânea. Foi possível notar isso também em *The Sandman*: a morte contemporânea, apesar de sua suavização e escamoteamento latentes, resguarda para si aquilo que é o elemento único que garante seu motivo para existir, o seu ofício. Ou seja, por mais compreensiva que seja, por mais humana que se apresente, por mais bela que seja sua aparência, ela ainda mata quem deve morrer, ela cumpre sua função. Isso fica claro quando afirma: “Lembre-me para que lho explique um dia, Quando, Um dia, o dia, aquele que sempre chega [...]” (Saramago, 2017, p. 186).

O trecho também é interessante pela importância que dá ao sorriso da morte, quando afirma que a mesma teria um lindo sorriso, e que pensava coisas boas e sorria. Destacamos este aspecto não porque enaltece a beleza da personagem morte, algo que por si só reforça a imagem contemporânea e escamoteada que estamos descrevendo ao longo deste capítulo, mas na verdade, a menção ao sorriso é relevante também porque retoma o sorriso macabro somente para o destruir. Afirmamos isso pois, conforme explicamos no primeiro capítulo, o sorriso macabro aparecia costumeiramente na iconografia medieval da morte, sempre inserido nos crânios das *mortes seccas*, enquanto estas matavam aos montantes os seres viventes, uma vez que, relembremos: “O sorriso das caveiras revela que elas carregam consigo o destino do outro: um sorriso de triunfo sobre a vida, que é passageira” (Trindade, 2012, p. 36).

O sorriso macabro medieval, como o que vimos na xilogravura de Guyout Marchant, jamais poderia ser descrito como objetivamente belo, muito pelo contrário, poderíamos afirmar que causa até certo desconforto. Neste ponto do romance o sorriso da morte é o mais belo dos sorrisos, uma forma própria de vida em si, um escamoteamento de mais uma característica que

tinha a morte antes no romance, que, agora, diante a contemporaneidade de sua imagem, o perdeu.

Logo depois disso a morte entra em uma agência de viagens de modo a verificar no mapa da cidade um hotel que não ficasse muito longe da casa do violoncelista, e o empregado da agência sugere um hotel para ela:

O empregado sugeriu-lhe um deles, sem luxo, mas confortável. Ele próprio se ofereceu para fazer a reserva pelo telefone e quando a morte lhe perguntou quanto devia pelo trabalho respondeu, sorrindo, Ponha na minha conta. É o costume, as pessoas dizem cousas à toa, lançam palavras à aventura e não lhes passa pela cabeça deter-se a pensar nas consequências (Saramago, 2017, p. 187).

O empregado sugere o hotel e não cobra nada por isso, “imaginando provavelmente, com a incorrigível fatuidade masculina, algum apazível encontro em futuros próximos” (Saramago, 2017, p. 187). O resultado disso, no entanto, é um descontentamento da morte diante da impulsividade humana, um agir sem pensar nas consequências, aquele homem estava flertando com a própria morte que assolava o país desde o início do romance.

Conforme o próprio narrador, o homem “arriscou-se a que a morte lhe respondesse com um olhar frio, Tenha cuidado, não sabe com quem está a falar” (Saramago, 2017, p. 187), o que seria uma atitude ameaçadora e mais condizente com sua função. Contudo, o que ocorreu foi o seguinte: “[...] ela apenas sorriu vagamente, agradeceu e saiu sem deixar número do telefone nem cartão-de-visita” (Saramago, 2017, p. 187). A morte agiu como um ser vivente comum, mas convém lembrar que ainda não é um ser vivente em completude, pois, ao hospedar-se no hotel faz boa parte daquilo que fazemos, mas essencialmente tem uma coisa que não é capaz de fazer: “Permaneceu no quarto durante todo o dia, almoçou e jantou no hotel. Viu televisão até tarde. Depois meteu-se na cama e apagou a luz. Não dormiu. A morte nunca dorme” (Saramago, 2017, p. 189).

A morte não dorme nem mesmo em forma humana, pois ainda é a morte, ela tem caminhado a passos largos no caminho da humanização e, com isso, na direção do escamoteamento, isso tudo desde que começou a acompanhar o caso do violoncelista, mas em seu âmago ainda é a morte, mesmo que quase todas suas características, atitudes, pensamentos e imagem apontem no sentido contrário, de que seja um ser vivente. Ela ainda tem uma função a qual deve cumprir.

Convém refletirmos que as atitudes da morte neste bloco textual têm sido puramente humanas, e que a sua humanização se deve, em grande parte, ao corpo humano que assumiu e que carrega consigo todas as limitações e prazeres que nós temos. Assumir um corpo humano

é a maior característica da imagem da morte contemporânea, porque ela se faz a nossa imagem e semelhança e, na medida que se torna mais como nós, escamoteia-se, e isso é justamente o que buscamos nos dias de hoje, mesmo que inconscientemente. Porém, isso não é sem motivo, uma vez que “o ‘rosto da morte’ (que a princípio aterroriza e mantém ativo o medo de sua chegada) vai, ao longo do tempo e das mudanças sociais, se tornando cada vez mais diluído e até certo ponto suavizado” (Melo, 2020, p. 89).

Essa reflexão leva-nos ao seguinte trecho do romance, que ocorre logo após sua saída da agência de viagens: “Não, a morte não está contente com o seu procedimento. Tem a certeza de que no estado de esqueleto nunca lhe teria ocorrido portar-se desta maneira, Se calhar foi por ter tomado figura humana, estas cousas devem pegar-se, pensou” (Saramago, 2017, p. 188). O trecho corrobora, em certa medida, aquilo que estávamos analisando há pouco: uma vez que a morte assume uma forma humana ela imbuí-se daquilo que é comum em nossa espécie, ficando fadada ao mesmo que nós em maior ou em menor grau, isto é, a morte está apta a sentir o que sentimos, e isso representa quase o mais alto grau do escamoteamento da morte na contemporaneidade.

A ação da morte nos leva a algo que optamos de chamar de “o paradoxo da humanização da morte em Saramago”, paradoxo que se dá, e seremos sucintos nisso, uma vez que a morte se humaniza pelo fato de ter se humanizado. Expliquemos: é no processo de tomar corpo humano que a morte se acentua dentro do processo de humanização, uma vez que por assumir nossa forma é que se vê diante de tudo aquilo que faz com que nós humanos sejamos realmente humanos. Além disso, essa humanização é possível completamente porque “ser-humano” carrega consigo as idiosincrasias de sermos humanos. Desta forma este “ser-da-morte-no-mundo” se dá unicamente, neste ponto do romance, como um “ser-humano-no-mundo”, e conforme já explicamos antes, incorre em ser-para-a-morte.

O que queremos dizer com isso é que a contemporaneidade busca uma figuração da morte que, em última instância, não existirá mais. Nossa imagem da morte hoje caminha para extinguir-se completamente. O romance de Saramago magistralmente antevê isso, e apresenta uma morte que compreende as principais fases de sua figuração desde o período medieval até os dias de hoje. Com isso, o último bloco textual que encerra o romance segue no mesmo ritmo deste, no qual temos uma morte que parte para uma final e completa humanização de si mesma, o que por si só denota o mais alto grau de escamoteamento. É isso que analisaremos a seguir.

3.3.2 A demissão da morte

Nesse romance de Saramago, a imagem da morte não se posiciona rumo ao contemporâneo meramente porque é assim que se dá nos dias de hoje, como se seguisse uma mera tendência, é muito além disso e tem relação com o arco de desenvolvimento da personagem morte, que chega ao fim no último bloco textual do romance, o qual analisaremos agora. Como dissemos, a morte havia comprado entradas para o concerto no qual o violoncelista tomava parte. O dia desta apresentação chegou, e a morte estava exatamente no local que havia escolhido, no camarote o mais próximo possível do violoncelista.

Ali de cima ela, apesar dos olhares dos homens e das mulheres (por ser esta criatura magnética), “[...] como uma águia descendo rápida sobre o cordeiro, só tem olhos para o violoncelista” (Saramago, 2017, p. 197). O trecho mencionado a coloca em posição de predadora, posição muito comum e antiga para a morte estar, quase como na imagem medieval da morte, contudo não é esse mais o caso, esta morte não é mais a mesma de antes, o trecho a seguir deixa isso muito claro:

Com uma diferença, porém. No olhar desta outra águia que sempre apanhou as suas vítimas há algo como um ténue véu de piedade, as águias, já o sabemos, estão obrigadas a matar, assim lho impõe a sua natureza, mas esta aqui, neste instante, talvez preferisse, perante o cordeiro indefeso, abrir num repente as poderosas asas e voar de novo para as alturas, para o frio ar do espaço, para os inalcançáveis rebanhos das nuvens (Saramago, 2017, p. 191-192).

A comparação é evidente, tal como a águia, a morte mata por sua própria natureza, por seu ofício desde tempos imemoriais. Ainda assim, neste momento, ela sente na pele um dos maiores e mais nobres sentimentos humanos, a piedade. Temos uma morte que, talvez, estivesse a titubear de sua função, que talvez não desejasse mais matar aquele homem que tanto a intrigou. Temos então uma morte que caminha a passos largos para uma humanização completa e que ainda não percebeu isso.

Neste momento o homem começa o seu solo de violoncelo e ali “toca como se estivesse a despedir-se do mundo, a dizer por fim tudo quanto havia calado, os sonhos truncados, os anseios frustrados, a vida, enfim” (Saramago, 2017, p. 192). Diante daquela mulher magnética que o observa, o músico transcende os limites de sua própria capacidade e demonstra, apesar de sua mediocridade, que o tipo humano é sempre capaz de superar os próprios limites, o que nos leva ao seguinte trecho: “os outros músicos olham-no com assombro, o maestro com surpresa e respeito, o público suspira, estremece, o véu de piedade que nublava o olhar agudo

da águia é agora uma lágrima” (Saramago, 2017, p. 192). É interessante pensarmos sobre essa piedade pela qual a morte é acometida uma vez que existem:

[...] alguns valores, principalmente no que se refere à morte, atribuídos quase que exclusivamente às mulheres: a maternidade, a piedade, a serenidade, o acolhimento, a saudade. Em suma, a religião e a arte, no cenário da representatividade do gênero feminino, ainda carregam em si reminiscências que atribuem à mulher um papel passivo (Melo, 2018, p. 18).

Esta morte que está cada vez mais humana, apresenta este sentimento comumente atribuído a mulheres quando o assunto é o trato com a morte, mas se por um lado ela segue essa “tendência” neste sentido enquanto se humaniza, por outro ela vai totalmente no sentido contrário quanto a um papel de passividade, uma vez que é por causa da morte e de suas atitudes que toda, absolutamente toda a narrativa se move. É ela que dita as regras a serem seguidas, é a ela que todos reagem e não o contrário, até mesmo diante do violoncelista veremos que é ela que age ativamente em seu contato, restando a ele quase sempre a confusão de não entender aquela mulher. O que queremos dizer é que a morte, ao fim do romance, é uma mulher piedosa sim, mas não tem um papel passivo em praticamente nenhum momento da narrativa.

Deter-nos-emos neste ponto da narrativa (a piedade) para fazer notar o quão importante é este trecho. Neste ponto do romance temos uma morte que assume uma forma humana, mas que não só isso, pois também parece não querer mais cumprir sua função e que se emociona ao ver tocar alguém com que tem algum laço ainda não muito definido. Tudo isso são características de uma morte contemporânea, mas que ainda assim é inédita e avançadíssima em comparação com outras figurações da morte existentes hoje, e isso se deve, em grande parte, ao titubear de sua função, algo incomum até mesmo na figuração contemporânea. Lembremo-nos a morte de hoje é escamoteada, dissimulada, assume forma humana e é uma compressiva guia do pós-vida, mas dificilmente deixa de matar. Lembremo-nos que a morte em *The Sandman* continua matando, mesmo sendo compreensiva.

Dando continuidade, mais de uma vez o romance faz questão de destacar a beleza da morte. Já deixamos claro que isso é uma característica da imagem da morte nos dias de hoje, ou seja, é costumeiro que a imagem da morte hoje seja a de uma mulher bonita com em *The Sandman*. Porém, gostaríamos de retornar mais uma vez a isso, pois o bloco textual final do romance faz isso também ao dizer que a morte “era bonita, porventura não a mais bonita entre a assistência feminina, mas bonita de um modo indefinível, particular, não explicável por palavras, como um verso cujo sentido último, se é que tal coisa existe num verso, continuamente escapa ao tradutor” (Saramago, 2017, p. 191).

A morte é mais do que bonita, sua beleza parece até incompressível, talvez legado de sua natureza muitas vezes mística e fugidia, talvez fruto de sua ancestralidade imemorial, talvez como na HQ *Providence* (2015-2017) de Alan Moore, em que a natureza humana simplesmente é incapaz de compreender totalmente a abissal e ancestral realidade onírica dos “antigos deuses”. Enfim, a morte é bela, mas de uma forma que nos escapa a compreensão, razão essa pela qual o violoncelista a notou no camarote e quando terminou sua apresentação percebeu que ela já havia sumido: “Quando o violoncelista se virou para o camarote, ela, a mulher, já não estava. Assim é a vida, murmurou” (Saramago, 2017, p. 193). Ela havia sumido, mas só porque o esperava na saída pela qual os artistas saíam.

O interessante é a reação de alguns a sua imagem ali: “Alguns dos músicos que vão saindo olham-na com intenção, mas percebem, sem saber como, que ela está defendida por uma cerca invisível [...]” (Saramago, 2017, p. 193). Parte dessa beleza incompreensível da qual falamos está carregada desta noção de perigo que ela representa, também igualmente incompreensível aos seres humanos, quase como se o instinto alertasse que ela era inacessível, ou que, se acessível, fosse um grande problema.

O que se segue é o primeiro diálogo entre a morte e o violoncelista. A morte diz o seguinte: “não me fuja, só vim para lhe agradecer a emoção e o prazer de tê-lo ouvido” (Saramago, 2017, p. 193), ao que o violoncelista tenta desconversar sua performance brilhante naquela noite em uma atitude que parece típica de sua personalidade, e indicativo daquilo que é, um homem comum, mediano. Mas a morte não é passiva, e insiste em seu motivo para ali estar: “Não me conhece, sou muito firme nos meus propósitos, E quais são eles, Um só, conhecê-lo a si, Já me conheceu, agora podemos dizer-nos adeus” (Saramago, 2017, p. 194). E logo depois ainda afirma: “A prudência só serve para adiar o inevitável, mais cedo ou mais tarde acaba por se render, Espero que não seja o meu caso, E eu tenho a certeza de que o será” (Saramago, 2017, p. 194).

A conversa toma contornos de flerte, o violoncelista fala quase sem jeito, com uma mulher muito mais bonita do que ele estaria acostumado a falar, e ela encobre-se de meias palavras, elipses e ambiguidades, mas para o leitor a mensagem é um tanto mais clara do que para o músico. A morte fala de sua função, fala da carta que haveria de entregar e da morte que o músico haveria de sofrer, ela carrega consigo uma atitude de quem tem certeza, e fala disso sem falar nada disso. Os contornos de flerte do qual falamos ficam claros quando a morte fala de seu passado:

Sim, houve um tempo em que toquei violino, há mesmo retratos meus em que apareço assim, Parece ter decidido surpreender-me com cada palavra que diz, Está na sua mão saber até que ponto ainda serei capaz de surpreendê-lo, Não se pode ser mais explícita, Engano seu, não me referia àquilo em que pensou, E em que pensei eu, se se pode saber, Numa cama, e em mim nessa cama, Desculpe, A culpa foi minha, se eu fosse homem e tivesse ouvido as palavras que lhe disse a si, certamente teria pensado o mesmo, a ambiguidade paga-se, Agradeço-lhe a franqueza (Saramago, 2017, p. 194).

A morte fala quase para si mesma quando faz menção ao quanto seria capaz de surpreendê-lo, pelo fato de ser a morte, de ter forma humana e de tudo o mais que o homem jamais seria capaz de imaginar, mas também fala dele, mesmo sem perceber, afinal, é ele que a surpreende cada vez mais. A menção às surpresas e forma como ela fala sobre essas surpresas faz a conversa ir pelo caminho do flerte ao menos no entendimento do violoncelista que admite ter pensado nela em uma cama, achando que ela se referia a isso, ao sexo, ao ato de surpreendê-lo em uma cama, ao que ela diz que não estaria falando disso, e afirma que “a ambiguidade paga-se” (Saramago, 2017, p. 194).

Para o leitor, a ambiguidade também transborda. A morte parece brincar com o violoncelista, falando nas entrelinhas de seu futuro, mas ao mesmo tempo a conversa de ambos pouca coisa parece ter a mais do que teria entre um homem e uma mulher que estão interessados um no outro. Eles continuam sua conversa meio confusa e dispersa, e chegando ao fim dela o violoncelista diz:

Não consigo compreender o que está a passar-se entre nós, creio que o melhor é não nos vermos mais, Ninguém o poderá impedir, Nem sequer você, que sempre leva a sua avante, perguntou o músico, esforçando-se por ser irónico, Nem sequer eu, respondeu a mulher, Isso significa que falhará, Isso significa que não falharei (Saramago, 2017, p. 195).

Neste trecho a morte diz que não falhara, neste caso significaria que entregaria sua carta ao músico, mesmo que não o visse mais, coisa que o músico seria incapaz de entender, pois ela não falou para ele nada diretamente que implicasse em quem ela realmente era. A certeza de que cumpriria sua função cada vez mais se parece com um mantra que ela repete para enganar a si mesma. Esta não é mais a morte de antes e mais a frente chegará o momento que ela perceberá isso. Ambos tomaram o mesmo táxi e ele foi o primeiro a ser deixado pois assim ela insistiu. Quando ele parte temos um momento de extrema importância para entendermos a mentalidade desta morte neste ponto da narrativa:

[...] homem e a mulher não se despediram, não disseram até sábado, não se tocaram, era como um rompimento sentimental, dos dramáticos, dos brutais, como se tivessem jurado sobre o sangue e a água não voltar a ver-se nunca mais. Com o violoncelo suspenso do ombro, o músico afastou-se e entrou no prédio. Não se virou para trás, nem mesmo quando no limiar da porta, por um instante, se deteve. A mulher olhava

para ele e apertava com força a malinha de mão. O táxi partiu (Saramago, 2017, p. 195).

A forma como agem denota um comportamento típico de um casal, no qual o narrador até chega a dizer que a forma como estavam parecia a de um rompimento sentimental, como em um filme romântico em que o casal se separa e que por um instante ele para diante da porta como se fosse voltar. O mais interessante deste trecho é o fato de ela estar profundamente afetada pela situação que até poucos instantes parecia dominar tão bem. Ela segura com força sua malinha de mão enquanto olha para o homem. O que estaria sentindo? Estaria com um aperto no coração ou estaria sentindo um estupor de adrenalina e surpresa? Não temos como saber, mas sabemos que ela está claramente afetada pelo que se sucede. A morte está sentindo muito mais do que jamais sentira antes.

Faz-se necessário notar a forma pela qual o narrador chama a personagem morte, existe uma ênfase em denominá-la mulher: “a mulher olhava para ele e apertava com força a malinha de mão” (Saramago, 2017, p. 195). É “a mulher”, não é a morte, não é o esqueleto, mas sim uma mulher com atitudes humanas, com aparência humana, em uma interação com um homem que também está afetado com a situação que não compreende, quase como se o narrador mostrasse que uma vez mais a morte caminha em direção a sua humanização completa, ao seu escamoteamento.

Mais tarde naquela mesma noite o telefone convencional do violoncelista toca. Ao atender, é a voz daquela mesma mulher que soa no telefone: “É o cão que está a atender o telefone, se é ele, ao menos que faça o favor de ladrar” (Saramago, 2017, p. 197), o diálogo entre ambos é longo e carregado de elipses e flertes, o que nos interessa mesmo é o que é dito neste trecho:

Porque em si tudo parece antigo, é como se em lugar de cinquenta anos tivesse quinhentos, Como sabe que tenho cinquenta anos, Sou muito boa a calcular idades, nunca falho, Está-me a parecer que presume demasiado de nunca falhar, Leva razão, hoje, por exemplo, falhei duas vezes, posso jurar que nunca me tinha acontecido, Não percebo, Tenho uma carta para lhe entregar e não lha entreguei, podia tê-lo feito à saída do teatro ou no táxi, Que carta é essa, Assentemos em que a escrevi depois de ter assistido ao ensaio do seu concerto, Estava lá, Estava, Não a vi, É natural, não podia ver-me, De qualquer maneira, não é o meu concerto, Sempre modesto, E assentemos não é a mesma cousa que ser certo, Às vezes, sim, Mas neste caso, não, Parabéns, além de modesto, perspicaz, Que carta é essa, Também a seu tempo o saberá, Porquê não ma entregou, se teve oportunidade para isso, Duas oportunidades, Insisto, porquê não ma deu, Isso é o que eu espero vir a saber (Saramago, 2017, p. 198).

Neste momento da narrativa a morte externa exatamente aquilo que já desconfiávamos, não sabe mais o que será de si e de suas intenções. Até aqui ela ainda carregava uma certeza ou pelo menos fingia uma certeza de si mesma e de suas ações. Não só admite ter falhado duas vezes em entregar a carta como enumera em quais momentos poderia tê-lo feito sem grandes dificuldades. O que a impediu? O que seria capaz de fazer a morte não cumprir sua função, ainda mais uma morte que pouco tempo atrás era tão implacável e antigüíssima quanto poderia ser possível? Ela também elogia o violoncelista, claro que existe um tom de ironia nos elogios “modesto” e “perspicaz”, mas eles estão ali ainda assim. Porém o mais importante reside no fato de que nem ela mesma sabe porque não consegue matar aquele homem, porque não consegue entregar a carta e finalizar o que já deveria ter sido finalizado. Mesmo que afirme que nada nele a impressione, o contrário parece ser a verdade.

É a passos largos que a morte se humaniza, notemos o quanto ela já evoluiu desde o início do bloco textual em que se apresentou como “humana”, mas que na verdade, sua aparência era mais um invólucro do que qualquer outra coisa. Daquele momento para até onde analisamos a morte apresentou emoções, sentimentos, interagiu com humanos, falhou em sua função mais de uma vez e perdeu a certeza que sempre carregou consigo mesma, certeza tão necessária e patente de sua função absoluta que é matar.

O que pode fazer com que nos perguntemos: de que serve uma morte que não mata? Ainda seria a morte? Ela parece achar que sim, ao falar sobre a carta que falhou para entregar: “talvez lha entregue no sábado, depois do concerto, segunda-feira já terei saído da cidade, Não vive aqui, Viver aqui, o que se chama viver, não vivo” (Saramago, 2017, p. 198). Ela sabe que não está viva, mas ao mesmo tempo é mais humana do que jamais fora, seu processo de escamoteamento está mais acentuado também, afinal tem falhado em sua função e parece saber que pode falhar novamente: “Proteção ou não, quero ver essa carta, Se eu não falhar terceira vez, vê-la-á, E porquê irá falhar terceira vez, Se tal suceder só poderá ser pela mesma razão que falhei nas anteriores” (Saramago, 2017, p. 199). Este trecho levanta a possibilidade de a morte saber qual seria o motivo pelo qual havia falhado, mas não temos indicativos maiores para corroborar tal hipótese, sendo assim podemos apenas conjecturar que, caso saiba o motivo pelo qual falhou - motivo que fica claro nas últimas linhas da obra - estaria deliberadamente escondendo isso do violoncelista, bem como o narrador estaria omitindo isso dos leitores.

Retorna aqui o sentido do fracasso que já abordamos em diversos momentos nesta dissertação. O indivíduo contemporâneo tem uma relação com o fracasso muito mais latente do que qualquer outro momento do passado. A noção de que fracassamos é fruto do mundo

globalizado e capitalista no qual vivemos, da noção de produtividade acima de tudo e de nossas sociedades fragmentadas, afinal “o homem de hoje se vê um dia como um fracassado. Nunca como um morto” (Ariès, 2012, p. 147). Notando isso na narrativa, sendo interessante pensarmos o quadro único que temos neste romance, pois a morte que sempre fora implacável agora sentia na pele humana que habitava a sensação de fracasso que todos já experienciamos ou haveremos de experimentar alguma vez na vida.

Tal processo é notório justamente por esse escamoteamento da morte, que se dá pela suavização de sua imagem, a morte que já não é mais como outrora. Essa suavização é corrente hoje, de acordo com Melo (2020), pois existe uma linha evolutiva no que diz respeito à morte, que, de aterrorizante *memento mori*, torna-se simpática e até mesmo cômica, uma vez que a racionalidade com que tratamos a morte é justamente pelo viés da negação.

Após o fim da ligação, a morte dá sinais de latente humanização, uma vez que, pela primeira vez na narrativa dá sinais de não saber mais aquilo que é: “No seu quarto do hotel, a morte, despida, está parada diante do espelho. Não sabe quem é” (Saramago, 2017, p. 200). Parece uma coisa simples, e talvez de pouca relevância, mas este pequeno trecho é caríssimo à nossa análise: a morte observa em frente ao espelho não mais seu aspecto horripilante e amedrontador. O que ela vê é seu corpo, um corpo de mulher atraente e despido, o reflexo do espelho é o seu, aquela é ela, de forma que nunca fora antes, ela experimenta a humanidade e tudo aquilo que vem junto em primeira mão, internamente e externamente, e neste momento não saber mais o que é implica dizer que não sabe mais nem mesmo se é a morte. Seu processo evolutivo, tal qual o da lagarta para borboleta é um processo lento, doloroso e belo. Neste sentido, o romance se afasta de *The Sandman* ao mostrar uma morte que já não sabe o que é.

É nesse processo que conseguimos apontar uma figuração contemporânea da morte que se evidencia justamente neste processo de negação da imagem e atitude da morte, de forma que se coaduna com o processo contemporâneo de muitas formas. Um exemplo que podemos dar acerca disso reside no fato de que “uma vez implementada, a imagem da morte torna-se cada vez mais uma negação de si mesma: em momentos ignorada, suavizada ou até mesmo dotada de ‘vida’” (Melo, 2020, p. 101).

No domingo seguinte encontraram-se novamente, o homem e a morte. Enquanto passeava com seu cão por um parque notou que a mulher misteriosa com quem falou estava sentada em um banco que ele costumeiramente costumava se sentar. Neste ponto temos mais uma troca interessante entre o homem e a morte quase completamente humanizada. A primeira coisa que ela diz é justamente mais um indicativo do processo de escamoteamento: “Bons dias,

vim para me despedir e pedir-lhe desculpa por não ter aparecido ontem no concerto” (Saramago, 2017, p. 204).

Como já afirmamos muitas vezes, a morte de outrora não pedia desculpas, ela matava a todos indistintamente. Claramente este não é mais o caso desta morte, pois ela chega a dizer até mesmo que o violoncelista é uma exceção, ao passo que o violoncelista já se encontra apaixonado por aquela mulher estranhíssima: “Porque me apaixonei por uma mulher de quem não sei nada, que anda a divertir-se à minha custa, que irá amanhã sei lá para onde e que não voltarei a ver” (Saramago, 2017, p. 205). A resposta da morte a esta declaração é a seguinte: “Quanto a ter-se apaixonado por mim, não espere que lhe responda, há certas palavras que estão proibidas na minha boca” (Saramago, 2017, p. 205).

Segundo a morte, ela estaria proibida de apaixonar-se. Assim o seria se fosse uma morte puramente medieval, coisa que já deixou de ser há muito tempo, talvez a morte que era antes, no início da narrativa, ou talvez até mesmo durante sua fase de transição estivesse mesmo proibida de apaixonar-se, contudo, esta já não é mais a mesma morte, ela incorre em profundo processo de humanização e escamoteamento da imagem de si mesma, afinal a carta que deveria entregar parece nem ser mais uma prioridade para si: “a carta, Não quero saber da carta para nada, Mesmo que quisesse não lha poderia dar, deixei-a no hotel, disse a mulher sorrindo, Pois então rasgue-a, Pensarei no que devo fazer com ela, Não precisa pensar, rasgue-a e acabou-se” (Saramago, 2017, p. 205). Após isso a mulher vai embora e o violoncelista tem uma péssima tarde.

Neste ponto da narrativa a morte poderia voltar para seu local, podia assumir novamente sua velha forma e fazer aquilo que sempre fizera, mesmo que isso significasse abrir mão das cartas e ter seu orgulho ferido. Assim todos que deveriam morrer morreriam, até mesmo o violoncelista a qual ela não conseguiu entregar a carta nenhuma das vezes. Contudo, não é isso que ocorre, jamais poderia ser isso, pois o processo de humanização já se impregnou totalmente no âmago desta morte, esse escamoteamento de que falamos está próximo de sua completude.

Às onze horas da noite daquele mesmo domingo a campainha toca, é a morte na porta, o violoncelista abre a porta, ela entra e muito ocorre. Destacaremos o mais importante. Uma das primeiras coisas que diz o violoncelista é o seguinte: “pensei que já se tivesse ido embora, disse, Como vê, resolvi ficar, respondeu a mulher, Mas partirá amanhã, A isso me comprometi, Suponho que veio para trazer a carta, que não a rasgou, Sim, tenho-a aqui nesta bolsa” (Saramago, 2017, p. 206). Mais uma vez tem na bolsa a carta que não conseguiu entregar até este momento, ele pede mais uma vez pela carta e ela mais uma vez recusa a entrega: “Dê-ma,

então, Temos tempo, recorde ter-lhe dito que as pressas são más conselheiras, Como queira, estou ao seu dispor” (Saramago, 2017, p. 206). A esta altura o leitor atento já desconfia que aquela carta jamais verá as mãos do violoncelista, a visita da morte encaminha-se por outro sentido.

A morte pede para que o homem toque a suíte número seis de Bach, aquela mesma que ela viu que ele tinha tantas dificuldades quando o visitou em sua forma etérea. Ele aceita seu pedido e consegue transpor a parte difícil sem nem mesmo perceber. O que se sucede a seguir é importantíssimo para nossa análise: “Quando ele terminou, as mãos dela já não estavam frias, as suas ardiam, por isso foi que as mãos se deram às mãos e não se estranharam” (Saramago, 2017, p. 207). O processo de humanização está quase totalmente concluído, a morte alcançou o calor humano, foi tocada por ele. A este ponto já está claro que jamais será a morte de antes. Vejamos o que se sucede:

Passava muito da uma hora da madrugada quando o violoncelista perguntou, Quer que chame um táxi para a levar ao hotel, e a mulher respondeu, Não, ficarei contigo, e ofereceu-lhe a boca. Entraram no quarto, despiram-se e o que estava escrito que aconteceria, aconteceu enfim, e outra vez, e outra ainda. Ele adormeceu, ela não (Saramago, 2017, p. 207).

Eles beijaram-se, tiveram relações sexuais e o homem adormeceu, ela não. A morte aqui já quase como todos nós, faz tudo o que fazemos, sente e passa por tudo o que passamos, mas não dorme, ainda não consegue adormecer nem sentir sono, afinal por mais que esteja completamente humanizada e sua imagem esteja quase completamente escamoteada, ela ainda é a morte, restam duas opções para a morte, entregar a carta e voltar a ser o que era (mas isso já parece impossível de ocorrer) ou abdicar completamente de sua função (algo igualmente impensável para os termos de uma figuração contemporânea). Mas é exatamente isto o que ela faz:

Então ela, a morte, levantou-se, abriu a bolsa que tinha deixado na sala e retirou a carta de cor violeta. Olhou em redor como se estivesse à procura de um lugar onde a pudesse deixar, sobre o piano, metida entre as cordas do violoncelo, ou então no próprio quarto, debaixo da almofada em que a cabeça do homem descansava. Não o fez. Saiu para a cozinha, acendeu um fósforo, um fósforo humilde, ela que poderia desfazer o papel com o olhar, reduzi-lo a uma impalpável poeira, ela que poderia pegar-lhe fogo só com o contacto dos dedos, e era um simples fósforo, o fósforo comum, o fósforo de todos os dias, que fazia arder a carta da morte, essa que só a morte podia destruir (Saramago, 2017, p. 207).

O item comum foi capaz de destruir o poder da morte, é simbólico o fato de um simples fósforo que derrotou o poder daquela morte. Sobre isso algumas coisas podem ser ditas. A morte

apaixonou-se pelo homem comum, um homem mediano, sem grandes atrativos que o diferenciem de qualquer outro homem de meia-idade, foi a humanidade dele que chamou sua atenção, foi pela simplicidade humana que a morte se apaixonou, e por esta mesma simplicidade humana que o poder da morte foi derrotado, não foi preciso poder divino ou algo acima da morte intervir para que o poder da morte fosse derrotado, foi o mundano que fez isso:

Não ficaram cinzas. A morte voltou para a cama, abraçou-se ao homem e, sem compreender o que lhe estava a suceder, ela que nunca dormia, sentiu que o sono lhe fazia descair suavemente as pálpebras. No dia seguinte ninguém morreu (Saramago, 2017, p. 207).

Ao fim, a morte não é mais a morte, ela é uma mulher viva, sua metamorfose está concluída, a sua saída do casulo é a queima da carta, nem mesmo cinzas restaram indicando que nada do que fora antes voltará a ser, pois não existe mais nada daquele seu passado para o qual retornar, o amor que passou a nutrir por aquele homem é aquilo de mais humano que a torna mulher. Este é o *Salvo se* que pensou a morte, do qual falamos no capítulo anterior, com isso, a figuração contemporânea da morte é tão clara no fim do romance, uma vez que não bastou a humanização da morte e a suavização de sua imagem, para encaixar-se devidamente neste mundo contemporâneo. A morte abdicou até mesmo de sua função e a isso consideramos o estágio final do escamoteamento da morte, isto é, é aquela morte que escamoteia completamente e inteiramente a si mesma, de forma que ultrapassa até o escamoteamento presente em *The Sandman*, uma vez que lá, mesmo escamoteada, ainda tinha uma função.

Portanto, a figuração contemporânea da morte em *As intermitências da morte* é selvagem no sentido que Ariés (2012) propõe de morte selvagem, pois esmaece/escamoteia a imagem medieval da morte quase completamente, bem como não abre espaço para uma transição no sentido contrário, isto é, Contemporânea → Medieval. O escamoteamento em todas suas características contribui fortemente para isso. A imagem da morte toma formas definitivas, com pouco espaço para evoluções, entende-se como uma forma humana completa final e sem retorno dentro da tessitura deste romance de José Saramago, algo pouco comum até mesmo para a figuração contemporânea da morte, demonstrando um escamoteamento levado ao seu ponto mais avançado: o fim da morte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A morte é o cessar da existência, a mais dolorosa das separações e, sobretudo, um problema dos vivos. Nossa necessidade inerente de enterrar nossos mortos é acompanhada também por uma necessidade humana que temos de compreender a morte em nossas mentes, para o qual estabelecemos a imagem da morte e sua função mítica. Desde as antigas sociedades agrárias já buscávamos formas de denominá-la. Na cultura greco-latina foi denominada *Mors*, o mesmo nome dado a Thânatos, deus da morte. Naturalmente, passa a ser estudada com afincos pelos filósofos, sendo entendida como “menos que nada” por Morin (1970) ao tratar de Sócrates e sua morte domada, de forma que Sócrates encontre-se na origem de toda determinação filosófica (Morin, 1970). Em Platão a alma não abrigaria a ideia de morte, em Aristóteles seria compreendida biologicamente como encerramento da existência (Puente, 2000), já em Epicuro, a morte é entendida como a cessação da sensação (Martins, 2017).

Naturalmente, os artistas se dedicariam a retratar e, muitas vezes, personificar essa morte tão intrigante e suas imagens são recorrentes, como nas *Ars Moriend*, como nas novelas de cavalaria em que impera a morte domada da Antiguidade e Idade Média, os exemplos acumulam-se. Diante de tantos exemplos nosso enfoque se deu no romance contemporâneo do autor português José Saramago, *As intermitências da morte*, e na comparação estabelecida entre ele e outras formas artísticas: a iconografia medieval, o cinema com *O sétimo selo* e as histórias em quadrinhos com *The Sandman*, de forma que nossa análise transitou entre a tradição e a cultura *pop*, tendo um intuito muito claro, que é analisar a obra *As Intermitências da Morte*, de José Saramago, a fim de investigarmos as fases de figuração da morte e seus níveis no romance.

Para isso estabelecemos aquilo que entendemos por figuração da morte, que se afasta do uso corriqueiro da palavra figura e entende a figuração da morte como uma grande categoria teórica dos estudos da morte em que se alie grande base teórica transdisciplinar. Essa figuração morte é composta por seus níveis e fases, no qual ambos existem em uma relação de interdependência, isto é, existindo juntos. Sendo que os níveis comportam aspectos do conhecimento referentes à morte, como história da morte, imagem da morte e atitudes diante da morte, por exemplo. Enquanto que as fases correspondem ao recorte histórico/temporal em que esses níveis são apresentados.

O que realizamos em nosso primeiro capítulo foi uma análise da figuração medieval da morte em *As intermitências da morte*, de modo que nos debruçamos sobre a imagem e noção de morte do romance em comparação com a mentalidade e iconografia medieval. Como resultado desta empreitada podemos afirmar que, no campo das atitudes diante da morte, o romance apresenta dois comportamentos muito comuns ao imaginário do medievo, sendo estes o reconhecimento diante da morte e o horror da morte. Quanto aos domínios da Igreja, a figuração medieval foi percebida pela forma como a igreja exercia o controle de almas, instigava o medo do inferno e necessitava da morte para garantir sua existência na Idade Média, questão mostrada no romance. No que diz respeito à iconografia medieval da imagem da morte, estabelecemos a clara progressão que começa pelo tema dos três vivos e três mortos, parte para a dança macabra e desemboca no triunfo da morte. Parte desses elementos se fazem presentes no romance de Saramago, quando fica clara a existência de outras mortes: “[...] a morte não é única, concluiu desnecessariamente o aprendiz de filósofo” (Saramago, 2017, p. 73); quando da existência do macabro e do mórbido na imagem dos cemitérios dos vivos que seriam as cidades compostas só por aqueles que nunca morreriam, estando sempre à beira da morte; quando da imagem do esqueleto embrulhado em um lençol de que tanto já falamos e da foice encostada na parede; bem como, quando da imagem triunfante da morte que afirma: “eu sou a morte, o resto é nada” (Saramago, 2017, p. 140), dentre outros exemplos. Logo, podemos afirmar que a figuração da morte medieval ainda resiste cristalizada no romance, seja pela permanência de algumas atitudes diante da morte que têm os indivíduos, seja pela forma como a Igreja age e entende o pós-vida, seja pela imagem que toma a morte durante boa parte do romance e suas atitudes.

Em nosso segundo capítulo investigamos a existência de uma figuração de transição da morte no romance de Saramago em comparação com *O Sétimo Selo*, de Ingmar Bergman, destacando seus elementos e formas de transição, bem como suas características. Apontamos a existência da figuração de transição da morte em ambas obras, entendendo transição como a ideia de uma mudança de um estado a outro, uma passagem de lugar etc. Uma vez inclusa essa noção dentro dos estudos da figuração da morte, passa a equiparar-se com as fases de figuração, sendo estabelecida então a fase “figuração de transição da morte” em que elementos correspondentes às duas fases diferentes de figuração da morte atuam em processo de mudança de um estado a outro. No caso das obras analisadas observamos que isso se dava entre o medieval e o contemporâneo, onde as obras apresentavam formas de transição que denominamos de pendular e gradiente. A pendular sendo aquela em que a visualização da

transição ocorre ponto-a-ponto, em um movimento pendular nos elementos de transição, por exemplo, ora medieval e, logo a seguir, contemporânea e vice-versa. O gradiente, por outro lado, correspondendo a uma visualização macro da obra como um todo em que se pode ler os movimentos dessa figuração de transição a partir da imagem de um gradiente em que a transição existe representada na mudança de cores.

No romance, a transição pendular investigada é evidenciada a partir de inúmeros trechos, como quando nas atitudes diante da morte nas casas em que haviam doentes terminais, logo quando a morte avisou que retornaria a matar, em que coexiste a noção de morte pública e medieval, mas que o moribundo não a preside (característica contemporânea) em que há justamente a “hipocrisia do costume”, entendida nos termos de Ariès como dissimulação diante da morte em que o narrador comenta: “podiam praticar a hipocrisia do costume que era perguntar se se sentia melhorzinho” (Saramago, 2017, p. 101). Ou quando a morte retira seu lençol e mostra-se pequeno esqueleto enfraquecido, ou quando da visita a casa do violoncelista, na imagem do cão que faz a morte mimetizar o choro, ou quando é apresentado o “salvo se” que faria a morte viver, ou quando do restabelecimento de sua soberania logo quebrada pela pena, da tristeza que sente ao ver que poderia usar borboletas ao invés de cartas, e a pena que sente do violoncelista por saber que ele irá morrer, esses foram alguns de muitos outros exemplos apresentados sobre a figuração pendular da morte em que se pode observar justamente este vai-e-vem da figuração da morte em Saramago que denota justamente a ideia de transição de uma morte que tornar-se-ia humana e abdicaria de sua função. Em *O sétimo selo*, Bergman apresentou um filme que tocasse diretamente nas inquietações internas do imaginário contemporâneo, em que se notou forte presença do imaginário do medieval, como a morte domada, a peste, a imagem medieval da morte e o contraste com as dúvidas, a crise de fé e a reaparição de uma morte triunfante no final com a imagem da dança macabra. Com isso, podemos afirmar que a figuração de transição existe quase às escondidas, notada mais claramente pelo movimento pendular do romance que pelo gradiente em Bergman, confundindo-se com as outras duas fases de figuração, pois tem elementos de ambas.

Em nosso terceiro capítulo evidenciamos a existência de uma figuração contemporânea da morte no romance em comparação com a apresentada em *The Sandman*, de forma que ficaram claros a humanização e o escamoteamento da morte como elementos de figuração da morte no ocidente contemporâneo. Primeiro precisávamos entender, mesmo que em termos gerais, a morte contemporânea hoje, no qual evidenciou-se a crise das religiões, o avanço da ciência, a fragmentação e o capitalismo desenfreado como fatores importantes para nosso

entendimento e atitude diante da morte nos dias de hoje em que impera o escamoteamento. Depois investigamos como se dá este escamoteamento hoje, sendo entendido pela expulsão dos mortos do mundo dos vivos em que ocorre a impessoalidade de que Heidegger (2005) fala, onde a morte toma formas de tabu e gera o desconforto de que fala Ariès (2012), em que não nos entendemos mais como seres que morrerão, como afirma Elias (2001), de forma que abre portas para a dissimulação que fazem a família, os médicos e toda a sociedade, pois a antiga roupagem social caduca e a discrição se torna regra. Tendo isso estabelecido foi o momento de investigar como este escamoteamento nas atitudes diante da morte e na imagem da morte se fazem presentes tanto em *The Sandman* como em *As intermitências da morte*. Na HQ a morte foi vista como uma mulher humanizada e bela, de atitudes gentis e compreensivas, que se irrita com o irmão mais novo e que atua como uma guia holística do pós-vida, na imagem da qual múltiplas crenças são abarcadas, mas que, apesar de todo escamoteamento de sua imagem, ainda cumpre sua função. Em comparação, o romance de Saramago apresentou uma morte que assume forma humana, que é bela e experiente exatamente como em *The Sandman*, mas que vai além e arruma-se para seduzir, tem interesse particular no violoncelista e que, pouco a pouco afasta-se de sua imagem triunfante e medieval, chegando até a titubear de sua função, onde ocorre o ineditismo dessa imagem da morte que se sente profundamente afetada por essa vida humana, chegando ao ponto de não saber mais quem é, na medida que, ao fim, apaixona-se pelo homem, recebe o calor humano, queima sua própria carta, desiste de sua função e vive. Logo, a figuração contemporânea é a mais selvagem, pois esmaece a imagem medieval quase completamente, bem como não abre espaço para uma transição no sentido contrário, isto é, Contemporânea → Medieval. O interdito contemporâneo, o tabu como parte desse escamoteamento contribuem para isso. A imagem da morte toma formas definitivas, com pouco espaço para evoluções, sendo entendida como um ser vivo e humano que abdica de suas funções dentro da tessitura de Saramago, coisa que não acontece em Gaiman.

Acreditamos que nossa pesquisa detenha certo nível de ineditismo na forma como entende a figuração da morte e esperamos que ela estabeleça novas bases para pesquisas que se proponham a ser feitas dentro dos campos da figuração da morte. Ao mesmo tempo, acreditamos que investigamos, analisamos e compreendemos a complexa relação da figuração da morte no romance de Saramago em comparação com outras formas de artes, podendo servir como passo inicial para que outras comparações sejam feitas entre outras obras em que se estude os níveis e as fases da figuração da morte como fizemos.

Portanto, diante de tudo o que já foi dito, reiteramos aquilo de que já falamos antes, jamais deveríamos ter relegado a morte ao espaço que ela tem hoje. Esse escamoteamento que nos afasta da morte pode sim nos proteger do incômodo, mas também nos aliena e nos coloca em uma relação desigual e injusta para com nossos moribundos e idosos. Expulsar a morte de nossas vidas cotidianas e suavizar a sua imagem até quase extingui-la não parece o caminho ideal, precisamos refazer nossa rota. E a primeira coisa a ser feita é justamente estarmos abertos e dispostos a superar o incômodo de falarmos sobre a morte, não por morbidez, mas para buscar compreender nossa relação com o fim da vida, e compreendê-la como parte de nossas vidas, pois “a morte não é terrível. Passa-se ao sono e o mundo desaparece” (Elias, 2001, p. 16).

REFERÊNCIAS

A história dos três homens vivos e os três homens mortos in: Recueil de Poesies Francaises 1280-90. 1 velino. Disponível em: https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/French_School/422191/Ms-3142-fol.311r-A-Hist%C3%B3ria-dos-Tr%C3%AAs-Homens-Vivos-e-os_Tr%C3%AAs-Homens-Mortos%2C-de-Recueil-de-Poesies-Francaises%2C-c.1280-90.html. Acesso em: 20 nov. 2023.

ABELAIRA, Augusto. *O triunfo da morte*. 2. ed. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1981.

AUERBACH, Erich. Figura. In: AUERBACH, Erich. *Scenes from the Drama of European Literature: Theory and History of Literature*, volume 9. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ARIÈS, Philippe. *O homem perante a morte*. Portugal: Publicações Europa-América, 2000.

ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Moderna, 1999. (Coleção Travessias).

AUGUSTO, Maria Helena Oliva. *Tempo e Indivíduo no Mundo Contemporâneo: o Sentido da Morte*. Revista Psicologia USP, São Paulo, 5(1/2), p. 157 - 172, 1994.

BAUDRILLARD, Jean. *A troca simbólica e a morte*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

BERGMAN, Ingmar. *Images: my life in film*. Traduzido para o Inglês por Marianne Ruuth. Arcade Publishing: New York. 1994.

BERGMAN, Ingmar. *O sétimo selo*. Svenska Filminstitutet, 1957. 1 ROTEIRO.

BERNADET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

SCHUMACHER, Bernard N. *Confrontos com a morte: a filosofia contemporânea e a questão da morte*. São Paulo: Loyola, 2009.

BEAVOIR, Simone de. *Uma morte muito suave* [recurso eletrônico]. Tradução de Álvaro Cabral. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BÍBLIA. Novo Testamento. Salmos. Português. Bíblia Sagrada. Ferreira de Almeida, Revista e Atualizada. Rio de Janeiro: Sociedade, 1993.

BRAGG, Melvyn. *The Seventh Seal*. London: Bloomsbury Publishing Plc, 2020.

BRUGEL, Pieter. *Triumphes de la mort*. 1562. 1 pintura. Óleo sobre madeira, 117 x 162 cm, Museo del Prado. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art->

work/the-triumph-of-death/d3d82b0b-9bf2-4082-ab04-66ed53196ccc. Acesso em: 22 nov. 2023.

CAMUS, Albert. *Calígula / O Equívoco*. Tradução de Ersílio Cardoso. Lisboa: Edições Livros do Brasil, 197-.

CASAGRANDE, Carla; VECCHIO, Silvana. Pecado. Tradução de Lênia Márcia Mongelli. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (Orgs.). *Dicionário analítico do Ocidente medieval*: volume 2. Tradução coordenada por Hilário Franco Júnior. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

CLERC, Jeanne-Marie, A literatura comparada face às imagens modernas: cinema, fotografia, televisão. In: BRUNEL, Pierre (org); CHEVEL, Yves (org). *Compêndio de Literatura Comparada*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

DANTAS; Jurema Barros, BORGES; Jean Elyson Rodrigues; Dutra, Adryssa Bringel. *Entre a morte e a experiência da finitude: histórias e diálogos com o contemporâneo*. Revista Nufen: Phenom. Interd. | Belém, 13(1), 41-55, jan.- abr., 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DUARTE, Lélia Parreira (org). *As máscaras de Perséfone*: figurações da morte nas literaturas portuguesas e brasileira contemporâneas. Rio de Janeiro/ Belo Horizonte: Bruxedo /PUC Minas, 2006.

ELIAS, Norbert. *A solidão dos moribundos seguido de "Envelhecer e morrer"*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2001.

FREITAS, Amanda Lopes. *MORS CERTA, HORA INCERTA*: Figurações da Morte em Bernardo Carvalho e Javier Marías. 2023. Tese (Doutorado em Estudos de Linguagens - Linha literatura, Cultura e Tecnologia) - Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG).

GAIMAN, Neil. *The absolute Sandman 1*. São Paulo: Panini Books, 2010.

GAIMAN, Neil. *The absolute Sandman 3*. São Paulo: Panini Books, 2012.

GODARD, Jean-Luc. *Cahiers du Cinéma*, França, n. 85, p 1-5, julho, 1958.

HECK, Diana Milena. *A imagem da morte em As Intermittências da Morte*, de José Saramago: o jogo do simbólico e do imaginário. Revista Travessias, Cascavel, v. 12, n. 2, p.70 - 88, 2018.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*: parte II. Tradução de Márcia de Sá Cavalcanti. Petrópolis: Vozes, 2005.

HUIZINGA, Johan. *O Outono da Idade Média*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LAUWERS, Michel. Morte e Mortos. Tradução de Eliana Magnani. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (Orgs.). *Dicionário analítico do Ocidente medieval*: volume 2. Tradução coordenada por Hilário Franco Júnior. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

LE GOFF, Jacques. Além. Tradução de José Carlos Estevão. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (Orgs.). *Dicionário analítico do Ocidente medieval*: volume 1. Tradução coordenada por Hilário Franco Júnior. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

LOPES, Leandro Silva. *As intermitências da morte, de José Saramago: um ensaio alegórico da finitude*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Políticas do Contemporâneo) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP9KYH6S/1/dissertacao_versaofinal_poslit.pdf> Acesso em: 06 nov. 2023.

MARCHANT, Guyout. O bispo e o escudeiro. 1485. 1 xilogravura. Disponível em: <http://www.dodedans.com/Eparis09.htm>. Acesso em: 21 nov. 2023.

MARTINS, Maria Manuela Brito. *Da reflexão filosófica sobre a morte à questão da eutanásia*. Humanística e Teologia, v. 38, n. 1, p. 39-49, 1 jan. 2017. Disponível em: <<https://revistas.ucp.pt/index.php/humanisticaeteologia/article/view/9373/9227>> Acesso em: 06 nov. 2023.

MARTINS, Waleska Rodrigues de Matos Oliveira. *As figuras da morte e da memória na poética de Manoel de Barros*. 2015. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - UNESP, Araraquara, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/28d098f5-1872-40d5-996f-9cee8f69fab1/content>> Acesso em: 04 dez. 2024.

MELO, Árifé Amaral. *A Morte e as Mulheres: Representação Mortuária do Feminino*. Rev. Interd. em Cult. e Soc. (RICS), São Luís, v. 4, n. 1, jan./jun. 2018.

MELO, Árifé Amaral. *À morte, sua imagem e semelhança: representações e mudanças simbólicas*. Revista Café com Sociologia, Maceió, v.9, n. 1, p. 83-102, jan./jul. 2020.

MORIN, Edgar. *O Homem e a morte*. Tradução João Guerreiro Boto e Adelino dos Santos Rodrigues. Lisboa: Europa - América, 1970. 327p.

O SÉTIMO SELO. Direção: Ingmar Bergman. Svenska Filminstitutet, 1957. (97 min). 1 DVD.

O SÉTIMO SELO. Direção: Ingmar Bergman. Versátil Home Video, 2003 [1957]. (95 min). 1 DVD.

PALAHNIUK, Chuck. *Clube da Luta*. São Paulo: Leya, 2012.

PUENTE, Fernando Rey. *A morte como término, mas não como finalidade da vida em Aristóteles*. Síntese, Belo Horizonte, v. 29, n. 93, p. 95-102, 2002.

SAMARAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. 19a. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2001 [1995].

SAMARAGO, José. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SARAMAGO, José. *As intermitências da morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017 [2005].

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a lucidez*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.

SANTOS, Gabriel Melo dos. *Pêndulo Simples*. 2024. 1 Arte digital. Acesso em: 22 abr. 2024.

SANTOS, Ana Fabiola Silva; LIRA, Monike Rabelo da Silva, Literatura comparada: teoria e método, In: NASCIMENTO, Cássia Maria Bezerra do (org). *Metodologia da pesquisa em estudos literários* [recurso eletrônico] /. - Manaus: FUA, 2018.

SCHMITT, Jean-Claude. Corpo e Alma. Tradução de José Carlos Estevão. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (Orgs.). *Dicionário analítico do Ocidente medieval*: volume 1. Tradução coordenada por Hilário Franco Júnior. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

SILVA, Gabriela Farias da. *Fabulae Moriendi: A ficcionalização da morte em quatro romances da literatura contemporânea portuguesa*. 2013. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013. Disponível em: <<https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/2167>> Acesso em: 06 nov. 2023.

SPINA, Segismundo. *A cultura literária medieval*. São Paulo: Ateliê Editorial S.A. 1997.

TOLSTOI, Lev. *A morte de Ivan Ilitch*, A. Editora 34, 2006.

TRINDADE, Alessandra Accorsi. *Percorrendo os caminhos da morte rumo à personificação em As intermitências da morte e O triunfo da morte*. 2012. Tese (Pós-doutorado em Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso-africanas) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/56036>> Acesso em: 06 nov. 2023.

VOVELLE, Michel. A História dos Mortos no Espelho da Morte. In: BRAET, Herman; VERBEKE, Werner (eds.). *A Morte na Idade Média*. São Paulo: Edusp, 1996.

WERLE, Marco Aurélio. *A angústia, o nada e a morte em Heidegger*. Trans/Form/Ação, São Paulo, 26(1): p. 97-113, 2003.

WILLIAMS, Gerhild Scholz. A morte como texto e signo na literatura da Idade Média. In: BRAET, Herman; VERBEKE, Werner (eds.). *A Morte na Idade Média*. São Paulo: Edusp, 1996.