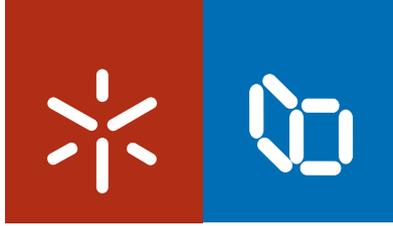


**Universidade do Minho**  
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Sara Isabel Silva de Lima e Sousa

***O Display da Morte na Ficção de  
José Saramago***

julho de 2015



**Universidade do Minho**  
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Sara Isabel Silva de Lima e Sousa

***O Display da Morte na Ficção de***  
**José Saramago**

Tese de Doutoramento em Ciências da Literatura  
Especialidade em Literatura Portuguesa

Trabalho efetuado sob a orientação da  
**Professora Doutora Eunice Ribeiro**

## **DECLARAÇÃO**

Nome: Sara Isabel Silva de Lima e Sousa

Endereço electrónico: saharalima@gmail.com

Título da tese: O Display da Morte na Ficção de José Saramago

Orientadora: Professora Doutora Eunice Ribeiro

Ano de conclusão: 2015

Designação do Doutoramento: Ciências da Literatura, Especialidade em Literatura Portuguesa

É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO PARCIAL DESTA TESE APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE;

Universidade do Minho, \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

## DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter atuado com integridade na elaboração da presente tese. Confirmo que em todo o trabalho conducente à sua elaboração não recorri à prática de plágio ou a qualquer forma de falsificação de resultados.

Mais declaro que tomei conhecimento integral do Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

Universidade do Minho, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_

Nome completo: Sara Isabel Silva de Lima e Sousa.

Assinatura:

---



## Agradecimentos

Agradeço à Professora Doutora Eunice Ribeiro, pelos conselhos sempre pacientes e o generoso apoio na orientação deste trabalho; pelos exemplos de excelência científica e de humanidade. Sempre grata.

Agradeço à Fundação para a Ciência e a Tecnologia, cuja Bolsa de Doutoramento com referência SFRH/BD/48726/2008 foi de suma importância neste percurso.

Ao Instituto de Letras e Ciências Humanas e à Universidade do Minho, que me acolheram e me deram condições para que esta tese se realizasse; aos colegas do Centro de Estudos Humanísticos, pela cúmplice e recíproca instigação.

Agradeço à Fundação César Manrique e ao Dr. Fernando Gómez Aguilera, pela amável cedência dos materiais audiovisuais operáticos que constaram da exposição *A Consistência dos Sonhos*.

À Fundação José Saramago, à Dra. Pilar del Rio e ao Dr. Sérgio Letria, pelo acolhimento e a disponibilidade.

Agradeço à Biblioteca Nacional, porque se tornou um lar, e aos seus colaboradores pela gentil e expedita disponibilidade.

Ao Professor Doutor Américo António Lindeza Diogo, e aos Doutores Cinzia Ferrini e Claudio Manzoni, pelo incentivo e a gentileza das recomendações.

Uma palavra de agradecimento à Professora Doutora Lélia Parreira Duarte e ao Doutor Orlando Grossegeesse, pelos conselhos bibliográficos e a amável cedência de materiais.

À professora Ivone Ferreira, pelas leituras expressivas da obra de José Saramago e porque, mesmo ausente, esteve presente neste trajeto.

Agradeço à família Lima, pela mão sempre protetora, e à família Sousa, pelo acompanhamento inestimável.

A meu marido, Pedro, pelo amor e o companheirismo inenarráveis, que apenas resumem todo o apoio, a força, a paciência e o incentivo que me deu nesta missão que tomou também como sua.

Aos meus pais, Manuel e Isabel, pelo amor e pela confiança que sempre me transmitiram; pela inspiração humana, profissional e científica.

Agradeço a José Saramago, pelo generoso incentivo de “persistência”, que jamais esquecerei.



## Título: O *Display* da Morte na Ficção de José Saramago

### Resumo

A presente investigação debruça-se sobre a representação da morte no texto literário de José Saramago – um dos temas nucleares na sua obra, enquadrável na figuração dos contornos e limitações da condição humana.

Numa escrita que transporta no seu código genético histórico-cultural a obsessão temática pela morte da literatura portuguesa moderna e a ambivalência e o perspectivismo pós-modernos, inserindo o autor num contexto de ocultação do corpo morto no quotidiano social, interessou-nos demonstrar o rumo de desvelamento e espetacularização da morte em Saramago – um conceito que tem a si inerente as semânticas do escarapate, da simulação e da *performance*. Num exercício de exumação e desdramatização da finitude, a feição do simulacro tanatológico saramaguiano resulta da interseção entre a representação crua e visceral e a figuração risível do tema – duas faces de um mesmo óbolo, que apelidamos de *display* e que nos interessa indagar.

Numa primeira leitura, o conceito global de *display* é perspectivado no seu todo, conotando o conceito de exibição e espetáculo da morte e veiculando a assiduidade e a consistência do respetivo escarapate temático na obra saramaguiana – um conceito que subsume a conjunção de duas feições de representação. Desta forma, numa segunda leitura, num gesto de decomposição silábica, convocamos o lexema *play*, para realçar a conotação risível desse retrato e consideramos o prefixo de negação “dis”, contraditando a tonalidade jocosa inerente ao *play* e subsumindo a figuração grotesca com que o tema é retratado. Neste âmbito, analisamos a estética do *display* da morte, selecionando como *corpus* em estudo as obras que consideramos serem as mais ilustrativas da interseção que pretendemos demonstrar: *Memorial do Convento*, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, *Todos os Nomes*, *As Intermitências da Morte* e *Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido*.

Na perspetiva do *display*, em convergência com o ideário pós-moderno, pretendemos assinalar também a escolha subjetiva inerente à representação lúgubre e risível da morte, tal como a ideia de subjetividade veiculada pela utilização saramaguiana da sinédoque e da metonímia como instrumentos de representação: uma estética que vai ao encontro da índole relativista e fenomenológica da pós-Modernidade, consubstanciando a incapacidade de conhecer e figurar a morte na sua essência e afirmando a necessidade de gizá-la, ainda que parcialmente – uma

ausência que se faz presença por intermédio das figuras do corpo retalhado, do duplo e da própria escrita.

Finalmente, numa diferente aceção do conceito de *display*, pretendemos indagar as singularidades da presente estética na representação da morte veiculada pelo género dramático/operático saramaguiano – assinalando-lhe a índole performativa, num conceito renovado de espetacularização e de contemplação da morte.

## Title: The *Display* of Death in the Fiction of José Saramago

### Abstract

This research is focused on the literary representation of death in the works of José Saramago – one of the core themes of his fiction, within the figuration of the features and the limitations of the human condition.

With a writing that conveys in its historical and cultural identity the modern obsession with the theme of death and the ambivalences and perspectivism of post-modernity, inserting the author in a context of concealment of the dead corpse in daily life, we intend to show the way Saramago's stories followed the opposite path of unveiling it, in a spectacle of death that subsumes the concepts of showcase, simulation and performance.

In this context, we will read Saramago's intersection between the visceral and the risible representations of death as an exercise of exhumation and de-dramatization of finitude – two sides of the same obol, that we name *display* and that we intend to discuss in the present work.

At a first sight, the overall concept of *display* is taken into account as a whole, expressing the concept of exhibition and spectacle of death, conveying the frequency and the consistency of the theme in the works of the author – a concept that here implies the conjunction of two representative features. Thus, at a second sight, in a gesture of syllabic decomposition, we call on the lexeme *play*, enhancing the laughable connotation of that figuration and, at the same time, we consider the negative prefix "dis", contradicting the jocular tone conveyed by the word *play* and subsuming the fleshly figuration of the theme that is portrayed. In this context, we analyse the aesthetics of the *display* of death, addressing the works that we consider to be the most illustrative of the intersection we aim to demonstrate: *Memorial do Convento*, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, *Todos os Nomes*, *As Intermitências da Morte* and *Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido*.

In the perspective of the *display*, in dialogue with the postmodern ideology, we also intend to point out the subjective choice that is intrinsic to the visceral and the risible representation of death, and to stress the notion of subjectivity implied in the author's use of synecdoche and metonymy as instruments of figuration: an aesthetic that meets the relativistic and phenomenological nature of post-modernity, suggesting the inability to know and figure death in its essence and affirming the need to exhibit it, even if partially – an absence that is made present through the figures of the

shredded body, through the representation of the double and through the thematization of writing itself.

Finally, in a different approach of the concept of *display*, we intend to consider the aesthetic singularities of the representation of death conveyed by Saramago's dramatic/operatic genre – stressing its performative nature, in a renewed concept of spectacle and of contemplation of death.

## Índice

Agradecimentos.....	v
Resumo.....	vii
Introdução.....	13
1 Morte e Modernidade .....	19
1.1 Dimensões endógenas e exógenas da “crise da morte” .....	19
1.2 Figurações tétricas na Modernidade portuguesa.....	25
1.3 Feições do desalento moderno .....	33
1.4 O <i>caixão envidraçado</i> ou a cripta romântica .....	37
1.5 Reflexos tanatográficos de fim de século .....	45
1.6 As “Urnas quebradas” da viragem do século .....	53
1.7 Os modernismos ou os tratados e(u)legíacos portugueses.....	63
2 Morte e Pós-Modernidade .....	83
2.1 (Dis)tensões e sobreposições.....	83
2.2 Bifurcações Pós-modernas .....	91
2.2.1 Dos trilhos do risível .....	91
2.2.2 Da exumação do macabro.....	101
2.3 Da representação da morte na pós-Modernidade: a estética do <i>display</i> .....	111
3 <i>Display</i> saramaguiano da morte.....	127
3.1 Do outro, do (não) eu: duplos tanatológicos .....	139
3.2 O corpo em escarlate .....	195
3.3 Sob o signo da morte .....	247
3.4 (Dis) <i>play</i> – Ópera e Morte: figurações do absoldido .....	277
4. Conclusão .....	317
Bibliografia .....	325



*Escrever é fazer recuar a morte é dilatar o espaço da vida.*

(José Saramago)

## Introdução

*Mors, Mortis*: ato de morrer, fim da vida, destruição, termo, fim, esqueleto nu ou envolto em mortalha, envergando uma gadanha.

Entre denotações e conotações bioantropológicas, sendo apanágio do que é “indizível, único e, por isso, irrepresentável”<sup>1</sup> (Goodwin & Bronfen, 1994: 12), o conceito de morte é paradigmático da pluralidade e, simultaneamente, do vazio conceptual.

A tentativa de definição da condição finita revela um amplo horizonte de possibilidades e de perspectivas, refletindo e sendo reflexo da insuficiência das linguagens para tanger o real. Se, por um lado, a morte é um conceito cujo sentido é abstrato e indefinível, por outro lado, e por essa mesma razão, o tema funéreo tem sido cerne de reflexões plurais, intradisciplinar e interdisciplinarmente. Considerado um “poliedro de múltiplas faces, brilhantes umas como lágrimas, outras foscas como as escamas do tempo”, como o definiu Urbano Tavares Rodrigues (1978), a leitura do tema da morte convoca uma abordagem de cariz multidisciplinar, veiculando dinâmicas de índole biológica, antropológica, social, cultural, filosófica, estética.

Como assinalou Maria Alzira Seixo sobre a análise temática, a hermenêutica do tema literário possui uma feição “extraterritorial”, “pertence[ndo] a um reservatório cultural e experiencial dos comportamentos e situações que as letras e a arte têm a capacidade de atualizar, por um lado, e, por outro lado, engendra[ndo] (...) uma textualidade específica, através da máquina semântica que põe em movimento, lexematizando a sua virtualidade cultural no discurso praticado” (Seixo, 2001: 399) e sendo um “campo imenso de exploração e de incessante invenção” (*id.*: 473).

No seguimento desta extraterritorialidade, assinalamos a relevância que as narrativas ficcionais parecem ter na interpretação da humanidade, o que teve influência na escolha do objeto em estudo, que pretende debruçar-se sobre as continuidades e descontinuidades entre o ideário

---

<sup>1</sup> Tradução nossa.

filosófico e cultural, os rituais sociais e os exercícios estéticos pós-modernos, no que à morte concerne e, mais especificamente, no que concerne à representação literária da morte na ficção de José Saramago.

No seguimento desta extraterritorialidade, como observou Cheryl Mattingly, no estudo *Healing Dramas and Clinical Plots: The Narrative Structure of Experience*: «It is not accidental that psychologists, medical anthropologists, and sociolinguists have joined literary critics in the study of “stories”, acknowledging that narrative “constitutes a mode of thought and representation especially suited to considering life in time, shifting temporal shapes, and the human path of becoming where death is never far away”» (Mattingly *apud* Hutcheon & Hutcheon, 2004: 21). Desta forma, “atua[ndo] como um reflexo mais ou menos imediato do estado das sociedades e das suas sucessivas transformações” (Saramago in Aguilera, 2010: 194), a literatura e a estética literária de um autor são necessariamente distintas e, ao mesmo tempo, inapartáveis de uma coletânea de ideias e experiências, contemporâneas e passadas, inerentes a um espaço cultural e à sua evolução histórica.

Na senda do que sublinhou Edgar Morin, em *O Homem e a Morte*, no curso da nossa investigação, evitaremos erguer “uma muralha entre natureza e cultura”, pretendendo promover “uma engrenagem de continuidades e descontinuidades” (Morin, 1988: 16,) no seio de um tema amplamente retratado, não obstante as suas opacidades e os seus brilhos. Assim, servir-nos-emos de uma utensilagem metodológica transdisciplinar que convoca não só a crítica literária mas ainda a crítica musical/operática, sociológica e filosófica, cientes dos perigos inerentes à heterogeneidade e vastidão hermenêutica do tema da morte e da finitude.

Como assinalou ainda Morin, se a literatura é um dos “barómetros” da sociedade na representação das suas angústias e “rupturas subterrâneas” (*id.*: 262), longe de almejar estabelecer qualquer género de taxinomia em redor de um tema que se configura em termos comparatistas como uma “longue durée”, não deixaremos de aproximar-nos dos papéis que as variações idiossincráticas poderão desempenhar nas diferentes posturas e representações artísticas da morte.

Não pretendendo elaborar uma análise histórica da tanatologia, parece-nos pertinente, ainda assim, confrontarmos perspectivas tanatológicas – ideológicas e comportamentais – dentro do contexto espaço-temporal moderno e pós-moderno, que nos parecem ser relevantes para a presente tese.

Ao debruçarmo-nos sobre um tema que é como que intematizável fora do âmbito da relatividade, da conjectura e da simulação, a tónica colocada na palavra “perspetiva” parece-nos

essencial no âmbito da interpretação literária: ainda que dentro dos limites espaço-temporais da Modernidade e Pós-Modernidade literárias portuguesas, não nos poderemos servir de um «individuómetro» ou «mortómetro» (Morin, 1988) que possa categorizar a figuração da morte unívoca e paradigmaticamente, mas poderemos debruçar-nos sobre as suas representações, cientes do cariz parcelar e parcial da nossa análise.

Numa perspetiva antropológica, tanto quanto se sabe, a perceção da mortalidade do *próprio* é inerente à condição humana desde a era pré-histórica<sup>2</sup>, indiciando a mentalidade de quem “nega e reconhece a morte: nega[ndo]-a como aniquilamento, reconhece[ndo]-a como acontecimento” (*id.*: 26). Neste sentido, já que, desde os primórdios estudados da humanidade até à contemporaneidade, os rituais fúnebres e as representações da morte têm sido indissociáveis das mentalidades e das dinâmicas sociais, assinalamos a arte, em geral, e a literatura, em particular, como objetos inapartáveis da sociedade e das ideologias vigentes, sendo perspetivadas como reflexo analógico das mesmas: “Every deliberately constructed hierarchy of values in literature known to me is based on a concealed social, moral, or intellectual analogy” (Frye *apud* Hutcheon, 2000: 77).

A tematização da morte na literatura foi sublinhada como “chave de decifração do mundo” (Silva in Feijó *et al.*, 1985). Um tema que, de um ponto de vista diacrónico e interespaçial, é diferenciável, numa literatura onde o “costume, a reiteração, o retorno cíclico cedem a vez à mudança (...) [alterando] não só as formas, as palavras e as individualidades, mas também o que os homens e as mulheres sentem, valorizam e declaram” (Guillén, 2001: 399).

Perspetivado no quadro da Modernidade e referido ao(s) seu(s) contexto(s) sócio-cultural(ais), o presente estudo pretende contribuir para a compreensão da obra do autor e do seu tempo, interpretando a visão e figuração de um tema que, embora intemporal, se expressa com as singularidades e subjetividades inerentes a cada contexto e a cada autor.

Sobre o escritor e a obra em estudo, assinalamos que a estética e os temas saramaguianos têm sido alvo de grande atenção por parte da crítica. Com efeito, não só mas também pela divulgação inerente à atribuição do Prémio Nobel da Literatura, a sua obra tem suscitado um

---

<sup>2</sup> Segundo Edgar Morin, os rituais funerários, *lato sensu*, e os cuidados de conservação do cadáver, *stricto sensu*, são conhecidos desde as “fronteiras da terra-de-ninguém antropológica” (Morin, 1988:24). Tais costumes são demonstrativos do respeito pelos mortos, mas também de uma crença na imortalidade ou renascimento *post-mortem*. Como sublinha o antropólogo, embora o conceito ainda não existisse a nível formal, este fenómeno tanatológico era concebido de forma simbólica: “Efectivamente, a morte, nos vocabulários mais arcaicos, não existe ainda como conceito: fala-se dela como de um sono, de uma viagem, de um nascimento, de uma doença, de um acidente, de um malefício, de uma entrada para a morada dos antepassados, e, o mais das vezes, de tudo isto ao mesmo tempo.” (*id.*: 25)

interesse peculiar por parte de estudiosos e ensaístas, que se têm debruçado sobre os seus estilemas<sup>3</sup> e figurações, aflorando também o tema da morte<sup>4</sup> e juntando-se às vozes de alguma crítica nacional e internacional, que assinala a importância da temática na obra do autor (Seixo, 1999; Arnaut, 2006; Frier, 2007).

Tomando o tema como cerne da nossa investigação, como pretendemos demonstrar, a figuração da morte é um ponto nevrálgico da obra de José Saramago, possuindo no seu código genético o “élan mortal” (Crevel *apud* Lourenço, 1990) que envolveu a literatura moderna portuguesa, pertencendo a um contexto sociológico que Ariès definiu como “era da morte interdita” e seguindo um percurso desvelador inverso, que é consonante com os simulacros tanatológicos pós-modernistas. Neste sentido, cientes de que o tema é recorrente na obra do autor, assinalamos que a sua produção mais relevante se desenvolveu em fase “madura”, muito embora se encontrem indícios da sua presença no apelidado “período formativo” (Costa, 1998), tal como poderá ilustrar a obra de juventude *Terra do Pecado* (inicialmente intitulada *A Viúva*). Assim sendo, no presente estudo, pretendemos fazer uma leitura transversal a diferentes obras da maturidade de José Saramago, procurando centrar-nos num ponto de interseção, no que concerne à figuração da morte.

Sendo o retrato da morte constante na obra de José Saramago – constante e plural, como exemplificou Ana Paula Arnaut (2006) –, optámos por fazer uma leitura com enfoque na figuração da morte física ou material (afastando-nos de leituras transcendentais ou religiosas, também presentes na obra saramaguiana, como em *Evangelho segundo Jesus Cristo* ou em *Caim*, por ex.). Neste sentido, ainda que assinalemos, de certa forma, a dimensão metafísica (por ex., quando abordamos o fantasma como modo de representação do morto) centramos a nossa leitura numa perspectiva humana/corporal, assinalando uma conjugação visceral e risível de figurações que apresentaremos adiante.

Em contexto de ocultação do corpo morto do quotidiano social contemporâneo, interessamo-nos indagar o percurso contrário da estética saramaguiana, que caminha lado-a-lado com uma certa feição da arte pós-modernista, numa conjugação que denominámos de *display* da morte e que consideramos que trará uma nova perspectiva à hermenêutica da obra do autor.

Assim sendo, numa tripla aceção e desconstrução semântica, faremos uma leitura da obra saramaguiana, centrando-nos no escaparate (*display*) reiterado da morte, servindo-se da interseção entre a crueza visceral e a tonalidade satírica como utensilagem de representação – duas faces de

---

<sup>3</sup> Utilizamos o presente conceito conotando o conjunto de características distintivas do estilo do autor.

<sup>4</sup> *Vide* dissertações de mestrado: Marques, 2006; Bertoquini, 1999; Fonseca, 2009.

um mesmo óbolo, cuja associação procuraremos demonstrar e que assinalaremos como *play* e *dis-play* da morte.

Numa primeira leitura, o conceito global de *display* será perspetivado homogeneamente, subsumindo o conceito de representação ou exibição, veiculando a assiduidade e a consistência do escarapate da morte na obra saramaguiana. Num segundo e terceiro níveis, num gesto de decomposição silábica, convocaremos o lexema *play*, em conotação da tonalidade risível desse retrato e consideraremos o prefixo “dis”, contraditando a tonalidade jocosa inerente ao *play* e subsumindo a figuração lúgubre e visceral com que o tema é retratado.

Por outro lado, explorando a semântica do conceito, centrar-nos-emos nas feições teatral e musical que também convergem no termo *play*, indagando as singularidades da presente estética na representação lúgubre e risível da morte veiculada pelo texto dramático concebido para concretização operática – assinalando-lhe a índole performativa, o conceito renovado de espetacularização e de contemplação da morte e o potencial representativo que a ópera confere à escrita saramaguiana dando, de certa forma, *corpo* à morte.

Num critério de leitura “de fora para dentro”, do extra-texto cultural para o texto literário, e numa aproximação progressiva à escrita saramaguiana, o primeiro capítulo traçará um panorama breve da representação da morte na literatura portuguesa moderna e contemporânea e o segundo capítulo debruçar-se-á sobre o pensamento pós-moderno e a estética pós-modernista. Neste sentido, esta estética será perseptivada à luz das bifurcações e sobreposições do pensamento pós-moderno, sendo a figuração da morte interpretada à luz do conceito polifónico que intitulámos de *display*, e que consideramos ir ao encontro da representação saramaguiana da morte. Por fim, no terceiro capítulo procuraremos considerar e desenvolver o conceito proposto, com base em três sub-temas recorrentes – o duplo, o corpo, a escrita –, perspetivando também o conceito de *performance* inerente ao *display* da morte, através de uma leitura de um texto dramático saramaguiano “composto” para tornar-se espetáculo operático.

Neste âmbito, analisaremos a estética do *display* da morte tendo como objeto em estudo as obras *Memorial do Convento*, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, *Todos os Nomes*, *As Intermittências da Morte* e *Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido*<sup>5</sup>, que consideramos serem as mais ilustrativas da conjugação semântica inapartada, não obstante ser diferenciável, do *display* da morte e que nos

---

<sup>5</sup> Pela tónica colocada na interseção entre *play* e *dis-play*, no presente estudo, não nos debruçámos sobre outras obras do autor que, embora representem o corpo visceral, são menos representativas no que concerne à figuração risível da morte, por exemplo: *Ensaio sobre a Cegueira*, *Evangelho Segundo Jesus Cristo*, *História do Cerco de Lisboa* e *Caim*.

guiarão como “mirage[ns] para quem viaja no deserto (...) [possibilitando] a esperança e a confiança, mais alguns passos sem medo, em direcção à ignota escuridão que iluminam” (Jean-Didier Urbain, 1997: 383): ou não fosse a “...a evidência da morte (...) [um] véu com que a morte se disfarça” (Saramago, 1984: 40).

# 1 Morte e Modernidade

## 1.1 Dimensões endógenas e exógenas da “crise da morte”

A reflexão sobre a finitude da condição humana tem sido transtemporal e transespacial, no seio de diferentes domínios do pensamento. Dada a sua intangibilidade, se a reflexão sobre a morte é um exercício sinuoso e ilimitado, indagá-la à luz de um outro conceito de índole multifacetada como o de Modernidade não nos salvaguarda de entrar no domínio de um intrincado entrelaçamento conceptual.

Muitos têm sido os exercícios definidores da Modernidade que, na fronteira das suas problematizações plurais, parecem convergir numa linha de raciocínio: a de prefaciarem e posfaciarem a impossibilidade de definir, de forma una e totalizante, a época moderna, tanto a nível histórico, como estético.

A dificuldade da teorização do tempo moderno emerge da sua temporalidade intrínseca. Neste âmbito, se por um lado, em sentido lato, a problemática reside na reunião de estéticas e *Weltanschauungen* dissonantes numa única categoria histórica; por outro lado, em sentido estrito, a Modernidade parece alicerçar-se num certo imediatismo, não deixando de ser um movimento estético e histórico – facto que pode ser paradoxal do ponto de vista teórico, como já tem sido notado<sup>6</sup>. No cerne da temporalidade, de um ponto de vista teórico e periodológico, e pela sua dimensão anti-pretérita, a definição da Modernidade e dos seus pressupostos parece ser tão problemática como a delimitação temporal do “agora”.

De forma essencial, a questão moderna tem uma raiz dialética intrínseca, veiculando a coexistência de variantes diacrónicas e sincrónicas sendo, por isso, teorizada no âmbito de uma continuidade de descontinuidades: ora na perspetiva da sincronização de discursos polifónicos e opositivos numa mesma tipologia periodológica, ora no prisma de uma diacronia fragmentada.

Definindo um padrão cultural e ideológico assente na própria despadronização, lembramos a leitura de Matei Calinescu, quando analisou o contexto moderno assinalando o “conceito de crise

---

<sup>6</sup> A título de exemplo, a propósito do ensaio “Le peintre de la vie moderne”, Paul de Man comenta a concepção moderna de Baudelaire, assente num “sentimento agudo do presente enquanto elemento constitutivo de toda a experiência estética”, no entanto, também numa noção de “memória do presente”, rememoração essa que, embora desconstruída pela noção de atualidade, não deixa de evocar uma certa duração temporal (Man, 1999: 178-179).

envolvido numa tripla oposição dialéctica à tradição<sup>7</sup>, à Modernidade da civilização burguesa (com os seus ideais de racionalidade, utilidade e progresso), e por fim, a si própria, na medida em que ela se percebe a si própria como uma nova tradição ou forma de autoridade” (Calinescu, 1999: 22).

O termo “crise” é um ponto de união na teorização da história moderna. Do grego *Krisis*, com sentido de “separação”, derivado do verbo *Krinein* (separar, julgar, acusar), o conceito supracitado parece favorecer a homogeneização conceptual da Modernidade pela aceitação natural do seu cariz intrinsecamente cindido e algo autofágico.

Neste âmbito, lembramos o artigo “História Literária e Modernidade Literária”, no qual Paul de Man coloca a tónica da problematização no domínio da “separação”, definindo-a como “uma apostasia da literatura e uma rejeição da história, [que] também funciona como princípio que dá à literatura uma duração e uma existência históricas” (Man, 1999: 184). Desta forma, literatura e Modernidade, além de história e Modernidade, são para Paul de Man inconciliáveis, apesar de estabelecerem uma relação de dependência legitimante<sup>8</sup>.

A perspetiva da crise enquanto cisão unificadora tem acompanhado não só a teorização da Modernidade, mas também o próprio discurso teórico que a procura definir. É neste sentido que as imagens do paradoxo *per se* surgem associadas à era moderna, sendo definida como elemento “sólido” que “se dissolve no ar” (Marx *apud* Berman, 1989), Modernidade anti-moderna (Adorno, 2001), “ininterrupto estilhaçamento” (Paz *apud* Calinescu, 1999: 69), ou tempo de “cristalizações: momentos precários de passagem do estado líquido ao sólido, que instavelmente fixam uma imagem-num-momento” (Buescu, 2005: 25).

Numa certa pangeia ideológica, a Modernidade manifesta uma unidade multiforme em potência – um ideário que se toca, não obstante as suas fervilhantes divergências; uma mancha coesa à qual subjazem forças tectónicas em vias de separação e na qual se desenham fragmentos com diferentes morfologias.

---

<sup>7</sup> Na senda da negação moderna da tradição, em *As Cinco Faces da Modernidade*, Calinescu resume as raízes etimológicas do conceito, enaltecendo o facto de, na terminologia medieval, o conceito “modernus” surgir em associação opositiva ao conceito “antiquus”: “Modernus significava, de acordo com o *Thesaurus Linguae Latinae*, «qui nunc, nostro tempore est, novellus, praesentaneus...». Neste sentido, conforme arrola o dicionário, os seus antónimos principais seriam «antiquus, vetus, priscus» (Calinescu, 1999:25).

<sup>8</sup> Na verdade, se Paul de Man enaltece o sentimento repulsivo em relação a uma possível vertente histórica da época moderna, o próprio pensador afirma a trans-historicidade do “apelo da modernidade”, defendendo que este “persegue toda a literatura”<sup>8</sup> (Man, 1999:174). A propósito do pensamento de Nietzsche, no que concerne ao paradoxo patente na relação da história com a modernidade, Paul de Man afirma que para a história “não se tornar simples regressão ou paralisia, depende da modernidade no tocante à sua durabilidade e rejuvenescimento; mas a modernidade não se pode afirmar sem ser ao mesmo tempo engolida por e reintegrada num processo histórico regressivo. (...) Modernidade e história parecem condenadas a estar ligadas entre si numa união que se auto-destrói e ameaça a sobrevivência de ambas” (Man, 1999:173).

Como essa pangeia, o pensamento moderno é um espaço uno de forças em potencial disrupção, por um lado, e em constante movimento propulsor, por outro. Apesar de uma certa unidimensionalidade da classificação periodológica moderna – aliás, teorizada por uma crítica literária que, não deixando de marcar as cisões paradigmáticas da época, não deixa de notar os pontos de união – a imagem geológica da pangeia permite-nos englobar a dualidade “união” vs. “separação” sem deixar de contemplar a diferença morfológica das estruturas limítrofes que se desintegram e repudiam, e não deixando de enaltecer o quanto esta reação de repúdio e desintegração intencionalmente destrutiva foi força criadora e criativa.

Ao encontro do progresso moderno, a unidade e a constância têm sido consideradas “entropia” e “morte lenta” (Berman, 1989: 105), sendo o gesto fragmentário moderno símbolo de um impulso criador e não de um ímpeto mortal, pelo que, como assinalou Berman, afirmar “que a (...) sociedade está a desfazer-se em pedaços (...) [é salientar] que ela está viva e em forma”(ibid.).

Como documentado ao longo da história da literatura, os valores liberalistas de progresso, advindos da mentalidade burguesa de índole revolucionária, seguiram de mãos dadas com as forças destrutivas e reconstrutivas, que operavam nos mercados, nas indústrias, nas ciências e nas mentalidades. Neste sentido, o credo marxista teorizado por Berman é paradigmático dessa dualidade – “construção”/“destruição”, “impulso da criação”/“inércia da ruína” –, que caminha de mãos dadas com os princípios modernos. Como sublinhou o filósofo norte-americano, as palavras de Marx, no *Manifesto*, ajudam a definir o caminho bifurcado da Modernidade:

*(...) o tema (sic) do desejos e impulsos insaciáveis, da revolução permanente, do desenvolvimento infinito, da perpétua criação e renovação em todas as esferas de vida; e a sua antítese radical, o tema do niilismo, da destruição insaciável, do esmagamento e trituração da vida, do coração das trevas, do horror (...) [n]o decurso do tempo (...) produzirão uma variada mostra de visões cósmicas e apocalípticas, visões da mais radiante alegria e do mais árido desespero (id.: 113).*

No campo do paradoxo, salientamos o racionalismo iluminista que, acompanhado do progresso científico, não só mas também no campo do desvelamento das leis da natureza, despoletou a designada crise interior, na medida em que trouxe à tona um sentimento de impotência da razão diante da fragilidade da condição humana.

Esta fragilização da auto-concepção do Homem enquanto ser individual é essencial à constatação de uma outra disrupção a si associada, apelidada de “crise da morte”. Assinalada por Edgar Morin, no estudo histórico e sociológico *O Homem e a Morte*, a crise moderna da finitude é

retratada como um fator que acompanhou a ciclicidade das crises económico-financeiras, desde a segunda metade do século XIX até à primeira metade do séc. XX.

No que concerne à Modernidade, Morin regista três pontos-chave que terão propiciado um *volte-face* das mentalidades, no que concerne ao signo tanatológico. Como assinalou, as cisões egóicas da burguesia oitocentista<sup>9</sup>, a inexorabilidade da competitividade capitalista de inícios do século XX<sup>10</sup> e a depressão económico-financeira originada pelo *crash* de 1929<sup>11</sup> terão sido decisivos para o enfraquecimento do egocentrismo iluminista e, concomitantemente, para a emergência de um “conceito de morte [que] não é a morte (...) [mas que] está vazio como uma noz oca” (Morin, 1988: 261).

Segundo palavras morinianas,

*A morte, que corrói o seu próprio conceito, corrói então os outros conceitos, mina os pontos de apoio do intelecto, derruba as verdades, niiliza a consciência. Corrói a própria vida, liberta e exaspera angústias privadas de súbito de muro de resguardo. Nesse desastre do pensamento, nessa impotência da razão perante a morte, a individualidade jogará os seus últimos recursos: procurará conhecer a morte, não já pela via intelectual, mas sim farejando-a como um animal, a fim de penetrar no seu covil; (...) Esse afrontamento-pânico, num clima de angústia, de nevrose, de niilismo, adquirirá aspecto de autêntica crise da individualidade perante a morte (ibid.).*

Numa referência à história do pensamento filosófico e literário, e nunca deles dissociando a história moderna das mentalidades, é sob o contexto de crise económico-financeira e sociológica, e de conjuntura bélica, que se assinala que o “espectro da morte assediara a literatura” (Morin, 1988: 266), bem como todas as “obras” resultantes do pensamento humano, que são naturalmente

---

<sup>9</sup> Vide descrição de Edgar Morin, a propósito do retrato da morte no romantismo: «O romantismo é em primeiro lugar crise de inadaptação ao emburguesamento. (...) Essa inadaptação suscita o desejo patético e impotente de reviver um período de verdades originais e deixa atrás de si uma esteira de infelicidade e morte...» (Morin, 1988:262).

<sup>10</sup> Segundo Morin, as oscilações capitalistas e as lutas de classes do séc. XIX levaram a que “determinações próprias da crise global do mundo burguês (...) [pesassem] cada vez mais brutalmente, no decurso do século XX, sobre uma individualidade que esse mesmo mundo consagrara. Com efeito, essa individualidade consagrada pela revolução burguesa como valor absoluto (universal), tanto no plano económico e político como no sociológico, encontrar-se-á lançada num mundo de rupturas e participações cada vez mais regressivas” (*id.*: 263).

<sup>11</sup> Além das consequências da Quinta-feira negra, Morin salienta o contributo das grandes guerras mundiais para a visão tanatológica da primeira metade do século XX: “A crise de 1929 manifesta-se como crise de *estrutura* do sistema capitalista, à qual este só consegue escapar através da economia de guerra e de novo pela guerra. (...) Nestas condições, a individualidade, que se expandiu no sector liberal da civilização (...), vê-se cada vez mais solicitada, desequilibrada, brutalizada, logo infeliz, no seio dessas rupturas e dessas participações cívico-militares.

O seu primeiro gesto é a recusa, expressa numa literatura de desparticipação na sociedade (...), de desparticipação na luta de classes militarizadas, de desparticipação na guerra: o indivíduo contempla horrorizado a morte que dá e que o atinge” (*id.*: 263/4).

permeáveis à idiosincrasia contextual – uma leitura que cremos ser extensível à contemporaneidade.

O progresso parece ter tido um papel de suma importância no enquadramento das diferentes dimensões da crise no processo de fragmentação do eu “iluminado”. Neste sentido, servindo-nos da leitura de Morin, assinalamos os avanços da ciência como catalisadores de uma crise endógena, propícia a um estado de depressão coletiva. Como assinalou o sociólogo:

*Coincidindo com a angústia de morte e agravando-a (...) as descobertas das ciências do homem e da natureza esmagam e estiolam o indivíduo, (...) [que é] criação tardia das civilizações: recolocam-no, qual átomo invisível, no seu planeta rodopiante, ele próprio átomo de um sol perdido nas poalhas da Via Láctea. (...) As civilizações são mortais. A humanidade está condenada à morte. A Terra morrerá. (...) A morte humana, já vácuo infinito, dilata-se em todos os planos do cosmo, cada vez mais vazia e infinita. (...) Tudo remete, pois, o indivíduo solitário para uma solidão cada vez mais miserável no vazio de um nada ilimitado. Aquele que se sente estranho no mundo e que sente que a sua morte lhe é estranha tem-se apenas a si mesmo (...) e é precisamente esse «si mesmo» que perecerá, apodrecerá, morrerá. Não pode basear-se o que for na sua individualidade condenada ao nada (ibid.).*

Num renovado antropocentrismo e num afastamento da metafísica, as *lumières* engrandeceram o homem, levando-o ao auge da civilidade e aumentando a ilusão de interminabilidade. Neste sentido, a quimera do triunfo da razão humana sobre a própria humanidade propiciou a queda vertiginosa em direção a uma crise interior – a crise da individualidade, assim interpretada por Morin:

*O indivíduo encontra-se sozinho na irracionalidade. “Já só se tem a si mesmo”. E será então que (...) surgirá a mais formidável angústia. A ruptura das participações remete para a angústia da morte e a angústia da morte remete, por sua vez, para a ruptura das participações. O isolamento atrai a obsessão da morte e a obsessão da morte torna a fechar o isolamento.*

*As portas da literatura e da filosofia serão arrombadas pela angústia de morte (id.: 265).*

Diante de uma notada obsessão moderna da morte, no cerne das dimensões exógenas e endógenas da crise do indivíduo, o(s) “mal[es] do[s] século[s]” parece[m] ter desenhado diferentes tonalidades da figuração da morte no âmbito da Modernidade, o que se verificou no caso português.



## 1.2 Figurações tétricas na Modernidade portuguesa

*O que não é possível é virar a esquina dessa Modernidade para qualquer imaginária restauração do Sentido nela perdido, glosado, esquecido, sem tropeçar no Morto. Eternamente sem sepultura, como a um suicida sacralmente é devido.*

(Lourenço, 1990)

O conceito de disrupção tem sido central na teorização da Modernidade, nas aceções referenciadas como exógenas ou endógenas ao indivíduo. Gizada como força motriz transversal às diferentes roturas estéticas da era moderna, como tem sido reconhecido, a crise foi simbolicamente associada à própria génese europeia da Modernidade – um momento conotado pela subsunção de outras cisões históricas, com a figura da divergência *per se*, materializada globalmente pela “querela dos antigos e modernos”<sup>12</sup> e localmente pelas lutas políticas e ideológicas entre um “Portugal antigo” um “Portugal liberal” (Lourenço, 1990).

No caso português, lembramos alguns dos momentos críticos de cisão sociológica, habitualmente referenciados como contributos para o *mal du siècle*, que se viria a repercutir nas mentalidades e cultura portuguesas, bem como nas figurações da morte enquadradas numa Modernidade que Eduardo Lourenço adjectivou de “suicidária” (*id.*).

Como sublinhou José-Augusto França, no notável estudo sobre os “factos socioculturais” do Romantismo português, as referências sociológicas da época e as correlações com o ideário literário não têm a intenção de veicular um “ponto de vista mecanista” (França, 1993: 8), sendo, ainda assim, demonstrativos da reciprocidade contaminatória entre obra de arte e conjuntura social, concordando que a história da literatura possa ser entendida também como “história do espírito na medida em que este produz ou consome literatura” (Valéry *apud* França, 1993: 9).<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Apesar da querela entre antigos e modernos, o romantismo português não é considerado antitradicional, mas “restaurador da genuinidade dos costumes nacionais e das instituições positivas e exequíveis em que se havia de alicerçar a liberdade” (Chaves *apud* Reis & Pires, 1997: 47), facto demonstrado pelo teor medievalista de alguns autores românticos, entre eles Alexandre Herculano. Neste sentido, a *querela* é aqui referenciada pela recusa – não unânime mas maioritária – do neoclassicismo.

<sup>13</sup> A este propósito, na obra citada *O Romantismo em Portugal: estudo de factos socioculturais*, José-Augusto França faz a seguinte consideração: “Se é impossível compreender uma sociedade moderna sem conhecer a sua literatura, ou a sua pintura, ou a sua arquitectura, é porque ela não existe sem estas dimensões. Um facto cultural reflecte ao mesmo tempo valores sociais e propõe valores à sociedade (...). Não poderíamos (...) ignorar que os acontecimentos, como os livros, os edifícios ou as partituras, são a expressão de homens vivos que é

Como indicou Jacinto do Prado Coelho, na compilação crítica de *Poetas Pré-Românticos*, se “na História da Cultura todas as épocas são de transição, porque o Homem (já o dizia Montaigne) é movimento incessante” e ainda se “em certas épocas a lentidão da metamorfose dá a ilusão da estabilidade”, outros momentos há em que a mudança é “dramaticamente sensível” entre eles as “épocas de crise, de contrastes violentos, de inquietação” e de “angústia” (Coelho, 1970: 5).

De forma intermitente, a crise e a instabilidade caracterizaram a sociedade portuguesa entre os séculos XVIII e XIX – época na qual têm sido situados os “romantismos”, entre eles o Romantismo *ante litteram* (*ibid.*)<sup>14</sup> setecentista.

No âmbito do tema sobre o qual nos debruçamos, o perfil dos estados de espírito e mentalidades em Portugal é, de certa forma, um indício para a contextualização de algumas tendências temáticas de índole ontológica, entre as quais se insere a da morte. Neste contexto, acompanhadas da revolução liberal, as crises de oitocentos e novecentos representaram uma mudança profunda das estruturas sociais, económicas, financeiras e culturais portuguesas, gerando uma série de desequilíbrios, comumente enaltecidos como raízes de um abalo generalizado do país e das suas mentalidades.

Num cômputo geral, as ameaças externas à soberania nacional – tanto de início como de fim do século XIX –, a evasão régia para o Brasil, a perda da importante colónia sul americana, as guerras internas de sucessão e a instabilidade política pós-revolucionária, por um lado, ladeadas pela mudança radical da organização económica, financeira, governativa e social portuguesas, por outro, têm sido evocadas como surtos causadores de uma metamorfose estrutural mas também anímica do país.

Entre as mudanças relevantes para o estudo do caso literário oitocentista decorrente, de certa forma, do liberalismo conjuntural, salientamos a aparição da imprensa em Portugal, na medida em que se torna essencial para a rápida divulgação de relatos noticiosos, crónicas de opinião e textos literários, reveladores de estados de espírito. Neste âmbito, como ilustra a descrição feita do país pelo jornal clandestino *O Espectro*<sup>15</sup>, a imprensa utiliza a imagética da morte para retratar o sentimento de angústia nacional:

---

preciso conhecer integralmente” (França, 1993: 8/9).

<sup>14</sup> Relegando as questões da periodização do Romantismo em Portugal para segundo plano – nada mais do que pela intrínseca inexatidão e falta de consensualidade da mesma – como sublinhou Jorge de Sena, no colóquio “Estética do Romantismo em Portugal”, contemplaremos o(s) Romantismo(s), em sentido lato, sublinhando o advento da “sensibilidade romântica” no “primeiro terço do século XIX” e o fim do Romantismo como paradigma dominante da literatura portuguesa, com o florescimento da “geração de 70” (Sena, 1974: 75).

<sup>15</sup> Vide número inaugural do jornal lisboeta *O Espectro*, de 16 de Fevereiro de 1846.

(...) O «Espectro» é a sombra das vítimas que acompanhará sempre os seus assassinos e opressores – é a «umbra mortis», esse fantasma que não deixa o rico no seu palácio nem o pobre na sua cabana – é o inocente a clamar vingança contra o seu perseguidor – é o dedo invisível da Providência a escrever nas paredes da casa de Balthasar a sentença da sua morte. (...)

A populosa Lisboa apresenta o espectro da morte. As suas ruas como as de Sião acham-se desertas, os seus templos vazios, os seus espetáculos interrompidos, as suas transacções comerciais paralisadas, os seus habitantes entristecidos, e um murmúrio longínquo anunciando algum grande abalo social – esta confusão, esta celeuma que precede os grandes furacões e que no «sauve qui peut» exprime o estado de consternação em que jaz submergida. (...)

Os erros da administração Cabral trouxeram-nos a crise financeira, e com ela a revolução. (...) A confiança quebrou logo também. (...)

O sangue corre a jorros, e o valido triunfa, e a côrte applaude; - applaude sim, e applaude a sua morte!

Numa conjuntura de progresso liberalista que se reflete nos avanços da imprensa, dada a importância que a expressão jornalística e literária detinham no esboço de novas correntes de pensamento, assinalamos a semântica da morte espelhada nos seus textos, enunciando *sangue a jorros* e uma corte que aplaude.

A expressão dolorida, o tom melancólico e a tematologia fúnebre foram alvo de indagações várias, no âmbito da produção escrita moderna. Comentando os temas negros do período em questão, na literatura e na filosofia, Edgar Morin define o Romantismo como “reação antropológica à civilização burguesa, capitalista, urbana, depois mecânica e industrial” (Morin, 1988: 159), admitindo as suas consequências disruptivas, no que sublinha ser a expressão da “crise de inadaptação ao emburguesamento” (*id.*: 262).

Neste contexto, na compilação de ensaios *Very Little... Almost Nothing: Death, Philosophy, Literature*, o filósofo Simon Critchley problematiza a essência romântica do ponto de vista de uma missão literata algo *naïve*, visando solucionar os paradoxos sociais do pós-iluminismo. Como assinala:

(...) [the] problem to which romanticism attempts to provide a solution is that of how to reconcile the values of the Enlightenment – secularization, humanism, the libertarian and egalitarian values (...), the primacy of reason and the ubiquity of science – with the disenchantment of the world that those values seem to bring about. (...) The naïveté of romanticism is the conviction that the crisis of the modern world can best be addressed in the form of art (Critchley, 2004: 100).

Apesar da apologia de uma certa ingenuidade nas pretensões algo heróicas do Romantismo, apoiando-se em Blanchot, Critchley salvaguarda que o romântico também estaria consciente da impossibilidade da sua ambição – “[a]s Blanchot writes, romanticism’s greatest merit is that it has *the keenest knowledge of the narrow margin in which it can affirm itself*” (*id.*: 124) – imiscuindo a dualidade do sonho e a irrealização desse sonho no tom melancólico e confessional da sua estética.

No seguimento da expressão dual (consciente mas dolorosa) do não-lugar do sonho, na qual a «luz (...) [se revê] nas “Luzes” do Iluminismo, e as trevas têm nas *Noites*, de Young, um sentido de “rêverie” melancólica» (França, 1993: 575), o discurso romântico é assinalado como interseção de um espectro da esperança diurna e o malogro noturno – um espectro, cuja diluição o discurso realista-naturalista procura diagnosticar e que os “ismos” do modernismo revisitam com tônica auto-contemplativa.

Embora assumindo diferentes tonalidades agónicas, espelhadas em diferentes correntes, a expressão desiludida e deprimida dos escritores é instrumentalizada pela imagem mórbida, num “processo de formação da moderna consciência infeliz (...) [acelerado] pelo impacte psicológico das pequenas e grandes frustrações do tempo” (Ferreira *apud* Reis, 1993: 36).

Na orla do pensamento de Unamuno, o presente contexto será causa e reflexo de um “povo de suicidas” (Unamuno, 2008: 73), no seio do qual se inserem Camilo Castelo Branco, Soares dos Reis, Antero de Quental, Mouzinho de Albuquerque, Mário de Sá-Carneiro e Manuel Laranjeira que, em correspondência com Miguel de Unamuno, usando figuras tanatológicas, descreve a desilusão finissecular d’“o cadáver de um povo”:

*(...) tenho a impressão intolerável e louca de que em Portugal todos trazemos os olhos vestidos de luto por nós mesmos. (...) Portugal atravessa uma hora indecisa, gris, crepuscular, do seu destino.*

*Será o crepúsculo que precede o dia e a vida, ou o crepúsculo que antecede a noite e a morte? (...)  
Não falta mesmo por aí quem diga que isto não é já um povo, mas sim – o cadáver de um povo (Laranjeira *apud* Unamuno, 2008: 77/78).*

No artigo “Suicidária Modernidade”, Eduardo Lourenço segue esta linha de leitura, assinalando que Mário de Sá-Carneiro fechou um ciclo depressivo iniciado por Antero de Quental, na que apelida de era “dos amantes da Morte (...), com romântica e veemente maiúscula...” (Lourenço, 1990: 7). Num conjunto agrupado de gerações, a categorização da Modernidade portuguesa como era “dos amantes da morte” salienta autores com especial obsessão pelo tema, do Romantismo ao

Modernismo. Entre os escritores assinalados, no século XX, sublinhamos Mário de Sá Carneiro, Fernando Pessoa, António Nobre, Cesário Verde, Alexandre O'Neill, Mário Cesariny, Alberto Pimenta, Camilo Pessanha e Eugénio de Castro – não todos “suicidados da vida” ou “suicidados da sociedade” (Lourenço, 1990: 7/8) mas todos imbuídos desse “élan mortel” (Crevel *apud* Lourenço, 1990: 12), que é comum, tanto à Modernidade ficcional, como à quotidiana.

No artigo “A crise de pátria e o regresso à raiz de Garrett a Pessoa”, Teresa Rita Lopes afirma que “o traço talvez mais vincado na feição do ser português é a permanente constatação de que a sua vida é morte, quase sempre acompanhada, porém, pela teimosa esperança de que há-de ressuscitar um dia” (Lopes *in* Godinho, 1989). Diante de uma espera inerte, a ensaísta escreve “que o português se sente um habitante desse país da Bela Adormecida”, aguardando o beijo que o acordará do interior de um caixão envidraçado no qual “o seu destino jaz interrompido” (*ibid.*). É neste seguimento que, aludindo a Garrett, Pessoa, Eça de Queirós, António Patrício e Guerra Junqueiro, a ensaísta evoca o uso da figura da ressurreição do país e das letras, adjuvada pela ação – de spectralidade recorrente apesar de utópica – de alguns mitos heróicos que haveriam de regressar<sup>16</sup>.

Além da figuração literária sobre a qual nos debruçaremos adiante, recordamos alguns excertos que refletem a instrumentalização do tema da morte e da enfermidade, na representação histórica e idiossincrática portuguesas. A título ilustrativo, evocamos as imagens usadas pelos intelectuais da Modernidade portuguesa, entre elas a da almejada ressurreição civilizacional e cultural, como ilustra a “Introdução” a *Romanceiro*, de Almeida Garrett:

*O tom e o espírito verdadeiro português esse é forçoso estudá-lo no grande livro nacional, que é o povo e as suas tradições e as suas virtudes e os seus vícios, e as suas crenças e os seus erros. E por tudo isso é que a poesia nacional há-de ressuscitar verdadeira e legítima, despido, no contacto clássico, o sudário da barbaridade, em que foi amortalhada quando morreu, e com que se vestia quando era viva* (Garrett *apud* Reis, 1993: 28).

Da mesma forma, Alexandre Herculano é exemplo paradigmático do uso da imagem fúnebre na caracterização de um Portugal estético e histórico. Neste sentido, entre outros exemplos, lembramos a crítica feita ao iluminismo racionalista, que considerava “vazio e frio como a morte” (Herculano *apud* Reis & Pires, 1997:137), ou a caracterização do estado da nação portuguesa, no pós-guerra entre miguelistas e liberais, na qual o autor descreve o país como um «cadáver sem

---

<sup>16</sup> Sejam eles D. Sebastião, D. Nuno Álvares Pereira ou D. Pedro I, o Justiceiro, como sublinha a ensaísta.

nome» (Herculano *apud* França, 1993: 62). Neste âmbito, assinalamos as “Memórias do Conservatório Real”, onde o autor elabora uma apologia de uma literatura nacional pela qual exclama:

*(...) é preciso resolver a grande lajem que cobre o cadáver do passado; é preciso aspirar o pó do sepulcro, deslizar prega por prega o sudário apodrecido das gerações extintas; é preciso contemplar as formosuras das sociedades que se transformaram ou pereceram mas também apalpar os cancros que as devoraram: é preciso contemplar seus monumentos sublimes de mármore; mas também ler lentamente os quase apagados e bárbaros caracteres dos seus pergaminhos, e as obscuras, tediosas e incertas sentenças da sua legislação; é preciso viver com os grandes de outrora em seus espaços esplêndidos, mas assistir também às misérias e agonias dos peões, cuja desventura faria hoje recuar de horror o maior malaventurado* (Herculano in Reis & Pires, 1997: 157).

No que concerne à geração de 70, lembramos o discurso sobre as “Causas da Decadência dos Povos Peninsulares”, no qual Antero de Quental faz um diagnóstico à “esclerose da cultura portuguesa” (Reis & Pires, 1997: 312):

*É o que nos mostra claramente este salto mortal dado pela inteligência dos povos peninsulares, passando da Renascença para os séculos XVII e XVIII. (...) Saímos de uma sociedade de homens vivos, movendo-se ao ar livre: entrámos num recinto acanhado e quase sepulcral, com uma atmosfera turva pelo pó dos livros velhos, e habitado por espectros de doutores. (...) O espírito sombrio e depravado da sociedade reflectiu-o a Arte, com uma fidelidade desesperadora, que será sempre perante a história uma incorruptível testemunha de acusação contra aquela época de verdadeira morte moral. Essa morte moral não invade só o sentimento, a imaginação, o gosto: invade também, invade sobretudo a inteligência. (...) A Europa culta engrandeceu-se (...) sobretudo pela ciência: foi sobretudo pela falta de ciência que nós descemos, que nos degradámos, que nos anulámos. A alma moderna morrera dentro em nós completamente* (Quental, 1987: 24-27).

Da mesma forma, evocando Francisco Sanches com igual desencanto, António Sérgio dissertou sobre o “Reino Cadaveroso”<sup>17</sup> português ou “o Reino da Estupidez” (Sanchez *apud* Sérgio, 1984: 127), lembrando “a história curta do seu nascer, da sua morte, e dalguns tentames de o ressuscitar” (Sérgio, 1984: 127).

Na senda do Decadentismo e Simbolismo português, sobre a morte da “alma moderna”

---

<sup>17</sup> Vide Manuscrito de Ribeiro Sanches, de cerca de 1777 – comentado por Artur Anselmo no Colóquio “António Sérgio: Pensamento e Acção” (2004) - no qual assinala os “incommodos [de] (...) todo aquelle Legislador que de hum Reyno Velho (...) quisesse de hum jacto, reformar este Cadaveroso Reyno, e formar dele hum Novo”.

notamos o “pessimismo (...) que parece ter ficado do herói romântico submetido à tensão que existe entre os valores da sua própria individualidade e a iminência da sua dissolução” (Guimarães, 1990: 10). Neste âmbito, convocamos a tónica dolente e a imagem de morte que, figurando Portugal, é veiculada pela poesia de António Nobre:

*“Há quatro lustres, viu a luz um poeta  
Que melhor fora não a ver jamais.  
Mal despontava para a vida inquieta,  
Logo ao nascer, mataram-lhe os ideais,  
(...)  
Nada me importa, País! seja meu Amo  
O Carlos, ou o Zé da T'resa... Amigos,  
Que desgraça nascer em Portugal!”*  
(Nobre, 1892)

Sempre no contexto da utilização da semântica fúnebre na descrição de Portugal, assinalamos a conferência proferida por Paulo Osorio, em princípios do século XX, intitulada “O Amor e a Morte no Drama e no Romance”. Na presente conferência, o pensador descreve os portugueses como “Povo de sentimentaes, tristes e enamorados, nem nós queremos sentir, nem nós sabemos vêr com os olhos do nosso espirito, com o affecto do nosso coração, outro amor que não seja «forte como a morte», fatal e poderoso como ella e, como ela também, ubere fonte das mais nobres e vehementes emoções” (Osorio, 1909: 29).

No mesmo período, na revista de tiragem única “Portugal Futurista”, Álvaro de Campos evoca um “Portugal-centavos, resto de Monarquia a apodrecer República, extrema-unção-enxovalho da Desgraça” e Almada Negreiros, em imprecação aos concidadãos, exclama: “Vós, oh portuguezes da minha geração, que, como eu, não tendes culpa nenhuma de sêrdes portuguezes (...) Fazei a Apotheose dos Vencedores, seja qual fôr o sentido, basta que sejam Vencedores. Ajudai a morrer os vencidos” (Negreiros, 1982: 38).

Como pretendemos ilustrar, a imagem tanatológica foi um instrumento de representação ubíquo na produção intelectual portuguesa moderna, traçando retratos da conjuntura social, cultural, política e financeira do país, e ilustrando tanto a ficção como o real, a arte como a vida, a estética como a ética.

Neste sentido, servindo-nos das palavras de Augusto Santos Silva, no artigo “A Morte na História”, corroboramos que um dos fatores de interesse na análise do intelectual português é “a

sua concepção da morte moral e colectiva, é a sua figuração da morte”, na medida em que “além de falar, de pensar, *sobre* a morte, ele fala e pensa *com* a morte – usando a sua imagem dela como categoria analítica, como uma verdadeira chave de decifração do mundo” (Silva *in* Feijó *et al.*, 1985: 44).

### 1.3 Feições do desalento moderno

O século XIX português veiculou a ideia de exacerbação e manifestação de um “desespero da morte” (Vivier *apud* Simões, 1959: 15), que parece ir ao encontro da postura de “emburguesamento”, conotada tanto com a ideia de não resignação, como com a de ostentação.

Neste sentido, a feição ideológica e comportamental da sociedade moderna parece ter uma interessante confluência, ou um interessante efeito, nas respetivas tradições fúnebres. No contexto desta correlação, como sublinhou Hermínio Martins, no ensaio “Tristes durées”, que integra a compilação *A Morte no Portugal Contemporâneo*, as “instituições relativas à morte no mundo ocidental estão intimamente associadas à história do individualismo ocidental como sistema de valores e *nexus* de práticas legais e políticas inter-relacionadas”, sendo que descurar “as instituições tanatológicas significa também negligenciar questões relacionadas com a individuação e a personalidade” (Martins *apud* Feijó *et al.*, 1985: 14/15)<sup>18</sup>.

Neste sentido, salientamos o que poderá ser um barómetro relevante da mentalidade da época, com especial enfoque no tema em estudo: a viragem do paradigma dos rituais fúnebres, no pós-iluminismo, e as suas possíveis implicações idiossincráticas, extensíveis ao caso português.

Como sublinhou Phillipe Ariès, no estudo *Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média*, o século XIX veiculou uma mudança comportamental, no que concerne aos rituais de luto. Apoiadas por cerimoniais fúnebres e edificações cemiteriais – ambas instituídas nas *lumières* – as novas exéquias são descritas como acontecimentos ostensivos e “históricos”<sup>19</sup>, imbuídos em choro e desmaios extenuantes, num “retorno às demonstrações excessivas e espontâneas (...) da Alta Idade Média”<sup>20</sup> (Ariès, 2010: 53).

Neste contexto, sem pretendermos estabelecer uma ligação de necessidade apriorística, consideramos relevante notar como a descrição do comportamento funéreo ostensivo – precedido, até então, por um perfil comportamental mais conformado e reservado – parece ir ao encontro do

---

<sup>18</sup> Ainda neste seguimento, o ensaísta afirma que “todas as grandes transformações na história moral do indivíduo ocidental foram acompanhadas por transformações nos regimes de percepção da morte e nas modalidades de os tornar significativos, corporizados em várias iconologias...” (Martins *apud* Feijó *et al.*, 1985: 15).

<sup>19</sup> Como enfatiza Ariès, “se se pudesse traçar uma curva do luto, teríamos uma primeira fase aguda de espontaneidade aberta e violenta até cerca do século XIII, depois de uma fase longa de ritualização até ao século XVIII, e, ainda no século XIX, um período de exaltação da dor, de manifestação dramática e mitologia fúnebre” (Ariès, 2010). No contexto do século XIX, tal como Ariès, lembramos o aparecimento das carpideiras, enquanto profissionais de velórios, pagas para ostentar as dores ltuosas.

<sup>20</sup> Tal como sublinhado pela história da literatura, não poderemos deixar de registar a influência do traço medieval na arte e literatura românticas bem como a sua importância para o tema sobre o qual nos debruçamos, facto que referiremos adiante.

discurso carpido da Modernidade romântica ou do “homem romântico” que, segundo José-Augusto França, “gostava de sofrer, e ainda mais gostava que soubessem que sofria” (França, 1993: 588).

Desta forma, das luzes às trevas, assinalamos o retrato fúnebre da *pátria* veiculado pela figura simbólica de *Camões* – associada *garretianamente* à génese do Romantismo português – esboçando uma “morte cívica e moral que era a noite da liberdade...” (*id.*: 575/6). Uma morte que, algo aporeticamente, e como sublinhado por José-Augusto França, foi oriunda da instabilidade política mas também do progresso liberal que, com preocupações económicas estruturais insuficientes<sup>21</sup>, parecia favorecer a “vontade de poder” de uma burguesia fortalecida (*id.*: 577).

Nesse sentido, as trevas oitocentistas deram lugar a uma “espécie de angústia que [nem] o formulário «gótico» ou «negro» ou «nocturno»”, que então se estabelecia na literatura portuguesa, poderiam remediar. No âmbito de dolência expressa num certo “romantismo negro” (Praz *apud* Guimarães, 1990: 12) ou numa “face violenta e nocturna” romântica (Santos *apud* Reis & Pires, 1997: 166), no contexto da figuração da morte, assinalamos os estudos *A Literatura «Negra» ou «De Terror» em Portugal (séculos XVIII e XIX)* e *O Horror na Literatura Portuguesa*, de Maria Leonor Machado de Sousa, evidenciando algumas das leituras essenciais sublinhadas pela autora, que são transversais a ambos os estudos:

- a) Apesar das importantes influências do gótico oitocentista, recebidas pelos nossos escritores através de traduções em Portugal, “o *negro*” literário do século XVIII terá estado “mais próximo da melancolia depressiva dos românticos que da preocupação do terrífico e sensacional” (Sousa, 1978: 191);
- b) este *negro* terá privilegiado “lendas nacionais<sup>22</sup>, que terminam quase sempre com o quadro clássico de almas penadas assombrando os lugares onde as suas esperanças de felicidade foram brutalmente cortadas” (*id.*: 191). Neste sentido, “a literatura baladesca romântica em Portugal seguiu uma orientação “tradicionalista popularizante” considerada “terrífica e macabra” (*id.*: 198);
- c) no caso do texto dramático, verifica-se uma maior repercussão da tonalidade gótica no teatro português devida aos ambientes criados pela “representação

---

<sup>21</sup> Neste contexto, como escreveu José-Augusto França, “A expressão célebre de Guizot - «enrichissez vous!» - ressoava sem dúvida no espírito dos capitalistas do Fontismo, mas as receitas fáceis a que se tinham habituado resistiam às solicitações de novas necessidades conjunturais” (França, *op.cit.*: 577).

<sup>22</sup> Em consonância com o espírito romântico, *lato sensu*.

- dos tempos medievais como (...) no fazer desenrolar a acção no ambiente típico de ruínas, castelos, conventos ou subterrâneos” (*id.*: 230/1)<sup>23</sup>;
- d) entretanto, “coisa típica dos autores góticos” – e marco importante da ideologia romântica<sup>24</sup> –, “todos os meios são lícitos para alcançar um fim moral”;
- e) nos exemplares negros da novelística romântica, são notados o “romance de inspiração antiga (medieval ou não) e a novela realista da escola de Sue” (*id.*: 262)<sup>25</sup>;
- f) do terror inspirado pela novela da escola romântica nasce a sátira ao género, apelidada de “drama jocoso” (*id.*: 36).

No que concerne às influências periodológicas do “negro” português, salientamos o entrecruzamento do tema gótico com o tom romântico, decorrido de uma chegada tardia da literatura gótica a Portugal, como notou Costa e Silva, entre outros estudiosos: “Sinceramente romântico e apaixonado pela Idade Média”, o “maravilhoso tradicional (...) de fadas e duendes, (...) dá um traço diferente ao *gótico* (...) com as côres e enfeites que ao melhor gosto se tem adoptado no moderno tempo” (Costa e Silva *apud* Sousa, 1978: 257).

No seio da indagação temática da literatura “negra” romântica, Leonor Machado de Sousa destaca o tema da ressurreição, assinalando o motivo<sup>26</sup> macabro do “desenterramento dos cadáveres” enquanto um dos mais assinaláveis na novela “original” portuguesa oitocentista (Sousa, 1979: 26). Neste contexto, salientamos a recorrência do tema do reaparecimento de um morto-vivo ou de um vivo que se julgava morto que, na literatura portuguesa, é transversal a diferentes géneros românticos. Por outro lado, Machado de Sousa salienta o tema da separação dos amantes como

---

<sup>23</sup> No que concerne ao texto dramático, a autora salienta a originalidade romântica referente à representação explícita do horror, em detrimento da “frieza e disciplina” da tragédias clássicas: “os dramaturgos do fim do século XVIII, e sobretudo os românticos (...) romperam com todas as normas «moderadoras», para darem primazia à violência, ao lúgubre, ao macabro, o mais possível à vista do público” (Sousa, 1979: 33).

<sup>24</sup> Neste contexto, a propósito da “novela cultivada pelos nossos românticos” (Sousa, 1978: 247), em comentário ao prefácio de Nicolau Maria da Silveira Estrela à sua novela “Adelaide de Clinter”, Maria Leonor Machado de Sousa assinala com uma citação de Estrela que «Assim como o teatro he uma Escola de moral j mesma forma eu reputo, que um Romance bem concebido, e moralizado, he uma fonte onde se podem beber sem custo, e com sabor agradável lições alias salientes e efficases de bons costumes e de virtudes” (Estrela *apud* Sousa, 1978: 247/8).

<sup>25</sup> Neste seguimento, no estudo *O Horror na Literatura Portuguesa*, a autora justifica a vertente social do negro por uma aproximação ao realismo, dando Camilo Castelo Branco como referência (Sousa, 1979:16).

<sup>26</sup> Falamos aqui em “motivo” no sentido global de “pequena parcela temática do texto, susceptível de migrar de narrativa em narrativa” (Reis & Lopes, 1998: 243), veiculando tanto a ideia de constância como a de possível variabilidade.

sendo transversal não só ao Romantismo português, mas também a outros períodos da literatura nacional, *lato sensu*. Como assinala, desde a época dos Descobrimentos à Guerra do Ultramar, é comum o retrato poético, dramático e romanesco de histórias de amor trágicas.

A propósito da transtemporalidade do tema “eros” *versus* “thanatus”, nas gestas portuguesas, como sublinhou Maria Machado de Sousa:

*Os poetas das cantigas de amigo fizeram a rapariga exprimir tristes saudades; Gil Vicente, mais realista, satirizou situações que eram porventura as mais frequentes; Camões immortalizou a dor da separação. Mas só no Romantismo este tema apareceu como algo de verdadeiramente trágico, adoptando os aspectos violentos e macabros da tradição germânica (id.: 28).*

Numa índole social do romantismo, aproximando-se da contemporaneidade e afastando-se da medievalidade, a crítica demonstrou ainda como o horror e o macabro se expressaram ao serviço de uma “crítica social violenta” (*id.*: 62), sob a utensilagem do «romance tenebroso» (Camilo Castelo Branco *apud* Sousa, 1979: 63). Em convergência com o seu tempo, na literatura portuguesa romântica, a temática funérea esteve em concordância com a estética romântica global. Neste sentido, a figuração da morte parece veicular a desarmonia egotista, num diálogo cooperativo, que se pautou por um bramido confessional da feição fadária e inelutável da morte.

Desta forma, o discurso romântico parece ser resultado de uma interseção entre a “entoação solene”, o “carácter sombrio” e a “coloração mórbida” (Reis & Pires, 1997: 246), vista pela lente da figura tanatológica, num bramido envolvido pelo lúgubre gótico e medieval e pelo episódio macabro oitocentista.

#### 1.4 O *caixão envidraçado* ou a cripta romântica

Traçada por José-Augusto França a “ritmo de contraponto”, a “curva sinusoidal” do Romantismo português subsume as “luzes e trevas” do primeiro e segundo quartéis do século XVIII, numa tónica plural que se reflete nas figurações da morte (França, 1993).

O tema da morte é assinalado como central nas estéticas românticas, como sublinhou Michele Federico Sciacca, notando que o escritor naturalista romântico parece estar “sempre na expectativa da «hora» e por isso traz viva dentro de si a morte inteira” (Sciacca, 1959: 4), não sendo incitado pela vida mas sim pela morte. Deste modo, uma das ideias veiculadas pelas gerações românticas é a de que o “cemitério, reino da morte, é o verdadeiro espelho da vida” (Young *apud* Sciacca, 1959: 5), sendo a vida um “fútil pretexto” para a morte que “*compõe* no Todo o que *o viver desagrega a pouco e pouco*” (Rilke *apud* Sciacca, 1959: 4).

Como sublinhou Maria Manuela Saraiva sobre a problematização do Romantismo elaborada por Albert Béguin, o presente período subsume um “desejo de fusão do homem com a natureza (...) que exprime a nostalgia de uma unidade primordial perdida”, devendo ser lido à luz de uma “consciência de rotura e desejo de totalidade” (Saraiva, 1974: 79-88). Estabelecendo um paralelismo com o caso francês, a ensaísta coloca em relevo algumas roturas inerentes ao Romantismo, salientando a sua disrupção sociológica – um desequilíbrio com “repercussões de individualismo, de ensimesmamento e de revolta” (*id.*: 85), que se refletem na tematização da morte na literatura.

Neste contexto, como tivemos oportunidade de assinalar, o *mal du siècle* oitocentista e a ostensão burguesa parecem marcar as figurações do negro finissecular, veiculando a exibição da dolência e a tónica melancólica e angustiada, por oposição à temperança neoclássica e à concepção de romantismo como ensimesmamento puro.

Com tonalidade dolorida, a feição noturna do romantismo literário português tem sido assinalada como um dos elementos medulares do período. Neste âmbito, o sentimentalismo auto-versado, por um lado, e o cariz expositivo desse interior, por outro, parecem dar à face “negra” da “hora romântica” um *élan* singular, exibindo as profundezas do âmago, como numa imagem radiográfica do assombro, quimera e auto-inquirição tanatológica do *ego*.

No que concerne ao registo histórico do “negro” oitocentista, salvaguardando o caso de António Feliciano de Castilho, entre outros autores, Maria Leonor Machado de Sousa nota que o escritor romântico português conheceu em simultâneo as literaturas nocturna, sepulcral e gótica,

tendo, pelo “temperamento saudosista” abraçado mais “um negro melancólico e suavemente triste” do que as figurações “arrepiantes da escola alemã” (Sousa, 1979: 16). Neste sentido, a ensaísta sublinha a não centralidade da literatura terrífica em Portugal, salientando que se aproxima mais “da melancolia depressiva dos românticos que da preocupação do terrífico e sensacional” góticos (*id.*: 26).

No que concerne à representação da morte no Romantismo oitocentista, as obras de Manuel Maria du Bocage, Almeida Garrett, Alexandre Herculano, António Feliciano de Castilho e Camilo Castelo Branco são ilustrativas do primado do sentimento e da exteriorização do interior, que temos vindo a assinalar.

Relativamente ao pré-Romantismo, Maria Leonor Carvalhão Buescu enaltece a preferência manifestada pelos “temas da solidão, trevas e morte”, pela simbologia da noite e do espectral, considerando que esta obsessão é uma ostentação de um “individualismo sentimental”, isto é, “a afirmação do eu isolado em relação ao mundo exterior” (Buescu, 1992: 233).

Nesta interseção entre o isolamento individualista e a extroversão, no âmbito do período pré-romântico, lembramos a poética do horrendo, do maravilhoso e do cemiterial, delineada por Bocage<sup>27</sup>, pela Marquesa de Alorna, por José Anastácio da Cunha e por Filinto Elísio. Uma poética que, pelo tom invetivo, apostrofico, exclamativo e interrogativo, vai ao encontro de uma exibição do interior, numa tónica algo “vociferante”, que representa uma viragem para o exterior.

Para ilustrá-lo, lembramos a reconhecida cantata “Oferenda aos Mortos” alorniana, exclamando anaforicamente “Que pavor/Espalha em todo o campo a minha dor!” e os “ossos mirrados, descarnados membros,/ sombras da morte”, de “Às Parcas” (Alorna, 1844-51), ou o relato dos “Trabalhos da Vida Humana” de Bocage, clamando: “Hoje vou chorar em verso/Inconstâncias da ventura./Vou pintar os dissabores,/ Que sofre meu coração/ (...)” quando “Por um guarda sou levado/ Ao domicílio da morte”<sup>28</sup>.

Da “ressonância melancólica e fúnebre” bocagiana (Cidade, 1985: 99) à “melancolia e nostalgia da morte” (Simões, 1956: 115) de Alcipe, o pré-Romantismo é considerado “um estado de

---

<sup>27</sup> Sobre Bocage, leia-se o comentário de Urbano Tavares Rodrigues sobre o tema da morte no advento do Romantismo: “...Bocage (...) cobiça a morte de amor, melhor que a vida. Porém, o mesmo poeta em quem ousa já manifestar-se a atracção mórbida do fúnebre e que ao macabro concede uma atenção nova, olhando os cadáveres mirrados, estremece de terror ante a noção do aniquilamento, da sua total desaparecimento. E, com esse horror, surge o seu arrependimento da vida mal vivida. Egotista, persegue-o a ideia da morte, da sua morte. Ele é, antes de Antero, o nosso primeiro niilista, incrédulo abalado de pavores e de remorsos” (Rodrigues *in* Coelho *et al.*, 1969: 672).

<sup>28</sup> Vide: Bocage: *Obra Completa* (2007: 27-33).

espírito com características evolutivas”, abrindo alas ao Romantismo que dará protagonismo ao tema fúnebre.

No que concerne à tematização da finitude no Romantismo oitocentista, entre os autores mais referenciados, assinalamos Almeida Garrett, Alexandre Herculano, António Feliciano de Castilho e Soares de Passos – este último, no campo *plusquam* romântico, como o classificaria Garrett – e ainda Camilo Castelo Branco, num Romantismo de vertente mais social. Além dos autores mais citados, outros autores representaram o sombrio, guiados por uma inspiração temática algo nacionalista, numa obsessão exponencial pela figuração da morte. Desde o negro operático adaptado da literatura estrangeira, à balada macabra e ao drama gótico, se é um facto documentado que a morte esteve no centro das tessituras românticas, a qualidade dos respetivos textos literários chegou a ser criticada e definida como “contagiosa mania litteraria”, como considerou o crítico oitocentista Andrade Ferreira, na sua recensão sobre os excessos do horror no Romantismo: uma produção literária que, utilizando vocabulário macabro, Andrade Ferreira considerou ser plena de “partos abortivos (...) de imaginações lúgubres e escandecidas”, como “tratados de horrores” (Ferreira *apud* Sousa, 1978: 228).

Entre os exemplos mais citados no seio da melancolia sepulcral da literatura romântica portuguesa, o “canto de morte”<sup>29</sup> garrettiano (Machado, 1986b: 36) é reconhecido nos diferentes registos lírico, dramático e baladesco. Na lírica, “a fascinação da morte, tão profundamente camoniana” é assinalada, emergindo da “radical oposição amor-desejo” (*ibid.*) – uma coloração platónica e uma tonalidade confessional que parecem conferir ao tema da morte uma dimensão fadária. No que concerne ao drama, lembramos *Frei Luís de Sousa* enquanto paradigma da tematização da morte oitocentista, assinalando a centralidade de um dos temas mais retratados no drama romântico: o do regresso do noivo ou do marido dado como morto (Sousa, 1978: 231)<sup>30</sup>.

Alexandre Herculano deixou o *rasto* de morte na literatura portuguesa, sendo *Eurico, o Presbítero* a obra mais salientada pela “literatura de terror” e o “negro psicológico”. A referida crónica-romance foi descrita como uma tessitura trágica, envolta numa “densa atmosfera de

---

<sup>29</sup> A título ilustrativo, *vide* “A morte de Riego” (Garrett, 1912).

<sup>30</sup> Sublinhamos o resumo da obra feito por Maria Leonor Machado de Sousa, no estudo referenciado *O «Horror» na Literatura Portuguesa*: “O tema é o da balada macabra do século XVIII – o cavaleiro (julgado) morto regressa, para saber que a amada traiu a fidelidade que lhe devia. O ambiente tem algo de sobrenatural, no peso da promessa que, para Madalena, passa a constituir uma ameaça: «Morto ou vivo voltarei». Telmo, no fundo a quarta figura do melodrama – criado, amigo e confidente -, tem por missão fundamental manter o ambiente agoirento da história, carregada de maus presságios como a destruição do retrato de Manuel de Sousa Coutinho e o forçado regresso ao palácio de D. João de Portugal, pretexto afinal para dar maior impacto ao seu aparecimento, tão espectacular como o dos espectros a que outros autores não souberam ou não quiseram fugir, em idênticas circunstâncias” (Sousa, 1979: 33).

fatalidade” que enleia o amor de Eurico e Hermengarda – um enredo onde a conjugação entre loucura e morte está no cerne do que Castelo Branco Chaves salientou ser a “concepção do amor mais generalizada entre portugueses: amor louco, morte por amor” (Chaves, 1980: 29).

Veiculando a morte espiritual em vida – “Sabes tu, Hermengarda, o que é passar dez anos amarrado ao próprio cadáver?” (Herculano, 1980: 263) – e a morte corpórea, no ensaio “Morte e Imaginação no *Eurico* de Alexandre Herculano”, T. F. Earle sublinha que a narrativa veicula uma “atmosfera tétrica, melodramática, que tem afinidades manifestas com o romance gótico, muito popular em Portugal no início do século XIX” (Earle *in* Feijó *et al.*, 1985: 61). Apesar da demonstração de repulsa pelas verbosidade e fatalidade ultrarromânticas, a aproximação herculaniana ao estilo tétrico tem sido assinalada pela crítica. Como escreveu Carlos Reis, “a entoação solene e enfática d'*A Harpa do Crente*, o carácter sombrio da acção do *Eurico*, a configuração algo pessimista do seu herói, a coloração mórbida que resumava de ambas as obras, eram motivo certo de emulação ultra-romântica” (Reis & Pires, 1997: 246).

Com uma tendência obsessiva pelo estilo sensacionalista e o ambiente tétrico, se o macabro gótico de Herculano é considerado tangencial ao do Ultrarromantismo, por outro lado, o autor é considerado um “precursor das modernas tendências que estudam «os subterrâneos da alma» (Sousa, 1978: 270) – numa já notada aproximação ao romance social de Eugène Sue.

Esta ambivalência leva-nos ao encontro do ultrarromantismo de Castilho e de Soares de Passos, mas também a uma dimensão social do negro na literatura, dentro da qual Camilo Castelo Branco é uma referência incontornável, não só mas também no que concerne à figuração da morte.

Num assumido “voto de perpétua constância amorosa em vida e morte” (Castilho *apud* Sousa, 1979: 45), circundadas por um fatalismo macabro, as baladas góticas de António Feliciano de Castilho retratam o tema do (des)encontro entre o morto-vivo e a sua noiva. *A Noite do Castelo* e *Os Ciúmes do Bardo* estão entre as obras mais referenciadas do escritor considerado um “aliado tático” (Reis & Pires, 1997: 247) e um precursor da estética ultrarromântica. Embora não renegando a sua orientação clássica – a qual reafirma no prefácio à balada *A Noite no Castelo*<sup>31</sup> –, as obras negras do escritor seguiram “a linha do romantismo alemão, de inspiração fantástica, de gosto medievista (...) com as nebulosidades sensíveis da noite e das névoas” (Ferreira *apud* Reis &

---

<sup>31</sup> “Cometti sim compôr um poema romântico; mas não abjurei o Clássico. (...) A moderna escola comprehendeo quanto importava dar á poesia esta parte de forçam de que tanto ha andava despojada, e esquecida: convertendo a lira em alaude, deu-lhe portanto maior bôjo para que os seus sons se repercutissem com mais valentia. Verdade he que alguns corifeos estão encarecendo esta vantagem até o extremo de ridicula affectação; e versos ha que para resoarem o seu assumpto, degenerão em doida prosa...(...) o meio entre os dous extremos he o caminho do poeta” (Castilho, 1836: 18-21).

Pires, 1997: 248). Sendo um precursor do horror em Portugal, por sua vez, Castilho foi também responsável pela criação de uma das sátiras ao género que então se começavam a publicar (Sousa, 1989: 59)<sup>32</sup>.

No contexto ultrarromântico, a obra de Soares de Passos ficou imortalizada pelo “Noivado do Sepulcro”<sup>33</sup> – um *Liebestod*, em modo wagneriano, na literatura portuguesa. Considerado um “cantor funéreo [de] (...) propensão pessimista e mórbida” (Coelho *apud* Reis & Pires, 1997: 250), numa amplificação da estética romântica, “tudo, na sua obra, documenta à época: o motivo erótico, o pessimismo essencial em relação à vida terrena, o idealismo cândido no plano do eterno, a concepção da mulher angélica, o gosto da natureza nebulosa, o tom arrebatado, com exclamações e reticências a denunciar o movimento interior...” (*ibid.*). Assim sendo, Soares de Passos é considerado o cantor ultrarromântico cemiterial português, por excelência, sendo que, como assinalam António José Saraiva e Óscar Lopes, este canto será bem compreendido:

(...) [se] o integrarmos numa obra consideravelmente mais ampla, em que o pressentimento de uma obra precoce se liga ao desgosto patriótico, sem que no entanto esses dois elementos destruam as fibras da combatividade, articulando-se o conjunto com uma visão larga, embora cheia de incoerências e desfalecimentos, de todo o drama humano na vastidão indefinida do espaço e do tempo (Saraiva & Lopes, 1979: 819).

Ainda sobre Soares de Passos, Urbano Tavares Rodrigues sublinha a obra de um autor cuja conjugação entre o desalento e a expressão ardente, “alterna[ndo] o pessimismo com a crença, cheg[a], através do doloroso e do tétrico, a uma espectacular, mas suave aceitação da morte” (Rodrigues *in* Coelho *et al.*, 1969: 673).

---

<sup>32</sup> Cf. *Mil e Um Mistérios: Romance dos Romances*, de Castilho, entre outros textos satíricos da tragicidade romântica, entre eles *O Salto Mortal*, de Henrique Lopes de Mendonça (1891), *Casar para Morrer*, de Afonso Gomes (186-), entre outras comédias. A este propósito, Maria de Lourdes Lima dos Santos registou como entre “o *grande espectáculo*, os dramalhões históricos e a ópera cómica, surgiu, por volta de 1850, um novo género teatral que recebeu várias designações: drama da actualidade, comédia de costumes, comédia-drama, drama realista ou drama social (d.s., como passaremos a designá-lo). (...) Vimos já como o d.s. aparece em Portugal (...) como manifestação de um teatro que se pretende realista e instrutivo perante o melodrama, acusado de «gerar danosas paixões», com todo o seu arsenal de horrores, patíbulo, crimes e suicídios (...). Seria, aliás, em grande parte através dessa forma dramática degradada que a face violenta e nocturna do romantismo se divulgaria em Portugal (...).” (Santos *apud* Reis & Pires, 1993: 166).

<sup>33</sup> Assinalamos como a mesma figuração negra dos esponsais ressurgiu na contemporaneidade - com nova índole paródica e desdramatizada, não obstante a morbidez, como é exemplo o filme animado *A Noiva Cadáver*, de Tim Burton.

No que concerne ao Ultrarromantismo, do qual Soares de Passos é um fiel representante, José-Augusto França destaca uma feição obscura acompanhada de uma feição luminar: ambas imbuídas de melancolia e a primeira rendida ao reino da morte (França, 1993).

Mais afastado do velamento ou da vigília românticos, embora próximo de uma certa “desmesura emocional” (Reis & Pires, 1997: 245) ultrarromântica, Camilo Castelo Branco é exemplo paradigmático da tendência temática da morte na literatura portuguesa. Na senda da representação do horror na escrita camiliana, Maria Leonor Machado de Sousa sublinhou o cariz social (algo precursor do Naturalismo, no que concerne à dissecação da fatalidade hereditária) e o ambiente trágico dos seus romances: urdiduras intrincadas pelas “diferenças sociais e materiais que impedem a realização de casamentos de amor” (Sousa, 1979: 41). Ao mesmo tempo, o auto-intitulado «romance tenebroso»<sup>34</sup> camiliano (Camilo *apud* Sousa, 1979: 57) assume uma dimensão macabra materializada, entre outros motivos, pela tematização da exumação do cadáver, narrada em detalhe ou assinalada a título de contextualização da presença de uma caveira<sup>35</sup> (Sousa, 1979: 57). Entre outras obras da vasta obra fictiva do escritor, *A Freira no Subterrâneo*, *Anátema*, *O Regicida*, *A Caveira da Mártir*, *A Brasileira de Prazins* e *Amor de Perdição* são ilustrativas das tramas fúnebres, onde “um destino vivido, um caso acontecido, a desgraça, a dor, a paixão foram os trampolins para os «saltos mortais» da sua imaginação” (Chaves, 1980: 54).

Como notou Aguiar e Silva, no ensaio “O Teatro de Actualidade no Romantismo Português”, pela obsessão da morte, ao serviço de uma análise dos costumes e “doenças” sociais<sup>36</sup>, tanto o romance como a obra dramática de Camilo Castelo Branco são histórias “de espectros: [onde] o passado invade de modo sombrio o presente, um passado de tragédia, de pecado, de desvarios de amor, donde emergem figuras de martírio, de remorso, de penitência, de desengano e algumas vezes de ódio” (Aguiar e Silva *apud* Reis & Pires, 1997: 231).

Neste contexto, e num cruzamento entre as estéticas romântica e realista-naturalista, a morte é um dos temas essenciais da obra poética e filosófica de Antero de Quental. Desta forma, o escritor foi descrito por Urbano Tavares Rodrigues como “grande niilista do nosso séc. XIX (...), nostálgico da fé, ávido de eternidade” (Rodrigues *in* Coelho *et al.*, 1969: 673). Assim sendo, embora fossem utilizadas para descrever o “naturalismo romântico” na sua globalidade, pela adequação que consideramos milimétrica, permitimo-nos utilizar as palavras de Michele Federico Sciacca em favor

---

<sup>34</sup> Expressão do autor, no contexto do romance *Anátema*.

<sup>35</sup> A crítica salienta as obras *Mistérios de Lisboa*, *Cenas Contemporâneas* e *A Caveira do Mártir*.

<sup>36</sup> Vide comentário de Carlos Reis e Maria Aparecida Ribeiro a um Camilo Castelo Branco realista “por acaso” (Reis & Ribeiro, 1994: 139).

da caracterização da teorizada face noturna<sup>37</sup> anterior: um “inamorado da morte”, para o qual a finitude é um alívio e não uma motivação da dor (Sciacca, 1959: 3), sendo um intelectual que, numa fracção importante da sua estética, demonstra viver “sempre na expectativa da «hora» e por isso traz viva dentro de si a morte inteira”, alimentando-se da morte (*id.*: 4). Neste sentido, enquanto “poeta de mármore e trevas” (Rodrigues, 1978) obcecado pela figuração noturna e onírica, a morte parece encerrar em si uma fisionomia algo reconfortante<sup>38</sup>, como que evocando um refúgio, no qual a verdadeira existência será tangível. Embora com uma certa bipolaridade<sup>39</sup>, a feição da morte anterior mais comentada parece ser a que serve esta indagação existencialista. No sentido de superação da inércia humana, a morte anterior parece conotar a “manifestação física da necessidade metafísica existente em todos os entes (...) [ou] a imprescindível condição da consecução de significado existencial ulterior e do remate da auto-realização humana” (Silva, 1986: 64).

Num *Elogio da Morte* gizado em poema homónimo – entre outros poemas pré-decadentistas<sup>40</sup> como *Mors Liberatrix* e *O que diz a Morte* – ou num satânico “grito final da musa romântica” (Delille *apud* Reis & Pires, 1997: 50-51), o género lúgubre anterior foi um marco da figuração tanatológica na literatura portuguesa, especialmente no advento “de uma nova poesia,

---

<sup>37</sup> Vide ensaio “Os Dois Anteros (O Luminoso e o Nocturno)”, por António Sérgio, presente na antologia organizada por Joel Serrão e publicada em 1984: “Dois Anteros, fantasio eu; (...) o Apolíneo e o Nocturno (ou Romântico). Ao primeiro, domina-o o espírito crítico do filósofo; ao segundo, o temperamento mórbido do *homem*. (...) o segundo (...) canta a noite, o sonho, a submersão, a morte, as «regiões do vago esquecimento», a dissolução da personalidade e o repouso da alma no Deus *transcendente*, na *humilde fé de obscuras gerações* (Sérgio in Serrão, 1984: 286-306). No mesmo sentido, na *História da Literatura Portuguesa*, António José Saraiva e Óscar Lopes sublinham a mudança de paradigma do pensamento anterior: “O panteísmo mantém-se, mas mudando o sinal positivo para negativo: em vez de ser um momento dinâmico da acção vital, a Dor (maiúsculada, como a Morte, o Tédio, o Desengano, e outras entidades negras da nova mitologia) converte-se em único ente supremamente real, ente que a própria morte individual, a própria extinção da espécie humana não aniquilaria, a menos que, por um prodígio, a Natureza inconsciente assumisse consciência do seu mesmo mal, e se aniquilasse como vontade de ser; ao ideal do Progresso sucede, portanto, a ânsia de um como que suicídio universal...” (Saraiva & Lopes, 1979: 890).

<sup>38</sup> Vide artigo “A morte como libertadora da vida no «Naturalismo» romântico”, de Michele Federico Sciacca: “A noite protege o sono e os frágeis sonhos: suspende a vida e defende-nos dela como a morte que a anula definitivamente no sono do sono. Acordar é passar «do mundo falso para o verdadeiro», mas esta verdade, acrescenta Leopardi, é a nossa infelicidade; por isso, «o acordar é de dano para todos», como se lê no *Gallo Silvestre*. Mas os mortais «ainda não livres da vida» devem acordar: ainda não lhes é concedida a morte, mas só refazer um pouco o animo, depondo a vida no sono breve e caduco, para se restabelecer pregostando a morte e como que saboreando uma partícula dela” (Sciacca, 1959: 3).

<sup>39</sup> A título ilustrativo, José Manuel Pereira Guerreiro salienta uma feição negativa e outra positiva na figuração da morte anterior, contrapondo as posturas de temor ou de chamamento da morte (Guerreiro, 2008).

<sup>40</sup> Como o fez José Carlos Seabra Pereira, lembramos o pessimismo anterior assente numa “obsessão sombria da Morte, facilmente transformável em anseio de quietude e paz total: avulta, então, a poesia do «Elogio da Morte», sendo o Decadentismo anunciado, de forma particular, pelos sonetos «Mors liberatrix», «O que diz a Morte» e «Em Viagem»” (Pereira, 1975: 122).

crítica, irónica, destruidora dos velhos mitos românticos" (Delille *apud* Reis & Pires, 1997: 50-51)<sup>41</sup>.

Em suma, pela simultânea introversão ideológica e extroversão discursiva dos intelectuais românticos, embora usada com um sentido diverso por Teresa Rita Lopes, servimo-nos da metáfora do caixão envidraçado para ilustrar a tematização da morte no Romantismo português. Em luta consigo mesmo, e numa espécie de monólogo exterior, o indivíduo romântico parece abrigar-se na subjetividade conquistada pela Modernidade, verbalizando esse alheamento com uma tonalidade ostensiva, reveladora do seu interior<sup>42</sup>. Como se a opacidade de um caixão, que subentende e esconde a deterioração no seu interior, fosse insuportável e estéril, este recolhimento simbólico a um *caixão* hermético parece fazer sentido, se inserido numa "estrutura" envidraçada translúcida que é, de certa forma, expositiva dessa reclusão interior e subjetiva do pensador romântico.

Neste sentido, procurando clarificar a perspetiva veiculada, a imagem da "cripta" parece ser também passível de conotar a tematização romântica da morte. Usada pelos psicanalistas Nicolas Abraham e Maria Torok na teorização da incorporação e introjeção em pleno processo de luto e, posteriormente, reinterpretada por Derrida, na apologia da impossibilidade do luto em detrimento de um "meio luto", a metáfora da cripta parece clarificar a ideia algo arquitetónica que pretendemos alvitrar: a da imagem de um resguardo e de um bramido simultâneos e a da materialização pela escrita desse lugar romântico intermédio, situado entre o interior e o exterior.

Um marco tumular, que conotamos com a verbalização do interior, num gesto de denominação e, por isso, exteriorização da morte ou do morto<sup>43</sup>, a cripta deixa um rasto do desaparecimento ou do movimento introspectivo românticos, sendo também um adjuvante no processo de ensimesmamento, pelo "emparedamento" ostensivo do sujeito romântico que confere à representação da morte uma tónica singular.

---

<sup>41</sup> A título complementar *vide* estudos *Antero de Quental e a Ideia da Morte* (Beau, 1935), *Antero e a Morte* (Pavão, 1972) e *A Ideia da Morte nos Sonetos de Antero de Quental* (José Guerreiro, 2008).

<sup>42</sup> Sublinhamos o "monólogo exterior" na vertente cénica, antagónica ao monólogo interior.

<sup>43</sup> Que jaz no interior do autor, como no interior da terra.

## 1.5 Reflexos tanatográficos de fim de século

*O cemitério, reino da morte, é o verdadeiro espelho da vida.*

Young

O gosto pela diegese mórbida e pelo tom lúgubre não desvaneceu nos movimentos literários contemporâneos e sucedâneos da geração de 70. Impulsionado pela vertente analítica e diagnóstica do realismo-naturalismo, o “negro” finissecular é salientado pela tematização trágica e figuração macabra da sua estética – uma nova abordagem ao fúnebre numa literatura moderna que, como sublinhou Fialho:

*(...) aspira a ser fotografia completa de uma sociedade surpreendida no seu labutar incessante ou na sua atonia de decadência», que fornece à ciência e à história indicações precisas «dos temperamentos, das aptidões, das actividades e dos vícios dando o efeito das orientações particulares de cada ser, pelo parentesco com outros seres em que predomine este ou aquele factor mórbido, e esta ou aquela exageração patológica (Fialho apud Sousa, 1979: 73/4).*

Apesar de um não total descentramento do *eu romântico*, no último quartel do século XIX, o Realismo e o Naturalismo são resultado de um certo movimento centrífugo, orientado mais objetivamente para a sociedade e para os indivíduos que são produto desse mesmo contexto social. Distinguidos por Carlos Reis e Maria Aparecida Ribeiro pela *atitude científica* do primeiro (na observação dos factos e indução de leis), e pela respetiva *ilustração das teses científicas* do segundo (Reis & Ribeiro, 1994: 17), ambas as estéticas parecem nascer “desse túmulo onde os (...) grandes erros (...) tiveram (os portugueses) sepultados” (Quental, 1987: 29) – um contexto social e intelectual considerado obsoleto, rendido a um clericalismo dogmático, a uma monarquia centralista e submissa ao poder internacional e a uma certa inércia económico-financeira.

Da constatação intelectual da decadência portuguesa nasce a necessidade realista-naturalista de diagnosticar, analisar e ilustrar as *deformações* nacionais, procurando categorizá-las e usá-las para fins reformistas. Neste seguimento, uma vez mais, as imagens da patologia e da morte serviram de utensilagem para caracterizar o país que então se pretendia regenerar, como exemplificado *infra* no excerto anterior:

*Erguemo-nos hoje a custo (...) mas os restos da mortalha ainda nos embaraçam os passos, e pela palidez dos nossos rostos pode bem ver o mundo de que regiões lúgubres e mortais chegamos ressuscitados!* (ibid.)

O pendor regenerativo de índole literária, social e política foi um fator importante de distanciação em relação à geração romântica anterior. Pelo papel central que desempenhou na almejada revolução de mentalidades, sublinhamos a intenção interventiva dos intelectuais e da literatura realistas-naturalistas com palavras prelecionais de Eça de Queirós<sup>44</sup>, comentadas por António Salgado Júnior: um discurso que sublinha a negação de “um simples modo de expor – minudente, trivial, fotográfico” e a negação do parnasianismo, defendendo a “proscrição do convencional, do enfático e do piegas” em detrimento da “análise com o fito na verdade absoluta” (Salgado Júnior *apud* Reis & Ribeiro, 1994: 93).

Sobre a obra queirosiana, salienta-se a vertente analítica e a crença realista-naturalista da infalibilidade da análise “científica” dos costumes contemporâneos. Neste sentido, os romances de Eça de Queirós parecem ser *case-studies* da fatalidade da morte oitocentista, numa análise descritiva dos factos biográficos e comportamentais das personagens em estudo, que é ladeada por indícios e agoiros simbólicos dos respetivos devires narrativos.

Num âmbito analítico, comentando *O Primo Basílio*, Ramalho Ortigão salientou a “representação de um facto social visto através de uma convicção científica”, na qual a personagem Luísa parece ser a “personificação tremenda da tendência mórbida de uma época” (Ortigão *apud* Reis & Ribeiro, 1994: 228) – um exemplo moralizante da fatalidade da morte diante do pecado, desenvolvida profusamente nos entrecchos do realismo-naturalismo.

No campo da tematização da morte, a fatalidade vista pela lente experimental do autor merece destaque pela ironia que veicula a “trágica manifestação da originária comicidade da vida, facécia enorme e temerosa, em que o homem, fantoche movido por cordéis que o transcendem, tropeça, se ilude, esbraceja, até que a morte, necessária e absurda, o suprima” grotescamente (Monteiro *apud* Reis e Ribeiro, 1994: 243).

O “negro” queiroziano foi salientado por Maria Leonor Machado de Sousa, no âmbito da vertente gótica associada a uma contística que recria “traições, punhais, venenos, assassinios, o tétrico (...) [e no âmbito do] sobrenatural” medieval. Da mesma forma, a ensaísta assinala a figuração de motivos “*terríficos* mais requintados”, numa “tragédia do destino” que se pode verificar, por exemplo, no romance *Os Maias* (Sousa, 1979: 71/2).

---

<sup>44</sup> Vide IV Conferência do Casino: “A Literatura Nova – O Realismo como Nova Expressão de Arte”, proferida por Eça de Queirós, em Lisboa, no ano de 1871.

Por outro lado, no que concerne ao Realismo-Naturalismo, salientamos o negro e o fantástico de inspiração hoffmanniana<sup>45</sup> de Teófilo Braga e a escrita de Fialho de Almeida – o autor mais evidenciado neste contexto, inserido num Naturalismo que privilegia uma “visão apenas dos aspectos sombrios e desagradavelmente estranhos da vida”, considerada por Machado de Sousa como uma das feições decorrentes da literatura *negra* (*id.*: 74)<sup>46</sup>.

Sobre a obra de Fialho, a ensaísta salientou os motivos sombrios e “o pessimismo profundo a respeito do valor da vida humana”, imbuídos de um tom soturno, numa expressão de “sensibilidade mórbida” (*ibid.*), exploradora da deformação, da enfermidade e da morte. Assim sendo, perante a obsessão romanesca pela “contemplação lúgubre e misteriosa, em que se adivinhava o trabalho de milhões de larvas” (Almeida, 1981: 7), e diante da exploração de um determinismo convicto, assinalamos a obsessão pelo terror, pautado por um certo desequilíbrio compositivo, que faz “tábua rasa da pretensa objectividade naturalista” (Lopes, 1987: 197), não perdendo o “ensejo de acumular episódios ou quadros degradantes de taberna, cemitério, necrofilia, sedução, lenocínio, prostituição, degenerescência sífilítica e alcoólica, (...) tísica ao desamparo, agonia no hospital, drama macabro de necrotério, grosseria de cangalheiro e coveiro, enterro miserável sob a chuva” (*id.*: 180).

No âmbito de um “pessimismo profundo a respeito do valor da vida humana e do seu destino” (Sousa, 1979: 74), recordamos o conto “A Ruiva”: uma criança tocada pela fatalidade e pela condição funérea, nascendo no dia da morte de sua mãe, sendo filha de pai coveiro e tornando-se numa pretensa “rainha” do cemitério onde cresce e no qual vive uma puberdade alimentada de sonhos e de “gélida intimidade” erótica com os defuntos (Almeida, 1981: 31) – um retrato de uma vida mortificada, pré-determinada pela hereditariedade, educação e contexto, como manda a cartilha naturalista.

Sobre o autor, no contexto do conceito que desenvolveremos no presente estudo, não poderemos deixar de sublinhar a “[ó]ptica deformante” e o estilo carnavalesco da sua obra, numa estética que Isabel Cristina Mateus interpreta à luz de uma exacerbação do real, um grotesco que

---

<sup>45</sup> Vide *Contos Fantásticos*, de Teófilo Braga (1865).

<sup>46</sup> Ressalve-se a pluralidade estética do autor, já sublinhada por Carlos Seabra Pereira, mencionando a sua “ambiguidade naturalista-decadentista”, que ocorre especialmente a partir dos *Contos* (1881), nos quais “à representação da realidade objectiva se sobrepõe a transfiguração animizante ou fantástica, determinada pela invulgaridade subjectiva e requerendo um novo estilo, apoiado em sinestésias e correspondências” (Pereira, 1975: 125). No que concerne ao tema em análise, evidenciamos o facto de a tematização do mórbido ser transversal às *nuances* estéticas adoptadas por Fialho de Almeida, quer no seio das “hostes naturalistas” (Pereira, 1975: 125), quer no seio da estética decadentista. Ainda a propósito da pluralidade estética de Fialho vide artigo “Fialho e as correntes do seu tempo”, de Jacinto do Prado Coelho (1996: 187- 202).

“instaura uma confusão ou ambivalência fundamental, entre a realidade e o imaginário, entre o sério e o humorístico, ao mesmo tempo que dissolve e subverte as categorias estéticas do belo e do feio” (Mateus, 2008: 258).

“Descendo a encosta do parnaso” português (Feijó, 1922: 15), assinalamos a obra de António Feijó, poeta que Tavares Rodrigues assinala pela “obsessão de beleza vinculada ao perfil da morte” que persiste na sua lírica e pela exploração dos motivos da inumação e do cadáver, num “halo de alucinação [que] envolve as suas gráceis composições de rainhas gélidas, de colos acetinados, de brancuras marmóreas, e as suas visões macabras” (Rodrigues *in* Coelho *et al.*, 1969: 329).

Numa obra prefaciada a título póstumo por Luiz de Magalhães, a escrita tanatológica de António Feijó foi considerada “meditação hamléctica”, encerrando:

*(...) [uma] exegese da morte subtilmente verdadeira (...) [não encontrando a] sensação e a dôr da morte (...) no phenomeno da morte physica, em si, no termo da (...) vida material (...) [mas] na lenta morte moral do (...) coração, no desaparecimento sucessivo dos que amamos e que levam a pouco e pouco, consigo, para o mysterio do tumulo, pedaços vivos da nossa alma* (Magalhães *in* Feijó, 1922: 22).

De “Contemplações” a “Pálida e Loira”, o canto da “gravitação contínua para a morte” (Feijó, 1939: 15) parece veicular a certeza da inexorabilidade da finitude, num processo doloroso do qual a natureza comunga e ao qual o amor trágico se alia<sup>47</sup>.

No seguimento do pré-simbolismo sublinhado por João Gaspar Simões em *História da Poesia Portuguesa* (Simões, 1959: 15), salientamos também a tematização da morte na poesia de Cesário Verde. Numa “neurastenia [que] se retrata e ironiza num quadro real” (Saraiva & Lopes, 1955: 985), a poesia do jovem Cesário traça um retrato plural da finitude, enquadrando-a nesse “cancro enorme” que é o tempo (Verde, 1992: 98), afirmando a vontade de não morrer nunca<sup>48</sup> ou sublinhando o benefício da morte como fim de todos os males<sup>49</sup>; associando o mal da morte à imagem feminina – um “espectro angélico da Morte” (Serrão, 1992: 97) – ou à figura da “Triste cidade”, de *O Sentimento dum Ocidental*, por oposição à vitalidade do campo, do poema *De Verão*.

Neste âmbito, como notou Jacinto do Prado Coelho, o tema da morte projetou uma certa sombra sobre os “versos suculentos, viris” da poesia realista e parnasiana de Cesário (Coelho,

---

<sup>47</sup> Vide dissertação *A Mulher, o Amor, a Morte em António Feijó*, por Marina Fernandes Pinheiro (1994).

<sup>48</sup> Cf. poema *Horas Mortas*.

<sup>49</sup> Cf. “Esta doença, enfim, que a morte há-de curar” (*Flores Velhas*) e “Ganhava imenso com a enorme mortandade!” (*Nós*).

1971), tendo o impulso jovial da sua estética concretizado um «ritmo do vivo e do real» (Verde, 1992: 172), numa poética pulsante e sensorial que, ao mesmo tempo, subsume um agioiro funéreo: “perseguiu-o a ideia da morte” (Simões, 1959 :25).

Numa intersecção poética entre o Parnasianismo e o Ultrarromantismo, e com notadas influências das estéticas pré-simbolistas<sup>50</sup>, Gomes Leal é um dos nomes referenciados pelo retrato literário da morte. Sobre o poeta de *Aquela Morta*, *Palavras a um Enforcado*, *A Bela Flor Azul*, *Crisântemos* e *Falstaff Moderno* considera-se que traz “o macabro” de volta à literatura portuguesa (Rodrigues in Coelho et al., 1969: 673), conferindo-lhe um tom tétrico, por vezes elegíaco, acompanhado de nuances satíricas<sup>51</sup>, qual “comédia lúgubre moderna” (Leal, 1998: 135).<sup>52</sup>

No seio de paisagens cemiteriais nas quais a morte é fertilizante da vida vegetal (“Tudo o que existe ou foi, morre para nascer./Na campa dão-se bem as plantas graciosas”; “...um crisântemo abrindo/ verei, morta, em teu crânio”), a visão científica e orgânica da morte aproxima-se de um positivismo naturalista e afasta-se da literatura cemiterial ultrarromântica. Ao mesmo tempo, como salientou José Carlos Seabra Pereira, o universo poético heterogéneo de Gomes Leal veicula um “estado de sensibilidade para-decadentista”<sup>53</sup>, no qual:

(...) domina a nevrose, a morbidez e o masoquismo – “Fantasias da lua”, “O amor do vermelho (Nevrose dum Lord)”, “O doente romântico” e “Fantasia dum aborrecido” -, alternando o exaspero com a prostração e ligando-se os seus desequilíbrios ao insulamento visionário, próprio (...) do poeta que patenteia imaginação fantástica nos temas macabros (Pereira, 1975: 119).

---

<sup>50</sup> No seio da multiplicidade estética do poeta, citamos José Carlos Seabra Pereira na sua introdução ao VII volume da *História Crítica da Literatura Portuguesa* (op. cit): “Predominam elementos românticos e realistas, pretensões de evolucionismo cientista e assomos de esteticismo e culturalismo parnasianos, mas ligam-se-lhes outros elementos, de indefinida posição, passíveis de deslocação para uma mundividência e para uma estética pós-naturalistas. (...) Peada ainda na reconhecimento das correspondências óticas, a poesia de Gomes Leal oscila entre a negação titânica e o misticismo, entre o Naturalismo e o Ocultismo, mas vai pendendo para os últimos termos, de acordo com o avanço da musicalidade (...) e da imagística (...), com o encaminhamento baudelairiano para o Decadentismo da imaginação macabra e fantástica, do amor e da mulher, do donjuanismo e do satanismo...” (Pereira, 1995: 18).

<sup>51</sup> A título ilustrativo, vide poema *Falstaff Moderno*: “Mas que ideias tão negras!... O que importa/ Roa a terra mais um!/ Depois da morte, o nada. Ó minhas lágrimas/ Não me estragueis o rum!” ou ainda o humorismo negro dos poemas de *Fim de um Mundo*, em *Sátiras Modernas*.

<sup>52</sup> Sobre a elegia fúnebre na obra de Gomes Leal, leia-se dissertação de Doutoramento de Rui Lage, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, intitulada *A Elegia Portuguesa nos Séculos XX e XXI: Perda, Luto e Desengano* (2010).

<sup>53</sup> Salientamos também a visão decadentista do amor e da mulher que, segundo José Carlos Seabra Pereira, é «transcendentalmente hierática e sedutora, fria e lânguida, atraída pelo crime e comunicante com satã”. É neste sentido que, na poesia de Gomes Leal, “a mulher sombria/Traz a Morte cruel ao seu aceno,/ O Suicídio e a Dor! ...”, tendo também o amante de “por idealismo, eivar o amor de sadismo e de morte» (Pereira: 1975: 120).

Numa feição positivista da poesia portuguesa, e numa lírica algo objetivada da morte, porque assente em pressupostos científicos, como assinalou António Cirurgião, o poeta Guilherme de Azevedo parece ter reduzido a “filosofia à ciência e a psicologia à biologia”, ecoando a lei de Lavoisier da conservação das massas (Cirurgião, 1982: 6). Neste seguimento, o sujeito poético visualiza-se “transformado, após a morte, na seiva de *plantas delicadas* e em *jasmins do Cabo*” (Azevedo *apud* Cirurgião, 1982: 6)<sup>54</sup>, convocando uma metamorfose imperativa para a renovação, assente na pretensão azevediana de “sepultar velhos valores e instituições e aplanar os caminhos para o advento de instituições e valores novos”, a qual integra a apologia regeneradora d’ *A Alma Nova*. (Cirurgião, 1982: 8).

Como exercícios-diagnóstico resultantes de uma recolha de evidências da decadência e da decomposição individual e social, as estéticas Realista e Naturalista parecem servir-se de utensílios analíticos, como *próteses* (Eco, 1989) instrumentalizadas para a reflexão e estetização da vida por intermédio da morte. Se, por si só, estes instrumentos poderiam ser considerados inúteis<sup>55</sup>, pelo contrário, numa perspetiva de apetrecho “laboratorial”, o espelho e a fotografia são associados à dita cartilha Realista-Naturalista de fim de século.

Neste seguimento, como escreveu Umberto Eco, na medida em que “prolonga o raio de acção de um órgão” visivo, o *espelho* é um auxiliar analítico: uma *prótese* que nos auxilia na auto-percepção, na apreensão do mundo exterior a nós, e na indagação do que os outros vêem em nós (Eco, 1989: 20/1). Aceitando esta leitura, numa perspetiva fenomenológica, o espelho conota a visualização do contexto exterior e a contemplação da própria imagem, mediante o posicionamento do espelho e do observador.

Neste âmbito, como o reflexo especular, a fotografia potencia supostamente a representação mimética e a leitura verosímil das aparências mundanas e, ao mesmo tempo, desafia a inelutabilidade do tempo, na sua dimensão de “Espelho congelante” (*id.*: 39). Na verdade, se a observação é fulcral para a análise do quotidiano, só a materialidade das evidências fotográficas poderia dar à análise naturalista-realista a sua índole pretensamente “objetiva” e “científica”.

Se poderá parecer paradoxal discutir a morte e a tirania das suas implicações temporais interseccionando-as com este “esmagamento do Tempo” que é a fotografia (Barthes, 2008: 107),

---

<sup>54</sup> Vide poema XXIII da obra *A Alma Nova*: “Eu quisera depois das lutas acabadas,/ Na paz dos vegetais adormecer um dia/ E nunca mais volver da santa letargia,/ Meu corpo dando em pasto às plantas delicadas!// Seria belo ouvir nas moutas perfumadas,/ Enquanto a mesma seiva em mim também corria,/ As sãs vegetações, em íntima harmonia,/ Aos troncos enlaçando as lívidas ossadas!// Ó beleza fatal que há tanto tempo gabo:/ Se eu volvesse depois feito em jasmins do Cabo,/ - Gentil metamorfose em que nesta hora penso”.

<sup>55</sup> Vide considerações queirozianas sobre a negação de uma visão meramente fotográfica da vida.

da mesma forma esta permite-nos ler a estética finissecular da finitude de forma *sui generis*. Além de serem símbolos tradicionalmente conotados com o fencimento (pela estética fantasmática do duplo especular, pela morte do real<sup>56</sup> e pela perenidade da imagem fotográfica<sup>57</sup>, entre outras simbologias) o espelho e a fotografia são reflexos que assumem um cariz instrumental, como que adjuvando o olhar moderno sobre a condição humana.

Um reflexo especular da vida ou um registo gráfico que a fixa no tempo, a literatura realista-naturalista dissecou e analisou vidas e mortes, perspetivando-as e imprimindo-as – deixando uma “marca” ou um “vestigio” (Eco, 1989: 39), no mundo moderno da causa-efeito. Dai o interesse obsessivo pela análise comportamental determinista taineana, pela dissecação de costumes, e a concomitante dimensão reformista realista-naturalista, baseada na procura de um elixir apto a curar esse mal de se ser filho da Modernidade portuguesa: uma cura pela morte, que seria, na verdade, uma aprendizagem através da observação laboratorial da patologia e morte do outro, com vista à verdade absoluta.

---

<sup>56</sup> Afinal, na fotografia como na pintura, *ceci peut être pas une pipe*, asserção com a qual Barthes diz discordar: “A Fotografia, dizem eles, não é um *analogon* do mundo. Aquilo que representa é fabricado, porque a óptica fotográfica está submetida à perspectiva albertiniana (perfeitamente histórica) e porque a inscrição em cliché faz de um objeto tridimensional uma efigie bidimensional. Este debate é inútil: nada pode impedir que a Fotografia seja analógica” (Barthes, 2008: 99).

<sup>57</sup> Vide retratos de membros mortos da família, em poses simuladamente vivas ou em realisticamente “mortas”, prática que surgiu em França, na época romântica, quase acompanhando a génese da fotografia.



## 1.6 As “Urnas quebradas” da viragem do século

*Tudo o que é profundo ama o disfarce*  
Nietzsche

Como veiculou José Carlos Seabra Pereira, no estudo *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, a viragem do século XIX para o século XX foi sintomática de uma sociedade em crise, de homens “fustigado[s] pelas sequelas das correntes dominantes no pensamento oitocentista, insatisfeito[s] com o seu legado próximo e desesperado na busca, talvez vã, de uma diferente solução metafísica” (Pereira, 1975: 288). Da mesma forma, como acrescentou, o poeta “novista” vivia desencantado com as promessas da ciência positivista e era influenciado pelo “negativismo religioso” oitocentista, voltando “costas às tranquilas certezas (...) [e] vivendo obcecado pelo Mistério Universal” (*ibid.*).

Num “século que morre” (Osório de Castro *apud* Maior, 1994: 17), diante do choque de mentalidades, do contexto de crise renovada<sup>58</sup> e de uma cosmovisão voltada para a transcendentalidade e a intuição, a “sensibilidade [moderna] ao fluir imarcescível e incontrolável do Tempo” (Pereira: 1975: 287) parece ter adquirido uma centralidade assinalável. Numa intencional rotura com as ideologias artísticas pretéritas<sup>59</sup>, que manifestavam um pendor mais documental e um tom confessional “sem mediação estética” (Pereira, 1995: 21), a literatura e a agonia do

---

<sup>58</sup> Vide “(...) país sem esperança,/ Que todo alui, à semelhança/ Dos castelos que ergueste no Ar” e “Eu vi a luz em um país perdido. / A minha alma é lânguida e inerte” - excertos da poesia de António Nobre e Camilo Pessanha, respetivamente, sendo ambos sublinhados por José Carlos Seabra Pereira (Pereira, 1975: 305).

<sup>59</sup> A propósito das mutações decadentistas e simbolistas portuguesas, *vide*: “muitas das (...) características (do Decadentismo) se conectam com o ímpeto de sujeitar o real - tal como era dado na visão positivista - a uma desconstrução operada pela estranheza da representação impressionista e da transfiguração expressionista” (Pereira, 1995).

Esse estranhamento veicula-se geralmente pela imagística insólita do nosológico, do repulsivo, do macabro, do disforme, num lance que podemos hoje entender como proto-abjeccionista. (...) o Simbolismo acolhe a metamorfose de vectores românticos (poder criador da imaginação artística, vocação do Absoluto) e de vectores realistas e parnasianos (lucidez vigilante no processo de composição textual, autotelismo dos valores estéticos, anticonfessionalismo); associa esses traços à estética da sugestão decadentista (musicalidade e sinestesia, anti-discursividade); e submete todos esses caracteres à hegemonia de vectores novos: natureza gnóstica, transracional, da arte e especialmente da poesia; recriação esotérica da unidade primordial, da Ordem primigénia, remanescente da vida subliminar e analógica dos seres; estruturação musical do texto, em equação com a Música enquanto harmonia universal.

O Simbolismo já não é uma arte agónica, mas uma arte quase plácida - duma placidez a ser conquistada, meta entrevista do caminho...” (Pereira, 1995: 65).

decadentismo-simbolismo é reconhecidamente diferenciada pelo labor da forma e da substância das palavras.<sup>60</sup>

Em sincronia temporal<sup>61</sup>, respeitando-se as respetivas singularidades<sup>62</sup>, as estéticas decadentista e simbolista portuguesas seguiram os seus percursos lado-a-lado, entretecendo-se, num “esbatimento de contornos” (Guimarães, 1990: 12) que contemplaremos, no âmbito da tematização da morte.<sup>63</sup>

Como tivemos oportunidade de lembrar, a geração *novista* foi caracterizada pela tematização da fatalidade e da angústia causadas pelo reconhecimento desencantado da fugacidade da vida e pela subsumida putrescência corporal em devir<sup>64</sup>, mas também pela negação do racionalismo e aproximação metafísica, sendo notada por calcorrear os trilhos do pessimismo schopenhaueriano<sup>65</sup>, do inconsciente hartmanniano e do intuicionismo bergsoniano (Castilho, 1979).

Como assinalou D. João de Castro, no prólogo da segunda edição d' *Os Malditos*:

(...) a moderna Prosa portuguesa (...) [não almejava debruçar-se sobre] desbotados retalhos de Naturalismo, nem (...) emoções de diletante confesso (...) [mas] ser quase uma ciência de médiuns (...) [procedendo] de decomposição em decomposição, violando mistérios, anatomizando almas, auscultando a palpação das seivas e os rugidos puerperais do grande húmus dispersivo (...) [para criar verdadeiros] documentos de dor (Castro *apud* Guimarães, 1988: 8).

---

<sup>60</sup> Estética veiculada por uma poética do “Vago” (Beirão *apud* Guimarães, 1990: 23), assente na antirrepresentação e no silêncio ou na mera “ambigüidade” no sentido ricoeuriano; uma poética que assume a configuração formal da musicalidade verlainiana e a configuração semântica da procura da unidade metafísica - que decifraria “o mistério de um mundo hieroglífico” e possibilitaria a “ascensão subliminal de ideias e sentimentos de dimensão colectiva” (Pereira, 1975: 80).

<sup>61</sup> A título de contextualização, lembramos a aproximação periodológica à Era *novista* feita por José Carlos Seabra Pereira, na qual sublinha que a estética decadentista “em pouco precede o Simbolismo, (...) (prolongando-se) depois paralelamente a ele e (...) (acompanhando-o) epigonalmente...” (Pereira, 1995: 22)

<sup>62</sup> Neste contexto, veja-se nota ao prefácio de “Ficção e Narrativa no Simbolismo”, por Fernando Guimarães, citando Fialho de Almeida: «“Pela neurastenia, a literatura é decadentista; pela necessidade de ideal é simbolista”, diz Fialho de Almeida (*Gatos*, 5.º vol., Lisboa, 1951, p. 273); e isto, se fizermos uma pequena alteração, poderia ser entendido assim: pela temática, é decadentista; pelo recurso a construções figurativas ou a novas formas, é simbolista» (Guimarães, 1988: 17).

<sup>63</sup> No seguimento destes laços entrecruzados, lembramos os “vectores neo-românticos” que surgiram na mesma época que, com uma “doutrinação mais poligenésica do que divergente” (Pereira, 1995: 21), são habitualmente subentendidos na crítica às estéticas decadentista-simbolista.

<sup>64</sup> José Carlos Seabra Pereira chamar-lhe-ia a consciência da “natureza maligna da vida” (Pereira, 1975: 269).

<sup>65</sup> Não só o pessimismo schopenhaueriano influenciou as estéticas decadentista-simbolista, mas também a sua noção de que só por intermédio da arte (e pela música, *stricto sensu*) poderá haver uma aproximação ao mundo “numenológico” o que, na sua filosofia, parece ser um raio de esperança no meio da escuridão paragonável à atitude simbolista.

Ora lânguido, ora inquieto, o discurso finissecular parece ter sido potenciado pela assustadora certeza da inevitabilidade da finitude<sup>66</sup>, pela busca de refúgio no reino da “superstição e [n]a crença nos fenómenos metapsíquicos, com a atracção pelo esoterismo e pelo ocultismo” (Pereira, 1975: 294) e por um apelidado conflito espiritual.

No seguimento da intersecção de desequilíbrios, tendo em conta a obsessão *novista* pelo tema da morte, José Carlos Seabra Pereira descreveu o poeta *decadista* como um ser turvado:

*...amiúde (...) [pelos] seus próprios malefícios, demonstrando irresistível vezo para a identificação com espectáculos de decadências e ruína, a exploração do macabro e do funéreo, a contemplação de quadros repugnantes, da doença e de chagas purulentas, a fruição estética dos aspectos disformes ou horríficos de pessoas e coisas (...) [manifestando-se não apenas] na pintura desfigurada do verosímil (...) [mas também] na invenção imaginária e, sobretudo, na transposição metafórica, alegórica ou simbólica do mundo psicológico-moral (id.: 315)<sup>67</sup>.*

Como acrescenta, a personalização do mórbido ter-se-á refletido numa estética ostensiva da perversão e da neurastenia, expondo o “espectáculo do horripilante e do repugnante, da putrefacção e da doença” numa exibição plural da figura da morte (*id.*: 35/6). Numa reacção à frieza do racionalismo pós-industrial e à “angústia mortífera do sem sentido da Vida” veiculados pela primazia do pensamento positivista, diante da urgência de dar uma resposta, ainda que pessimista, ao sentimento agónico da época, a solução decadentista-simbolista parece ter seguido a via do “regresso à paz da inconsciência” (*id.*: 108), como que encontrando uma dimensão salvífica na morte.

Com um pendor algo hermético, com maior ou menor ornamentação, o sentimento de angústia e a tematização da “evasão” da vida parecem justificar a particular incidência *novista* no cariz libertador do ocaso: uma *mors liberatrix* que permite ao poeta almejar um “alheamento do corpo e alma, como única fonte de pacificação” (*id.*: 343/4). Uma fuga que convoca um certo estado de apneia, como num “sono ininterrupto, que talvez só na morte se encontra[sse]” (*ibid.*).

---

<sup>66</sup> Como notou Seabra Pereira, “torna-se compreensível (...) como em poetas que se pronunciam negativamente sobre o mundo e a sua fortuna, possa deflagrar ainda o pavor da perecibilidade dos seres e da sua extinção final, ou a angústia do envelhecimento e da aproximação da morte” (Pereira, 1975: 288).

<sup>67</sup> Adiante, o investigador acrescenta que “[a] referência aos mortos e seu mundo não basta para saciar esta propensão mórbida da lírica decadentista, que a completa ou a cruza com o espectáculo do repugnante, do pestilento, da doença e da deformação”, enaltecendo a obra *Nada*, de Júlio Dantas, “onde o necrofilismo intenso e a exploração da estética da agonia, do purulento e do repulsivo, se estiram de um cabo ao outro, com particular incidência na secção intitulada *Cadáveres*” (Pereira, 1975: 318).

Como sublinhou Fernando Guimarães, o pessimismo *novista* parece evocar o conflito interno do autor romântico que, entre a exacerbação da sua individualidade e a consciência de um destino inelutável de “dissolução, enquanto indivíduo, no todo”, despoleta o canto dolorido, vencido e mortal que se reflete a partir da “dialéctica cruel” (Guimarães, 1990).

Neste contexto, assinalamos a figuração do tema do amor pela lente da morte, numa associação consuetudinária que assumiu dimensões eróticas algo desviantes, incestuosas e orgiásticas, e tematizou um macabro sacrificial, sádico e sanguinolento. Representando a espetacularização de um “espectáculo do sangue, (...) sedento de possessão”, o amor decadentista parece completar-se com uma paradigmática “volúpia dolorista da precibilidade do ser amado, que explica a presença da Morte como horizonte natural do Amor” (Pereira, 1975: 41) e que, por vezes, se opõe a uma “delicadíssima constituição, de inatacável candura” (*id.*: 329) simbolista – uma assimetria que parece não ter enfraquecido a assunção global da imagem da mulher finissecular como “fonte de sedução e de temor” (*ibid.*).

No que concerne às designadas estéticas pré-simbolistas, assinalamos o largo espectro periodológico, do satanismo queiroziano das *Prosas Bárbaras* às transfigurações de Cesário Verde, do misticismo de Gomes Leal à morbidez estetizada de Fialho e ao pessimismo de Antero, (Pereira, 1975; Simões, 1956). Sobre a poesia, por vezes, entrecruzada com as tónicas decadentistas e neorromânticas<sup>68</sup>, lembramos a feição “antimimética” do *símbolo* e a “transracional função gnósica (...) analógica do real” (Pereira, 1995: 26), que parecem ter possibilitado uma tematização renovada da finitude, enriquecida por símbolos aquosos, especulares e clepsídricos ou por ferramentas musicais que subsumiram o compasso imponente e inelutável do tempo.

Neste contexto, Eugénio de Castro foi um dos poetas centrais<sup>69</sup> do retrato funéreo decadentista-simbolista, ora reincidindo no “prazer voluptuoso dos pormenores horripilantes e pestilentos” (Pereira, 1975: 319) da doença e da morte, ora refletindo mais liricamente sobre a brevidade da vida. No seio desta heterogeneidade tonal e discursiva, a figuração da morte em Eugénio de Castro é demonstrativa das interações e contaminações estéticas do período. Neste âmbito, a título exemplificativo, salientamos o cultivo do lamento sombrio de “Podridão” ou a pestilência de “Bodas Negras”, em oposição a uma vertente poética reflexiva e até interpelativa,

---

<sup>68</sup> Uma feição temática gizada com as tonalidades do “vago”, do melancólico, do efémero e pessimista e do egotista (apesar de impessoal).

<sup>69</sup> Entre eles António de Oliveira-Soares, Júlio Dantas, D. João de Castro, Roberto Mesquita, João Lúcio, Oliveira Soares, Carlos de Mesquita, Henrique de Vasconcelos e António Patrício.

nomeadamente na exploração da inelutabilidade da fluência do tempo, culminando num açulado *carpe diem* – motivos presentes no poema “Epigrafe” (Castro, 1987):

*Murmúrio de água na clepsidra gotejante,  
Lentas gotas de som no relógio da torre,  
Fio de areia na ampulheta vigilante,  
Leve sombra azulando a pedra do quadrante,  
Assim se escoo a hora, assim se vive e morre...*

*Homem, que fazes tu? Para quê tanta lida,  
Tão doidas ambições, tanto ódio e tanta ameaça?  
Procuremos somente a Beleza, que a vida  
É um punhado infantil de areia ressequida,  
Um som de água ou de bronze e uma sombra que passa...*

Como sublinhou João Gaspar Simões, depois da tónica otimista inicial, a poesia jovial de *Interlúnio* demonstrava uma atração pelo tema funéreo e um repúdio pela vida, pelo amor e pelos prazeres carnavais o que “leva o poeta a aconselhar as mães a que torçam o pescoço dos seus filhos, aos amantes que preferam a morte aos beijos (...) e ao homem que se lembre de que na vida tudo é podridão” (Simões, 1959: 187). No que concerne às pulsões de *Eros*, a paixão torna-se mortal, numa “manifestação da inexequibilidade de um amor pleno e do fatal terminar da sua busca nas mãos da morte (...) banhada em sangue” (Pereira, 1975: 336).

Além da salientada fase decadentista de Eugénio de Castro, destacamos a inclinação fúnebre da poesia de António Nobre, com uma tónica multimoda assinalada pela crítica (Castilho, 1988; Simões, 1959). Neste sentido, lembramos que o poeta português foi um dos autores portugueses que cultivou, reconhecidamente, uma estética singular situada num intervalo temporal entre Romantismo e Simbolismo<sup>70</sup> (Simões, 1959; Pereira, 1975).

Sob a égide de um possível fingimento poético que clama o desejo da morte precoce, (presente nos escritos de juventude), ou sob a alçada de uma posterior neurastenia confessional<sup>71</sup>,

---

<sup>70</sup> Segundo Guilherme de Castilho: “É, porém, do simbolismo – esse simbolismo que não sabia ainda bem o que era durante a primeira parte da sua estada em Coimbra – que António Nobre vai receber o impulso mais vivificador no desabrochar dos seus meios de expressão” (Castilho, 1988: 104).

<sup>71</sup> A propósito deste seu fingimento poético, característico da sua poesia mais “jovial”, leiam-se as seguintes considerações de Cruz Malpique: “Enquanto a física não lhe bateu à porta (...), fez poesia com a morte, porque a moda literária estava a trazer a mulher da gadanha para as laudas de papel em branco”; e de João Gaspar Simões (1959, 104): “Em António Nobre houve a presciência do sofrimento, e se o

como veiculou João Gaspar Simões, a poesia de Anto foi reveladora de um fascínio pelo tema fúnebre<sup>72</sup>. Como um Narciso debruçado sobre a imagem não límpida, porém “perturbada, fugidia, angustiosa” (Simões, 1959: 114), o reflexo da morte foi um instrumento de análise e autoanálise com feição pessimista<sup>73</sup>. Penetrando no motivo macabro e funéreo de matiz ultrarromântica<sup>74</sup> (Castilho, 1988: 192), com uma poética perturbada pela “proximidade da sombra, obsidiante e multívoca, da morte” (Pereira, 1975: 192)<sup>75</sup>, o metaforismo e a imagética da poesia de António Nobre possuem diferentes tonalidades como, a título ilustrativo, a do amor fatalmente negro<sup>76</sup> (“Purinha”), a da desejada envolvência escarlate (“Febre Vermelha”), a do gesto intimista de narração do sobrenatural (“Certa Velhinha”), da desolação solipsista e sombria (“O Meu Cachimbo”), da “monotonia, estagnante e mortífera” (“Carta a Manuel” in Pereira, 1975: 280), da fixação pelo “sono da morte” (“António” in Pereira, 1975: 345) e da procura de paz por intermédio da morte<sup>77</sup> (“E a vida foi, e é assim, e não melhora” e *Despedidas*).

---

pessimismo lhe é inato, a verdade é que o comprazimento que chegou a mostrar para com a morte, para com a doença, para com a tristeza e para com as chagas que lhe laceram a vida lhe deu, mais tarde, nos anos de calvário físico e moral, uma espécie de sentimento de espição: chegou a pensar que fora castigado pela Providência em paga do comprazimento que mostrara cantando dores que não eram senão uma espécie de requintamento dos sentidos” (Malpique, 1964: 58).

<sup>72</sup> Neste âmbito de aproximação ao lúgubre ultrarromântico enriquecida pela estética simbolista, lembramos a análise de Urbano Tavares Rodrigues à poética de António Nobre: “...lírico com uma consciência estética afinadíssima, soube, melhor que os poetas do «Trovador» e do «Novo Trovador», em tom de conversa familiar, aspergir de macabro as suas paisagens lunares, as suas visões de tumbas e coveiros. Parente espiritual de Heine, preparou com amargo virtuosismo, na sua «Balada do Caixão», o «cocktail» moderno do dandismo e da morte. O seu triste sorrir, veiculando de roxo, transporta aquele amoroso veneno da fatalidade que inquina todo o plasma lírico da poesia latina. No seu verso musical, a morte pressentida é como a proa de uma fúnebre galera, ornada de flores de romaria. Ideia de morte sempre presente e que clama o apego à vida de um rapazinho doente, até quando invocada com devoção” (Rodrigues, 1978: 23).

<sup>73</sup> Sublinhamos a análise ao pessimismo nobriano, feita por José Carlos Seabra Pereira: “O pessimismo deriva das agruras que a existência, votada pelo Fado à precipitação desastrosa, impõe; são elas que interminantemente surgem e que, juntas ao omnipresente tédio, fazem ungir a fuga ou a compensação – consubstanciadas fundamentalmente no retorno à infância e ao ambiente geográfico-social então vivido. Tudo se abate sobre uma construção psicossomática que se julga atacada de debilidade examine e massacrada pela dor; mas este ser conhece que é espiritual a sua doença mais autêntica, insuficientemente socorrida por uma religiosidade mais equívoca que a tenaz inquietação metafísica. Sobrevém a perturbação psico-sensível de nevropata, que leva às tendências mórbidas de quadros e metáforas” (Pereira, 1975: 192).

<sup>74</sup> A título de exemplo, vide poema “Meses Depois, Num Cemitério”, da coletânea *Só* (Nobre, 1980).

<sup>75</sup> Uma tonalidade obscura, por vezes, amenizada por uma ironia de inspiração baudelairiana, hainiana e shakespeariana (Castilho, 1979: 128), como se poderá verificar no poema “Balada do Caixão”.

<sup>76</sup> Neste seguimento, a propósito do poema “Pobre tísica”, José Carlos Seabra Pereira salienta o “espectáculo da Dor e o anúncio da Morte (próxima e inevitável), estampados na Mulher, (...) (destrinçando) cumulativos agoiros, até ao acume do último verso (...), além de desenvolver (...) a exploração estética da imagem dos vermes sugando o corpo humano putrefacto” (Pereira, 1975: 146/7).

<sup>77</sup> Como sublinhou Seabra Pereira, António Nobre “aparece obcecado pelo sono da morte, como se poderá ler nos versos: “A Morte, agora, é a minha Ama/ Que bem que sabe acalantar!”, “Vamos! Depressa! Vem, faze-me a cama,/ Que eu tenho sono, quero-me deitar!/ Ó velha Morte, minha outra ama!/ Para eu dormir, vem dar-me de mamar...” (Pereira, 1975: 345).

No seguimento da concepção da finitude como evasão de uma vida dolorosa, e de forma requintadamente simbolista, salientamos também a feição tanatológica da poesia de Camilo Pessanha. Numa postura que poderíamos considerar algo socrática, a figuração da morte na obra de Pessanha parece supor uma “superação de contingências” à qual sucederia “a inteligibilidade, (...) um nível de Vida Superior” (Oliveira, 1979: 23): um lugar de vivência supracorporal, no qual o eu poético se libertaria da condição finita. Com uma riqueza simbólica assinalável, o registo policromático<sup>78</sup> e os indícios de um tempo que foge<sup>79</sup> são exemplos da beleza conotativa do tema da (in)finitude na poesia de Pessanha, imbuída de uma dimensão espiritual renovada<sup>80</sup>.

Ao contrário de uma visão tipicamente simbolista da morte como um fim derradeiro e aniquilador, em Pessanha, a morte representa uma “divisão do ser” que separa uma essência animista contemplativa de uma essência corporal aniquilada: “Uma das partes conserva-se estática com a função de observadora, enquanto que a outra parte, se desprenderá, caminhando para um lugar onde a quietude prevalecerá e não causará mais perdas (...), nem separações, nem tampouco um lastimar de penas” (*id.*: 79).

Se o desejo de uma vivência supracorporal nos faria intuir uma apologia da morte de índole socrática, o tom entediado e angustiado veiculado pela poética de Pessanha afasta-nos dessa leitura. Na verdade, a teoria da separação do poeta em “dois *eus*” parece confirmar uma certa indefinição desesperante de si mesmo, que poderá ter levado o poeta a procurar o que Óscar Lopes considerou um antessentir-se morto, uma angústia que subsume uma esperança contida na morte (Lopes, 1970: 203). Neste sentido, e no seguimento desta intuição paradoxal da morte em vida<sup>81</sup>, como notou João Gaspar Simões, *Clepsidra* terá sido o livro de um “morto lunar, espectro de um *país perdido*” que terá encontrado na escrita “a própria voz do silêncio, a própria luz das trevas, a própria vida das coisas inanimadas” (Simões, 1959: 213): em suma, a vida dentro da própria morte.

No que concerne à prosa, na antologia *Ficção e Narrativa no Simbolismo*, Fernando de Guimarães assinala:

---

<sup>78</sup> Povoado de vermelhos e negros ou de uma funérea ausência de cor.

<sup>79</sup> Entre os mais salientados, sublinhamos os símbolos da água, da clepsidra e das estações do ano.

<sup>80</sup> No estudo *O Simbolismo de Camilo Pessanha*, António Falcão Rodrigues de Oliveira salienta a originalidade do poeta no que concerne ao retrato da morte: “Dentre os temas mais importantes na *Clepsidra* sobressai o da morte. A morte para Camilo Pessanha não aparece como um símbolo concreto do esqueleto munido da foice e da ceifadeira, nem tampouco surge com a violência abrupta de se tirar a vida e se findar por vez” (Oliveira, 1979: 77).

<sup>81</sup> Um antessentir-se morto igualmente concretizado no próprio amor, que é tragicamente irrealizado, transformando-se numa imagem turvada e “submersa pela morte” (Pereira, 1975: 136), como lembrado por Seabra Pereira: “Ficai, cabelos dela, flutuando,/ E, debaixo das águas fugidias,/ Os seus olhos abertos e cismando...// Onde ides a correr, melancolias?/ - E, refractadas, longamente ondeando,/ As suas mãos translúcidas e frias...” (Pessanha *apud* Pereira, 1975: 337)

(...) [o] estetismo que informa muitos dos ficcionistas (...) [propício] a um imaginário irradiante (...) que tende a constituir-se em torno de impressões e emoções novas, muito marcadas pela influência de uma certa perversidade ou nervosismo – a que (...) uma viragem para o espiritismo ou uma temática necrófila (...) poderá dar uma cor ainda mais negra<sup>82</sup> (Guimarães, 1988: 14).

Entre os escritores com inclinação decadentista-simbolista<sup>83</sup>, embora com notadas influências do Romantismo e premonições pré-modernistas (Machado, 1984; Pereira, 1995), assinalamos a obra de Raúl Brandão, enquanto um dos grandes influenciadores do romanesco saramaguiano.<sup>84</sup> Como assinalou Urbano Tavares Rodrigues, Brandão foi um “obsesso da morte”, numa estética onde “alastra o pavor de morrer, [o] medo de perder a consciência, de deixar de ser, o pavor de uma transformação”<sup>85</sup>, à qual subjaz a tónica confessional “que melhor denuncia a dor submissa e surda dos agravados”. Como acrescenta Tavares Rodrigues, o romanesco brandoniano é “tecido de minutos interiores [qual] (...) rosário de morte (...) que o habita, temida, presentida, num constante pesadelo, numa ameaça de vazio, numa negra, doentia, avassaladora antecipação do fim” (Rodrigues *in* Coelho *et al.*, 1969: 674).

Neste seguimento, José Carlos Seabra Pereira salientou o cariz apocalítico do discurso e das temáticas brandonianas, numa “dialética do patético com o grotesco, do belo ideal com o repulsivo, do sublime com o horror físico e moral”, em interseção com um “desdobramento do cómico em ironia, humor negro e *nonsense*”, os quais se refletem na estética saramaguiana do *display*, sobre a qual nos debruçaremos. Numa “apropriação do imaginário nocturno do discurso ácrata [e] (...) no gosto da metáfora obsessiva”, Seabra Pereira estabelece o paralelismo entre os expressionismos de Brandão e Munch, tendo por base o retrato obsessivo da dor, materializado numa estética d’*O Grito* “como se toda a obra de Raúl Brandão se quisesse recorrente expressão literária do seu poder omniformativo, à imagem e semelhança do que ocorre na pintura expressionista de E. Munch” (Pereira, 1995: 281).

Numa exibição algo carnavalesca e banalizante da vida e da morte, o enredo de *Húmus*

---

<sup>82</sup> Do mesmo ensaísta *vide* artigo “Camilo Pessanha e os caminhos de transformação da poesia portuguesa”, por Fernando Guimarães (1981: 31-39).

<sup>83</sup> *Vide* Henrique de Vaconcelos, Júlio Dantas, João da Rocha e Manuel Penteadó, entre outros.

<sup>84</sup> Apesar desta inclusão de Raúl Brandão no presente capítulo, lembramos a sua “indisciplina mental” e “impossibilidade temperamental de se integrar em qualquer escola, de aceitar qualquer forma preestabelecida de expressão”, facto salientado por Guilherme de Castilho, no estudo *Vida e Obra de Raul Brandão* (1979).

<sup>85</sup> *Vide A Morte do Palhaço*, pelo pseudónimo K. Maurício (1986).

expõe obsessivamente a decomposição orgânica corporal – um “ficcionalismo do informe, do puramente fenomenal, momentos de vida de seres à beira da inexistência, monstros ou larvas imersos em puro terror, miséria e angústia de alma” (Lourenço, 1994: 307) – figurando a degenerescência comportamental dos humanos, num fenecimento metafórico em vida que antecipa a decomposição *post-mortem*.

A uma fixação no campo da podridão e do chão da vida e da morte opomos o pendor conjectural e reflexivo em redor de uma quase redenção humana concretizada pelo “espírito [brandoniano] ávido de apaziguar a angústia metafísica que o sufoca”, entregando-se a uma busca salvífica, procurando “invalidar a suspeita do fatalismo que pesa sobre a condição humana” (Castilho, 1979b: 258/9). Entre a vida e a morte, por oposição a uma inelutável existência material finita, a reflexão polarizada sobre uma possível permanência existencial metafísica está subjacente à dialética brandoniana entre o morrer e o não morrer ou o regressar da morte.

Discutindo a centralidade desta dialética em *Húmus*, como notou Guilherme de Castilho, o tema da morte é essencial na presente obra, figurando a dualidade entre a vontade de superação da condição finita e o lamento “diante do mistério, do absurdo da cessação irremediável da vida” (Castilho, 1979b: 261). Neste sentido, a constatação da inelutabilidade da finitude e o reconhecimento da utopia que seria a suspensão da morte<sup>86</sup> parecem revelar um espaço de fronteira, uma síntese de uma possível apologia brandoniana de “concretizar, num vasto quadro de proporções apocalípticas, a ânsia do ser humano, não de *imortalidade* mas de *vida imorredoura*”, equivalente a dizer uma profunda vontade “de prolongar *ad aeternum* a «mixórdia» em que vive” (*id.*: 285).

Num campo metafísico, a tematização brandoniana da morte foi perspectivada de um ponto de vista ético, como “um *kairos* de possível desocultação de sentido do mundo” (Eiras, 2005: 175-179). Numa inclusão da morte na vida e da vida na morte, numa liminaridade que parece dissolver as margens entre o verosímil e o inverosímil – uma visão anti-factualista em harmonia com o decadentismo-simbolismo e, de certa forma, antecipadora da pós-modernidade – a singularidade da representação da morte humífica parece residir precisamente na indecibilidade e na acronia inerentes a uma recusa da “dicotomia doxástica morte e não-ser *versus* vida e ser (...) [numa] interpenetração mútua da vida e da morte (...) [na qual o] vivo está morto (incapaz de diálogo, de confronto ético, de abandono da má fé), como o morto está vivo (ressuscitado por Gabiru, agindo entre os vivos)” (*ibid.*).

---

<sup>86</sup> Uma suspensão da morte que, como sabemos, foi tema da obra *As Intermittências da Morte*, de José Saramago (2005).

Numa dualidade também intrínseca à conjugação de ambas as estéticas comentadas, em perspectiva global sobre a figuração da morte no presente contexto espaço-temporal (povoado pela tónica pessimista e pela figuração enferma e macabra decadentistas e imbuído das feições metafísicas e etéreas do negro simbolista), servimo-nos da imagem da “urna quebrada” como utensilagem de leitura do retrato da morte na literatura portuguesa do virar do século XX.

Com uma denotação funérea *per se*, a urna parece conotar não só a “unidade do ser”, como a definem os manuais de simbologia, mas também um recolhimento permanente e final alegórico; um contentor não possibilitador da metamorfose continuada, na medida em que mantém cativa a substância corporal já incinerada; uma morada última que aí se encerra, conceptual e materialmente.

Pelo contrário, convocando o poema “Violoncelo” de Pessanha e “Ode to a Grecian Urn” de Keats, a imagem da urna quebrada remete-nos para um estilhaçamento que rompe com a ideia de unidade e de limite, veiculando a ideia de liminaridade. Mais aproximada da fluência da matéria “clepsidrica” do que da estaticidade da matéria contida no interior de uma urna, a urna quebrada deixa em aberto a possibilidade de libertação e transcendentalidade *post-mortem* – também sugerida pela simbologia regeneradora das cinzas<sup>87</sup>, que aqui encontram uma certa liberdade – um motivo consonante com as poéticas decadentista-simbolista e que nos auxilia nesta nossa leitura da tematização da finitude no período em questão.

Enquanto vestígio de morte por vezes transformado em objeto elegíaco, a imagem da urna quebrada conglomera em si a presença e a ausência do que é representado: como um marco do perecimento que será permanentemente simbólico e que, ao quebrar-se, se transforma num indício simultâneo da aspiração poética da não-materialidade e da transcendentalidade, assente na impressão e na sugestão veiculadas pelo próprio conceito de *símbolo*.

Se este símbolo *per se* possibilita a representação do intangível e do irrepresentável por um elemento ele próprio do reino do intuitivo, do vago e do etéreo, de igual modo, a “urna quebrada” pretende veicular a possibilidade e a aceitação da feição intangível e irrepresentável da morte, inerentes à poesia decadentista-simbolista.

---

<sup>87</sup> No seguimento da simbologia da *Fénix renascida*, como notam Howarth & Leaman, é desde “o período da Nova Idade da Pedra da história da humanidade, (que) existem testemunhos de cremação e de conservação de restos mortais depois da cremação”, numa ritualização dúplice que parece “dar um novo sentido à identidade da pessoa falecida, como antepassado, ou como um ser que participa numa nova forma de existência (...) como se o corpo antes da cremação ainda imobilizasse a identidade da vida, e as cinzas servissem como veículo para uma nova identidade *post mortem*” (2004: 112).

## 1.7 Os modernismos ou os tratados e(u)legíacos portugueses

Numa revolução ideológica na qual “o passado arbitrário está automaticamente sentenciado à morte” (Calinescu, 1999: 92), as poéticas modernistas poderão ser perspectivadas como encarnações estéticas da própria perecibilidade<sup>88</sup>. Um “modo de viver e de morrer” e uma “dança da morte no fio acerado duma corda tensa” (Lisboa, 1984: 9), o modernismo órfico tem sido comentado à luz da rotura e da descontinuidade históricas e na senda da multiplicidade do *eu* assente, entre outras leituras, na estética do fingimento. Por outro lado, apesar de uma atitude de renovação, o modernismo presencista parece ter trazido a reunificação desse discurso fragmentário e fragmentado, numa apelidada “retórica do eu” geradora de sentidos antagónicos de auto-suficiência, coesão egóica e confessionalismo (Machado, 1977: 8). Numa lógica fronteira entre o rebate e o dialogismo intrínseca ao prefixo que a categoriza, a pós-modernidade literária parece reiterar o gesto auto-analítico moderno indo além da indagação do eu, suprimindo a dramaticidade inerente à sua dissecação e questionando os próprios instrumentos dessa análise.

Como assinalou Rui Carlos Morais Lage, no estudo *A Elegia Portuguesa nos Séculos XX e XXI*, a elegia é uma composição incontornável na poesia portuguesa do século XX, debruçando-se sobre o que sugere ser um “impulso ontológico” de reflexão sobre a finitude, num discurso “sobre o carácter universal da perda, e a servir de veículo a generalizações sobre a morte e mesmo sobre o estado do mundo: o desconcerto e o desconforto provocado pela mutabilidade, instabilidade e precariedade não só da vida humana, mas também do presente histórico” (Lage, 2010: 20).

Numa semântica que convoca o conceito de elegia<sup>89</sup>, o que aqui designamos de *(Eu)logia* pretende subsumir a respetiva conotação funérea do termo, unida ao culto modernista do *eu*: uma autocontemplação, auto-evocação e auto-interpretação *ante-mortem* que, não obstante a disparidade estética, está subjacente aos modernismos. Afastamo-nos, neste sentido, do tom agónico e

---

<sup>88</sup> A título ilustrativo, lembramos a estética futurista para a qual, como enuncia Teolinda Gersão, «a tradição, o passado, é "morto" e contra ele, em todas as suas formas, se dirige o gesto agressivo de destruição e de recusa» (Gersão, 1982).

<sup>89</sup> Neste contexto, lembramos o comentário à raiz etimológica da palavra *elegia*, feito por António Manuel Ribeiro Pinto: “A etimologia deste género, talvez o mais antigo a seguir à epopeia, é tão obscura quanto a sua origem. À palavra *ἔλεγχος*, que designa ‘canto de lamento’ ou ‘canto fúnebre’, atestada já desde o séc. VI. a. C., os Alexandrinos atribuíram as etimologias nitidamente populares: *ἔἔλεγειν* (‘dizer ai! ai!’), imitando os gritos de pranto), *ἐλεεῖν* (‘ter compaixão’), *εὐλεγεῖν* (‘dizer bem’). Os adjectivos formados a partir de *ἐλεγχος* são mais tardios e substantivaram-se gradualmente: o neutro *ἐλεγεῖον*, mais vulgar no plural *ἐλεγεῖα* [...] designa sobretudo o distico do ponto de vista métrico; a forma feminina *ἐλεγεῖα* [...] assume uma posição globalizante que vem posteriormente a absorver a forma *ἔλεγχος*, mais antiga. A palavra latina *elegia*, donde provém a forma portuguesa, deriva precisamente de *ἐλεγεῖα*” (Pinto *apud* Lage, 2011: 52/3).

lastimoso da elegia, para nos aproximarmos da auto-contemplação – seja em tom de lamento ou de elogio – e da auto-indagação do indivíduo autoral, que perspectiva o seu discurso e se auto-perspetiva.

Numa ambiência pós-simbolista e pós-decadentista, ainda afetada por sintomas sociais e políticos de degenerescência e pela vivência de uma crise material e espiritual, o início do século XX foi embrionário de um movimento estético doutrinária e anti-academisticamente organizado em torno de um almejado choque geracional de índole autofágica, porque em constante auto-negação – um aspeto amplamente sublinhado pela crítica, tal como por Matei Calinescu, no estudo *As Cinco Faces da Modernidade* (1999). Neste contexto, no artigo “The Name and Nature of Modernism”, Malcolm Bradbury e James McFarlane assinalaram as condicionantes culturais e históricas numa época de crise que, de certa forma, moldou o modernismo de *Orpheu*:

*The crisis is a crisis of culture; it often involves an unhappy view of history – so that the Modernist writer is not simply the artist set free, but the artist under specific, apparently historical strain. If Modernism is the imaginative power in the chamber of consciousness (...), it is also often an awareness of contingency as a disaster in the world of time (...). If it is an art of metamorphosis, a Daedalus voyage into unknown arts, it is also a sense of disorientation and nightmare* (Bradbury & McFarlane *apud* Vila Maior, 2012: 178).

No seguimento do temperamento modernista de índole fragmentária e da pluralidade que daí parece resultar, salientamos uma constância assinalada pela crítica: a do “sacrifício da personalidade, cujo limite (...) [reside na] despersonalização do texto” (Guimarães, 1982: 23) – talvez um dos resultados da crise ou morte nietzschiana do homem moderno, que terá resultado na designada “desumanização” (Ortega y Gasset *apud* Calinescu, 1999: 114) ou despersonalização da arte moderna, veiculadas, por exemplo, pela heteronímia e pelo fingimento poético.

No que concerne à estética modernista assente, entre outras dimensões, na “exploração temática da desarmonia, do bizarro e da morte” (Maior, 2012: 171), sublinhamos a obra de Mário de Sá-Carneiro e de Fernando Pessoa<sup>90</sup> – dois dos autores mais referenciados do primeiro modernismo português. Um dos elementos da apelidada “Suicidária Modernidade” (Lourenço, 1990), Mário de Sá-Carneiro é paradigma da obsessão pela morte, nas índoles biográfica e literária. Neste contexto, recordamos a novela “Página dum Suicida” na qual, além de se assinalar a coincidência entre ficção e realidade, o autor parece elaborar uma poética da morte:

---

<sup>90</sup> Sublinhamos, de igual modo, a escrita de José de Almada-Negreiros, cuja figuração lúgubre nos parece digna de nota, tal como lembrou Dionísio Vila Maior (2012) ao referir “a recorrência do macabro n’ *A Cena do Ódio* (para caracterizar a burguesia), n’ *A Engomadeira* (como suporte e justificação do surreal), ou em *Nome de Guerra* (para figurar negativamente a própria vida e a sociedade)”.

*Afinal, sou simplesmente uma vítima da época, nada mais... O meu espírito é um espírito aventureiro e investigador por excelência. Se eu tivesse nascido no século XV descobriria novos mares, novos continentes... No começo do século XIX teria inventado talvez o caminho de ferro... Há poucos anos mesmo, ainda teria que me ocupar: os automóveis, a telegrafia sem fios... Mas agora... agora que me resta? (...) Não há dúvida: a única coisa interessante que existe actualmente na vida, é a morte... Pois bem, serei eu o primeiro explorador dessa região misteriosa, completamente desconhecida (Carneiro, 1912).*

O primado tanatológico da estética de Sá-Carneiro foi assinalado pela crítica<sup>91</sup>, no seio da exploração da “região desconhecida” que é a morte. No estudo supracitado *O «Horror» na Literatura Portuguesa*, Maria Leonor Machado de Sousa salientou a índole negra e sobrenatural da obra de Sá-Carneiro, sublinhando a ambiência gótica de “castelos arruinados, assombrados, visões nocturnas” e a fixação pelo estranho<sup>92</sup>, pela alienação e pela morte:

*(...) projectando-se em heróis com experiências que não podia ter, percorrendo todas as gradações do horror numa série de contos a que as suas angústias obsessivas (...) [teriam dado] uma certa monotonia, até à obra-prima em que o sobrenatural é menos importante do que a tortura moral que provoca - A Confissão de Lúcio (1915)... (Sousa, 1979: 74/5)*

Em *O Elemento Negro na Novelística de Mário Sá-Carneiro*, a ensaísta sublinha a “investigação permanente dos subterrâneos da alma”, a obsessão pelo motivo criminoso e pelo tema da morte<sup>93</sup> (Sousa, [d.l. 1982]: 398), perspectivados pela lente do suicídio – numa estética da dor que é transversal a toda a sua obra.

Neste âmbito, Óscar Lopes assinala na obra de Sá-Carneiro as feições decadente e paúlca (Lopes, 1987: 528) e Urbano Tavares Rodrigues considera que o autor seguiu os passos de Pessanha “na escolha do nada como o único bem”, dando-lhe a sua própria feição “interior intensa

---

<sup>91</sup> Sobre algumas figurações da morte na estética de Sá-Carneiro, nomeadamente a metáfora do “duplo” e a interseção entre atração sexual e morte, vide “O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro”, de Fernando Cabral Martins (Martins, 1994) e “Thanatos, Eros e Ícaro: as leis profundas (já) das primeiras narrativas ficcionais de Mário de Sá Carneiro (textos de 1908 a 1912)”, por Maria Aliete Galhoz (Galhoz in Colóquio/Letras, Set.1990).

<sup>92</sup> Neste contexto, vide capítulo segundo, do livro *A Alma Amortalhada: Mário de Sá-Carneiro's Use of Metaphor and Image*, de Pamela Bacarrise, intitulado “The Supernatural” (1984).

<sup>93</sup> A ilustrá-lo, além de *A Confissão de Lúcio* (1914), como a autora, lembramos as novelas “O Sexto Sentido”, “Página de um Suicida”, “Incesto”, “Em Pleno Romantismo” e “Loucura” (*Principio*, 1912), bem como “A Grande Sombra”, “A Estranha Morte do Prof. Antena”, “Mistério”, “O Fixador de Instantes”, “O Homem dos Sonhos” e “Eu-próprio o Outro” (*Céu em Fogo*, 1915).

de desagregação da personalidade” e superlativando o seu “aborrecimento do «eu» que o enjoa”<sup>94</sup> (Rodrigues *in* Coelho, 1969). Na senda de um existencialismo moderno, no ensaio “O Tema da Morte na Moderna Poesia Portuguesa”, Tavares Rodrigues vinca a face de um “homem e artista que se definia na vertigem de se buscar em vão, sôfrego de autenticidade, à beira de precipícios (...) [e com um] sentimento trágico do vazio” (Rodrigues, 1978: 38): um discurso que veicula a ideia de questionação ontológica e dispersão egóica, sublinhadas por Rui Lage a propósito da que apelida de “elegia da perda de si mesmo”, na literatura portuguesa (Lage, 2010: 35).

Numa busca auto-gnoseológica abissal, Sá-Carneiro instrumentaliza a morte como pena fatal facilitadora da análise da condição humana e da auto-análise, mas também como conforto sedutor, pela possibilidade de superação transcendental (mesmo se induzida pelo suicídio, num apelo romântico que viria a fasciná-lo, tanto na ficção, como na vida). Como também veiculado por Pamela Bacarisse, no estudo *A Alma Amortalhada: Mário de Sá-Carneiro Use of Metaphor and Image*, a morte assume figurações estimulantes e tenebrosas, sendo tema recorrente na poesia e na prosa do autor (Bacarisse, 1984: 37).

Neste sentido, a tematização da finitude em Sá-Carneiro subsume um fascínio pelo que há de horrível e de consolador na morte, oscilando entre ambas as tonalidades, numa dialética instrumentalizada pelo culto do misterioso e do trágico na vida e pela questionação metafísica do que há de ignoto e de apelativo na morte. Deste forma, ainda Bacarisse sublinha uma terceira dimensão tanatológica destrinchada por Sá-Carneiro, que apelida de “death-within-life” (*id.*: 37): uma morte emocional ou anímica que assola o sujeito-poético ou a personagem ainda em vida<sup>95</sup>.

Num outro sentido de “death-within-life” ou, se preferirmos, de *life-beyond-life*, Fernando Pessoa e a génese heteronímica vieram redefinir os conceitos da vida e da morte até então figurados na literatura portuguesa. Concebidas com a minúcia cronológica e astrológica que conhecemos, se as identidades dos heterónimos representaram um ato humano de pendor generativo singular, da mesma forma, a pluralidade no seio da unidade que daí resultou foi facilitadora de uma perspetivação invulgar da existência<sup>96</sup>.

---

<sup>94</sup> No seio de algumas coincidências temáticas (entre elas a do “nirvanismo” e da auto-exprobração), Tavares Rodrigues sublinha a semelhança entre Pessanha e Mário de Sá-Carneiro, e até a influência do primeiro sobre o último, no que concerne ao sentimento enfadado de si (influência essa, da qual Pessoa discordaria, como lembra o próprio autor, no já citado ensaio “O Tema da Morte na Moderna Poesia Portuguesa”). Rodrigues exemplifica a sua posição citando os seguintes versos do poema *Além-Tédio*: «Como eu quisera, enfim de alma esquecida,/ Dormir em paz num leito de hospital.../ Cansei dentro de mim, cansei a vida/ De tanto a divagar em luz irreal».

<sup>95</sup> A título ilustrativo, a ensaísta cita as “almas mortas” de *Principio* como as de Lúcio (*A Confissão de Lúcio*) «who leaves prison “morto, sem olhar um instante em redor de mim...”» (Bacarisse, 1984: 37)

<sup>96</sup> É incontornável notarmos o contributo da criação heteronímica para a estetização plural da finitude por Fernando Pessoa.

Pessoa é paradigma da pluralidade e do descentramento egóico, numa estética metarreflexiva, mais aproximada da indagação do *eu* como um ser em si, do que do *eu* como matéria fenoménica. A estética pessoana da “diversidade” (Coelho, 1990) parece possibilitar uma reflexão ontológica menos contaminada pelo perspetivismo individual e, neste sentido, a encarnação poética de identidades plurais, legitimadas pelo (pretenso)<sup>97</sup> fingimento poético, parece fortalecer essa mesma indagação – como se lê na poesia diarística de Bernardo Soares: “Fingir é conhecer-se” (Pessoa, 2012).

Salientamos, neste sentido, o “espectadorismo” e o alheamento de si (Coelho, 1990: 113) possibilitados pelo descentramento heteronímico, que parecem estar na base de uma reflexão pluriversada sobre as condições vital e mortal humanas, permitindo-nos visualizar um mosaico de impressões e questionações tanatológicas, que implicam o medo e a aceitação, a certeza e a dúvida, o fim e o recomeço<sup>98</sup>.

No seio da pluridade perspetivística, a título ilustrativo, lembramos algumas feições da morte pessoana, entre elas, o desalento de Álvaro de Campos, a agonia de Pessoa ortónimo, o retrato do tempo em Pessoa e Reis, a serenidade diante da morte de Caeiro, a melancolia irónica de Bernardo Soares, o macabro de Alexander Search e a temperança dissimulada de Ricardo Reis.

A título ilustrativo, numa tónica angustiada, incorporando a “sensação dolorosa da existência vegetativa e absurda” (*id.*: 112), lembramos a escrita de Álvaro de Campos veiculando a vida como “uma série de mortes” (*ibid.*): uma dolência *ante mortem* comum à do Pessoa ortónimo, num discurso agónico ultrapassado ocasionalmente pela conceção heróica de que “é o eterno que em nós mora que triunfa da morte” e de que é a “grandeza de alma (nacional) que vence a torpeza do vegetar” (*id.*: 117)<sup>99</sup>. Aliado à dor de viver e morrer, o tema da inelutabilidade do tempo<sup>100</sup> e da perecibilidade do homem emerge nas poesias do ortónimo e de Ricardo Reis, sob a forma de aceitação do presente como “coisa morta” e degradável (*id.*: 88), “numa estética de pretensa aceitação atarácica (...) [e] auto-imposta temperança (...) [às quais está] subjacente um estridente temor de aniquilação e a agonia de estar morto em vida, sendo mais um entre os *cadáveres adiados*

---

<sup>97</sup> Salvaguardamos alguma da poesia pessoana, de pendor aparentemente auto-contemplativo, com a estetização de temas como o da infância (“Aniversário”, de Álvaro de Campos), num gesto que Rui Lage apelidou de “elegia da infância” (Lage, 2011: 35).

<sup>98</sup> A proeminência do tema da morte na estética pessoana levou a que alguma crítica o considerasse “a grande obsessão” do poeta (Centeno, 1985: 9).

<sup>99</sup> Neste contexto, veja-se a poesia d’ *A Mensagem* (1934), como sugerido por Jacinto do Prado Coelho.

<sup>100</sup> A propósito do tema do tempo *vide* simbolismo da água na poética pessoana no artigo “A Água e a Morte na Obra de Fernando Pessoa”, de Yvette Centeno (1985).

*que procriam*” (Sousa, 2014: 602)<sup>101</sup>. Numa direção aparentemente inversa, assinalamos a tematização plácida da morte por Alberto Caeiro – uma serenidade decorrente de um pensamento anti-metafísico e atemporal, num confesso ato libertador, que representaria um regresso “ao nada luminoso que somos; que nos arrancou à morte e à vida, deixando-nos entre as simples coisas, que nada conhecem (...) de viver nem de morrer” (Pessoa, 1966: 331/2)<sup>102</sup>.

Ainda no contexto presente, salientamos a poética do semi-heterónimo Bernardo Soares que, *De Luto por Existir* (Guerreiro, 2004), questiona a essência ontológica com tónica melancólica, sendo, no entanto, “um enlutado que sorri (...) [diante da] incapacidade de captar o essencial negado” (*id.*: 173-5). Numa vertente mais negra, a poética de Alexander Search veicula uma perspetiva perversa e macabra na tematização da morte pessoana<sup>103</sup>, numa estética assente num “sobrenatural sofisticado da comunicação com um outro mundo até ao horror macabro mais degradante da condição humana, o canibalismo” (Sousa, 1979: 74). Neste sentido, o conto “A Very Original Dinner” foi sublinhado como marco da exploração “do bizarro e do humor negro” e da “experimentação do ilógico e da animalidade” pessoanos (Maior, 2012: 171/2).

Se a geração de *Orpheu* veiculou uma cisão estética e uma desassociação da personalidade, a geração da *Presença* parece ter trazido de volta a unidade do *eu*, num gesto “cicatrizante” (Coelho, 1978: 48) de uma escrita “que abandona o corpo do texto e passa para o domínio [reunificado] do homem” (*ibid.*). Como problematizado pela crítica, não sem polémica<sup>104</sup>, à inclinação ontológica

---

<sup>101</sup> Tivemos oportunidade de desenvolver o presente motivo, no colóquio internacional *Do Reino das Sombras: Figurações da Morte*, com a participação intitulada “Ridendo Castigat Mor(t)es: Classicismo e Pós-Modernidade em O Ano da Morte de Ricardo Reis”, publicado em 2014.

<sup>102</sup> A título exemplificativo *Vide* poemas “Se, depois de eu morrer, quiserem escrever a minha biografia”, “Creio que irei morrer” e “Se eu morrer novo” (Pessoa, 1946).

<sup>103</sup> No artigo referenciado de Dionísio Vila Maior “O *instinto* modernista” (2012), o autor salienta a coloração macabra pessoana concretizada por Álvaro de Campos (*vide* “Ode Marítima”) e Pessoa ortónimo (*vide* *A Mensagem*).

<sup>104</sup> No prefácio a *O que foi e o que não foi O Movimento da Presença*, de Adolfo Casais Monteiro, Fernando J. B. Martinho, relembra a complexidade implícita à relação teórica entre *Orpheu* e *Presença*, bem como à definição da estética presencista: um dos «combates a que (Casais Monteiro) se entregou teve a ver com a “confusão” a que deu azo o ensaio de Eduardo Lourenço (...) “Presença ou a contra-revolução do Modernismo”, contra o que seriam, certamente, as expectativas do autor de Heterodoxia, institucionalizando-se (...) a ideia, de cunho redutoramente maniqueísta (...) de que a Presença representaria a “contra-revolução” do modernismo (...), de cuja revolução seria protagonista a geração de Orpheu. Toda a discussão à volta da segunda fase do modernismo português, ou do segundo modernismo, tem (...) pecado pelo facto de não se atender à distinção salientada por alguns autores nas últimas décadas entre modernismo e vanguarda. Se, com Jorge de Sena, considerarmos no modernismo duas linhas fundamentais, o post-simbolismo e o vanguardismo, ou, com Antoine Compagnon, encararmos o projecto modernista como estando empenhado na “fundação de uma tradição nova” e o projecto vanguardista apostado, antes, na “negação de toda a tradição”, ou ainda, com Matei Calinescu, associarmos a vanguarda à faceta iconoclastica, extremista, radical, do modernismo, não teremos a menor dificuldade em ver a Presença enquadrada no modernismo, cujas duas faces o Orpheu, ao contrário da ideia simplificadora que se foi institucionalizando, naturalmente comporta, uma vez que, como é bem sabido, se não reduz a manifestações

(Lourenço, 1974) ou negativamente ontológica<sup>105</sup> (Monteiro, 1995: 77) da *primeira* geração – de qualquer das formas, no reino da essência –, parece suceder-se uma estética psicologista (Lourenço, 1974) e algo que a leitura etimológica do conceito *presença* parece revelar: não só *ser-se* mas, heideggerianamente, *estar-se aí (Dasein)*, numa dimensão que implica a perspetivação material de uma vivência individual autêntica inserida (e limitada) espaço-temporalmente.

No âmbito da valorização do “lado superior da personalidade” (Coelho, 1978: 49), o modernismo presencista revelou uma feição introspetiva, interpretada pela crítica como um reflexo, ainda que parcelar<sup>106</sup>, de um movimento axípeto da ciência coetânea que, na senda da filosofia de Bergson e da psicanálise de Freud (Nunes, 1982), versava sobre o estudo do consciente e do inconsciente humanos – uma viragem anti-racionalista que Eugénio Lisboa apelida de “recuo da razão”, convocando o subconsciente e o irracional (Lisboa, 1984:11).

No contexto “psicologista e metafisicista (...) palmilha[ndo] as veredas escatológicas” como sublinhou Eunice Ribeiro, em leitura da obra *O Barão*, de Branquinho da Fonseca, os presencistas parecem reclamar uma “obra de arte, [na qual] o mundo existe através da individualidade do artista (...). E nela as coisas não são o *que* são: são o *como* são. Isto é: são – o que são através do artista” (Régio *apud* Ribeiro, 1987: 178).

No que concerne à figuração da morte do segundo modernismo, Maria Leonor Machado de Sousa salienta uma viragem no paradigma da exploração do horror, assente numa “substituição dos subterrâneos góticos pelos *subterrâneos da alma*” mantendo-se a tónica funérea (Sousa, 1979: 75). Perante este novo modelo de representação, a literatura de terror ter-se-á servido do interiorismo trazido pelos estudos da *psique* humana para imprimir novos sentimentos ao leitor, nomeadamente

---

de vanguarda. Com efeito, (...) também a Presença se encontra empenhada na novidade e um anseio de mudança caracteristicamente moderno a move, afirmando-se contra a literatura académica, oficial, a “literatura livresca”» (Martinho *in* Monteiro, 1995: 10-11).

<sup>105</sup> Neste contexto, lembramos as palavras do estudo polémico de Eduardo Lourenço, comentadas por Adolfo Casais Monteiro: «“Trata-se, literalmente falando, de uma autêntica aventura ontológica, como outra não se conhece no mundo da língua portuguesa. (...) [No entanto,] o seu vazio centro é menos a presença do Ser que a sua ausência: ausência de essência humana em Sá-Carneiro, ausência de Tudo em Pessoa”. Talvez o nome de aventura ontológica negativa (...) seja o mais conveniente para traduzir o núcleo da revolução poética do Orpheu...» (Lourenço *apud* Monteiro, 1995: 77)

<sup>106</sup> Salvaguardamos o facto de esta ser apenas uma das variáveis estéticas do presencismo, um movimento intencionalmente anti-monolítico, como salientado por Eugénio Lisboa, no estudo *O Segundo Modernismo em Portugal*: «Os romances ou contos ou novelas dos narradores da *presença* poderão ser (se o forem) *sobretudo* psicológicos, mas *nada* no programa presencista valoriza sistemática e prioritariamente o romance psicológico e muito menos exclui o romance simbólico, ou mítico, ou poético, ou social... E isto é claro e firme desde os primeiros textos — manifesto do projecto presencista — o que de nada lhe valeu: o “psicologismo” da presença, suposto ou real, tem sido uma das “bêtes noires” do grupo de vinte e sete, desde a sua criação até aos dias de hoje» (Lisboa, 1984: 60).

pelo potencial de conflito interior trazido pela literatura fantástica.<sup>107</sup> É neste sentido que a crítica sublinha a exploração do sobrenatural interseccionada com e impulsionada por uma “literatura sobre a morte, a doença que a precede, a miséria que pode arrastar consigo, a fatalidade, [e] a prova da impotência total do homem” (*id.*: 76) – um conjunto de motivos não imunes ao sentimento de desumanidade deixado pelas Grandes Guerras e ao autoritarismo de um Estado Novo recém-instaurado<sup>108</sup>.

Um dos exemplos da indecibilidade inerente ao sobrenatural na literatura terrífica é José Régio que, como assinalou Machado de Sousa, redigiu uma contística de equilíbrio “entre o sonho e a realidade”, num culto do estilo fantástico no qual exprime “a ideia de que a perfeição não é deste mundo, o que condena à morte os seres que a obtenham” (*ibid.*)<sup>109</sup>. Neste contexto, notamos que a ideia de imperfeição subjacente ao caráter único e intransmissível de cada indivíduo vai ao encontro da peleja estética regiana por uma “literatura viva”, numa apologia da originalidade e recusa da “literatura morta”, na qual “o autor pretende ser original sem personalidade própria” (Régio, 1927). Por outro lado, num outro campo do transcendente, a estética regiana debruça-se sobre a indagação metafísica, salientada por Urbano Tavares Rodrigues como uma reação religiosa diante do *mysterium tremendum* da morte, à qual subjazem a “dúvida e a inquietação do Além” (Rodrigues in Coelho, 1969: 674).

Neste âmbito, no artigo “«Ó boca tumular» – sobre a *inscrição* da morte na poesia regiana”, Orlando Grossegeisse assinalou a escrita de José Régio como “decididamente pré-póstuma”, na qual diante da “impossibilidade de escrever na morte ou imediatamente *post mortem*, restam só as possibilidades de aproximação imaginada e sonhada” (Grossegeisse, 2004: 72/3), numa encarnação da morte através das palavras que “faz emergir a dinâmica na fronteira entre obra e vida, portanto o nascer da identidade do poeta no momento imaginado da morte ou *post mortem*”

---

<sup>107</sup> Lembrando a teoria todoroviana sobre o género fantástico, assente nesse limbo de incerteza entre a verosimilhança e inverosimilhança do que é literariamente representado, Machado de Sousa salienta a: “Ambiguidade, hesitação no modo de interpretar, [que] na certeza da própria percepção permitem substituir os fantasmas convencionais e decrépitos por ilusões de um espírito doente, remorsos de uma consciência culpada, desejos de povoar uma solidão que asfixia” (Sousa, 1979: 75/6).

<sup>108</sup> Sobre o contexto pós-bélico das gerações modernistas, leia-se a caracterização do *zeitgeist* português feita por Eugénio Lisboa: “O apocalipse de 1914-1918 trouxe à Europa o começo da sua decadência e, a alguns dos seus espíritos mais privilegiados, a lúcida consciência dela: «Nós-outros, civilizações, sabemos agora que somos mortais», ecoará Valéry, numa das suas proclamações emblematicamente inquietantes. O ano de 1914 terá sido o começo de uma sombria viragem para o mundo ocidental. Para nós, portugueses, foi a véspera do começo de um período literário que ainda não acabou de terminar: o modernismo. (...) Dissemos: *viragem*; e seria este um termo adequado, se a erosão do uso lhe não tivesse, por demais, embotado as arestas. O *Orpheu* foi mais do que uma viragem: foi um abalo sísmico de uma tal intensidade e fulgor, que ainda hoje se lhe sentem os efeitos (Lisboa, 1984: 9).

<sup>109</sup> Veja-se *O Príncipe com Orelhas de Burro* (1942) e *Há Mais Mundos* (1962).

(*ibid.*). No presente artigo, o escritor é identificado como encarnação “do *enterrado vivo* que se narra a si próprio” (*id.*: 74), numa *inscrição* poética necrológica ou epitáfica imbuída de um certo sentimento romântico dolorido e na qual coexistem reminiscências do nascimento e pré-reminiscências da morte, num exercício que Grossegesse designa de *auto-necrográfico*, num conceito que estenderá a outros autores<sup>110</sup>.

Num estudo de articulação literária transversalizante, na obra *Entre Fialho e Nemésio: Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, Óscar Lopes fornece-nos algumas linhas de leitura tanatológica dos escritores do segundo modernismo. Sobre a estética de José Régio, Óscar Lopes salienta a vertigem fatalista da poesia, “um estendal de desgraças: dos afogados e trucidados da Expansão (...), as figuras dolorosamente grotescas, brandonianas, às vezes ainda caricaturalmente tolentinianas, (...) do amor mais decrepitamente venal, ou clandestinamente inominável, do «grande e horrível crime», em cujo relato saciam ânsias represas de intensidade espectacular, violência” (Lopes, 1987: 657/8). Na senda da influência brandoniana, Óscar Lopes estabelece um paralelismo opositivo, relativo ao tema da sobrevivência pessoal:

*Dir-se-ia que em Régio o problema ou ânsia de alcançar o melhor de mim (...) prima absolutamente sobre o da minha sempiternidade individual. Raul Brandão, cuja dialética da sinceridade-insinceridade se estrutura em termos socialmente muito mais concretos do que os de Pessoa ou Régio, afirma todavia (...) a ansiedade de sobrevivência pessoal ilimitada, embora amarrando-a à sua representação grotesca, e datada, como ânsia de jogar o gamão e de pavonear-se perante o próximo in omnia saecula saeculorum. Régio, não. Régio (...) nem mesmo nos deixa na sua obra qualquer asserção inequívoca de uma transcendência absoluta ao humano (id.: 676).*

No seguimento da influência de Raúl Brandão no segundo modernismo, Óscar Lopes salienta a contística de Branquinho da Fonseca cuja tematização parece partilhar do “*pathos* da pelintrice, miséria, funeral grotesco e *bas-fonds* criminal de Brandão, bem como o gosto das estranhezas de comportamento psíquico, tão vulgar na novelística dos anos de 20 e 30” (*id.*: 685). Neste seguimento, ainda no contexto d’ *O Barão*, Eunice Ribeiro salientou a apologia do desassossego que “é condição de existência, por mais torturante que se afigure”, numa narrativa que “se apresentará eivada de mistério, de estranheza, enfim, de um certo halo fantástico a insinuar a relatividade, quiçá a falsidade, do mundo visível a que nos acostumámos a chamar «real»”, numa

---

<sup>110</sup> Neste contexto, *vide* artigo “Para uma teoria da autonecrografia” (Grossegesse, 1996).

indecisão entre o “*ser e o parecer (...)* que, por favorecer a incursão da temática meta-empírica, não desagradaria aos adeptos” da Presença (Ribeiro, 1987: 179).

Na continuidade do período, o modernista de segunda geração Miguel Torga foi descrito por Urbano Tavares Rodrigues como um “moderno Prometeu, teluricamente orgulhoso da sua condição de homem até em face da morte, e capaz de a exaltar genesiacamente como um regresso à terra, à Natureza-mãe” (Rodrigues in Coelho, 1969: 674). Sobre Torga, Óscar Lopes salientou a “apologia de um sentido terreno, instintivo, animal, sexual e (individualmente) mortal de vida” sendo esta uma “forma de adoração ao transcendente em metáfora agrário-pastoril, onde o fecundar, o parir e o morrer, o germinar e o apodrecer, fulguram como aparências evocativas de um mesmo e eterno instante” (Lopes, 1987: 722). Neste seguimento, o ensaísta sublinha a rejeição em conferir uma feição transcendental a uma vida material “de antemão condenada à morte, à velhice, à doença” (*id.*: 725), num sentimento de verbalizada revolta pela condição degenerante e finita do homem individual e coletivo, numa angústia espelhada repetidamente na produção diarística do autor<sup>111</sup>. No seio da poética torguiana, Lopes salientou alguns eixos matriciais de reflexão tanatológica, os quais infracitamos:

*O apego aos limites carnis, terrenos (...) e a revolta espontânea contra esses limites (...) [e a] expectativa desconsolada ou íntima alegria de tal “atonement” poético, e a consciência, oposta, do seu irremediável desajuste, do silêncio em que a própria poesia se gera e se escapa (um «cadáver é uma incompreendida estátua jacente da total solidão»).*

*Basta (...) folhear algumas páginas do Diário IV para depararmos com os pólos da primeira dessas tensões. De um lado, em Junho e Julho de 47: «Acabar com a ideia da morte. (...) O homem é, ao cabo e ao resto, um animal. Sofra pois como animal e não como Deus.» (...) Do outro lado, em Agosto de 48: «Mas eu acredito na eternidade do espírito e na divindade das coisas. Creio que cada realidade perecível tem a sua projecção divina imperecível (...)».*

*A angústia da morte surge à tona do Diário IV, com afinidade existencialista, mas esteve sempre latente, embora no vol. X, onde tão aflitivamente vemos Torga a dizer-se velho, a desfazer-se em auto-apologias e quase a despedir-se, sobretudo da poesia, ele repudie virilmente o pessimismo absurdista: «a própria natureza se recusa a dar símbolos de tristeza irremediável; não há flores pretas». Mas o momento culminante da dupla agonia («agonia», no seu grego, quer dizer «luta») da morte e do silêncio total é o de Orfeu Rebelde,*

---

<sup>111</sup> A ilustrá-lo, no seio de uma panóplia abrangente de exemplos, lembramos um dos excertos do Diário X: “A luz deslumbradora desta paisagem tem um ponto negro que sempre me sujou a vista: o cemitério. (...) Instintivamente, não compreendo a morte. Passei a vida a combatê-la, por ofício e aversão natural. Foi o seu espantinho que me toldou pelos anos fora o optimismo, a alegria e a esperança. (...) A frio, serenamente, odeio-a. (...) o sentimento dessa perdição irrevogável, dessa falência aprazada, exaspera-se quando venho embalar o corpo neste berço nativo, e antevejo nele a imobilidade da sepultura (Torga, 2011: 102).

1958, o seu melhor livro de versos (...): «Bicho instintivo que adivinha a morte/ No corpo dum poeta que a recusa,/Canto como quem usa/Os versos em legítima defesa./Canto, sem perguntar à Musa/Se o canto é de terror ou de beleza». (...) O ato poético será o de uma totalidade (...) que se presentifica: súbita e inesperada memória individual e transindividual, (...) actualização do agora de sempre, o agora traumático de qualquer descontinuidade, de qualquer parto ou morte arquetípicos, que me acorda a ti em mim (...), o eterno ciclo na eterna diferença, o passado como indispensável e incoincidente metáfora do presente, a esperança no desespero, a terra que me pariu e me vai devorar, e que todavia será sempre misteriosamente minha, minha de nós todos (...), redespertos... (id.: 728/9)

Da mesma forma, Isabel Vaz Ponce de Leão (2003) assinalou a fixação diarística e contística pela morte na obra de Miguel Torga. Assim sendo, a figuração do nascimento e da morte é ilustrada recorrendo sobre as narrativas de *Bichos*, *Contos da Montanha* e *Novos Contos da Montanha* e *A Criação do Mundo*, onde o tema da finitude é revisitado nas diferentes feições diegéticas das “cartilha[s] da natureza” torguianas (Torga *apud* Leão, 2003: 71). Num retrato reiterado comum à sua obra, com tónica telúrica e inquietude religiosa, a lírica torguiana reflete uma batalha travada consigo próprio, uma certa angústia que faz do tema fúnebre uma obsessão<sup>112</sup> (Leão, 2003: 87).

No apelidado terceiro modernismo, não sem polémica, a poesia de Vitorino Nemésio foi salientada pelo “peso e ideia da morte” (Lopes, 1987: 772), numa fixação pelo tema que, como assinalou Álvaro Manuel Machado, é simplificadora e desdramatizante, numa poética onde “o trágico joga com a ironia subtil (...), numa funda apreensão do fluir vital a que o eu não se opõe morbidamente”<sup>113</sup> (Machado, 1977: 12).

No que concerne à literatura contemporânea, servindo-nos das palavras de Ernst Behler (1990), assinalamos, antes de mais, a dificuldade da interpretação do tempo em que se habita, num gesto paradoxal inescapável de tentativa de sujeição da Modernidade ao passado, que possibilita não mais do que uma visão turva do *agora*. Tal como sublinhou Giorgio Agamben, no ensaio *O que é o contemporâneo*, aceder ao presente é estabelecer uma “arqueologia que não regride (...) a um passado remoto, mas a tudo aquilo que no presente não podemos em nenhum caso viver e, restando não vivido, é incessantemente relançado para a origem, sem jamais poder

---

<sup>112</sup> De acordo com a ensaísta, este seu «“velho problema religioso” corrobora o mau relacionamento com a morte, que se agrava à medida que a sua idade avança», muito embora o emprego de uma certa ironia indiciar um certo e ousado afastamento: “Bateu a morte à porta e não entrou./ Também a tanto a não convidei” (Torga *apud* Leão, 2003: 88).

<sup>113</sup> No artigo citado “A Poesia da *Presença* ou a Retórica do Eu”, António Manuel Machado ilustra a presente asserção com o verso: “coisas tão simples como o meu sonho e a minha morte”, do poema “Desabafo” (in *Nem Toda a Noite a Vida*, 1953).

alcançá-la (Agamben, 2009: 70). Desta forma, fixando o olhar no tempo que é o nosso e aceitando o signo e a (pena da) incompletude, assinalamos a tematização da morte em alguns escritores coetâneos, numa consideração interpretativa perspectivista, ciente de “perceber não as luzes, mas o escuro” (*id.*: 62).

No ensaio de auto-interpretação “Sarabanda de Luzes e Sombras: Marcas de Esperança e Desespero na Literatura do Século XX”, Urbano Tavares Rodrigues salienta a pluralidade de feições realistas e vanguardistas do século vigésimo que, de forma veemente, se manifestaram “até à ironia deceptiva e às renúncias do pós-modernismo” (Rodrigues, 1997: 161). No que apelida de *cruzada* contra o regime fascista português, o escritor afirma que, em contexto de combate ideológico ao salazarismo, a literatura neorrealista e a lírica do “aerópago da *Poesia 61*” se debruçaram sobre os motivos da *resistência*, do pós-colonialismo e do que chamou de “descalabro do *socialismo real*” com impactos de decepção e de uma certa agonia que reconhece em escritores contemporâneos (*id.*: 164).

Um outro escritor da finitude, tal como o próprio Urbano Tavares Rodrigues, Vergílio Ferreira salienta a “Ansiedade/Angústia” (1981) da cultura moderna, que considera revestir-se de morte. Evocando Foucault, o escritor assinala que “a morte fundamenta todo o discurso científico” (Ferreira, 1981: 6-9), facto que se parece ter tornado crucial para a Modernidade. Em contexto de *dolência*, Vergílio Ferreira sublinha o papel da arte enquanto “arauto do que não chegou ainda à superfície, do sentir que não chegou ainda ao entender” representando, por vezes, diluição que considera não ser do artista mas “do próprio homem que todos somos” (*ibid.*). Neste sentido, salienta a necessidade de atingir um “equilíbrio final” estando este no “saber tranquilamente que a morte também tem a sua razão” (*id.*: 10).

Na orla de uma angústia serena, algo objetiva e, no seguimento da que apelidámos de *eulogia* modernista, Rui Lage salientou a força da elegia, nos séculos XX e XXI, assinalando o não paradoxal rumo anti-elegíaco que parece ter tomado. Relativamente à contemporaneidade, o investigador sublinha o confronto do sujeito consigo próprio, num afrentar da morte que vai além da superfície para centrar-se no que esta tem de profundo e de *visceral*, numa desdramatização que nega o “registro lacrimatório” (Lage, 2010: 151-165). Como veicula ainda, “a imersão na morte, a percepção da sua imanência na vida, por oposição ao ímpeto de transcendê-la, é (...), sem dúvida, a pedra-de-toque da elegia moderna e o seu desengano fundamental” (*id.*: 154). Sobre a poesia nacional, o investigador salienta a alienação dos “picos de horror” da história bélica contemporânea, num “voluntário alheamento, involuntária desatenção ou forçado isolamento, só ocasionalmente (...)

comparece[ndo] ao encontro com a História suja do séc. XX” (*id.*: 158). Sobre esta alienação, assinalam-se, como exceção, a poesia de Manuel Alegre e de Fernando Assis Pacheco, aludindo à guerra colonial, e a de Eugénio de Andrade, salientando o Shoah, em “Sobre um verso de Marina Tsvetáieva”.

Por outro lado, a elegia moderna e pós-moderna é problematizada como um regresso do luto que, por intermédio da poesia, parece enfrentar a interdição da morte, “converte[ndo]-se em anti-elegia, pactuando com a perda e abdicando de consolar” (*id.*: 162) e recusando o ritualismo tanatológico, como subsume o verso de Fernando Namora: “Morre, amigo, que tenho pressa/ de ir à lida”.

Como indica Rui Lage, se até determinado ponto da segunda metade do séc. XX, incluindo a Poesia 61, a estética literária “tende a elidir o particular, a rejeitar ou evitar a referencialidade e o detalhe, a preferir o invisível ao visível”, a contemporaneidade parece dar forma a uma nova forma de retratar o tema lutuoso, salientando-se: a elegia fúnebre *ante-mortem* ou *post-mortem*; a elegia da infância e da pátria; o canto da morte como fusão com a unidade universal; o canto do luto do *eu*, como meditação e aprendizagem sobre a morte e a perda ou como relato da vida efémera em oposição à natureza eterna. Por outro lado, Lage assinala a influência do eixo contemplativo, “passivo e reflexivo” (*id.*: 186), das *Elegias de Duino* rilkianas ou, pelo contrário, o lamento da incapacidade da *contemplatio*, assinalando uma extensa e rica plêiade de escritores que o tematizam, como: Sophia de Melo Breyner, Eugénio de Andrade, José Gomes Ferreira, Ruy Cinatti, Jorge de Sena, Alberto de Lacerda, Ana Hatherly, Fernando Guimarães, Fernando Echevarría, Carlos de Oliveira, António Gedeão, Fernando Namora, Vitorino Nemésio, Mário Cesariny, António Ramos Rosa, Herberto Helder, A. M. Pires Cabral, Ruy Belo, Fiama Hasse Pais Brandão, Vasco Graça Moura, Nuno Júdice, Yvette K. Centeno, Gastão Cruz ou Pedro Mexia, além dos poetas do “novo romantismo negro” (*id.*: 166) Manuel de Freitas, João Luís Barreto Guimarães, Jorge Gomes Miranda e Paulo Teixeira.

Além da anti-elegia, o investigador salienta a sátira elegíaca, passando pelo “esvaziamento da *gravitas* (...) bem como pelo escarnecer da pompa ou do grandiloquo que inflama a elegia fúnebre mais ortodoxa” (*id.*: 376). Neste sentido, entre outros exemplos, sublinha-se a poesia de A.M.Pires Cabral, o humor negro “de travo barroco” de Vasco Graça Moura, o cómico de Manuel António Pina e a sátira funérea em Mário de Cesariny, Manuel Resende e Manuel de Freitas.

Da mesma forma, o impulso meta-poético da elegia é assinalado veiculando “a palavra (...) [que] passa a ser experienciada sob o signo da perda” (*ibid.*), lembrando o canto de Fernando

Guerreiro Armando Silva Carvalho, Fiamma Hasse Pais Brandão e Manuel António Pina.

Numa ênfase da poesia do século XX como poesia fúnebre, assinalamos a publicação da antologia da *Perspectiva da Morte*, de Manuel de Freitas (2009), reunindo a poesia de autores portugueses do séc. XX, entre eles: António Manuel Couto Viana, António José Forte, Armando Silva Carvalho, Fátima Maldonado, António Franco Alexandre, Manuel Gusmão, José Amaro Dionísio e Fernando Assis Pacheco. Neste âmbito, no volume n.º 34, da revista *Relâmpago*, intitulado *Poesia e Morte* (2014), evoca-se a poética funérea de Armando Freitas Filho, Frederico Pedreira, Gastão Cruz, José Ricardo Nunes e Margarida Vale de Gato, sublinhando a lírica de Eduardo Guerra Carneiro, poeta da “dor revisitada” (Cortês, 2014: 33) – salientada por António Carlos Cortês –, o *futuro anterior* ricoeuriano, de Manuel António Pina – assinalado por Pedro Eiras –, e a figuração “muitas vezes, irónica e sarcástica, da morte própria”, de Herberto Helder – analisada por Rosa Maria Martelo, em recensão crítica à compilação de poemas *A Morte sem Mestre* (Martelo, 2014: 210). No contexto da revista *Relâmpago*, e no âmbito do retrato contemporâneo da morte, lembramos a poesia visceral de Luís Miguel Nava, poeta do corpo espacejado, da carne ao revés, da metamorfose, do corpo fissurado, pulsante, da morte nas palavras e da morte própria.

Sobre o ímpeto metaliterário do séc. XX, convocamos a poesia de Ruy Belo, cuja temática funérea é central – uma indagação “mirando o vazio existencial, a melancolia diária, as tensões do existir e a impossibilidade de encontrar respostas”, discorrendo sobre “lacunas”, “esperanças vãs”, falando “de ausências e de perdas”, apontados como motivos integrantes de dois dos temas preponderantes da sua poesia: “o tempo e a morte” (Alves, 2006: 143). Entre a melancolia e a ironia, salientamos “o carácter afirmativo de uma poética tão marcada pela negação” (*id.*: 145), assinalando que o motivo da finitude se materializa na forma de reflexão metapoética, o que inclui a meditação sobre a própria linguagem que lhe serve de instrumento, como ilustrado nos excertos “pensando se antecipa a própria morte/ O receio da morte é a fonte da arte” ou “Suicido-me nas palavras (...) Ao escrever, mato-me e mato” (Belo *apud* Alves, 2006: 148-150) – um motivo que Ida Ferreira Alves coloca em paralelo com o preceito blanchotiano, d’ *O Espaço Literário*, segundo o qual “o escritor é (...) aquele que escreve para morrer e é aquele que recebe o seu poder de escrever de uma relação antecipada com a morte” (Blanchot *apud* Alves, 2008: 241).

Neste contexto, sobre a poesia de Herberto Helder notamos “a temática da morte como uma linha de força que instaura o sentido (...) da urdidura verbal”, numa poética do silêncio que “concentra em si a força vital que pode promover o gesto escritural” (Moreira, 2014: 536), numa “morte produtiva” (Silva, 2014: 594), que remete para o fim e para a perenidade e num retrato de

vísceras e carne (“Morre-se de ver a nossa cara no nosso espelho: a gárgula a arrancar-se à biografia do corpo e trazendo na hipérbole do horror o nosso sangue, o sexo, os pulmões, as tripas, o coração”<sup>114</sup>) – um discurso metapoético, onde se “transmutam (...) alquimicamente a carne e os nomes e ambos ascendem a uma nova realidade que (...) se dá a conhecer pela palavra poética” (Silva, 2014: 599).

No âmbito metapoético, enaltecendo as obras *Finisterra* e *Pastoral*, Ida Ferreira Alves salienta a escrita de Carlos de Oliveira, que parece veicular “um modo de pensar memória e morte na linguagem”, fazendo “pensar a linguagem como *negatividade*”, no sentido agambiano – um ilegível “expandindo[-se] pelas palavras, versos, frases, de livro a livro, cada vez mais fortemente” (Alves, 2009: 61), como quem sugere: “Rodar a chave do poema/e fecharmo-nos no seu fulgor/por sobre o vale glaciário. Reler/o frio recordado” (Oliveira *apud* Alves, 2009: 68). E, no campo da poesia visual, lembramos Fernando Aguiar, cuja figuração metalinguística e humorística materializa a possibilidade da representação da morte através dos barthesianos “exercício[s] de progressiva quebra da referência” (Barthes *apud* Silva, 2008: 399) e de um “leve humor” (*ibid.*) que veicula a recriação da linguagem e o regresso da sua “infra-significação” (*ibid.*), como o ilustra o poema experimental “Afogado na Cultura”.

Relativamente à narrativa contemporânea, numa das três compilações de ensaios do grupo de pesquisa *As Máscaras de Perséfone: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas*, lembrando a “literatura do não” blanchotiana, Lélia Parreira Duarte salienta o gesto estético literário de afirmação “do que não pode ser dito: o vazio da linguagem e da morte”, (Duarte, 2006: 153), de narração do inenarrável, num irónico retrato da “maior ambição criadora: embora coincida com o nada, pode também ser imediatamente tudo” (*id.*: 154). Neste âmbito, é precisamente na ironia e na escrita auto-indagatória que considera sedimentar-se a literatura contemporânea, evidenciando alguns autores portugueses. *O Bosque harmonioso* e *Outrora agora*, de Augusto Abelaira, são duas das obras sublinhadas, salientando-se a reflexão metaliterária, num romance inacabado espelhando “o vazio da linguagem e a sua relação com a morte” (*id.*: 163), no primeiro caso, e num humor veiculando a falência da escrita como representação do abstrato da morte, no segundo. No contexto das referidas compilações ensaísticas, entre os autores mais interpretados, encontram-se Teolinda Gersão, Mário Cláudio, Vergílio Ferreira, José Cardoso Pires e António Lobo Antunes.

Os contos *Bilhete de avião para o Brasil*, *Big Brother isn't watching you*, *A dedicatória* e *A*

---

<sup>114</sup> Cf. *Cobra*, de Herberto Helder (1977).

*Defunta*, ilustram a estética tanatológica de Teolinda Gersão, nas quais “a temática da morte é esvaziada de sua costureira tristeza e dramaticidade” (*id.*: 173). Sobre *A Defunta*, Maria Lúcia Lepecki sublinha o retrato da morte como realidade social, num “rasuramento de quaisquer indícios de interioridade”, veiculando uma “extraordinária assepsia emocional”, resultando num comportamento que desdramatiza a morte (Lepecki, 2006: 266).

Sobre Mário Cláudio e *Tocata para dois clarins*, Parreira Duarte sublinha “a ironia (...) através de superlativos e hipérboles, bem como um vocabulário que desagrega a grande festa com um tom de decomposição, estilhaçamento, desagregação, abandono mortuário e amnésia”, num romance que “valoriza a capacidade de ler as contraposições irônicas e os não-ditos” (Duarte, 2006: 166). O retrato irônico da morte em Mário Cláudio é igualmente notado na leitura feita por Maria Theresa Abelha Alves à obra *Ursamaior*, sobre a qual assinala a metáfora da narrativa, as máscaras dissimuladoras, a instrumentalização da tônica fantástica e a “suprema arte da ironia que (...) compreende a subversão do real por efeitos de citações literárias e cinematográficas” (Alves, 2006: 275). Sobre *Órioni*, do mesmo autor, salienta-se ainda o exercício metanarrativo da tessitura, associando escrita e morte, e assinala-se o paralelismo com a noção blachotiana de que “a escrita deriva do estabelecimento de relações de soberania com a morte”, sendo uma possibilidade, angustiada e ciente, «de converter a morte em “possibilidade, trabalho e tempo”» (Blanchot *apud* Calvão, 2006: 113).

No romanesco contemporâneo, a tematização funérea de Vergílio Ferreira é particularmente assinalada. Com uma problematização de tônica dolente, sempre a título ilustrativo, *Para Sempre* e *Até ao Fim* são paradigmáticos de uma escrita do tempo e da morte, que Luci Ruas afirma serem “presenças obsessivas na narrativa vergiliana” (Ruas, 2006: 193), numa figuração e questionação da finitude humana, que parece “exorcizar todos os fantasmas que o assediam, impedindo-o de atingir, ao vivenciar o presente, a plenitude do ser”, porventura vencendo ou superando a condição finita (*id.*: 201).

Da mesma forma, a feição tanatológica da narrativa de José Cardoso Pires é notada, entre outras feições, pelo barroquismo do romance policial *Balada da Praia dos Cães*, pautado pela alegorização e pela figuração das “ambiguidades da linguagem”. Num relato “amontoado de coisas díspares e mortas” (Nascimento, 2008: 149), e num retrato com uma crueza e uma ironia assinaláveis, todos os lugares são povoados de morte e de ruína: “O mundo é um grandessíssimo cadáver com moscas de vaivém para abrilhantar” (Pires *apud* Nascimento, 2008: 165-176). Na estética cardoseana, *De Profundis*, *Valsa Lenta* é paradigmático da escrita algo confessional, auto-

analítica e auto-irónica da escrita contemporânea. Num testemunho diarístico e metadiscursivo – um *desabafo*, como assinala o autor –, salientamos o “quê de humor” que não raramente emerge, “como recurso para lutar contra (...) (a) morte branca”, numa “forma de carnavalização do trágico” (Ruas, 2008: 276).

Além da figuração da morte na obra de José Saramago, sobre a qual nos debruçaremos adiante, sublinhamos a representação da morte na obra de Lobo Antunes – uma tematização algo atonal, espraiando a amargura da finitude, manifestando-se com a crueza do corpo cadavérico ou das palavras, por vezes, sarcásticas e humorísticas sobre o tema. Sobre a figuração da morte, o *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes* salienta o relato da guerra colonial, do ponto de vista do “combatente que narra a sua experiência traumática”, numa tematização da “antevisão angustiada do desaparecimento” (Seixo, 2008: 408). Associada a uma perspectiva agónica que percorre o romanesco antuniano, salienta-se também o “registo claramente surrealizante” ou o “registo cómico, como manifestação de humor negro” (*id.*: 409/10). Sobre a escrita antuniana assinala-se ainda “o aspecto e o cheiro de corpos” abertos ou em estado de putrefação, sendo recorrentemente representada “mágica e poeticamente” (Drumond, 2008: 135), absolvendo a linguagem pela falência figurativa e colocando-se no intermédio entre o riso e o lamento, que é frequentemente “auto-ironia” (*id.*: 139).<sup>115</sup>

Da mesma forma, a sua escrita é assinalada como “oficina e posto de observação da morte”, redigindo “verdadeiras tanatografias” e encetando “certos procedimentos e recursos narrativos que tornam possível escrever, de formas infinitamente plurais, o trabalho do tempo e da morte”, narrando a morte “de dentro” (Oliveira, 2008: 413/4), num processo por vezes “caricatural, quase farsesco” (Oliveira, 2006: 341). Numa sobreposição reiterada entre literatura e morte, António Lobo Antunes “faz da escrita o lugar de uma relação com a morte e a ausência”, numa reflexão sobre a própria condição finita “a qual configuraria o fundamento invisível da própria linguagem (Oliveira, 2008: 415/6), espelhando-se esta indagação num frequente regresso tentado à infância, “como lugar ao qual se busca desesperadamente e sem sucesso retornar” (Oliveira, 2006: 343).

A obra antuniana é sublinhada como lugar onde “[m]orte e narração (...) [estão] indissolúvelmente ligadas” (*id.*: 330), sendo exemplo da pluralidade no que concerne aos modos de

---

<sup>115</sup> Na senda da auto-ironia e do surrealismo, a propósito d' *O Conhecimento do Inferno*, Eugénio Drumond salienta os episódios do voo da personagem António Lobo Antunes, com os estagiários da ala de Psiquiatria, do Hospital Miguel Bombarda, e o episódio em que o médico é devorado pelos colegas.

representar e da escrita como um “ato de dar a vida e perpetrar a morte” (Souza, 2009: 311), ou da vida e da escrita como (im)possibilidade de morte (Bylaardt, 2008: 22; Bylaardt, 2006: 39). Como sublinha ainda a crítica, na obra antuniana, a morte assume também uma “dimensão (...) quotidiana e comezinha”, eliminando a dramaticidade, “num tom próximo ao do contentamento” que, neste ponto e até certo ponto, se entrecruza com a estética de Raul Brandão e José Saramago. Num campo oposto, Lélia Parreira Duarte descreve Lobo Antunes como “escritor da abjeção”, representando “a frustração, a impossibilidade de vencer obstáculos ou de realizar desejos, em histórias anaformizadas (...) e descrições que se fazem por desfiguramentos grotescos e/ou burlescos” (Duarte, 2014: 33).

Em resultado de um modernismo plural, como já teorizado pela crítica, consideramos que o monema *Eu* (eu subsumindo um *eu, que sou* e um *eu, que escrevo*), parece ser um ponto de união transversal à heterogeneidade dos modernismos dos séculos XX e XXI, seja num sentido de desagregação órfica, num sentido de *cicatrização* presencista, ou num sentido de auto-perspetivação, auto-ironia e pensamento metaliterário do pós-modernismo.

Neste âmbito, apropriando-nos do conceito lutuoso de elegia, em interseção com o primado egóico e metaliterário modernistas, servimo-nos do termo *(Eu)logia* para veicular as especificidades dos modernismos na escrita de si próprio, enquanto ser e criador.

No processo de fragmentação do *eu* autoral do primeiro modernismo, a morte é um dos temas poéticos e narrativos, mas também um elemento intrínseco a uma estética dilacerante, veiculada pela perda do sentimento uno de si. Trazendo o *eu* para o centro da criação, este gesto dispersor é um ato materializado pela palavra e, nesse sentido, é algo genesíaco. Da questionação e negação de uma pessoalidade una e equilibrada nasce uma poética do desalento e do desespero auto-elegíacos que, no caso pessoano, foi criadora de ficcionalizações ou – como o próprio assinalou – de despersonalizações do *ego* e que, no caso de Mário de Sá Carneiro, foi veiculadora de uma escrita da profunda dor de existir.

No processo de desfragmentação do segundo modernismo, sedimentado na “contínua reformulação dos sujeitos e [n]a contínua procura de unidade” (Ribeiro, 2000: 155), o *eu* reunificado representa esse ideário de “recriação individual do mundo” (Régio, 1927), numa poética atômica, porque canta a existência indivisível, porém plena de liminaridades – entre o físico e o metafísico, o concreto e o abstrato, o real e o irreal, a presença e a ausência. Na literatura presencista, o espectro da morte reside em cada palavra pré-póstuma – uma obsessão que

encontramos, de forma diversa, nas estéticas de alguns autores, como Régio, Fonseca, Nemésio e Torga.

Num exercício poético que subsume a “inautenticidade” órfica (Guimarães, 1982) ou a autenticidade presencista, o tratado do *eu* ou a (*Eu*)logia modernista parece ir ao encontro de um “futuro anterior” ricoeuriano, como uma necessidade de “Ver-me já morto antes de estar morto e aplicar a mim próprio por antecipação uma questão de sobrevivente”, perspetivando não apenas um “olhar que proíbe o ângulo panorâmico, (...) na direcção de um limite a partir do sempre para-cá”, ou seja, da finitude intransponível, mas também ultrapassando “esse limite que o olhar transpõe, instaurando a questão: *que vem depois?*” (Ricoeur, 2011: 37).

No pós-modernismo literário, salientamos o labor de auto-questionamento, dos respetivos *utensílios* artísticos, e da obra respetiva que, associados à incapacidade de significação, à ruína do discurso e à morte simbólica, são acompanhados de uma certa auto-ironia. Por outro lado, numa ruína que é generativa, na medida em que é indício do indizível, salientamos a estética da parcela e do silêncio, numa “espécie de via apofática, onde o vazio, o inacabado, o fragmentário podem servir de representação daquilo que é posto como irrepresentável” (Wunenberger *apud* Morais, 2014: 520). Uma “recusa da representação” que, como assinalou Carlos Bizarro Morais, a propósito da análise dufrenniana da arte contemporânea, se parece buscar a autofagia artística, por outro lado, vai ao encontro de um retorno da presença à arte, “que não a presença proporcionada pela representação” (Morais, 2014: 523). Nesse sentido, acrescenta, assinala-se uma nova presença que veicula a dificuldade de se articular linguisticamente “mas que o pensamento não desiste de perscrutar” (*ibid.*), num gesto que reside menos na representação e mais no “poder de exprimir”, sendo que essa expressão “pertence em primeiro lugar ao sensível”, a vai além do que representa (Dufrenne *apud* Morais, 2014: 524). O vazio da omissão, do corte e da elisão é, neste sentido, procura de significação do inefável.



## 2 Morte e Pós-Modernidade

### 2.1 (Dis)tensões e sobreposições

Se a delimitação do conceito de Modernidade não reúne consenso, procurar definir a “pós-Modernidade” não será menos complexo, sendo que a respetiva teorização incorrerá sempre num risco de se tornar num paradoxal exercício *anti-pós-moderno*.

Na obra *As Cinco Fases da Modernidade*, Matei Calinescu (1999) faz uma reflexão prolegoménica ao movimento, que será pertinente lembrar. Como sublinhado pelo crítico, no artigo “Mass Society and Postmodern Fiction”, inicialmente publicado na *Partisan Review* (1959), Irving Howe terá redigido uma das primeiras análises à conjuntura pós-moderna, salientando o papel de:

*(...) uma “sociedade de massas”, na qual as distinções de classe se tornam mais difusas do que alguma vez no passado; na qual “centros tradicionais de autoridade, como a família, tendem a perder algum do seu poder de união sobre os seres humanos; na qual a passividade se torna a atitude social generalizada e em que o homem é transformado num consumidor, ele próprio produzido em massa como os produtos, diversões e valores que ele absorve* (Howe *apud* Calinescu, 1999:124).

Com efeito, Howe considera que os “ficcionistas pós-modernos são confrontados com a dificuldade historicamente nova de darem *forma a um mundo crescentemente desformado e uma experiência crescentemente fluída*” (*ibid.*).

Após o anunciado fim do modernismo e sentidas as “dores de parto do pós-modernismo” (Leslie Fiedler *apud* Calinescu, 1999: 125), como sublinhou Leonard Meyer, ao tempo cíclico de inovação célere e autofágica da Modernidade não sucedeu uma era pós-moderna de estase infértil, mas um “estado constante de flutuação” (Meyer *apud* Calinescu, 1999: 131): uma dinâmica perspectivada sincronicamente.

Segundo Meyer, os pós-modernos vivem num “mundo perfeitamente estático (...) (no qual a quiescência) não é a ausência de novidade e mudança (...) mas antes a ausência de uma mudança ordenada sequencialmente” (*ibid.*). Neste seguimento, como salienta Calinescu, as contradições do tempo moderno e o sentimento constante de crise parecem ter originado “uma sensibilidade complexa muitas vezes irónica e auto-irónica em relação à crise”. E a valorização moderna dos

combates antitéticos entre “velho e novo, construção e destruição” (Calinescu, 1999: 131) parece ter dado lugar à desvalorização da separação polémica de oposições e à valorização da liminaridade.

Após um período de racionalismo iluminista, a “confiança na excelência demonstrável dos factos” e na verdade epistémica tem passado por um processo de descredibilização, sendo vista com a “perplexa ironia” enfatizada por George Steiner (Steiner, 1971). Como escreve Lyotard, em *Condição Pós-Moderna*, além de uma “erosão interna do princípio de legitimidade do saber” (Lyotard, 1989), este descrédito foi um elemento potenciador de um pensamento tendencialmente relativizado. Como sublinha ainda o filósofo francês, se a influência erosiva do “jogo especulativo” pós-moderno veio “desmanchar a trama enciclopédica na qual cada ciência deveria encontrar o seu lugar” (*ibid.*), por sua vez, veio também permitir a sua emancipação, numa mudança de paradigma que se projeta em diferentes áreas de pensamento, como a filosofia, a religião e a ciência.

No campo da filosofia da ciência, o *falsificacionismo* é ilustrativo do referido perspetivismo<sup>116</sup> ideológico pós-moderno. Neste âmbito, a teoria de Karl Popper<sup>117</sup> nota a substituição da irrepreensibilidade iluminista da asserção científica pela renovada validação epistemológica da falseabilidade de uma hipótese. De outra forma, a outrora legitimidade das conclusões científicas afirmativas terá ido ao encontro da provisoriedade, tendo a metodologia conjectural e a falseabilidade de hipóteses assumido papéis de superior preponderância, na epistemologia contemporânea.

Se recordarmos as reflexões transversais à história da filosofia sobre a (im)possibilidade humana de conhecer a realidade em si (no sentido do *númeno* kantiano), ciente da falibilidade das intuições sensíveis, a ciência pós-moderna parece ter seguido um rumo despretensioso, desistindo da intenção reveladora do método experimental. De forma análoga, as indagações ontológicas pretéritas sobre a fragilidade da apreensão humana e a concomitante negação do acesso à verdade parecem ter encontrado um aliado científico na física quântica, debruçando-se sobre a evidência da heterogeneidade e imprevisibilidade dos fenómenos subatômicos, comportando-se, alegadamente, de forma diferenciada dos fenómenos macroscópicos.

A título ilustrativo, como explanam os teóricos Hawking & Mlodinow, em *O Grande Designio*, a física quântica é definida como “novo modelo de realidade que nos dá uma imagem do universo na qual muitos conceitos fundamentais para a nossa compreensão intuitiva da realidade deixam de

---

<sup>116</sup> No presente estudo, servimo-nos do termo “perspetivismo” em alusão ao conceito instrumentalizado pela teoria do nietzschiano do conhecimento, assinalando a não existência de factos mas de interpretações.

<sup>117</sup> Sobre o conceito, leia-se *A Lógica da Pesquisa Científica*, de Karl Popper [(1934)1972].

ter sentido” (Hawking & Mlodinow, 2011: 71). Neste contexto, a tríade de princípios quânticos basilares (“princípio da incerteza”<sup>118</sup>, “princípio da dualidade partícula-onda”<sup>119</sup> e “princípio da “sobreposição”<sup>120</sup>) parece vir ao encontro de uma postura de desdramatização do imprevisto, potencialização da dúvida e de aceitação do hibridismo verificável no levantamento de hipóteses (e não leis) científicas.

Diante de uma epistemologia que admite a liminaridade das suas observações e conclusões, a heterogeneidade e o paradoxo parecem ter assumido uma nova dimensão de coexistência intrínseca e natural de oposições de índole não conflituosa – no sentido do conceito heideggeriano de *Verwindung*<sup>121</sup> –, um facto que nos parece interessante a nível ideológico.

Na senda da “crise da verdade” assinalada por Barthes (1982: 241), além da ciência, o pensamento religioso e filosófico foram ao encontro de renovadas reflexões anti-dogmáticas. No campo teológico, a pós-metafísica veio, de certa forma, legitimar o anti-dogmatismo assinalado, numa posição de tranquila intimidade com a dúvida. Como sublinhou Santiago Zabala, na compilação de artigos *O Futuro da Religião*, o homem pós-moderno aprendeu “a viver sem ânsias no mundo relativo das meias verdades”, sendo que as culturas científica, filosófica e teológica têm proclamado «cada vez menos verdadeiras “descobertas”, sendo o seu âmbito antes o das “análises”» (Rorty & Vattimo, 2008: 19).

Neste seguimento, Richard Rorty teoriza o *pensiero debole* como uma negação do conceito iluminista de *verdade*. Como o próprio reflecte nos *Scritti Filosofici I*, o “pensamento fraco”, teorizado por Vattimo e Rovatti, faz oposição ao “erro [de] tentar fazer do cientista da natureza uma nova espécie de sacerdote, um elo de ligação entre o humano e o não-humano”, aferindo o erro de

---

<sup>118</sup>Sobre o *princípio da incerteza*, formulado em 1926 por Werner Heisenberg, assinala-se: «O princípio da incerteza diz-nos que há limites para a nossa capacidade de medir simultaneamente certos dados, tais como a posição e a velocidade de uma partícula. (...) Quase parece um trava-línguas, mas o essencial pode ser dito muito simplesmente: quanto mais exactamente se medir a velocidade, menos exactamente se pode medir a posição e vice-versa» (Hawking & Mlodinow, 2011: 74).

<sup>119</sup> A propósito da duplicidade da performance sub-atômica caracterizada como partícula e como onda, poderá ler-se: «O facto de as partículas de matéria se comportarem como ondas surpreendeu toda a gente» (Hawking & Mlodinow, 2011: 72).

<sup>120</sup> Sobre o princípio da sobreposição, leia-se: “Baseada nos resultados das experiências de “dupla fenda”, levadas a cabo por Richard Feynman, concluiu-se que “segundo o modelo quântico, (...) a partícula não tem posição definida durante o tempo em que se encontra entre o ponto de partida e o ponto de chegada.” Tal poderia significar que “as partículas seguem *todos* os caminhos possíveis que ligam esses dois pontos” simultaneamente (Hawking & Mlodinow, 2011:79).

<sup>121</sup> Sobre o conceito de *Verwindung*, sublinhamos o comentário feito por Gianni Vattimo, em “*Verwindung*: Nihilism and the Postmodern in Philosophy”: «*Verwindung* (“overcoming”) is a word that (...) seeks to designate something similar to yet distinct from *Überwindung* (“going beyond”) in that *Verwindung* contains no notion of dialectical sublimation (...) nor of a “leaving behind” which characterizes the connection we have with a past that no longer has anything to say to us. I believe that if one reflects on what the term “postmodern” may signify (...), one ends up encountering this term» (Vattimo, 1987).

“acreditar que certos tipos de verdade fossem objectivos, onde outros seriam simplesmente “subjectivos” ou “relativos” (...) [julgando] que o cientista tivesse à sua disposição um método especial” (Rorty *apud* Rorty & Vattimo, 2008:23) de desvelamento do axioma.

Após a perda do estatuto dogmático da religião em prol do conhecimento científico durante o iluminismo, a pós-modernidade parece ter retirado à ciência a nova hegemonia então vigente, não a ultrapassando ou “derrotando”, mas conferindo-lhe uma validade analítica despretensiosa.

Neste contexto, Gianni Vattimo salientou o combate do logocentrismo iluminista contra o pensamento metafísico do credo religioso, posteriormente reconciliado por um êxodo simbólico da religião, sob a forma do que apelida de “viagem de regresso” (Vattimo, 1997: 95). Após a teorizada vitória da ciência sobre a religião, num contexto de secularização social, desenvolvimento tecnológico e progresso científico, a simbologia do êxodo invertido ou do “regresso da religião” (Vattimo in Derrida & Vattimo, 1997: 96) pós-moderno tem vindo a legitimar o lugar da espiritualidade no contexto contemporâneo, numa sua renovada vertente anti-dogmática e anti-institucional.

Como sublinhou Vattimo, numa vertente anti-regulamentar e anti-organizacional, o regresso da religião poderá trazer ao espírito contemporâneo a essencialidade moral e a apologia do amor “acima de todas as coisas”. Neste âmbito, a negação da religião como regulamentação fundada na verdade e poder institucional, em detrimento da afirmação da religião essencialista do amor, parece ir ao encontro de uma funcionalidade espiritual de índole performativa, numa “secularização” como “traço constitutivo de uma experiência religiosa autêntica” (Vattimo, 1998: 9). Desta forma, a humanização ou corporalização da religião do amor parece concentrar-se numa dimensão performativa, perspetivando-se como contributo para a evolução do conhecimento humano, através da abertura à reflexão dialéctica e à recusa do dogma na reconhecida “Era da Interpretação” vattimiana.<sup>122</sup>

No mesmo contexto, no seio do “Pensamento Pós-Metafísico”, Jürgen Habermas refletiu sobre o renovado papel de mediação social da filosofia pós-moderna, estabelecendo um paralelismo com a crítica literária. Como assinalou o pensador alemão, a filosofia exerce:

---

<sup>122</sup> Notamos o valor desmascarador e a vertente performativa da religião do amor para Vattimo: “Que a essência da cristandade seja considerada deste modo, isto é, que o auto-esvaziamento de Deus e a tentativa do homem para pensar o amor como única lei representem duas faces da mesma moeda, eis o que permite a Vattimo encarar todos os grandes desmascaradores do Ocidente, de Copérnico ou Newton a Darwin, Nietzsche ou Freud como realizadores das obras do amor” (Rorty *in* Rorty & Vattimo, 2008).

(...) um papel “aquém” do sistema científico: (...) de intérprete que medeia entre as culturas de peritos da ciência e da técnica, do direito e da moral, por um lado, e a prática comunicativa do dia-a-dia, por outro – fazendo tudo isso de um modo análogo ao da crítica literária e artística que servem de mediadores entre a arte e a vida (...) longe da totalidade do todo uno, da qual a metafísica quisera dar uma imagem conforme ou, melhor, uma mundividência (id.: 63).

Como assinala, o “pensamento pós-metafísico opera com outro conceito do mundo” (*ibid.*) – uma visão “descentralizada” na qual “as imagens do mundo fechadas só podem crescer em ilhas subculturais isoladas” (id.: 53).

A insularidade racionalista tem sido uma entre outras metáforas usadas ao serviço da crítica pós-moderna aos limites do axioma. Crítico dos princípios unificadores e totalitários estruturalistas mas não apologista da total “ruptura” com a referida “herança” epistemológica<sup>123</sup>, Jacques Derrida integra-se no espírito conjuntural de (re)conciliação e coexistência de opostos, questionando o pensamento tradicional, num posicionamento fronteiro, não *parricida*, assente na aporia e no *indecidível*.

Neste sentido, a (re)conciliação não parece visar a dissipação de tensões ou a instigação da harmonia mas fazer a apologia do gesto propulsor deste *indecidível* – um limiar que negará a pureza dos círculos perfeitos, como ilhas isoladas habermasianas, deixando em aberto uma rede de relações e interdependências conceptuais, continuamente permeáveis à hibridização de sentidos outrora estáticos.

À luz da finitude e da “sobrevida”, Derrida produz um pensamento sobre o indivíduo assente na negação da sua unidade e separação. A demonstrá-lo parece estar a negação derridiana do luto do sobrevivente, pela recusa da possibilidade plena do luto e pela emergência do conceito de “meio-luto”, advindas da dependência em relação ao outro, ou “transação sem fim, imposta pela alteridade” (Continentino, 2006: 136). Em *Donner la Mort*, em jeito “john-donniano”, Derrida evoca uma condição inescapável de interdependência emocional dos indivíduos, como se convocasse os versos notáveis do poeta inglês: “*never send to know for whom/ the bell tolls; it tolls for thee*”. Na apologia do indecível, aqui marcado pela assimilação da alteridade pelo indivíduo, a oposição e o paradoxo parecem perder o cariz de incompatibilidade, numa polaridade indissociável ou num processo aporético atrativo, que nos parece extensível ao pensamento pós-moderno, *lato sensu*, e ao conceito de *display* que desenvolveremos, no presente estudo.

---

<sup>123</sup> Vide Derrida, 2002.

A “disseminação bifida e assimétrica”<sup>124</sup> (Peretti, 1989) desenvolvida por Derrida, procura a desenclausura do método ocidental, estruturado e fechado, no qual a abertura interpretativa e a plurissignificação do próprio discurso desconstrutivo são convergentes com uma recusa derridiana da univocidade em prol da sua *disseminação* (Derrida *apud* Peretti, 1989: 151). Como argumentou o filósofo, se a própria noção de polissemia hermenêutica seria limitada pela busca de uma verdade escondida no texto, apenas a disseminação, e não a hermenêutica, viria a destruir a hegemonia da unilateralidade interpretativa.

Na senda da negação do princípio estático do dogma como fonte de pensamento válida, lembramos igualmente os conceitos nietzschianos de *interpretação* e *jogo*. O conhecido aforisma da existência exclusiva de interpretações em detrimento dos factos – frequentemente, inserido no que é designado de teoria do “perspetivismo” – parece unir o campo lato da concepção fenomenológica da percepção ao campo ideológico, na recusa quer do conhecimento da *coisa em si*, quer da existência de uma verdade *em si*. Pelo contrário, o reconhecimento desta fenomenologia ideológica faz da percepção relativizada do ser pensante não uma imperfeição, mas um exercício interpretativo produtivo, numa apologia da polaridade não conflituosa, que é movimento em potência e não inércia. Neste sentido, o *jogo* nietzschiano veicula um viver de forma antifilosófica, contrária à sabedoria e, antes de mais nada de modo “não razoável”, num exercício onde o “verdadeiro filósofo (...) sente o fardo e o dever de mil tentativas e tentações da vida – arrisca-se constantemente, joga este mau jogo” (Nietzsche, 1982: 119).

Incorrendo numa certa ingenuidade pueril (criativa, no sentido genesíaco e no liberativo) – ultrapassando pré-conceitos da moralidade, pensamento e crença –, o risco filosófico reside na metáfora jocosa, sendo um gesto de audácia e impugnação. Como sublinhou Nietzsche, a legitimação da falsidade dos juízos e o referido método antifilosófico – ou, como o próprio teoriza, a apologia do “não verdadeiro”<sup>125</sup> – levaria o exercício de pensamento à desenclausura de valores fechados<sup>126</sup>.

---

<sup>124</sup> Tradução nossa.

<sup>125</sup> Leia-se: “A falsidade de um juízo não representa ainda para nós uma objecção contra esse juízo; é nisso que reside, talvez o carácter mais estranho da nossa nova linguagem. Trata-se de saber em que medida ele favorece e conserva a vida, mantém e desenvolve mesmo, a espécie. (...) [I]nclinamo-nos a afirmar que os juízos mais falsos (...) são para nós os mais indispensáveis (...). Confessar que a mentira é uma condição vital é opor-se, no entanto, de modo perigoso às noções de valor habituais» (Nietzsche, 1982: 14).

<sup>126</sup> Note-se como a metáfora do “jogo” será também simbólica do papel performativo do niilismo nietzschiano. Na verdade, essa performatividade aliada à abertura ao “não verdadeiro” e à heterogeneidade de pensamento, seria tarefa de uma filosofia que, permitindo-se a tal perigo (e coragem), se colocaria “além do bem e do mal” (Nietzsche, 1982: 14).

Neste seguimento, também no âmbito da desconstrução derridiana, assinalamos a recusa da verdade unívoca e a apologia das germinações heterogêneas, verificável no pensamento sobre a religião. No que concerne ao posicionamento discêntrico da interpretação se, por um lado, Derrida repele a unilateralidade iluminista, negando um pensamento da religião “nos limites da simples razão”<sup>127</sup>, da mesma forma, o filósofo sublinha uma já tradição filosófica de “propor parelhas não dogmáticas do dogma, (...) um "pensamento" que "repete" a possibilidade da religião sem a religião (Derrida, 2008).

A posição fronteiriça do pensamento religioso pós-metafísico e a análise discêntrica desconstrutora parecem tanger-se na apelidada “ontologia do enfraquecimento” da razão (Zabala, 2008: 24). Neste sentido, ainda que os conceitos de *enfraquecimento* e *consensualidade* fizessem antever um niilismo passivo e infértil, pelo contrário, na pós-modernidade, parecem veicular o valor cinético da coexistência de opostos, pela construção de um pensamento desenclausurado e, por isso, em constante e renovada expansão.

É desta forma que o lugar da heterogeneidade potenciada pelo *pensiero debole*<sup>128</sup> e pela *desconstrução* parece vincar o papel produtivo do diálogo ou, como pretendemos enaltecer, propiciar a “reconciliação de tensões”, não enquanto elemento dissipador, mas como força motriz na construção do conhecimento.

Se a ciência tem vindo a auto-questionar-se, abdicando da pretensa hegemonia epistemológica, por outro lado, a metafísica tradicional parece reemergir, de forma renovada. Como sublinhou Santiago Zabala algo nietzschianamente, a nova visão metafísica assenta numa vida “sem neuroses num mundo em que Deus já não existe”. Ou, de outra forma, veicula uma postura de negação de “estruturas fixas e garantidas, capazes de fornecer uma fundamentação única, normativa para o nosso conhecimento e para a nossa ética” (*id.*: 29).<sup>129</sup>

É aqui que o *pensamento fraco* postula um renovado “futuro da religião”, assente no regresso à supracitada essência, como “predicação evangélica do amor” (*ibid.*), sendo que a “salvação” da religião deverá assentar no abandono da função de cartilha de moral e de costumes,

---

<sup>127</sup> Vide artigo “Fé e Saber/ As duas Fontes da *Religião* nos Limites da Simples Razão” (Derrida & Vattimo, 1997).

<sup>128</sup> Como afirma Vattimo, no texto *Dopo la Cristianità*, “o valor universal de uma afirmação constrói-se, construindo um consenso no diálogo, não pretendendo deter um direito ao consenso porque possuímos uma verdade absoluta” (*apud* Rorty & Vattimo, 2008).

<sup>129</sup> Neste contexto, leia-se o comentário de Vattimo: “Deus morreu, escreveu Nietzsche, porque os seus fiéis o mataram (...). Mas isto, à luz da nossa experiência pós-moderna, significa que, exactamente porque o Deus-fundamento último, isto é, a estrutura metafísica absoluta do real, já não é sustentável, por isso mesmo se torna novamente possível acreditar em Deus. Claro que não no Deus da metafísica e da escolástica medieval, que também não é o Deus da Bíblia, isto é, do livro que mesmo a metafísica racionalista e absolutista moderna tinha pouco a pouco dissolvido e negado” (Vattimo *apud* Rorty & Vattimo, 2008).

no afastamento do pensamento dogmático e punitivo, e na instauração da reflexão, do altruísmo, da tolerância, onde a “relação com o divino não torne a ser poluída por medo, violência e superstição” (*ibid.*).<sup>130</sup>

Como temos vindo a sublinhar, a reconciliação não homogeneizante das tensões antinómicas é força motriz da pós-modernidade filosófica, teológica e científica. Assim sendo, a plurissignificação e heterogeneidade parecem ter seguido o caminho simbólico da *sobreposição da matéria* interpretativa – uma noção de que a aceitação da sincronia dos contrários será mais proficiente do que a busca *alétheica*.

A dualidade sincrónica inerente ao “sobreposicionamento da matéria” microscópica enaltecida pela ciência dos nossos dias está, assim, consonante com a reconciliação ideológica da antinomia, como ocorrência intrínseca à natureza e não como um acontecimento forçado, em potencial disrupção o que, como exploraremos adiante, poderá auxiliar o ser humano, ciente das suas fragilidades, a lidar com a sua própria finitude, aceitando a “condição constitutivamente cindida, instável e plural que é característica do nosso ser, destinado à diferença, à transitoriedade e à multiplicidade” (*ibid.*).

---

<sup>130</sup> Vide Vattimo, 2002.

## 2.2 Bifurcações Pós-modernas

### 2.2.1 Dos trilhos do risível

No campo das desnaturalizações e (sub)versões pós-modernas, em *The Politics of Postmodernism*, a ensaísta Linda Hutcheon sublinha que a sua representação ficcional é um diálogo entre o impulso documentário realista e o pendor auto-reflexivo modernista<sup>131</sup> sendo a estética da revisitação, a releitura do pretérito e a reflexividade da representação literária apontados como marcos de uma pós-modernidade heterogénea.

Neste âmbito, a desconstrução da estética narrativa e a sua “desnaturalização”<sup>132</sup> pela subversão de convenções romanescas tem sido um dos elementos salientados como paradigmáticos da época, nomeadamente no que concerne à criação de novas convenções discursivas instrumentalizadas, entre outros métodos estilísticos, pelo discurso risível.

Sempre assinalando a imprecisão inerente a qualquer tentativa definidora, além da não unanimidade do emprego do termo *Pós-Modernidade*, o conceito *risível* subsume diferentes semânticas e categorizações. No presente estudo, o conceito risível pretende veicular a noção humana de ação ou resposta situadas no limiar entre o (ir)racional, o (in)tangível e o (in)dizível – um gesto performativo ou uma reacção a um estímulo que interage com as dimensões interior e o exterior do ser. No que concerne ao conceito risível na literatura e na arte, em geral, e na estética saramaguiana, em particular, a dimensão risível pretende assinalar as dualidades inerentes a um gesto de representação pleno de ambivalências, servindo-se de instrumentos estilísticos plurais, situados num limbo entre o consciente e o inconsciente na escrita.

Indo ao encontro dos conceitos de subversão e desnaturalização, a dimensão risível parece abraçar em pleno a estética pós-moderna, revelando que “o não-normativo, o desvio e o indizível fazem parte da existência (...) [numa] oposição entre a *ordem* e o *desvio*, com a conseqüente valorização do não-oficial e do não-sério, que abarcariam uma realidade mais essencial do que a limitada pelo sério” (Alberti, 2002: 12). Neste sentido, sublinhamos algumas das diferentes figuras e

---

<sup>131</sup> “What postmodernism does is to denaturalize both realism’s transparency and modernism’s reflexive response, while retaining (in its typically complicitously critical way) the historically attested power of both. This is the ambivalent politics of postmodern representation” (Hutcheon, 2007: 32).

<sup>132</sup> “This is post-modern de-naturalizing – the simultaneous inscribing and subverting of the conventions of narrative” (*id.*: 47).

nomenclaturas do riso, entre elas a ironia, o humor, a comicidade, a carnavalização, o escárnio e a paródia.

Numa interpretação de um dos substratos do risível, numa leitura de índole psicológica, em *Comedy*, Moelwyn Merchant sublinhou o valor terapêutico e catártico da comicidade teorizando o conceito de “comic relief”, explanando-o na esteira de Niebuhr<sup>133</sup>, Freud e Bergson. Neste contexto, Merchant definiu o teorema do alívio cómico salientando-lhe a dimensão metafísica<sup>134</sup>, que apelida de propensão teológica da comédia, ilustrando-a com palavras de Nathan Scott:

*So the way of comedy, which attempts to lead us into that special sort of truth which Aldous Huxley calls the “Whole Truth” – this is a way that is one of the most difficult ways which the modern imagination can be asked to take... This, I suspect, is a large part of what Christopher Fry means, when he tells us that “comedy is an escape, not from truth but from despair: a narrow escape into faith (Scott apud Merchant, 1977: 80).*

Salientando a perspectiva histórica do conceito de comicidade, o ensaísta sublinhou a dinâmica interdependente entre o cómico e o trágico – não alheia ao conceito de *display* que desenvolveremos no presente estudo –, assinalando o alívio proporcionado pelo humor e concedendo um cariz anódino ao trágico: um veio artístico onde a gravidade alivia o risível, que apelida de “tragic relief”<sup>135</sup>.

No âmbito interventivo e crítico do ideário pós-moderno, citando La Capra, Hutcheon assinalou as feições ideológicas e subversivas da ironia e da paródia<sup>136</sup>. Versando-se sobre a paródia, Hutcheon sublinha um dialogismo – na senda do etimológico “outro falar” (*allos agoreuei*) –, que se tem revestido de sentidos políticos: “...intensely context – and discourse – dependent” (Hutcheon, 2000: 14).

---

<sup>133</sup> Vide Harmondsworth sobre Niebuhr: “Laughter, declared Reinhold Niebuhr (...) is a kind of no man's land between faith and despair. We preserve our sanity by laughing at life's surface absurdities, but the laughter turns to bitterness and derision is directed towards the deeper irrationalities of evil and death” (Harmondsworth *apud* Merchant, 1977: 8).

<sup>134</sup> De acordo com o próprio, a natureza da comédia inclui a metafísica: “[...] [the] diverse comic modes, the grotesque, the ridiculous, the ironic, the absurd, the witty jest and the laughter of urbane compassion are all part of a single art, are facets of the nature of Comedy, and they are diverse enough to comprehend metaphysics as well” (Merchant, 1977: 80).

<sup>135</sup> Sobre a feição retórica, vide análise d' *O Mercador de Veneza*, de William Shakespeare (*id.*: 20-22).

<sup>136</sup> Vide: «As Dominick LaCapra has so forcefully put it: “irony and parody are themselves not unequivocal signs of disengagement on the part of an apolitical, transcendental ego that floats above historical reality (...). Rather a certain use of irony and parody may play a role both in the critique of ideology and in the anticipation of a polity wherein commitment does not exclude but accompanies an ability to achieve critical distance on one's deepest commitments and desires”» (La Capra *apud* Hutcheon, 2007: 96).

Não esquecendo a importância histórica do conceito – teorizado de forma plural e algo antagónica ao longo da história da literatura, revestindo-se de sentidos tanto laudatórios como escarnecedores – será pertinente salientá-lo no seio de uma das discórdias concernentes à estética pós-moderna: a vertente crítica *versus* acrítica do período.

No artigo “Que Significa Moderno?”, João Barrento (2001) defende a tese acrítica da pós-modernidade contrapondo-a ao criticismo moderno, uma era “actuante na cultura” que considera morta e enterrada<sup>137</sup>, sendo este um paradigma que vai ao encontro das posições de outros críticos, entre eles o ensaísta Fredric Jameson.

No ensaio “Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism”, enunciando uma alegada contaminação da cultura pelo mercado de consumo capitalista, que considera neutro e coisificado, Jameson salienta o “eclipsar” da paródia moderna (que considera um exercício com distanciamento crítico) pelo *pastiche*, definido pelo próprio como “blank parody, a statue with blind eyeballs” (1991). Como assinala o crítico, embora louvada reiteradamente pelos apologistas da pós-modernidade, pelo contrário, a heterogeneidade dos exercícios culturais pós-modernos é um elemento propício à aridez e à aleatoriedade trazida pela ausência de unidade, pela fragmentação de uma ordem outrora estabelecida, devendo o *pastiche* (um gesto reprodutivo mais do que produtivo) ser considerado um dos paradigmas da pós-modernidade, e não a paródia.

De natureza passiva e comercial, como define Jameson, o *pastiche* seria um discurso mortiço, típico de um populismo estético que, em *Parody* (2000), Simon Dentith apelidou de *cultura de Karaoke*, assente na reciclagem e na reaudição desenvolvida em prol da cultura de massas. Contrariamente a esta definição acrítica, entre outros estudiosos, Linda Hutcheon insere o exercício paródico pós-modernista na ambivalência que tem caracterizado o período – um antagonismo considerado não conflituoso, como tivemos oportunidade de sublinhar.

No seguimento dessa ambivalência, em *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth Century Art Forms*, Linda Hutcheon salientou no “texto” paródico o facto de ser um “duplo” discursivo do seu *Urtext*, num sentido “não parasitário” da imagem. Como sublinhou a ensaísta, essa duplicidade é convergente com uma “estratégia retórica conciliatória”<sup>138</sup> de ambos os textos (Hutcheon, 2000:14), num diálogo que é crítico, ainda que não seja disruptor – um marco que

---

<sup>137</sup> Vide: “A cultura pós-moderna, diferentemente da moderna, não é crítica nem rigorista, é performativa e transgênica, híbrida e permeável, quase já só tem corpo e sexo. O resultado: um enorme tédio, porque não se pode ir mais longe do que o corpo, e porque a banalização do gesto pretensamente extremo nos deixa cada vez mais indiferentes. (...) Os modernos estão hoje – no que diz respeito a uma eventual presença actuante na cultura contemporânea – mortos e enterrados.” (Barrento, 2001:42)

<sup>138</sup> Tradução nossa.

considera ser distintivo da paródia pós-moderna que nos parece ir ao encontro da estética saramaguiana, como teremos oportunidade de sublinhar.

No estudo *A Idade Neobarroca*, no seguimento da “estética do fragmento”<sup>139</sup>, Omar Calabrese salienta o que apelida de “autonomização do detalhe” nas “práticas de citação” artística, ilustrando-a com a obra de Tano Festa, isolando detalhes das obras de Miguel Ângelo e Van Eyck (Calabrese, 1988: 99). Como assinala o ensaísta, estes atos de citação são uma “voluntária fragmentação das obras do passado *para lhes extrair materiais*” (*id.*: 100), um ato de autonomização desse fragmento, que é genesiaco por excelência.

Neste sentido (re)criador, a paródia parece possibilitar a revitalização artística, trazendo *textos* pretéritos à vida contemporânea, reconfigurando e recontextualizando os seus sentidos, no que Bakhtin classificaria de hibridismo dialógico intencional (Bakhtin *apud* Hutcheon, 2000: 69). Nesse sentido, quando visto como uma reencarnação do texto parodiado, o texto paródico parece ganhar um novo *élan* vital, na medida que veicula a releitura e a recriação, à luz de um novo contexto espaço-temporal. Desta forma, por oposição ao conceito de aridez criativa, a paródia é um gesto genesiaco, anti-mortal, como um canal de renascimento estético – querendo este *renascimento* significar a possibilidade de readaptação da obra, num gesto que, além de estético, pressupõe uma intenção ideológica na qual a ironia parece assumir um papel importante.

De Platão e Aristóteles aos teóricos contemporâneos<sup>140</sup>, num limiar retórico entre o dito e o não dito, a *eironeia* suscitou as mais diversas reflexões, num universo bibliográfico de vasta amplitude<sup>141</sup>. Denotada como um um gesto ludibrioso (Platão) ou como um mal psíquico (Blok), lida como anti-frase dissimulada ou explícita<sup>142</sup>, retrato da mentira ou da verdade<sup>143</sup>, a ironia é perspectivada, dualmente, como epidemia ou cura libertadora<sup>144</sup>.

---

<sup>139</sup> Entre outras aceções, segundo Calabrese, a “estética da fragmentação” e o “declínio da inteireza” são uma das possíveis causas para o “declínio dos grandes sistemas ideológicos *fortes*” (Calabrese, 1988: 104), intrínsecos à teorização dessa sua era neobarroca.

<sup>140</sup> Neste contexto, *vide* estudo sobre *O riso e o risível na história do pensamento*, de Verena Alberti (2002).

<sup>141</sup> Relativamente aos teóricos do riso, lembramos Aleksandr Blok, D.C. Muecke, Candace Lang, C. Jan Swearingen, Linda Hutcheon, entre outros.

<sup>142</sup> Neste contexto leia-se *Rhetoric & Irony: Western Literacy & Western Lies* (Swearingen, 1991).

<sup>143</sup> No que concerne à mentira, Swearingen assinala: “Fictions, fallacious arguments, and rhetorical discourse can all be lies. Successful rhetoricians persuade audiences that things are the way they say they are, when the way they say they are if often not so or only plausibly or possibly so” (Swearingen, 1991: 213).

<sup>144</sup> Numa perspectiva de inícios do século XX, segundo Aleksandr Blok, a ironia é uma “epidemia” de dimensão libertadora que “tal como a aguardente, (...) serve para afogar as suas penas e alegrias, para afogar-se a si mesmo e ao próximo, aos seus talentos, à sua vida e à sua morte” (Blok, 1995: 17).

No estudo *Irony's Edge: the theory and politics of irony*, Linda Hutcheon salienta as várias facetas do discurso teórico sobre a ironia, enaltecendo a (des)construção do discurso de poder e de julgamento, a feição ilucotória, simbólica ou literal, dolorosa ou prazerosa, sublinhando, no entanto, uma sua vertente apodítica que, à luz da desinquietude, pertence ao domínio da polémica – como explana citando Thirlwall, “belonging to the armoury of controversy, and not fitted to any entirely peaceable occasion” (Thirlwall *apud* Hutcheon, 1995: 40).

Na dualidade inerente ao conceito de ironia, e em consonância com a teoria pós-moderna desenvolvida ao longo de diferentes publicações<sup>145</sup>, a ensaísta faz uma leitura não disjuntiva da ironia, contra a hegemonia do não dito no discurso irónico e em favor da legitimidade simultânea da frase e da anti-frase implícitas a um mesmo discurso: uma postura de genética pós-moderna, que a crítica adjetiva de inclusiva, ilustrando-o com a imagem “Rabbit or Duck?”, usada como metáfora por pensadores pretéritos e contemporâneos<sup>146</sup>:

*This is why I want to consider here what might occur if ironic meaning were seen to be constituted not necessarily only by an either/or substitution of opposites but by both the said and the unsaid working together to create something new. The semantic “solution” of irony would then hold in suspension the said plus something other than and in addition to it that remained unsaid. My hope is that such a model might open up new and more productive ways to think and talk about irony. For example, the inclusive pleasure of irony (...) might then be seen to reside precisely in the discovery of two or more different “isotopies” or principles of coherence in an utterance thought to be single and homogenous. Roland Barthes (1977b: 66) once recycled a traditional term for ambiguous discourse – amphibology (amphiboly) – to describe those doubled terms which keep both their meanings, which allows us to hear “something else” at one and the same time... (Hutcheon, 1994: 63/4)*

Refletindo sobre o conceito de verdade ou mentira na retórica, em geral, e sobre a ironia, em particular, C. Jan Swearingen já havia considerado que o sentido dialético do pensamento ocidental implicava uma convivência dúplice, baseada na percepção de que cada conceito pressupõe o seu oposto ou, como o próprio enuncia, “... [is based in] an awareness that lies, fictions, and illusions imply their opposites: truth, reality, the (sic)*viseo beatifica* of understanding” (Swearingen, 1991: 248).

Na verdade, a justaposição harmoniosa ou a semântica da inversão e da oponência são eixos importantes da teorização da ironia e do riso, num reflexo especular paragonável com o da

---

<sup>145</sup> Vide *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (2000) e *The Politics of Postmodernism* (2007).

<sup>146</sup> Vide Wittgenstein (1987), Gombrich (2000) e Lindeza Diogo (1992).

hermenêutica tanatológica do duplo: um desdobramento entre o material e o abstrato, entre o significante e o significado, numa dinâmica entre o dito e o subsumido.

Sobre a teorização do risível, em geral, lembramos a posição de Ritter, salientada por Verena Alberti, assinalando que o riso é uma forma de conhecimento do mundo que implica “uma realidade mais essencial do que a limitada pelo sério”, tornando-se um meio indispensável para “o conhecimento do mundo e para a apreensão da realidade plena”. Neste campo, a negação do sério e do objetivo parecem possibilitar o alcance do conhecimento do reino do abstrato, salientando o inefável na vida: um “lugar onde o filósofo pode fazer brilhar o infinito da existência, que foi banido pela *ratio* como marginal e ridículo (...) [esse filósofo que, segundo Ritter] coloca o boné do bufão para se instalar no único refúgio de onde ele ainda pode apreender a essência do mundo” (Alberti, 2002: 12).

Como sublinhou Alberti, ainda no campo da teoria do risível, de acordo com Georges Bataille, o “riso situa-se para além do conhecimento, para além do saber”, coincidindo, por isso, com a “filosofia do não-saber”, o que para o filósofo seria a “experiência do nada, do impossível, da morte” (*id.*: 14). Como lembra a ensaísta, na senda de Nietzsche, Ritter e Foucault, Bataille define o riso como uma ligação ao “impensável, indizível, não nomeável, (...) [esse] espaço aonde o pensamento não chega e onde a linguagem não pode manter juntas as palavras e as coisas” (*id.*: 16).

Além de passe hipotético para o conhecimento do extra-real, como subsume a carnavalização de Mikhail Bakhtin, perspectivada no estudo *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, a índole risível possibilita a libertação de uma realidade oficial e séria, numa comicidade que é o “triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus (...) [apontando] para um futuro ainda incompleto” (Bakhtin, 1987: 8/9). Uma libertação de uma certa repressão, um culto desafiador e um olhar sobre o devir que serão pertinentes na análise da oposição “às adversidades da vida e do destino”, considerando que, como assinalou Bonawentura, “[o] inimigo mais poderoso fica horrorizado diante desta máscara satírica e a própria desgraça recua diante de mim, se me atrevo a ridicularizá-la!” (Bonawentura apud Bakhtin, 1987: 33/4)

Nesse “mundo ao revés” carnavalesco, Bakhtin enfatizou as diferenças entre o riso popular pretérito e o riso moderno que apelida de “humor negativo”. No referido contexto, ao contrário do riso satírico e escarnecedor da época moderna, que parece implicar uma auto-exclusão por parte do enunciador, o riso medieval e renascentista seria auto-inclusivo ou “ambivalente (...) [expressando]

uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem” (*id.*: 11). Como veicula Mikhail Bakhtin, o discurso carnavalesco é instrumentalizado por um novo tipo de linguagem, que apelida de “linguagem familiar da praça pública”, imbuída de “expressões e palavras injuriosas”, que parecem abolir barreiras e diferenças sociais e aproximar os respetivos intervenientes (*id.*: 15).

No seio da “gramática jocosa” bakhtiniana de índole paliativa ou placébrica, teorizando o humor na narrativa, Isabel Ermida reitera a definição do riso como fonte de poder, num combate ao que apelida de “humor de repressão” definindo-o como “uma (...) terapia para a vítima que sofre do jugo” (Ermida, 2003: 59). Numa abordagem ao risível como saída de uma ocasião ou lugar constrangedores, na senda de Thirlwall, a ensaísta enfatiza o escape conferido ao humor sendo, por vezes, utilizado como trunfo verbal de afronta a toda e qualquer condição tirânica, na qual se insere o despotismo da morte. Neste âmbito, no estudo *A Anatomia da Crítica*, Northrop Frye salientou a importância do riso nessa “espécie de libertação de sob o peso do desagradável, até do horrível” (Frye, 1973: 51/2), definindo o riso como “muralha de protecção” relativamente ao melodramático e ao repugnante (*id.*: 53).

No contexto da paródia pós-moderna e no que concerne à negação das normas e das estruturas autoritárias, Linda Hutcheon (2000) observou que a modernidade não está muito longe dessa época medieval perspectivada por Bakhtin, que se sedimentara numa reação ao medo do poder instituído.<sup>147</sup> A dimensão risível parece destacar-se como *alter ego* signico – o reverso da medalha possibilitador de uma libertação diante de uma realidade pouco favorável ou confrangedora.

Neste âmbito, no estudo canónico d’ *O Riso*, dissertando sobre o “cómico das *formas*”, Henri Bergson elaborou um relevante preceito relativo à realidade por muitos considerada desconfortável como é a do desvio do padrão físico ou psíquico humanos. Como expõe, a imitação da disformidade levada a cabo por uma pessoa normal constitui um gesto cómico em potência – um conceito de *anormalidade* teoricamente e eticamente enredoso, sobre o qual não nos debruçaremos, mas que consideramos relevante perspetivar à luz das questões relativas ao autoconceito do ser humano como matéria vulnerável, dominada pela natureza que desconhece.

À semelhança do gesto de intervenção, do retrato do inefável e da índole terapêutica sublinhados pelas teorias do riso assinaladas, o conceito bergsoniano remete-nos para a questão da

---

<sup>147</sup> Neste sentido, como explana Linda Hutcheon: «Fear is the emotion that contributes most to the power and seriousness of official culture, according to Bakhtin. Today we live in fear of the consequences of what our forefathers unironically called “progress”: urbanization, technology, and so on. We too have developed “popular-festive” forms in response to this» (Hutcheon, 2000: 73).

morte. Como subjacente à etimologia da palavra, é disforme o que é considerado desvio do padrão morfológico que conota não apenas a diferença mas a diferença “negativa”, porque desproporcional e monstruosa. Podendo a disformidade ser um resultado da deformação *a posteriori* – de uma alteração ou perda da forma impressa pelo tempo – parece incontornável que se estabeleça um paralelismo com o desvio da mutilação e da degeneração associadas ao fenecimento.

Numa perspectiva anatômica, a morte subsume a noção de decomposição, metamorfose e deformação intrínsecas à condição orgânica do corpo humano. Numa contemporaneidade, na qual a inevitabilidade da finitude parece ser um desvio do ideal humano, a deformação *post-mortem* parece ser passível de integrar o núcleo de motivos do “cômico das formas” teorizado por Bergson, numa imitação risível dessa divergência.

Por outro lado, a representação grotesca de um “desvio” inelutável remete-nos para os conceitos de “riso trágico” ou “riso exterminador” desenvolvidos por Clément Rosset, a propósito da desadequação do riso em determinados contextos, onde este gesto seria impensável e fortuito. Como salienta Alberti, Rosset ilustra a sua tese sublinhando o que considera ser a “violenta força cômica” do desastre do Titanic pela “passagem gratuita do ser ao não-ser (...), sem motivação” acompanhada, por exemplo, de uma música de orquestra que muda do estilo dançável ao hínico religioso (Alberti, 2002: 21). Como assinala o autor, “em última análise”, o riso trágico significa “a vitória do caos sobre a aparência de ordem: o reconhecimento do acaso como ‘verdade’ [d]aquilo que existe” (Rosset *apud* Alberti, 2002: 21), numa apologia do nada que, segundo Bataille, mais do que rir-se da morte, se confunde com ela (*id.*: 22). Rir e “saber rir (...) é tornar-se Deus, experimentar o impensável, ou ainda sair da finitude da existência” (*id.*: 23), possibilitando o que, na esteira de Ritter, é um conhecimento do mundo capaz de alcançar o domínio do abstrato, fazendo-nos “reconhecer, ver e apreender a realidade que a razão séria não atinge” (Alberti, 2002: 12).

No âmbito exterminador do riso que é, de certa forma, uma doação de morte, poderá questionar-se o papel da figuração risível da finitude, como morte dupla – que, na condição de negação redobrada, veicula a anulação dessa morte –, ou, como assinalou Bergson, como uma certa forma de conferir vitalidade ao conceito tanatológico<sup>148</sup>. Neste âmbito, o desvio da realidade referencial da morte pode ser interpretado como um gesto genesiaco, possibilitado por um simulacro retórico, ou como um gesto mortal, pelo processo de neutralização implícito a esse desvio. Por outro lado, numa outra leitura paradoxal, definir o risível como forma de expressar o indizível e

---

<sup>148</sup> Lembramos que o filósofo definiu o riso como “uma energia vivente (...), [uma] planta singular que brotou vigorosamente nos terrenos rochosos do solo social, esperando que a cultura lhe permitisse rivalizar com os produtos mais subtis da arte” (Bergson, 1991: 53).

de tocar o intangível, e perspectivá-lo como exercício de poder contra a opressão, confere ao conceito um cariz performativo que se opõe ao sentido *clownesco* e mascarado e, nesse sentido, algo dissimulador do discurso risível.

Como assinalou Eugénio Lisboa a propósito da mundividência modernista, se o “frenesi e a palhaçada são quase sempre máscaras de um abalo profundo e sincero” (Lisboa, 1984: 11), o ornamento retórico parece ser um aliado não só no combate ao poder da finitude mas também no velamento da aspereza de uma realidade irremediável. Como uma máscara, a asserção risível parece servir de mediador entre a realidade cruel e o emissor ou recetor – um disfarce imbuído de um cariz algo misterioso que parece ser, afinal, uma forma compatível com a abordagem de conceitos também eles velados, como o da morte.



## 2.2.2 Da exumação do macabro

No estudo já citado *O «Horror» na Literatura Portuguesa*, Maria Leonor Machado de Sousa assinala que o “estranho, o insólito, o fantástico e o terrífico sempre atraíram a imaginação humana” (Sousa, 1979: 6) sendo recorrentes ao longo da história da literatura. Neste âmbito, em *Supernatural Horror in Literature*, H. P. N. Lovecraft sublinhou que o desconhecido é o medo mais antigo da humanidade sendo também, por esse motivo, muito atrativo, o que parece justificar que as angústias e perigos relacionados com a morte se gravem mais fortemente na nossa memória do que os momentos agradáveis da vida – uma atração pelo negro que se tem verificado diferentemente, ao longo da história da literatura (Lovecraft, 1989).

Parece haver, no entanto, uma importante distinção entre o horrível e o macabro que, segundo Lovecraft, se situa no domínio do impacto psicológico. Desta forma, o autor sublinha que, tal como o risível, o macabro é um domínio que se serve da argúcia do autor para tentar dissipar o sentido autêntico do sobrenatural. Por outro lado, a figuração do horrível subsume um temor inexplicável e uma ansiedade com o desconhecido que parecem não estar subjacentes ao género macabro.

Neste âmbito, com uma coloração menos horrífica, assinalamos que o negro tem tido uma recorrência peculiar na Modernidade, em sentido lato, e na arte pós-moderna, em sentido estrito, tendo como uma das formas de representação prementes a figuração brutal e abjeta do corpo humano morto e/ou mutilado – um “*corpo-objeto* coisificador por excelência”<sup>149</sup>, símbolo da presença e da ausência (Thomas, 1993: 279) ou uma “matéria indiferente, simples suporte da pessoa” que, segundo Le Breton, é um *alter ego* ontologicamente separado do sujeito, desprovido de valor simbólico e “esvaziado de qualquer valor” (Le Breton, 2009: 15)<sup>150</sup>. Numa poética de abundância expositiva, a literalidade das imagens viscerais parece atrair e movimentar sentimentos e instintos – reações físicas e emocionais – que, por uma componente de identificação imediata, seduzem o olhar do recetor.

---

<sup>149</sup> Tradução nossa.

<sup>150</sup> Numa reflexão sobre a adulteração corporal (pela medicina, em geral, pela cirurgia estética, a impressão de tatuagens, a inserção de piercings, a body art e o body building) e sobre a virtualização do corpo na contemporaneidade (possibilitada, por exemplo, pela Internet e pela realidade virtual) – que é, aliás, paragonável à estetização do mesmo e à sua objetificação pela arte - David Le Breton afirma que o “corpo é declinado em peças isoladas, é esmigalhado. Estrutura modular cujas peças podem ser substituídas, mecanismo que sustenta a presença sem lhe ser fundamentalmente necessário, o corpo é hoje remanejado por motivos terapêuticos que praticamente não levantam objeções, mas também por motivos de conveniência pessoal, às vezes ainda para perseguir uma utopia técnica de purificação do homem, de retificação de seu ser no mundo. O corpo encarna a parte ruim, o rascunho a ser corrigido” (Le Breton, 2009: 16).

Como salientou Victor Hugo, no célebre prefácio oitocentista de *Cromwell*, a emergência do disforme e do terrífico na arte moderna é notável e divergente da pretérita, num padrão que Umberto Eco apelida de “ocaso do belo” (Eco, 2007: 281). Como notou o escritor francês, o grotesco é preponderante no pensamento moderno, sublinhando que o “contacto com o disforme conferiu ao sublime moderno algo de maior, de mais sublime, em suma, do que o belo antigo” (Hugo *apud* Eco, 2007:281).

Numa estética que cultiva e expõe a imagem do homem imperfeito – uma imperfeição na qual inserimos a ideia da própria morte – a modernidade e pós-modernidade artísticas têm vindo a representar a fealdade corporal, a imperfeição e a mutilação do corpo vivo e, por outro lado, a visceralidade e a fragmentação do corpo morto, numa simulação que se imiscui com o conceito de interdição social da morte, assinalado por Ariès (2010).

No seguimento do que temos vindo a sublinhar, como notou Jean Baudrillard, em *A Troca Simbólica e a Morte* (1996), no domínio artístico, a realidade parece ter sido absorvida pela hiper-realidade e, nesse código de substituição do real, instrumentalizada pela estética da simulação, não havendo mais ideologia, apenas *simulacra*. Neste âmbito, como veiculou, na senda de Foucault, se a época moderna trouxe consigo o primado da normalidade – o que, por sua vez, levou à prática geral de segregação da diferença perante essa norma –, se estar morto passou a ser uma anomalia perante a ideia moderna de evolução (Baudrillard, 1996), por que motivo se apagará a morte do quotidiano, dando-lhe, por sua vez, o protagonismo fictivo que detém na arte pós-moderna? E, por sua vez, qual será o papel desses simulacros artísticos da morte?

Além de uma chamada de atenção para um assunto que é tabu e que, nesse sentido, é passível de captar a atenção do receptor, serão os simulacros estéticos uma proteção, mediada por uma materialização da morte inserida numa necrópole ficcional e que, nesse sentido, se afasta da vida real do receptor? Ou serão, afinal, um meio de trazer a morte de volta à contemplação, embora no campo artístico – o que nos remete, não para o conceito de necrópole, mas de necrotério, subsumindo a ideia de exposição e identificação do cadáver? De forma circular, reiteramos a questão: será o simulacro funéreo uma proteção ou um desamparo?

No que concerne à receção da morte abjeta representada, no ensaio *Approche de l'Abjection*, Julia Kristeva assinala não ser a imagem pútrida a causadora do sentimento de abjeção mas a identificação do contemplador com a realidade que será o seu devir. Como sublinhou a filósofa, o cadáver abstraído da ideia de Deus e longe da ciência – e perto desse *eu* em que me transformarei – é a apoteose da abjeção:

*Il est la mort infestant la vie. Abject. Il est un rejeté dont on ne se sépare pas, dont on ne se protège pas ainsi que d'un objet. Étrangeté imaginaire et menace réelle, il nous appelle et finit par nous engloutir.*

*Ce n'est donc pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre (Kristeva, 1980: 11/2).*

Se, como assinala, é no abalo da identidade, de um sistema, de uma ordem e não na presença real ou representada do corpo morto que reside o sentimento de abjeção, a apologia kristeviana parece ir ao encontro da análise sociológica de Philippe Ariès, segundo o qual a imagem cadavérica causa mais do que uma reação de repugnância por parte do vivente que visualiza uma imagem lúgubre e carnal. Como sublinha:

*(...) a decomposição do corpo é um terror para o homem contemporâneo; é o sinal da ruína do homem e aí reside (...) o sentido profundo do macabro (...). Para o bem compreender, é necessário partir da noção contemporânea de fracasso (...) na origem do clima de depressão que alastra nas classes remediadas, das sociedades industriais. (...) entre o nosso sentimento contemporâneo de fracasso pessoal e o do final da Idade Média, existe uma diferença muito interessante. Actualmente, não estabelecemos relação entre o nosso fracasso vital e a nossa mortalidade humana. A certeza da morte e a fragilidade da nossa vida são estranhas ao nosso pessimismo existencial (Ariès, 2010: 40).*

Num outro campo da *Antropologia da Morte*, evocando Panofsky, Louis-Vincent Thomas salienta que a análise da representação da morte é um gesto de indagação das sintomatologias culturais e históricas. Neste seguimento, representar a morte é fazer dela um espetáculo – uma *praxis* que remonta a tempos pretéritos, como às lutas nas arenas ou às execuções públicas (Thomas, 1993).

Na contemporaneidade, esse que hoje é “o espetáculo dos espetáculos” é signico e estetizado, revestindo-se de uma visualização tranquila e confortável, sendo materializado por um cariz semiótico, que se objetifica numa terceira pessoa. Neste sentido, na esteira de Jean Braudillard, ainda o antropólogo afirma que “o homem encontra nos objetos não a segurança de sobreviver, mas *viver desde agora continuamente o processo da sua existência segundo um modo cíclico e controlado, e superar dessa maneira, simbolicamente, esta existência real cujo acontecimento irreversível se lhe escapa*” (Thomas, 1993: 196)<sup>151</sup>. Neste sentido, considera que seria natural que uma civilização temerosa da morte se alimentasse dela de forma sadomasoquista – num gesto de

---

<sup>151</sup> Tradução nossa.

busca catártica ou de mera obsessão – ou que a reduzisse a um cariz informativo despoletando a indignação, a satisfação ou a indiferença.

De igual modo, no estudo *Le Cadavre: De la biologie a l'anthropologie*, Thomas enfatizou a nomeação eufemística da morte e do cadáver, como forma de suavização ou desdramatização dos conceitos fúnebres, o que está implícito, por exemplo, nas expressões (algo lenitivas) “ir para o céu”, “descansar em paz”, “ir com Deus” e na substituição da palavra *cadáver* (cuja semântica da putrefação é geradora de um certo sentimento abjeto, no sentido kristeviano) pela palavra *corpo* que é, segundo Louis-Vincent Thomas, uma palavra “ambivalente e tranquilizante” (*id.*: 80). Por outro lado, salienta-se também o emprego de expressões *in crudo* como tendo uma função catártica e desdramatizante<sup>152</sup>, como é exemplo o calão utilizado pela classe médica, policial e funerária para designar o corpo morto.

No que concerne à representação da morte – com ou sem o emprego de “acrobacias linguísticas”<sup>153</sup> –, o antropólogo estabelece uma distinção entre figurações subjacentes aos respetivos princípios essenciais que veiculam. Como indica, uma figuração fúnebre é divergente de uma figuração macabra sendo que a ideia funérea implica a máxima *momento pulvis es* – um princípio afirmativo de que a vida é um ciclo natural e lógico – e a ideia macabra conota a não concepção de um ciclo contínuo e a expressão de um corte entre a perfeição vivente e o cadáver decomposto ou o esqueleto.

Como pretendemos veicular, mais do que o tema fúnebre, a arte moderna e pós-moderna parece reconvocar a imagética macabra da morte. Neste sentido, em *História do Feio*, Umberto Eco aponta alguns dos estudos mais notórios sobre a recorrência moderna da imagética torpe, sublinhando o conceito schlegeliano do “caos regenerador” e as “escórias impuras” shakesperianas, entre outras reflexões veiculadas, por exemplo, por Rosenkratz, cuja *Estética del Brutto* coloca em relevo, descrevendo a “fenomenologia que vai da descrição do *incorrecto* à do *repugnante*, passando pelo horrendo, pelo insonso, pelo nauseabundo, pelo criminoso, pelo espectral, pelo demoníaco, pela bruxaria até à celebração da caricatura que pode transformar o repugnante em ridículo...” (Eco, 2007: 279).

Numa perspetiva diacrónica sobre o tema, Eco regista a atração pelo terrífico teorizada por Schiller (1972), segundo o qual o romance gótico explorou a criminalidade sangrenta e a putrefação

---

<sup>152</sup> O antropólogo dá como exemplo a gíria utilizada entre médicos que, desmistificando o conceito e despersonalizando o corpo morto, apelidam o cadáver, algo zombeteiramente, de *macabeu*.

<sup>153</sup> Tradução nossa.

corporal, numa poética da condenação que, como assinala, habitou a arte pictórica e literária românticas, realistas e decadentistas. Da mesma forma, Eco salienta a primazia do feio nos modernismos, numa apologia “dos ideais de desregramento dos sentidos” e da ordem, estetizada por *cadavre(s) exquis, jogo(s) lúgubre(s)*<sup>154</sup>, reiterando a convivência contemporânea do belo e do feio – uma oposição que, como sublinha, “já *não tem valor estético*”, na medida em que serão “duas opções capazes de viver de modo neutro” (Eco, 2007: 426).

No seguimento da figuração do corpo morto nos séculos XX e XXI, na senda da exibição macabra do esqueleto ou da matéria visceral, Lisa K. Perdigao assinalou uma ficção pós-moderna povoada por uma estética da exumação do cadáver, ciente da fragilidade signica na representação do inefável, tanto no que concerne à imaterialidade do conceito da morte, como no que diz respeito à materialidade decomponível do cadáver. Neste sentido, no estudo *From Modernist Entombment to Postmodernist Exhumation: dead bodies in twentieth-century American fiction*, Lisa K. Perdigao enfatizou o cariz problemático das representações literárias da morte, na medida em que se baseiam em pressupostos infundados, sendo a morte algo “*ungraspable and incessantly receding*, [and] as a result, (...) [its] representations are always ungrounded” (Perdigao, 2010: 6). Da mesma forma, Elizabeth Bronfen sublinhou a falibilidade do signo afirmando que, não obstante serem referentes reais, a morte e o morto são conceitos fugidios, “always elud[ing] the effort of recuperation which representation seeks to afford” (Bronfen *apud* Perdigao, 2010: 8).

Desta forma, será relevante assinalarem-se as dinâmicas por detrás do gesto pós-moderno de representação da morte, a emergência das “escavações literárias”<sup>155</sup> (Perdigao, 2010: 74) e artísticas que, num sentido mais lato do que o empregue pela ensaísta<sup>156</sup>, trazem de volta a morte e o corpo morto ao domínio e espaço estéticos. E indagar-se a dissecação do tema, na sua feição simbólica de exumação da morte e do cadáver, expondo-o à análise e trazendo-o para o domínio do simulacro baudrillardiano e da projeção inerente ao abjeto kristeviano.

Desta forma, a essência não mimética que estaria na base da representação tanatológica veiculada pelas poéticas da deformidade *grotesca* parece ser agora revisitada na pós-modernidade, numa recuperação do grotesco ou “horror, mesclado ao sorriso, [que] tem seu fundamento

---

<sup>154</sup> Cf. *O Jogo Lúgubre* de Bataille (1929), sobre o feio nas pinturas de Picasso e Dali: “As pinturas de Picasso são horrendas, e as de Dali são de uma fealdade espantosa. (...) Se os movimentos violentos chegam a libertar um ser de um aborrecimento profundo, é porque eles podem fazer aceder, através de um desconhecido escuro erro, a uma horrível fealdade que se satisfaz” (Bataille *apud* Eco, 2007: 284).

<sup>155</sup> Tradução nossa.

<sup>156</sup> No estudo citado, Lisa K. Perdigao analisa quatro romances norte-americanos pós-modernos, que têm na sua diegese o exercício literal da exumação.

justamente na experiência de que [o] nosso mundo confiável e aparentemente arrumado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações (Kayser, 2003: 40). Por outro lado, como assinala ainda Kayser, a figura grotesca parece veicular o dentro e o fora da nossa condição humana – “o mundo grotesco [que] é o nosso mundo – e não o é” (*ibid.*) – numa convocação que se distancia que parece ser revisitada pela estética pós-moderna do macabro. É neste sentido que a figuração do cadáver ou do esqueleto humano assume perfis intencionalmente inverosímeis, representados de forma lúgubre, *gioiosa*, ou ambos em simultâneo, deslocando o corpo morto do seu contexto real.

A título ilustrativo, no que concerne à feição soturna e grave do pós-modernismo, evocamos os retratos de Vincent Cordebard, cuja série “Conversations faites à un enfant mort”, exibem uma poética tanatológica híbrida, situando-se entre o real e o irreal. Sob a alçada de riscos fortemente traçados sobre os contornos faciais, Cordebard parece intensificar ou, paradoxalmente, disfarçar o realismo da fotografia pueril –, numa estetização e despersonalização do já despersonalizado<sup>157</sup> algo próxima das “Masques Mortuaires” do austríaco Arnulf Rainer.

Neste seguimento, convocamos ainda os retratos de Joel-Peter Witkin, cuja imagem macabra de faces defuntas, decepadas e adornadas, supõe uma descontextualização do real que pode ser duplamente chocante e atenuante, numa figuração não livre de polémica no que concerne “à ética em torno da representação do corpo, e relativamente ao uso efectivo das suas partes para este efeito” (Howarth & Leaman, 2004: 70)<sup>158</sup>.

No campo do anti-mimetismo, ainda no domínio do macabro, porém com uma coloração mais luzidia, evocamos, a título exemplificativo, os trabalhos do japonês Takashi Murakami e de Damien Hirst, ambos com trabalhos de figuração colorida ou brilhante do crânio humano, o que nos

---

<sup>157</sup> Neste contexto, leia-se revista *La Recherche Photographique* (1992), na qual Béatrice Han comenta a presente obra de Cordebard: “Within this strange logic, the alienated face becomes the victim, a subject attacked in its proper integrity, but paradoxically maintained in its existence as an individual by the very negation which defiles it, following a perverse necessity which requires that transgression reaffirm, by its very action, the law it transgresses. In other words, it is precisely the expressive intensity of the face which gives Cordebard's work its meaning and its force. It is because what we see in the face is potentially the most human that its aggression seems morally unbearable, but, at the same time, such violence reaffirms *a contrario*, by its very existence, the ethical value of what it desecrates”.

<sup>158</sup> A propósito, em *Death and Representation*, ainda que fora do campo estético e no campo da vida quotidiana, Sarah Goodwin e Elisabeth Bronfen sublinham um episódio francês, em 1990, em que a profanação de corpos mortos causou a revolta de populares que, numa manifestação de 100,000 pessoas, encabeçada por François Mitterrand, marcharam pelas ruas de Paris. Segundo as autoras, citando um artigo de jornal assinado por Serge Klarsfeld, perturbar um cadáver é considerado *uma declaração de guerra*, acrescentando que o corpo morto tem mais autoridade do que qualquer outro corpo político. Como assinalam, “[t]he more corpses, the more authority” (Goodwin & Bronfen, 1993: 9).

remete para um certo mascaramento da tragicidade inerente à morte e a uma simultânea despersonalização e universalização.

A série *Flowers and Skulls*, de Murakami, representa dois elementos que habitualmente se cruzam em contexto cemiterial, deslocando-os para a tela e dando-lhes novas configurações. Mesclando-os e confundindo-os, num jogo vivaz de cores<sup>159</sup>, as flores e os crânios são dispostos em harmonia cromática, numa tela que é um espaço limiar entre a alegria e o terror – uma liminaridade que parece evocar o conceito neobarroco de Omar Calabrese, quando enfatiza o “trabalho de levar às extremas consequências a elasticidade do contorno, mas sem o destruir” (Calabrese, 1988: 64). De forma semelhante à de Takashi Murakami, a escultura *For the Love of God*, de Damien Hirst, representa um crânio encrustado de diamantes, numa ligação irónica do *glamour* da joalheria à imagem macabra, que parece desafiar o temor tanatológico e a desidentificação do crânio humano com o sentido lúgubre – uma ironia que, pelo inesperado, se estende ao título da peça.

Neste âmbito, como assinalado por Rudi Fuchs<sup>160</sup> em comentário crítico à obra referida de Hirst, no caso das figurações não-miméticas da morte com tónica menos negra, a imagética pós-moderna parece apelar a um faustoso, porém desdramatizado, *memento mori*, retirando-lhe a tristeza de uma *vanitas*, e conferindo-lhe alguma glória – uma feição enfatizada pelo crítico, que parece ir ao encontro do enquadramento teórico sobre o qual nos temos vindo a debruçar.

Na senda anti-mimética, como foi premissa baudrillardiana supracitada, a contemporaneidade parece opor-se à que considera ser a palavra de ordem da era industrial *Production*, fazendo vigorar o conceito *Simulation*, numa conjuntura controlada pelo código. No caso pós-moderno, quando falamos em simulação, pensamos num fingimento hiperreal, de índole neobarroca, assente numa poética do *excesso* e do *excêntrico*<sup>161</sup>, como assinalaria Omar Calabrese. Um excesso inerente às culturas de índole barroca como considera ser a do último quartel do século XX, favorecendo um regresso da estética da monstruosidade, da crueldade e do *feio* rosenkranziano

---

<sup>159</sup> Coadunantes com o estilo *anime* que está nas raízes artísticas de Murakami, mas também lembrando, de certa forma, as cores usadas pela cultura popular mexicana nas caveiras festivas do *Dia de los Muertos*.

<sup>160</sup> Vide texto de catálogo de apresentação da exposição de Damien Hirst, na White Cube Gallery (Rudi Fuchs et al., 2008): “The skull is out of this world, celestial almost. It proclaims victory over decay. At the same time it represents death as something infinitely more relentless. Compared to the tearful sadness of a *vanitas* scene, the diamond skull is glory itself”.

<sup>161</sup> No seguimento deste simulacro da morte que abraça o excesso, lembramos o artigo polémico de Geoffrey Gorer, que nos anos 50 se debruçou sobre o que apelidou de “pornografia da morte” que, como explanado por Howarth e Leaman, “foi associada à representação de imagens grosseiramente exageradas, irrealistas e sensacionalistas”. Neste seguimento, Vicki Goldberg publicou um estudo intitulado “Death Takes a holiday, sort of” no qual “demonstrou existir um aumento vertiginoso das imagens fotográficas da morte” quando, simultaneamente, “a visão directa da morte parece ter deixado de despertar interesse” (Howarth & Leaman, 2004: 412).

– dos “Monstros físicos e morais, obscenidade, embrutecimento, violência, [que] não valem só pelo seu significado, valem também pela sua forma de expressão” (*id.*: 75). Se a *irregularidade* e a *desmesura* barrocas são paradigmáticas da arte contemporânea, neste mesmo contexto, a *poética do informe* ganha um pendor *natural* tendo como pressuposto o que o semiólogo italiano descreveu como uma:

(...) *posição (...) mais relativista e esbatida, mas também mais contemporânea (...) [que assenta] em pensar que os princípios de irregularidade, casualidade, caoticidade, (...) dependem do facto de a descrição de um fenómeno [e por isso mesmo também a sua eventual interpretação e explicação] derivar do sistema de referência em que o inserimos* (Calabrese, 1988: 132).

Afinal, como assinala, essa normalização e relativização do descomedido e desproporcionado estará plenamente de acordo com o ideário e a filosofia da *Desconstrução* e do *Pensiero Debole* que vigoram na cultura contemporânea. Neste sentido, parece haver uma harmonização ou um anti-estranhamento em relação ao irregular ou anormal – numa recriação do barroco não descontextualizada dos *Weltanschauungen* plurais da era contemporânea –, no que Umberto Eco apelidou de neutralidade e Susan Sontag sublinhou como sendo uma “tendência dominante da arte nos países capitalistas”, sendo “não (...) uma libertação mas antes (...) um enfraquecimento do eu: uma pseudo-familiaridade com o horrível [que] reforça a alienação, diminuindo a capacidade de reacção na vida real” (Sontag, 1986: 45/6)<sup>162</sup>.

Na senda do conceito neutral ou de uma liminaridade na qual os opostos convivem harmoniosamente, num «paradoxo do labirinto e do nó contemporâneo, o mais “barroco” que existe justamente em virtude da sua indecibilidade construída» (Calabrese, 1988: 154), salientamos a representação do abjeto que parece não causar a mesma repulsa e uma possível dissipação do paradoxo feio vs. belo: uma convivência normalizada e relativizada entre o lúgubre e o ledo quase desprovida de *estranhamento*.

Notamos, portanto, como esta assunção parece reforçar o que apelidámos de “tensões reconciliadas” da pós-modernidade. Neste sentido, se o retrato do repugnante está longe de ser uma

---

<sup>162</sup> Como explana a ensaísta norte-americana, comentando a obra fotográfica de Diane Arbus, a arte moderna veio “...suprimir, ou, pelo menos, reduzir os escrúpulos sensoriais e morais. (...) [B]aixar o limiar do que é considerado terrível. Ao habituar-nos ao que, anteriormente, não suportávamos ver ou ouvir, por ser demasiado chocante, doloroso ou embaraçoso, a arte modifica a moral, esse corpo de hábitos psíquicos e sanções públicas que estabelece uma vaga limitação entre o que é emocional e espontaneamente intolerável e o que o não é. (...) Mas a nossa capacidade de digerir o grotesco, cada vez mais evidente, (...) tem um preço elevado” (Sontag, 1986: 45/6).

novidade na história da estética, a particularidade do mesmo na contemporaneidade parece assentar num apelo ao choque face ao feio que, afinal, se dissipa, o que se estende à exposição do lúgubre e do funesto.

Numa neutralização que se poderá aventar como um dos eixos da arte pós-moderna, figurar a morte parece significar, por um lado, desvendá-la e expô-la, ainda que esteticamente, e, por outro lado, colocá-la a uma distância de segurança – pela sua estetização e objetificação. Neste âmbito, salientamos representação artística como utensilagem de aparente desconstrução do temor da morte mas também de desvelação desse mesmo temor, ora instrumentalizada pelo *display* de imagens macabras revestidas de simbologia e materiais glamorosos e coloridos, ora usando a crueza de um macabro depurado de ornamentos, numa convivência entre o belo e o feio, o trivial e o repugnante<sup>163</sup> que, por um lado, é neutralizante – possibilitando que se vá sempre mais longe na figuração do macabro – e que, por outro lado, parece não deixar de veicular a advertência transtemporal: *memento mori*.

---

<sup>163</sup> Lembremos, entre outros exemplos, os peluches do artista contemporâneo Shanell Papp e os bonecos de Jason Freeny, representando a estrutura anatômica humana e *bambolesca*, respetivamente. Tendo como matéria prima o croché tricotado ou os bonecos do imaginário infantil - associados a uma imagem pueril, contendo uma conotação de conforto e aconchego – a exposição do esqueleto e das vísceras humanas no seu interior gera um efeito de “estranhamento”, chamando a atenção para o aparente paradoxo, mas também um efeito de neutralização, tornando a imagem macabra algo reconfortante.



### 2.3 Da representação da morte na pós-Modernidade: a estética do *display*

Como assinalou Louis-Vincent Thomas, em *Antropologia da Morte*, a finitude e a representação da finitude são inseparáveis do contexto sociocultural em que se expressam (Thomas, 1993: 178). Neste âmbito, inseridas no contexto de referenciada censura e interdição no quotidiano social contemporâneo, as teorias filosófica, histórica, antropológica e estética têm produzido uma rede copiosa de hermenêuticas e discursos, dando novas configurações ao tema funéreo.

Como notou Baudrillard, nos nossos dias “estar morto é uma anomalia impensável”, sendo a morte “uma delinquência, um desvio incurável (...) [não havendo] lugar nem espaço/tempo destinado aos mortos” (Baudrillard, 1996: 12). Da mesma forma, em *Death and Representation*, Sarah Goodwin e Elisabeth Bronfen salientam a interdição do tema na cultura contemporânea, sublinhando o embaraço que todos parecem querer ver silenciado. Neste sentido, a morte é perspectivada como um constructo cultural:

*(...) estabelecendo as várias formas como a cultura se sedimenta e se representa e, no entanto, fá-lo sempre enquanto um significante com um retrocedente e incompreensível significado, sempre a apontar para outros significantes, outros meios de representar o que finalmente está apenas ausente. Além disso, as representações da morte servem frequentemente como metatopos para o processo de representação em si: a sua necessidade, o seu excesso, o seu falhanço, e os seus usos para a polis<sup>164</sup> (Goodwin & Bronfen, 1993: 4).*

Como sublinham as ensaístas, talvez para nós a morte exista apenas enquanto representação, não sendo experienciada ou conhecida de outra forma. Como aventado, figurando o vazio e o ignoto, a representação da morte assume um sentido algo antagónico, sendo “um desafio a todos os nossos sistemas de significação, ordem, governabilidade, e civilização”, enquanto inserida numa cultura que é “uma tentativa de representar a morte e simultaneamente de a conter, torná-la compreensível e assim dispersar algum do seu poder”<sup>165</sup> (*id.*: 4).

Sendo um tema de indagação transtemporal, os estudos contemporâneos sobre a morte têm vindo a reflorescer, numa reflexão versada sobre o papel da finitude na definição da essência humana, bem como numa problematização dos efeitos que a morte inflige na psique e nos comportamentos individual e coletivo – quer falemos de uma análise da morte efetiva do *eu* e do *outro* (*a posteriori*), quer de morte como um devir conjeturado (*a priori*). Deste modo, assinalamos

---

<sup>164</sup> Tradução nossa.

<sup>165</sup> *Idem.*

no pensamento contemporâneo a perspetivação da morte à luz da presença e do impacto que tem na vida dos vivos.

Em perspetiva da história do pensamento sobre a condição finita, lembramos o aforisma epicurista em favor do destemor da morte, assente nas premissas de que quando somos ela não existe, e quando ela existe nós já não somos<sup>166</sup> – uma dimensão desdramatizante e conformada, baseada na apologia da inexistência da morte para o entendimento do indivíduo vivente, que é transversal a outros pensadores, entre eles Feuerbach (veiculando a dimensão quimérica e fantasmática da morte) e Kant (assinalando o conceito de *fenómeno*, à época da *razão pura*<sup>167</sup>).

Num prisma metafísico, afirmando que filosofar é um “treino de morrer e estar morto”, lembramos a postura de Sócrates, segundo o qual a morte seria um ritual de passagem para a verdadeira vida, numa dimensão onde só residiria o inteligível; e a de Schopenhauer, para o qual a morte é a “musa da filosofia”, sendo condição *sine qua non* para a sua existência. A propósito de Schopenhauer, e no âmbito do presente estudo, sublinhamos o preceito veiculado de que a morte ou o “não-ser” não representa uma aniquilação absoluta, mas a subsistência de uma força vital imperecível que apelida de *vontade* – um conceito, cuja tangencialidade com o conceito saramaguiano de *vontade* não poderemos deixar de salientar<sup>168</sup>.

No contexto da reflexão sobre a morte, convocamos a ontologia heideggeriana, amplamente referenciada no que concerne à perspetivação da finitude, tanto à luz da universalidade a si intrínseca, como na perspetiva singular e autêntica do *Dasein* e do *sein zum Tod*. Se para o filósofo alemão a morte é uma realidade que pode ser experienciada mediante a presunção de que ela é inerente ao ser *autêntico*, condicionando-o – a ele individualmente e às suas ações (Heidegger, 1989/90) –, embora contemplando o homem como um morto em devir, notamos como o pensamento contemporâneo parece contemplar a imediatez inerente à incapacidade de experienciar-se o momento da morte do próprio.

A título ilustrativo, em *Tractatus Logico-Philosophicus*, Wittgenstein sublinhou que não “vivemos para experienciar a (nossa) morte”, vivenciando-a apenas pela perspetiva da morte do outro, através do que, em *God, Death and Time* (2000), Lévinas designaria de conhecimento em “segunda mão” (Lévinas, 2003: 37). Já Derrida afirmou a impossibilidade da apreensão da própria

---

<sup>166</sup> Cf. *Vidas e Doutrinas dos Filósofos Ilustres*, de Diógenes Laércio ([s.d.] 2008).

<sup>167</sup> Como sabemos, no caso kantiano, a negação não é cabal em toda a sua obra, sendo divergente na *Crítica da Razão Prática*.

<sup>168</sup> Salvaguardamos que, de acordo com o preceito de Schopenhauer, a vontade é uma força vital que rege a existência humana e que jamais é aniquilada (Schopenhauer, 2004[1944]). Pelo contrário, no romance *Memorial do Convento*, a vontade é como uma força que rege a existência humana que, no entanto, se pode apagar ainda em vida ou permanecer depois da morte.

morte, numa posição fronteira entre a de Heidegger e a de Lévinas. Como comentam Howarth e Leaman sobre a filosofia do pensador franco-algeriano – exemplo da geração versada sobre a ontologia da linguagem –, no espaço limiar derridiano “a morte é em simultâneo exclusivamente minha e é impossível para mim (e portanto surge primeiro na forma da morte do Outro)” (Howarth e Leaman, 2004: 292).

Neste seguimento, e numa diversidade abrangente de reflexões, lembramos o pensamento de Merleau-Ponty, quando notou que o “instante” da sua morte é “um porvir inacessível” e, nesse sentido, expressou a certeza “de nunca viver a presença de outrem a si mesmo”, vincando que “todavia cada um dos outros existe para (...) [si] a título de estilo ou de meio de coexistência irrecusável, e (...) [a sua] vida tem uma atmosfera social assim como tem um sabor mortal” (Merleau-Ponty, 1999: 489).

No âmbito de uma “aceitação sem reservas do facto da morte” (Kojève *apud* Morin, 1988: 244), no seio da qual Edgar Morin inclui o *Sein zum Tod* heideggeriano, a razão dialética hegeliana é sublinhada por Morin como a apreensão da “morte como algo efectivo, que acontece, transforma e desempenha um papel no processo da vida” (Morin, 1988: 244). Neste seguimento, como assinalou o sociólogo, tal como ilustrado na notória *dialética do senhor e do escravo*, os conceitos de morte e de risco de morte hegelianos são reveladores de um sentido natural e positivo, enquanto produtor de cultura.

Numa outra perspectiva, como teorizado por Michel Foucault, em *A História da Sexualidade* (1978), e sublinhado por Goodwin e Bronfen, a morte parece ser tanto um lugar como um instrumento de poder, detendo uma autoridade que lhe é intrínseca e, por outro lado, servindo de artifício usado por outras formas de poder para se fortalecerem: “Death – not in the abstract, but people dying and the processes by which they die – may signify by turns a monarch’s sovereignty, a people’s own power, and the primacy of biology over culture” (Goodwin & Bronfen, 1993: 5).

Neste seguimento, em *A Troca Simbólica e a Morte*, Jean Baudrillard enalteceu o despotismo implementado ou potenciado pela dessocialização da morte nos nossos dias. De acordo com o conceito baudrillardiano de *death power*, romper “a união dos mortos e dos vivos, quebrar a permuta [da] vida e da morte, (...) ferir a morte e os mortos de interdito, (...) [é] o primeiro ponto de emergência (...) [de um] controlo social” (Baudrillard, 1996: 17).

Numa outra dimensão, a morte e a sua representação levantam algumas questões que envolvem não só conceitos filosóficos e abstratos mas também o próprio corpo. Desta forma, concebida numa vertente material mas também idiossincrática do corpo, um dos meios sociais de

representação da morte é, naturalmente, a obra de arte.

Como indicou Louis-Vincent Thomas (1993), o objeto artístico está para a concretização da continuidade da vida, como os sonhos estão para assegurar a continuidade do sono. Assim sendo, como assinalaram Goodwin e Bronfen (1993), figurar o corpo é dar-lhe voz e trazê-lo, de certa forma, à vida, concedendo-lhe imortalidade, o que levanta algumas questões, entre elas a de a representação da morte significar um lugar dual de presença e de ausência instrumentalizado, antes de mais, por grafemas de essência testamentária, como assinalaria Derrida, em *Gramatologia* (1973).

No âmbito do presente estudo, perspetivaremos a conceção física e metafísica da morte, afastando-nos de outras problematizações e hexegeses tanatológicas, entre elas a da morte social e autoral<sup>169</sup> ou a da indagação semiótica inerente à representação da morte<sup>170</sup>. Da mesma forma, pela extensão da problemática e afastamento do cerne do nosso estudo, desviamo-nos de questões éticas, como a discussão do aborto e da eutanásia, que têm sido contempladas pela crítica cultural e artística ao tema.

Neste contexto, versamos sobretudo a leitura da representação da morte e do morto no que concerne às suas poéticas, figurações, desfigurações e revelações na arte, em geral, e na literatura, em especial, que, ao contrário da atitude social de velamento da morte e do cadáver, parecem estar a seguir um percurso contrário de exposição (*display*). Neste sentido, centramo-nos numa aproximação à leitura de uma presença que subsume a ausência e de um poder inerente à morte e à representação da morte que adoptam diferentes morfologias consoante diferentes *espíritos do tempo*: afinal, como questionam Goodwin e Bronfen “How does the representation of the corpse in a grave, in an urn, in scattered ashes, or on a cross differ in each case? What kind of “voice”, authority, presence, or repose does each marker give the dead? And what kind of metaphor does it provide the survivors who must use the body’s traces to provide closure for themselves?” (Goodwin & Bronfen, 1993: 7) Da mesma forma, como notou Blanchot, será relevante questionar-se se a literatura é um lugar que dá vida à realidade a que se refere – num retrato da morte e de negação da vida que se

---

<sup>169</sup> Sobre as diferentes facetas da morte autoral, vide estudo *Death in Quotation Marks: Cultural Myths of the Modern Poet*, de Svetlana Boym (1991).

<sup>170</sup> Neste contexto, assinalamos algumas das problemáticas da representação da morte evocadas por Goodwin e Bronfen: “Our original question – who or what represents the corpse – might be construed as a legal one. Does the testamentary will represent the corpse? What kind of voice does the body have in the text, the linguistic traces it leaves behind? (...) A more gruesome but nevertheless pertinent question, especially given the thematics of fragmentation that the subject of death occasions, is How much of the body is needed to represent the corpse – legally, technically, emotionally?” (Goodwin & Bronfen, 1993: 7)

converte numa afirmação perene – ou se a morte enquanto possibilidade é transformada na interminabilidade do morrer?

No âmbito do pensamento sobre a representação da morte, salientamos a reflexão centrada no processo criativo e na receção. Neste sentido, entre o fascínio e o repúdio, os sentimentos aparentemente paradoxais despoletados pela representação da finitude foram notados por Aristóteles, mencionando a dor e o prazer associados à observação da morte. Como assinala:

*(...) todos sentem prazer nas imitações. Uma prova disto é o que acontece na realidade: as coisas que observamos ao natural e nos fazem pena agradam-nos quando as vemos representadas em imagens muito perfeitas como, por exemplo, as reproduções dos mais repugnantes animais e de cadáveres (Aristóteles, [s.d] 2011: 42).*

Por mais abjetamente reveladora que seja a representação da morte – numa revelação com sentido de exibição visceral – ela parece deter um poder de sedução, seja pela natureza ignota do tema, seja pelo certo mistério em redor do processo criativo (que, no caso, é gerador da morte), seja pela instabilidade inerente a uma representação em crise, numa pós-modernidade que acentua a possibilidade em detrimento da verdade. Neste contexto, como sublinhado por Lisa K. Perdigão (2010), a estética pós-moderna do desmembramento e da visceralidade parece estar em harmoniosa paridade com a *crise da representação*, pela ênfase que dá às limitações discursivas no que concerne à representação da morte – fragmentando e decependo qualquer potencial revelador que as autoras atribuem a estéticas pretéritas.

Na senda da condição ignota e da representação perseptivista da finitude, em *Death and the French Historians*, John McManners reflete sobre a produção do historiador da morte, que perspetiva o que é passível de ser experienciado mas também relata as atitudes culturais do ponto de vista da sobrevivência – escrevendo sobre a afirmação da sociedade, a expressão da família, a demonstração de crenças pela igreja e a criação de monumentos vetustos e memoráveis (McManners *apud* Goodwin & Bronfen, 1993: 16). Em paralelo com a produção histórica, a produção artística e literária pós-modernistas sobre as quais nos debruçamos parecem versar o tangível, expressando a perspetiva do sobrevivente. Neste sentido, a representação da morte parece consistir numa poética da sobrevida, num gesto estético orientado para “fazer recuar a morte”, dilatando “o espaço da vida”<sup>171</sup>, como afirmou José Saramago. Por outro lado, a figuração

---

<sup>171</sup> Cf. Entrevista de José Saramago a Fernando Dacosta, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, n.º 50, 18 de Janeiro de 1983. in Aguilera, 2010: 193.

tanatológica parece revelar um interior desconhecido, num certo gesto de auto-conhecimento e de auto-análise, possibilitado por uma exumação simbólica, num desenterro de corpos sepultados pela Modernidade que, segundo Lisa K. Perdigao, se tornou um dos motes da literatura e da teoria pós-modernas, seja pela representação literal da exumação de cadáveres<sup>172</sup>, seja pela prática conotativa do que apelida de *escavação literária*<sup>173</sup> (Perdigao, 2010: 73).

Seguindo o caminho exegético da poética de sobrevivência e prolongamento vital *ante-mortem*, ou seguindo o rumo analítico da exumação para indagação de um eu *post-mortem* – esta última, em convergência com a aparição literal e autopsiante do cadáver na pós-modernidade, numa representação que, não sem polémica, foi também considerada um ato de violento desmembramento para com o representado<sup>174</sup> –, o retorno da morte à estética parece ser desconstrutor dos poderes recalcados e atemorizantes de uma morte socialmente interdita.

Num ato de escavação indagatória da representação da morte na literatura pós-moderna (no caso, da literatura norte-americana), e na senda da *crise da representação*, Perdigao problematiza a leitura pós-estruturalista do conceito de *body-as-text* que consideramos ter a si subjacente a noção de *corpse-as-text*. Na presente problematização, lembrando a posição de Judith Butler no que concerne às questões levantadas quanto à representação do corpo pela linguagem, Lisa K. Perdigao estabelece os limites da linguagem em relação ao corpo material, considerado enquanto signo. Como questiona Judith Butler, em *Bodies that Matter*: “If everything is discourse, what happens to the body? (...) Can language simply refer to materiality, or is language also the very condition under which materiality may be said to appear?” (Butler *apud* Perdigao, 2010: 4)

Tanto nos limites do silêncio e do vazio, como nos limites do perecível e corruptível ou metamorfoseável, a representação do corpo morto parece enredar ainda mais o discurso estético da figuração pós-moderna: “dead bodies, as materialized representations of absence and difference, introduce a particular crisis for representation” (Perdigao, 2010: 5). Na senda das tensões pós-modernas entre a materialidade do corpo e a discursividade da língua, que assumem diferentes proporções quando falamos de um corpo morto, Perdigao acentua a centralidade de uma figuração

---

<sup>172</sup> No presente artigo «“To Pierce and shred those unblemished bodies”: Corpses, Theory and the Postmodern Novel», a ensaísta comenta quatro obras, a saber: *The Fig Eater*, por Jody Shields (2000), *Beloved*, por Toni Morrison (1987), *Kindred*, por Octavia Butler (1979) e *The Virgin Suicides*, por Jeffrey Eugenides (1993).

<sup>173</sup> Tradução nossa.

<sup>174</sup> Como explicou Lisa K. Perdigao, “Trying to locate the *mark that stays* on the body and in the text, the postmodern novelists I discuss here recognize the violence in and of writing, how writing, although it renders its subjects, is also dismembering. (...) (The) exhumation of the body and exploration of its surface is represented as a violent, violating process, however much it is aimed at recovery and resolution” (Perdigao, 2010: 79).

da morte de índole metonímica – também assinalada por Ronald Schleifer, em *Rhetoric and Death* (Schleifer, 1990), pressupondo a figuração da materialidade do corpo por um signo eleito para o representar, não pretendendo encarnar a sua completa essência, ou antes, assumindo não poder encarná-la.

Numa prática que define como exumação pós-moderna, Perdigão sublinha uma poética assente no gesto de (re)descoberta da morte e do corpo morto contemporâneos, desvelando-os e expondo-os no domínio objetificado da arte. Como a etimologia veicula, o desvelamento da faceta humífera da finitude mediante uma exposição do cadáver no domínio estético, em geral, e literário, em particular, parece trazer a matéria orgânica à luz, desenterrando-a, tornando-a objeto de análise. Neste sentido, a exumação pós-moderna parece distanciar-se de qualquer sentido sacrílego que possa estar inerente ao desenterro, afastando-se da leitura de desrespeito pelo corpo morto e de exposição do impuro. Pelo contrário, esta parece seguir num sentido de aproximação analítica que, em intersecção com a tonalidade luminar – de índole desdramatizada e até risível – parece buscar uma certa *Katharsis*: num artifício de purificação instrumentalizado “não (...) [raramente] com um tipo de humor negro formal, que constitui uma bem conhecida defesa contra a morte”<sup>175</sup> (Brandão, 2000: 420).

No sentido performativo da análise e auto-análise, assinalamos a origem iluminista do protagonismo dado ao indivíduo e do culto do bem-estar individual, associados ao progresso científico e tecnológico e à emergência da sociedade de consumo que, entre outros fatores, parecem ter motivado uma certa crença na suplantação das limitações do Homem. Num progresso galopante que se estende e se intensifica na contemporaneidade, o desenvolvimento da tecnologia, por um lado, e os avanços na medicina, por outro, parecem ter servido de fármacos propícios à dormência sensitiva e ao aumento das capacidades do sujeito além da sua natureza, numa consequente dissimulação da fraqueza e da finitude humanas.

No contexto da morte, a civilização moderna e, com ela, o aparecimento dos cuidados hospitalares e paliativos e o estabelecimento do mercado funerário contribuíram para a ocultação e uma certa “comercialização” do sofrimento e da morte. Neste âmbito, se a “morte invertida” (Ariès, 1988), ou “interdita” (Ariès, 2010), assinalam a ocultação do fenecimento e a exacerbação da felicidade, por outro lado, o pós-modernismo parece seguir o trilho da exibição da morte, num gesto desvelador que veicula novos paradigmas representativos.

---

<sup>175</sup> Comentário de Junito Brandão relativo à simbologia das exéquias fúnebres, no âmbito do *Dicionário Mítico-Etimológico*.

No artigo “Receituário da dor para uso pós-moderno”, João Barrento sublinha a referida dor anestesiada como uma “consequência natural do hedonismo reinante, de raiz narcisista e horizonte epicurista”, mas também “como reacção histórica ao excesso de sacrifício e de dor pedido às gerações da primeira metade do século XX» (Barrento, 2001: 76), numa consequência da força individual da Modernidade ou numa tentativa de intervenção lenitiva sobre o conjunto social. Como assinala o ensaísta, a ocultação da morte parece ter trazido a urgência antitética de exposição artística que, perante o contexto sociológico supracitado, seria possibilitado sob a forma de um “simulacro” e de um “espectáculo da dor” (*id.*: 69), não fundamentados na empiria.

No seio da espetacularidade e do fingimento estéticos, a representação pós-modernista da morte parece buscar a neutralização e a desdramatização imbuídas, por vezes, de colorações satíricas. Como assinalado na *Enciclopédia da Morte e da Arte de Morrer*, por Howarth & Leaman, uma das marcas estéticas da obra de arte contemporânea é a da banalização da morte por uma sua exposição repetitiva e explícita, ora veiculando uma figuração *horrível*, ora perseguindo a tónica risível (Howarth & Leaman, 2004: 38) – uma banalização que vai, incontornavelmente, ao encontro dos conceitos de grotesco de Mikhail Bakhtin e Wolfgang Kayser.

Neste âmbito, lembramos como, no estudo notável *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*, Bakhtin assinalou a legitimação mútua entre o risível e o horrendo – considerando que não há grotesco sem um toque de risível e que não há risível que não subsuma o grotesco. Aludindo ao estudo de Wolfgang Kayser sobre o grotesco na arte e na literatura, Bakhtin salienta que a conjunção grotesca entre o riso e o horrendo se insere num mundo exterior e relativizado, onde a contingência do que existe está repleta de alegria. Assim sendo, Bakhtin assinalou a conceção kayseriana de que o papel do grotesco é o de ultrapassar as barreiras “da falsa *verdade deste mundo* e contemplá-lo com um olhar *liberto* dessa *verdade*” (Kayser *apud* Bakhtin, 1987: 43), abolindo os limites da “seriedade unilateral e [d]as pretensões de significação incondicional e intemporal (...) [liberando] a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades” (Bakhtin, 1987: 43) – um desenvolvimento que é, por sua vez, criador, numa “imaginação grotesca [que] traduz esse momento de esfacelamento do real” e numa segmentação do sujeito que “descobre afinal, na sua fragilidade, a força criadora e libertadora da imaginação, o fantástico poder da *febre gestadora* do cérebro (...) da[ndo] forma ao invisível, se não mesmo ao indizível” (Mateus, 2008: 270).

Deste modo, o gesto anti-convencional e banalizante é salientado no seu papel de recusa carnavalesca (risível e lúgubre) dos limites e dos poderes instituídos<sup>176</sup>, uma feição performativa e anti-dogmática que, embora não versando sobre a contemporaneidade, é convergente com o ideário pós-moderno.

Desta forma, no contexto pós-moderno e de um ponto de vista sociológico, assinalamos a tendência crescente para a exposição do grotesco e do visceral, ilustrável no contexto dos *media* onde, no domínio informativo, a imagem sanguinária se tem destacado. Neste âmbito, debruçando-se sobre a reportagem fotográfica do corpo morto em cenário bélico, em *Regarding the Pain of Others*, Susan Sontag assinala que o espectador de hoje é testemunha de calamidades ocorridas noutros países, definindo o que considera ser “[a] quintessential modern experience, the cumulative offering by more than a century and a half’s world of those professional and specialized tourists known as journalists” (Sontag, 2004: 16). Como acrescenta, as guerras fazem parte das imagens e sons que povoam uma sala de estar moderna: “The ultra-familiar, ultra-celebrated image – of an agony, of ruin – is an unavoidable feature of our camera-mediated knowledge of war” (*id.*: 21).

Do campo factual ao ficcional, no campo televisivo, constatamos o aumento assinalável de séries da ficção médico-policial, na qual se explora a imagética do corpo morto e se exibem entranhas, num *zoom in* reiterado que é demonstrativo da importância da exposição da putrefacção na contemporaneidade.

Como sublinhado por Peter Sloterdijk, em *Ensaio sobre a Intoxicação Voluntária*, o primado da carne e o quase apagamento do lado metafísico da morte nos *media* foi perspectivado como efeito de uma certa perda da “ligação com o que se considera o ponto mais elevado” ou metafísico da morte – uma conjuntura na qual, segundo o filósofo, a televisão nos apresenta “todos os dias uma dúzia de mortos em caixões, liquidações sem dor – (...) passa[ndo] uma mensagem importante: [a de que] o fim não traz qualquer elevação (...), sai-se para fora da imagem, morre-se para baixo” (Sloterdijk, 1999: 82).

---

<sup>176</sup> Neste contexto, como veiculou Bakhtin, inseridos por Kayser no conceito de “grotesco”, o riso e o lúgubre parecem ser condições de vitalidade e regeneração – uma conceção que possibilita uma postura desternida e natural tratando-se não “de medo da morte, mas de medo da vida” (Bakhtin, 1987: 44). Como comentou ainda: “(...) a morte é considerada uma entidade da vida na qualidade de fase necessária, de condição para a sua renovação e rejuvenescimento permanente. A morte está sempre relacionada ao nascimento, o sepulcro ao seio terreno que dá à luz. (...) A morte está incluída na vida e determina seu movimento perpétuo, paralelamente ao nascimento. O pensamento grotesco interpreta a luta da vida contra a morte dentro do corpo do indivíduo como a luta da vida velha recalcitrante contra a nova vida nascente, como uma crise de revezamento. (...) No sistema de imagens grotescas, portanto, a morte e a renovação são inseparáveis do conjunto vital, e incapazes de infundir temor” (*ibid.*).

Em termos artísticos, verificamos esta mesma ostentação *textual* da morte, pela exibição de perspectivas pútridas da finitude, numa estética de reflexão mas também de auto-questionação diante da mesma. Neste sentido, sublinhamos o padrão que encontramos em obras paradigmáticas da figuração da morte na contemporaneidade, por exemplo<sup>177</sup>, da autoria de Keith Arnatt, Andy Warhol<sup>178</sup>, João Cutileiro e Fernando Aguiar.

Da autoria de Keith Arnatt, salientamos a sequência fotográfica “Self-Burial” (1969), na qual o artista faz uso da própria imagem como utensilagem conceptual. Num autorretrato de conotação funérea, Arnatt fotografa o enterro gradual do “artista”, num exercício que tem sido teorizado no sentido de uma desmaterialização não só do objecto artístico, mas também do próprio “objecto”/”sujeito” autoral – uma morte que, no contexto dos anos 60, parece evocar a morte do autor, na senda dos postulados barthesiano e foucaultiano. No seio da figuração da morte do próprio, entre outros exemplos pretéritos e contemporâneos<sup>179</sup>, Keith Arnatt simula um auto-enterro, representado em *snapshots* sequenciais, veiculando a intenção confessa de estetização da morte do artista, enquanto conceito global e despersonalizado, e não a morte do indivíduo Keith Arnatt: “It was originally made as a comment upon the notion of the «disappearance of the art object». It seemed a logical corollary that the artist should also disappear” (Arnatt)<sup>180</sup>. Salientamos, no entanto, e apesar da fundamentação do fotógrafo, que a referida obra não deixa de representar um auto-enterro, no qual o indivíduo-autor se escolhe como objeto de representação da morte, em detrimento de outras pessoas ou objetos.

Abandonando o campo de um discurso estético metarreflexivo e autodirecionado, no domínio da *Pop Art*, salientamos as “Disaster Series”, de Andy Warhol, exemplificativas da representação da imagem macabra – por vezes, colorida – da finitude humana. Na presente série, a exposição estandardizada de fotografias de acidentes de automóvel reais – figurando chapas desfeitas e corpos inanimados –, a serigrafia colorida de cadeiras eléctricas vazias e a imagem, por vezes vetusta, de indivíduos suicidários – reais e simulados –, ilustram um certo hibridismo na representação da finitude: um espaço de convergência de opostos onde a intersecção do belo e do

---

<sup>177</sup> Destacamos também Daphne Todd, John LeKay, Anish Kapoor e Jason Freeny.

<sup>178</sup> As obras referidas de Andy Warhol e Damien Hirst foram também salientadas por Howarth e Leaman (2004).

<sup>179</sup> A representação estética da morte do *próprio* é vasta e histórica, tendo especial incidência no Barroco e novamente nos finais do século XIX e inícios do século XX, para regressar à arte contemporânea.

<sup>180</sup> Cf. Introdução a Catálogo de Exposição “Self-Burial (Television Interference Project)”, por Keith Arnatt, in Url: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/arnatt-self-burial-television-interference-project-t01747/text-catalogue-entry> (consultado em 03.05.2011).

grotesco, do literal e do simbólico, são convergentes com os paradoxos intrínsecos ao (des)conhecimento da morte e à sua tentativa de definição.

Damien Hirst é também exemplo paradigmático da figuração da morte pós-modernista. Entre outras obras assinaláveis, “The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living” é um dos objetos artísticos que desconstrói as expectativas do receptor concernentes à imagética tanatológica, influenciadas, em primeira instância, pelo título das obras. Na obra em questão, assinalamos o questionamento da autoconsciência humana da morte, inesperadamente materializada por um tubarão exibido numa vitrine com formol, usando da ironia e do *jogo* como utensílios para uma possível dissipação do estereótipo do medo da morte<sup>181</sup>.

Aos três exemplos supracitados acrescentamos um quarto exemplo português: João Cutileiro. O artista plástico é um exemplo da recorrência da representação do tema da finitude na contemporaneidade, nomeadamente na sua feição irónica. Neste sentido, referimos a obra “Estátua Jacente do Poeta – Homenagem Pré-póstuma a Helder Macedo”, sendo ilustrativa do que temos vindo a sublinhar, veiculando uma sátira ao cariz póstumo da homenagem, instrumentalizada pelo jogo paradoxal inerente ao título da obra: “Homenagem pré-póstuma...”<sup>182</sup>.

Na cena literária nacional lembramos a poesia experimental de Fernando Aguiar, com a obra “Afogado na cultura”, na qual uma mão masculina parece imergir – ou emergirá? – por entre letras do abecedário. Num gesto pusilânime de aparente entrega ou paradoxal luta contra a morte por afogamento – envolvido por uma “cultura” indiciadamente desordenada e agitada, num mar farto de letras marcado pela abundância e aleatoriedade –, uma mão, que é parte de um todo masculino, parece exclamar como Jabès: “A pouco e pouco o livro terminar-me-á” (Jabès *apud* Derrida, 2002: 55). No presente poema, notamos que a morte assume uma diferente conotação das anteriores, alicerçando-se na apologia da anti-representatividade da língua, seguindo a linha de outros poemas aguiarianos, marcados por um jogo aporético de representação do que é alegadamente um ato de irrepresentação.

---

<sup>181</sup> Neste seguimento, vejam-se as caveiras multicoloridas adornadas com aparelhos dentários, do artista japonês Haroshi.

<sup>182</sup> O acto aprioristicamente reflexivo sobre o *a posteriori* lembra-nos também o “futuro anterior” de Paul Ricoeur (2011): um ver-se morto antes da morte como um acto de preparação para o fim. Da mesma forma, em *A Câmara Clara*, numa reflexão sobre a “ontologia” fotográfica, Roland Barthes já teorizara o conceito de “futuro anterior em que a morte é a aposta”, no qual, dando “um passado absoluto da pose (...), a fotografia diz(...) a morte no futuro” (Barthes, [1980] 2003: 135). Embora com tonalidades diferentes – a de Cutileiro de teor crítico e as de Barthes e Ricoeur de teor auto-reflexivo, como que numa preparadora *ars moriendi* - este parece-nos um elo relevante no pensamento pós-moderno.

No âmbito da estetização da anti-representatividade da escrita materializada por Fernando Aguiar, na senda de Derrida<sup>183</sup>, entre outros filósofos (Lyotard, Deleuze, Foucault, entre outros pós-estruturalistas), se a morte subjacente ao poema visual é, como referido, não a dos homens mas, metonimicamente, a da língua enquanto meio “total” de representação de um mundo apreensível pelos sentidos, por outro lado, o ato representativo de um poema que conota a morte da representação discursiva parece legitimar o alcançar simbólico do “inexponível” kantiano<sup>184</sup> através da própria arte. Numa outra leitura, como explanado por Rogério Barbosa da Silva, na compilação de ensaios *De Orfeu e de Perséfone: Morte e Literatura*, em “Afogado na cultura” o “fio invisível que perpassa a escrita (...) [parece estar] nítido na possibilidade de morte que a linguagem, excessivamente culturalizada” (Silva, 2008: 399) nos impõe.

Pela ironia com que retrata os meandros da vida e da morte, entre outros autores da pós-modernidade, salientamos a escrita de Augusto Abelaira lembrando o romance *O triunfo da morte*. Neste âmbito, no seio das múltiplas peripécias envoltas numa ironia crítica da sociedade portuguesa, recordamos a comicidade de um narrador que é nomeado representante da morte entre os vivos, por engano. Após a referida nomeação, o narrador dá entrada na “Thanatus House”, um clube restrito – pese o anglicismo – no qual só entram alguns privilegiados. Na presente obra, e entre outros exemplos, assinalamos o retrato humorístico da finitude abelairiana, no relato do diálogo com Deus, descrevendo-o um ser com uma voz “desagradável” e uma onisciência baralhada ou, como indaga o narrador, uma entidade com “Arquivos mal-organizados”, num céu ultrapassado pela carência de “teleinformática” (Abelaira, 1981).

Neste contexto, assinalamos também o papel do humor negro pós-modernista no retrato da morte, do qual a comédia do grupo britânico Monty Python é exemplo, pela desconstrução dos estereótipos da condição humana. Recordando o filme “A Vida de Brian”, salientamos o cântico célebre de judeus crucificados, entoando e assobiando alegremente e em uníssono: “Always look on the bright side of life/ (...) Always look on the bright side of death/ Just before you draw your terminal breath”.

Ainda no âmbito cinematográfico, lembramos o humor negro de Jean Pierre Jeunet e Marc Caro que, em *Delicatessen*, traçam o retrato de um bairro em contexto pós-apocalítico, cujos moradores encontram soluções inusitadas de sobrevivência. Assim sendo, numa sucessão de

---

<sup>183</sup> No seguimento da estética da não representação, ainda a propósito da poesia de Jabès, lembramos as palavras de Derrida: *A escritura escreve-se mas estraga-se também na sua própria representação* (Derrida, 2002:55).

<sup>184</sup> Sobre o conceito kantiano *vide* Derrida, 2000.

peripécias grotescas, o filme relata a história de um talhante que encontra uma solução canibalística para a falta de carne na sua loja e de um antigo palhaço de circo que luta para sobreviver.

Como pretendem demonstrar os exemplos citados, a arte pós-modernista parece veicular uma reflexão orientada para a (própria) finitude sendo, neste ponto, herdeira da Modernidade. No entanto, seguindo um percurso diferenciador, a representação pós-modernista da morte subsume a ambivalência e o relativismo paradigmáticos do período, num simulacro dessacralizado e desdramatizado do tema, que se serve da interseção entre as tónicas jocosa e anti-jocosa como utensilagem. Desta forma, assinalando a convergência de pólos opostos, desenvolveremos o conceito que apelidaremos de *display* da morte, implicando a figuração risível e lúgubre do tema – a “comédia lúgubre da morte contemporânea” (Vincent, 1991) –, a qual analisaremos à luz da obra selecionada de José Saramago.

Antes de mais, numa perspetiva etimológica, o conceito de *display* convoca os sentidos de “demonstração”, “exibição”, “reprodução”, “ostentação” e, incontornavelmente, “ vaidade”. Neste sentido, em contexto de ocultação da morte no quotidiano social, no presente estudo, o conceito de *display* da morte pretende demonstrar o caminho pós-modernista e saramaguiano inverso. Tendo em conta o conceito de *display* no seu todo, pretendemos assinalar o escapate e a espetacularização da morte na obra saramaguiana selecionada, veiculando o conceito baudrillardiano de *simulacra*, ciente de que o “real nunca mais terá oportunidade de se produzir” e constituindo uma “ressurreição antecipada que não deixa já qualquer hipótese ao próprio acontecimento da morte” (Baudrillard, 1991: 9). Desta forma, como um *trompe l’oeil*, o *display* é um “simulacro que se revela, des-dobrando-se em mundo ou reinventando mundos possíveis, materializando o imaterial e actualizando-o num objecto” (Lopes *in* Souto S.C *et al.*, 1996: 24) ou ainda uma “geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real” (Baudrillard, 1991: 8).

Neste âmbito, como Carlos M. Souto S. C., sublinhamos na contemporaneidade uma certa condição de era “dos simulacros e do *trompe-l’oeil*, da verdade da ilusão, do olhar que ‘tropeça’ na realidade e se engana, enganando-a (ou assim crendo que a pode enganar), enfim a era do fantasma e do virtual (...) [caminhando] trágica e comicamente (...), no sentido (...) de uma *ontologia das aparências e dos espelhos*, ou das mónadas-simulacros que todos somos...” (Souto S.C *et al.*, 1996: 10).

Se em tempos remotos a *contemplatio mortis* veiculou um sentido profilático (Hutcheon & Hutcheon, 2004) e catártico, na pós-modernidade a contemplação da morte parece remeter-se aos

simulacros artísticos, retratando uma finitude encenada e estetizada. Num período em que o corpo morto é afastado dos olhares da sociedade, a *contemplatio mortis* transpõe-se para o domínio da ficção, assumindo uma índole mais conjectural do que rememorativa<sup>185</sup>, tal como o seria em tempos pretéritos. Nesse sentido, representar a morte e colocá-la em *display* é hoje materializar o que não foi visto e possibilitar um testemunhar maquinado, porque inexistente fora do campo estético.

Prosseguindo, numa segunda leitura do conceito de *display* da morte, num gesto de decomposição silábica, consideraremos o lexema *play* isoladamente, conotando a tonalidade risível do retrato e convocaremos o prefixo de negação “dis”, contraditando a tonalidade jocosa inerente ao *play* e subsumindo a figuração grotesca com que o tema é retratado – uma representação ambivalente que se constitui como espetáculo da morte – no sentido sublinhado por Barrento, ou seja, salientando a feição de representação, que tem por finalidades as de impressionar, entreter e emocionar uma plateia.

Na verdade, a associação entre a morte e o motivo espetacular é recorrente. No caso português, entre os séculos XVI e XIX, a morte foi perspectivada como um evento de dimensão festiva (Reis, 1991), manifestada por cerimoniais sangrentos, religiosos e régios, ilustráveis pelas comemorações litúrgicas e hagiológicas, os funerais pomposos e os sacrifícios em praça pública, celebrados coletivamente<sup>186</sup>. Neste âmbito, como veiculado por Jean-Didier Urbain, a mortalidade inerente à festa religiosa subsumia a necessidade de expurgação das inquietações decorrentes de um fenecimento ocorrido ou em vias de ocorrer, numa “ordem perdida (...) [em que] a morte se reconstitui por meio do espetáculo fúnebre, que preenche a falta do morto ajudando os vivos a reconstruir a vida sem ele” (Urbain *apud* Reis, 1991: 138). Desta forma, e como comentado por João José Reis, diante do “inominável” e de um “insuportável parâmetro orgânico da morte”, os vivos parecem, à altura, procurar conceder um significado positivo às cerimónias fúnebres (*ibid.*).

Como temos vindo a salientar, longe da relevância ritualística sociológica que deteve no passado, nos séculos XX e XXI, a celebração funesta parece afastar-se do campo da vida real, transpondo-se para o campo da representação artística e adquirindo feições algo derrisórias. Neste

---

<sup>185</sup> No seguimento da ideia de memória, abordando a questão dos monumentos cemiteriais, *vide* artigo “O culto dos mortos como poética de ausência”, de Fernando Catroga (2010).

<sup>186</sup> A propósito do contexto brasileiro, no estudo *A Morte é uma Festa*, João José Reis foca-se na dimensão espetacular, aparatosa e ostensiva da morte durante o século XIX, que aqui brevemente ilustramos com um relato da festa da Nossa Senhora da Boa Morte: “Uma prodigalidade de gastos (...) com orquestra numerosa, pregadores de fama, custosa decoração e iluminação do templo e do adro, foguetes, bombas, tracaria, fogueiras, balões, música no palanque, e fogo de artifício” (Silva Campos *apud* Reis, 1991: 137/8), não esquecendo as celebrações perante imagens de cadáveres.

contexto, será válido questionarem-se os fundamentos da representação risível da morte na pós-modernidade, questionando-a como gesto de disfarce do t(r)emor diante finitude, como subversão, desdramatização ou resignação, perspectivando-a como intento profilático ou reação nervosa diante de um doloroso inevitável.

Por outro lado, numa certa feição pós-modernista que pretendemos assinalar, o retrato risível da morte é convergente com a crueza da imagem visceral, sendo a figuração do corpo morto, pútrido e decepado instrumentalizada por uma simulação algo hiper-realista<sup>187</sup> e fotorrealista<sup>188</sup>, por vezes, utilizando o corpo morto autêntico, veiculando o conceito de *contemplatio mortis* algo literalmente, como são exemplo as obras de Joel-Peter Witkin e Vincent Cordebard<sup>189</sup>: simulacros do real, imbuídos na “sociedade do espetáculo” que, como indica Guy Debord, caracteriza a sociedade moderna e assenta na “acumulação” de encenações que fazem ver um mundo que já não é diretamente experienciável, considerando que “Tudo o que era directamente vivido se afastou numa representação” (Debord, 1991: 9).

Neste âmbito, Debord nota que a “sociedade do espetáculo” tem tempo e lugar numa era que “prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser” (Feuerbach *apud* Debord, 1991: 8), sendo a própria ideia de espetáculo associada ao “movimento autónomo do não-vivo”, na medida em que este é a “inversão concreta da vida” (Debord, 1991: 9).

Finalmente, numa espetacularização que, na senda debordiana, é objetificação da vida e da morte e, por isso, afastamento da vida e da morte em essência, as perspectivas lúgubre e risível da morte – além de meras perspectivas – constituem um nível adicional de despersonalização e *des-subjetificação* da morte e do morto, fragmentando-os e caricaturizando-os: um desmantelamento da seriedade afirmativa da morte e uma transferência para o campo coisificado do corpo, que torna o espetáculo mais fácil de contemplar e talvez de compreender. Uma objetificação que não se desprende completamente do que foi objetificado, não anulando totalmente o sujeito do discurso, assumindo uma feição metonímica ou sinedóquica (parcelar e parcial), como quem aceita e procura dar resposta à tentativa infértil de representação plena da morte e do morto.

---

<sup>187</sup> Neste contexto, lembramos obra de Ron Mueck.

<sup>188</sup> *Vide* autodissecações anatómicas do pintor Danny Quirck.

<sup>189</sup> Notamos, a este propósito, e a título ilustrativo, como a imagem do cadáver autêntico, veiculada pela fotografia de Joel-Peter Witkin e de Vincent Cordebard, subsume um profundo sentido cénico, tanto no que concerne à representação do corpo morto, como no que concerne à contemplação desse corpo real intermediado pelo fotograma.



### 3 *Display* saramaguiano da morte

Numa panóplia de enredos e desenredos da condição humana, a morte é um dos *Leitmotive* da obra romanesca, lírica, dramática, operática e da crónica de José Saramago. Tal como Albin Eduard Beau, dissertando sobre a centralidade do tema da morte na poesia de Antero de Quental, se negava a apelidá-lo de “poeta da morte” (Beau, 1935: 18), no presente estudo, não pretendemos rotular José Saramago de *escritor da morte*, mas sublinhar a centralidade do tema fúnebre na sua obra, dando especial ênfase àquela que apelidamos de estética de *display*.

Como veiculado por Ana Paula Arnaut, no artigo “José Saramago: Singularidades de uma Morte Plural”, “...como não podia deixar de acontecer, num autor que (...) nos habituou aos mais diversos exercícios subversivos (...), também este aspecto temático não deixa de ser submetido a um peculiar tratamento e a uma não menos peculiar apropriação e utilização” (Arnaud, 2006: 107).

Na verdade, a pretensão de inserir esta pluralidade em categorias estáveis e circunscritas ou de refletir sobre a *opera omnia* saramaguiana no que concerne a um tema indeterminável *a priori* seria uma tarefa inverosímil – uma realidade que vai, de certa forma, ao encontro do já observado por Harold Bloom, segundo o qual a narrativa saramaguiana possui um carácter persistentemente metamórfico sendo, por esse motivo, de difícil inserção em categorias exegéticas claramente delineadas: “I always feel like Ulysses trying to keep my hold on Proteus, the metamorphic god of ocean: he keeps slipping away” (Bloom, 2005: 9).

A noção de temporalidade foi considerada um dos eixos fundamentais da estética do autor (Seixo, 1999) – tanto pela ausência frequente de um intervalo cronológico definido nos seus romances, consideradas pelo próprio como um retrato do “ser humano para além do circunstancial”<sup>190</sup> (Saramago *apud* Arias, 2000: 61), como pelos vestígios ubíquos da passagem inelutável do tempo, lembrando a efemeridade da vida. O conceito de uma certa acronia foi salientado diversas vezes por José Saramago, discorrendo sobre “o tempo como uma grande tela, uma tela imensa, onde os acontecimentos se projectam todos, desde os primeiros até aos de agora

---

<sup>190</sup> No contexto da noção de acronia frequente no romanesco saramaguiano, lembramos as palavras do próprio autor, em entrevista a Juan Arias: “Em nenhum romance meu se fala do dia de hoje, não porque não saiba fazê-lo, mas sim porque não me interessa. (...) [Q]uando escrevo um romance, não me interessa expressar a vida moderna, porque o que me interessa está mais abaixo, mais fundo. Nesse sentido *O Ano da Morte de Ricardo Reis* é contemporâneo de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, e *A Jangada de Pedra* é contemporânea de *Todos os Nomes* ou do *Ensaio sobre a Cegueira*. Alguns factos decorrem no passado, outros no futuro, e é isso o que me interessa” (Saramago *apud* Arias, 2000: 61).

mesmo” e observando que: “Nessa tela, tudo está ao lado de tudo, numa espécie de caos, como se o tempo fosse comprimido além de comprimido espalmado, sobre essa superfície; e como se os acontecimentos, os factos, as pessoas, tudo isso aparecesse ali não diacronicamente arrumado, mas numa *outra arrumação* caótica, na qual depois seria preciso encontrar um sentido” (Saramago in Reis, 1998: 80).

Numa tela narrativa, o relativismo temporal parece ser um *condutor imaterial* que propicia a indagação da essência e da aparência humanas, numa análise de aparente consciência pós-moderna do mero perspetivismo e subjetividade gnoseológicos, que são intuitivos, por exemplo, pelos vestígios autorais identitários encontrados na narrativa, sublinhados pelo próprio autor e pela crítica: “If the narrative constructs a vision of reality (...), it is also a very partial narrative, constantly framed and filtered through an individual consciousness...” (Medeiros, 2005: 113)

Na verdade, este relativismo temporal<sup>191</sup> parece ser o *meio* ideal para traçar “quase ao nível do *pontilhismo*” (Bastos, 1996: 72) o que cremos ser o observatório saramaguiano da condição humana: uma escrita “para vencer o tempo, ou para tornar o tempo matéria da exposição literária” (*id.*: 78); uma “travessia dos tempos” (Seixo, 1999: 124), uma “neutralização simbólica da temporalidade” (Lourenço, 1994: 312)<sup>192</sup> ou um gradual “obscurcimento do tempo”<sup>193</sup> (Berrini, 1998: 10) que assumem um pendor de questionação ontológica.

Numa obra que, como sublinha Alzira Seixo, “é urdidura em palavras da experiência temporal do homem que se recorta num quotidiano social e actualmente emergente” (Seixo, 1999: 123), a figuração da morte deixa entrever essa certa temporalidade acronológica que reiteramos ser um dos emblemas da narrativa saramaguiana: como vestígios de uma sua leitura que, embora feita pela lente da contemporaneidade, não conhece o limite cronológico e que, como escreveria Eduardo Lourenço<sup>194</sup>, é “só passado na enunciação mas futuro na intenção” (Lourenço, 1994: 305),

---

<sup>191</sup> A título exemplificativo, lembramos uma passagem do romance *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* onde se espelha esse relativismo temporal: “...foi ontem, e é o mesmo que dizermos, foi há mil anos, o tempo não é uma corda que se possa medir nó a nó, o tempo é uma superfície oblíqua e ondulante que só a memória é capaz de fazer mover e aproximar” (Saramago, 1991: 168).

<sup>192</sup> Vide Eduardo Lourenço (1994: 312), sobre da temporalidade alegórica de Maria Gabriela Llansol e José Saramago em *Memorial do Convento*.

<sup>193</sup> Como notado pela crítica e sublinhado por Berrini no estudo *Ler Saramago: O Romance*, no romanesco saramaguiano, verifica-se uma “subtil mudança” (1998: 10/11), no que concerne à definição espaço-temporal das suas urdiduras, estabelecendo-se uma certa universalidade local e temporal: “Não é que o autor coloque os problemas que as suas personagens vivem para além de um espaço e de um tempo definidos. As questões, todavia, que inquietam as personagens espelham as angústias do nosso tempo” (Berrini, 1998: 11).

<sup>194</sup> A propósito do romance queiroziano *Os Maias* e de *Memorial do Convento*.

mesclando passado e presente e conjecturando um futuro que, em certos pontos, pouco mudaram ou mudarão.

No seio de um universo de liminaridade, esta conceção temporal parece ser convergente com um outro importante eixo semântico na obra do autor como é o da reflexão ontológica, que parece partir do pressuposto de que somos heideggerianamente *ser(es)-para-a-morte* – “viajamos com a nossa própria morte, se é que não a levamos dentro” (Saramago in Vasconcelos, 2010: 116): uma perspetiva da presença da própria finitude durante a vida das personagens romanescas e operáticas, que é encarada não só com a consciência da sua inelutabilidade, mas também com o subsumido pressuposto de que a morte condiciona a vida quotidiana individual.

É neste sentido que encontramos nas urdiduras saramaguianas sobre as quais nos debruçamos um discurso de recorrente quotidianidade e normalização da morte, que o próprio descreveu como um retrato “sem a retórica do costume, sem grande eloquência, sem nenhum dramatismo (...) mas sempre com distanciamento” (*id.*: 106). Uma poética de resignação e desdramatização diante da ideia de finitude, numa alusão direta ou indiretamente omnipresente da condição mortal do próprio e do outro, que se materializa, por exemplo, e reiteradamente, na conceção biográfica das suas personagens<sup>195</sup>; ou uma quase banalização do tema instrumentalizada, por exemplo, pela repetição de reflexões grandiloquentes sobre a essência da vida e da morte: um discurso ontológico que, por vezes, inesperadamente, irrompe de discursos populares tecidos algo verbosamente, num gesto autoral aparentemente jocoso que – possibilitado pelo discurso palimpsestico inerente ao reconhecido estilo oralizante<sup>196</sup> –, leva o leitor a questionar se tais palavras foram enunciadas pela personagem ou pelo narrador-autor.

---

<sup>195</sup> Entre os muitos exemplos desta feição tanatológica muito presente na narração da história da vida das personagens, lembramos um excerto de *Memorial do Convento* onde, em jeito de prolepse, se antecipa a morte de alguns personagens: “Não é verdade que o dia de amanhã só a Deus pertença, que tenham os homens de esperar cada dia para saber o que ele lhes traz, que só a morte seja certa, mas não o dia dela, são ditos de quem não é capaz de entender os sinais que nos vêm do futuro, como este de aparecer um padre no caminho de Lisboa, abençoar porque a bênção lhe pediram, e seguir na direcção de Mafra, quer isto dizer que o abençoado há-de ir a Mafra também, trabalhará nas obras do convento real e ali morrerá por cair de parede, ou da peste que o tomou, ou da facada que lhe deram, ou esmagado pela estátua de S. Bruno. É cedo ainda para estes acidentes” (Saramago, 1994: 117). Neste sentido, sublinhamos que esta revelação omnisciente se repete ao longo da obra de José Saramago, como verificamos, a título ilustrativo, em *Levantado do Chão*: “...embora antecipada já esteja a morte de Joaquim Carranca, em verdade alguns anos mais adiante, e assim deve ser para não serem sempre ofendidas as regras da narrativa, mas como cada coisa (...) se deve tratar em seu tempo, falemos daquele grande temporal que nas memórias ficou por razões de luto e outros estragados” (Saramago, 2002: 63/4).

<sup>196</sup> Leia-se a observação do autor sobre a índole oralizante do seu discurso romanesco: “Então comecei a escrever como toda a gente faz, com guião, com diálogos, com a pontuação convencional, seguindo a norma dos escritores. Quando ia na página vinte e quatro ou vinte e cinco, e talvez esta seja uma das coisas mais bonitas que me aconteceram desde que estou a escrever, sem o ter pensado, quase sem me dar conta, começo a escrever assim: interligando, interunindo o discurso directo e o discurso indirecto, saltando por cima de todas as regras

Talvez também pelo facto de a obra romanesca de Saramago ser essencialmente, embora não exclusivamente<sup>197</sup>, uma obra de maturidade, e como sublinhado por David Frier, no conjunto de ensaios *The Novels of José Saramago: Echoes from the Past, Pathways into the Future*, a morte é uma importante chave temática da obra saramaguiana, revestida da pluralidade que lhe é característica: “There is no escaping the grim reality of death in Saramago’s novels: the inevitable fact of human mortality recurs as a significant feature in almost all of his novels, even if its precise role within each text is sometimes a surprising one” (Frier, 2007: 175).

Ao encontro desta presença multimoda do tema que, por vezes, nos surpreende, sublinhamos, por exemplo, a ocorrência de uma concepção brandoniana da vida como “espaço entre o nada e o nada”<sup>198</sup> e de um aparentemente paradoxal retrato do infinito, alicerçado em motivos fantásticos e figurações *post-mortem* materializadas, por exemplo, pela imagem fantasmática (como poderemos verificar lendo as últimas páginas de *Levantado do Chão*), ou pela personificação da morte (presente, a título de exemplo, em *As Intermittências da Morte*).

Num âmbito multiaxial imprevisível, também sublinhado por Harold Bloom, além de uma reflexão de índole ontológica – de aproximação ao que há de essencial numa condição humana que se crê racionalmente finita, por vezes, calcorreando os caminhos fantásticos da infinitude –, a figuração da morte na obra saramaguiana reflete a feição material do perecimento, com especial incidência na exposição do corpo morto ou em vias de morrer, numa poética carnal que, em interseção com outras figurações, também parece sublimar a dor e o sacrifício do corpo vivo, como escreveu Orlando Grossegeisse (Grossegeisse, 2006b), salientando a importância da imagem do martírio de S. Bartolomeu na escrita de José Saramago.

Inserida na supracitada era da ocultação social da dor e da morte, e no contexto da pós-modernidade, a estética saramaguiana parece ter seguido um rumo estético *desvela(dor)*. Num gesto de exibição que, como explanaremos, parece assumir uma feição sarcástica e política – se

---

sintáticas ou sobre muitas delas. (...) Depois, ao reflectir sobre o sucedido, cheguei a duas ou três conclusões. Uma delas é que, se estivesse estado a escrever um romance urbano, sobre algo que estivesse a acontecer em Lisboa, por exemplo, isto não teria acontecido, mas estive a recolher materiais num meio, o camponês, onde parte da cultura se transmite oralmente. [A] (...) passagem de uma forma narrativa para outra foi como se estivesse a devolver àqueles camponeses o que eles me deram a mim, como se eu me tivesse convertido num deles (...). O que é claríssimo é que quando falamos (...) não usamos pontuação, falamos como se faz música, com sons e pausas” (Saramago *apud* Arias, 2000: 74/5).

<sup>197</sup> Neste âmbito, lembramos que, embora “destinado a ter uma vida curta e praticamente sem memória” (Reis, 1998: 11), o primeiro romance publicado foi *Terra do Pecado*, em 1947, ao qual se seguiu *Clarabóia*, escrito no início dos anos 50 e só publicado a título póstumo, por vontade do autor.

<sup>198</sup> Um intertexto de *Húmus* que, explícita e implicitamente, emerge na obra do autor.

nos ativermos na aceção de desafio ao poder despótico da morte –, na tessitura saramaguiana, o cadáver é representado com impudor realista, visceral e macabro, e o momento da morte é descrito longa e pormenorizadamente<sup>199</sup>, como que respeitando a premissa de uma das personagens de José Saramago, segundo a qual nascemos “simplesmente (...) para ver o horror”<sup>200</sup>.

Como sublinhado por Orlando Grossegesse, no artigo "O Grito de São Bartolomeu ou Ensaio sobre o auto-nascimento em Saramago", a “escrita saramaguiana coleciona a dor, faz gritar os mortos, a terra e até a pedra”<sup>201</sup> (Grossegesse, 1999), num romanesco que, como explana no artigo “Dante's "Commedia" revisited by Borges and Saramago”, parece afastar-se da ideia clássica do belo e do sublime, aproximando-se da estética da dor que é tematizada com a desdramatização e banalização das cenas da vida quotidiana, na qual é representada: “horror and pain must be expressed totally, in their everyday occurrences, without sublimation” (Grossegesse, 2006: 66).

Numa poética da imperfeição e do feio e de afastamento do sublime, a veemência da repetição e o retrato exaustivo da imagem torpe e cadavérica parecem buscar uma certa *estética do estranhamento invertido*: talvez buscando – em oposição ao obscurecimento chklvovskiano – o culto da imagética literal manifestando, no entanto, um outro tipo de estranhamento – o subsumido pela revelação de uma imagem visceral, sociologicamente escondida.

Além deste estranhamento, na sua última aceção, esta mesma estética parece buscar uma certa neutralização dessa figura: um lugar de liminaridade onde as fronteiras do feio e do belo se imiscuem e se confundem – uma feição inserida por Umberto Eco (2007) na estética pós-moderna que, por sua vez, vai ao encontro das *tensões reconciliadas* que veiculámos previamente.

Numa estética de configurações fágicas recorrentes, com insistência na representação do corpo visceral e pútrido, se, por um lado, numa fase inicial, o sentimento de abjeção parece ser instantaneamente ativado no leitor, numa reação de sensível estesia, por outro lado, a reprodução repetida desta imagem pútrida, em jeito warholiano, parece retirar o valor e a carga emotiva dessa mesma imagem, causando uma reação anestésica – uma dessensibilização e neutralização, que parecem deslocar a abjeção para o reino da emoção racionalizada, arquivado-a em categorias porventura mais objetivadas e sistematizadas.

---

<sup>199</sup> No âmbito da recorrência de longos trechos romanescos, descritivos da hora da morte, lembramos, por exemplo, o episódio da morte de João Mau-Tempo, em *Levantado do Chão*, ou de Francisco Marques, em *Memorial do Convento*.

<sup>200</sup> Como proferido em *Ensaio sobre a Cegueira*, pela mulher do médico (Saramago, 1999: 262).

<sup>201</sup> No seguimento do grito das pedras, segundo Grossegesse, José Saramago “polítiz[ou] claramente a visão telúrica e existencial de Raul Brandão os *Os Pobres* (1899/1900) ou *Húmus* (1914/16), no sentido de transformar os gritos de dor no grito da libertação e mudança; isto é, de substituir as imagens finisseculares de petrificação pela imagem-apelo da pedra vivificada” (Grossegesse, 1999).

Se nos ativermos nesta ideia de repetição e anestesia, é incontornável lembrarmos a teoria psicanalítica freudiana. Neste âmbito, a repetição do que é considerado ignóbil contemporaneamente, materializada pela espetacularização do corpo cadavérico, remeter-nos-á para uma certa ideia de pulsão de morte repetitiva aplicada ao retrato da imagem traumática para o alcance da catarse (que, na perspetiva autoral, *lato sensu*, poderá ser a antecipação de um trauma, e o gesto terapêutico pela criação da obra de arte).

A este propósito, numa dissertação sobre o género operático que consideramos ser transferível e extensível ao objeto artístico, em geral, e à estética saramaguiana, em particular, em *Opera: The Art of Dying* (2004), Linda e Michael Hutcheon sublinham o conceito de *contemplatio mortis* na arte: uma contemplação da morte por intermédio da obra estética, que consideram subssumir uma índole mais profilática do que terapêutica – um conceito que advogam estabelecendo um paralelismo com o que Elisabeth Bronfen apelidou de "death by proxy"<sup>202</sup>. Neste sentido, como teremos oportunidade de assinalar, em contexto de elisão da morte dos rituais sociais, a representação da morte na arte e na obra de José Saramago parecem mostrar para agir preventivamente sobre as dolências da morte, numa figuração que sendo apenas imitação, parece proteger o contemplador da morte em si.

Neste âmbito, e no contexto da "death by proxy", segundo Bronfen, "[u]ltimately, the seminal ambivalence subtending all representations of death resides in the fact that (...) they (...) touch on the knowledge of our mortality, which for most is so disconcerting that we would prefer to disavow it. They fascinate with dangerous knowledge" (Bronfen *apud* Hutcheon & Hutcheon, 2004: 24). Assim sendo, como também assinalado por Hutcheon & Hutcheon, num distanciamento de segurança, ser-se espectador da morte é sobreviver à morte encenada do outro, o que subsume uma certa vitória sobre o destino, "as if we are asserting some mastery over the End" (*ibid.*).

No campo contemplativo, estendemos o distanciamento voyeurístico do recetor ao do escritor que, apesar do cariz demiúrgico, é protegido pela ficção. Segundo Hutcheon e Hutcheon, esta "death by proxy" bronfeniana significaria a aceitação de que no palco (e, permitamo-nos acrescentar, no papel, ou noutra meio de representação artística) nos está a ser oferecida a oportunidade de obter um conhecimento fictício da nossa própria morte, o que na realidade nos é

---

<sup>202</sup> Um conceito de morte "by proxy" também mencionado por Albert Bermel, comentando a apologia do "teatro da crueldade" do surrealista francês Antonin Artaud. Como explicou Bermel: "For Artaud theatre is sacred, an institution for accomplishing self-renewal. A performance can inculcate an experience of oneness, forge a temporary community out of strangers, and play out their interdependence. No other art can quite do this, for theatre takes a congregation of people through adventures – storms, earthquakes, floods, the plague, love, hatred and death, but all by proxy – and brings them out safe" (2001: 394-403).

recusado em vida.

Como assinalaram a propósito da Ópera *Dialogues of the Carmelites*, de Poulenc:

*As surviving witnesses, we can face our mortality (and the repressed knowledge of it), while asserting mastery over it in a whole series of ways. We can "socialize" it into something familiar, transform it into something less fearful, poeticize it into something beautiful, or simply integrate it into our known world in order to overcome it. But we can also resist identifying with this terrible end, and simply view it with horror. If we do, we may seek all the more intensely a way to redeem this death. As a complex form of "contemplatio mortis", (...) opera both prepares us for the inevitability of death and allows us an escape: we only "watch" someone else (...) die (id.: 31).*

Neste sentido de simulação da experiência da morte inerente à noção de *contemplatio mortis*, em "Thoughts for the Times on War and Death", novamente Freud afirmou a dificuldade de encararmos a nossa própria morte e a morte do outro. Como explica, "[we] seek in the world of fiction, in literature and in the theatre compensation for what has been lost in life. There we still find people who know how to die... There alone too the condition can be fulfilled which makes it possible for us to reconcile ourselves with death... We die with the hero with whom we have identified ourselves; yet we survive him and are ready to die again just as safely with another hero" (Freud *apud* Hutcheon&Hutcheon, 2004: 77/8).

Inserindo a obra ficcional saramaguiana no âmbito de uma empiria simulada, possibilitada pela contemplação estética da morte – tanto enquanto vivência imaginária da morte pelo leitor, como enquanto exercício de auto-contemplação da morte pelo próprio escritor –, é inevitável que tracemos as considerações possíveis relativas a este gesto estético reiterado. Como se de uma *ars moriendi* revisitada se tratasse – não na vertente monástica, como guia para a boa morte (que sabemos ter sido algo terapêutica, na neutralização da ansiedade e do medo dos moribundos), mas numa materialização pós-moderna da arte de morrer, uma "preocupação pedagógica" (Saramago in Vasconcelos, 2010: 58) que possibilita um conhecimento, que não é de índole científica, nem *narrativa* no sentido lyotardiano<sup>203</sup>, mas estética – o *display* da morte parece abrir portas à

---

<sup>203</sup>Considerando a história e a definição da *ars moriendi*, Hutcheon e Hutcheon refletem sobre o conhecimento da morte, afastando-o da índole científica e aproximando-o da índole narrativa lyotardiana, enquanto um conhecimento não declarado, de índole cultural. Como sublinhado pelos autores "Scientific knowledge has come to be understood as knowledge that is held to be true because of its ability to withstand refutation. But there is yet another concept of knowledge, one that has been called "narrative knowledge". This involves an understanding, often unspoken, but widely shared among individuals within a culture, about the stories or the explanations that we use to make sense of our world. Narrative knowledge is a mixture of the cultural and the pragmatic that comes from and reinforces a set of social values and norms within a given group. In a sense, this knowledge is what tells us how to understand our world and how to behave in it. To a

objetificação da morte e à hermenêutica da efeméride tanatológica. Simultaneamente, o *display* é possibilidade de uma antecipação materializada e distanciada da morte, através da figuração da morte do outro, como que favorecendo a reconciliação do leitor – e do autor – com a morte<sup>204</sup>.

Esta conceção parece ir ao encontro da posição de Peter Brooks quando, em *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (1984), afirma que todas as narrativas são “obituários em essência”<sup>205</sup> e da de Hutcheon e Hutcheon, segundo os quais todas as narrativas nos oferecem “imaginative equivalents of closure” (Brooks *apud* Hutcheon & Hutcheon, 2004: 37), alcançando um apaziguamento emotivo<sup>206</sup> que é inatingível na vida real: “Calling on Walter Benjamin, Brooks suggests that representations of death give a story authority by giving us a knowledge of death denied [to] us in reality” (Hutcheon & Hutcheon, 2004: 36-37).

Enquanto texto literário com as suas próprias dinâmicas, especificidades e interações, concebido para tornar-se ópera, o *teatro* saramaguiano *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido* veiculou uma figuração singular da morte sendo, no entanto, coerente com a representação romanesca. Neste âmbito, a representação da morte saramaguiana assumiu novas configurações no domínio da wagneriana “obra de arte total”, que é considerada uma das formas artísticas mais obcecadas com a morte (Hutcheon & Hutcheon, 2004: 7) além de constituir um modo de representar que ultrapassa o signo linguístico. Neste sentido, o *absolvido* é um exercício com configuração dramática, ciente da condição de adaptação *librettistica* em devir e, nesse sentido, de ser matéria-prima para uma representação que se estenderia aos vários domínios e linguagens inerentes a uma *Gesamtkunstwerk*.

No seio de um campo polimórfico associado às poéticas da morte saramaguianas, parece haver uma linha de leitura comum entre os géneros romanesco e operático: a do cariz desvelador da figuração do perecimento, pela ênfase na exibição da dor associada à morte e ao corpo morto, pela crueldade e quase sadismo descritivos que são chocantes e, ao mesmo tempo, não paradoxalmente,

---

large extent, this knowledge depends on the stories we tell ourselves, as a society, over time” (Hutcheon & Hutcheon, 2004: 6).

<sup>204</sup> Neste contexto, lembramos a reflexão de Piero Ceccuci sobre o “pacto de recíproca fidelidade” entre autor e leitor que se instala nas narrativas saramaguianas, frequentemente visível no registo irónico do texto e que aqui estendemos ao registo lúgubre: “um vínculo quase *interpessoal* entre emissor e destinatário, baseado na modificação de *status* de narrador e leitor, que participam diretamente na diegese como personagens activas” (Ceccuci, 2007: 30).

<sup>205</sup> Tradução nossa: «...all narrative is “in essence obituary” in that its meaning comes after death: “The further we inquire into the problem of ends, the more it seems to compel a further inquiry into its relation to the human end”» (Brooks *apud* Hutcheon&Hutcheon, 2004: 36).

<sup>206</sup> Mantivemos o conceito “closure” visto não ser de tradução clara e concisa. O seu sentido é habitualmente aplicado a situações de distúrbio emocional que precisam de ser analisadas de forma a alcançar um lugar algo catártico e apaziguador, um encerramento que os permita aos lesados seguir em frente.

neutralizadores; a da visão não angustiada ou pessimista da morte, materializada pela quotidianização mas não pela frivolização da mesma e, ao mesmo tempo, a da sua figuração risível.

Num culto da figura abjeta simulada (porque literária), em sincronia com a desdramatização e as tonalidades jocosa e irónica inconfundíveis no texto saramaguiano, salientamos a índole grotesca da figuração da morte na sua obra, assumindo uma feição duplamente consternadora e tranquilizadora, refletindo um mundo que é e não é o nosso, segundo aceções kayserianas. Nesse “horror mesclado ao sorriso” (Kayser, 2003) supracitado e numa ligação ao fantástico e ao satírico inerente ao grotesco, a estética saramaguiana do *display* da morte vai, de certa forma, ao encontro da definição de Wolfgang Kayser numa representação que poderá subsumir uma figuração mediada por um *enlarging microscope* (*ibid.*).

No âmbito da imagética microscópica aumentada, como num espelho convexo, além de a representação tanatológica pós-moderna subsumir uma ideia de espelhamento do real – num regresso da figura da morte e do corpo morto ou do esqueleto à cultura contemporânea –, esta figuração implica uma certa noção de extrarrealidade, seja pelo cariz deformante, seja pelo cariz carnavalesco ou risível. Neste sentido, lembramos como o estilo risível tem sido assinalado como um dos eixos centrais da estética do autor.

Entre a deformação e a facécia, Maria Alzira Seixo sublinhou a sincronia tragicómica das amarguras de um narrador com uma “espécie de consciência infeliz na sua onisciência desenganada (propensa à moralização, ao aforismo e à profecia), mas ao mesmo tempo satisfazendo-se com a perspetivação lúdica dos materiais que domina, fazendo humor com as suas possibilidades manipuladoras e comprazendo-se cinicamente (ou mesmo despudoradamente) (...) [num lugar onde] ternura e violência coexistem no prazer ansioso da devassa de qualquer oculto” (Seixo, 1999: 43).

A conjunção tragicómica parece coadunar-se com a ideia sublinhada por Jankélévich, comentada por Ricardina Guerreiro na senda da poesia de Bernardo Soares, segundo a qual «o pensamento irónico é um pensamento claramente alegórico: “A ironia poderia chamar-se no verdadeiro sentido da palavra, uma *alegoria* (...) porque ela pensa uma coisa e à sua maneira diz outra”. A estranheza da expressão (...) cumpre a mudança de sentido, cumpre a ironia. E o luto mantém-se, ainda que esplendorosamente negado» (Guerreiro, 2004: 173/4). Referindo-se à ironia moderna, ainda Ricardina Guerreiro sublinha que, num “[p]onto de fuga entre a tragédia e a comédia, há na ironia moderna uma espécie de estoicismo que a impede de chorar a perda...” (*id.*: 173).

Ao encontro da negação ou impedimento de “chorar a perda”, lembramos o conceito aristotélico de ironia, na perspectiva de um desvio da verdade. Como explanado por Ernst Behler, é interessante sublinhar esta feição no sentido em que esta não é instrumentalizada “for the sake of one’s own advantage, but out of a dislike for bombast and to spare others from feeling of inferiority” (Behler, 1990: 79). Neste sentido, representar a morte usando como utensilagem a ironia – no sentido aristotélico – ou o discurso risível, em geral, incorpora o que parece ser uma vertente mais profunda do que a da mera desvalorização de um acontecimento: a de não só desconstruir o drama da morte, disfarçar um temor ou sucumbir a um impulso catártico, trazer de volta a (talvez necessária) *meditatio mortis*, mas talvez também a de sentir uma profunda misericórdia diante do *Outro* (que o lê) e diante de si próprio.

Na verdade e não ocasionalmente, permanecemos no campo do indecível, considerando que todas as leituras são integrantes inapartáveis de um todo, abraçando as palavras do filósofo italiano Salvatore Natoli que, no artigo “Rimozione della morte ed apogeo del macabro”, refletindo sobre a exibição espetaculosa da morte, afirma:

*Si può ben dire che la morte fa spettacolo, in parte dà suspense e come tale è eccitante, in parte desta pietà, commuove e ci fa sentire per un momento buoni, capaci di lacrime tra la pubblicità de una birra e una splendida ragazza da gustare. I cadaveri, platealmente esposti, la strage terroristica, la guerra etnica e così avanti, sono tutti morti lontane, non nostre, per i più estranee e innocue. L’epopee del macabre si sviluppa tra patetismo e cinismo. Il tutto poi viene omologato in una circolarità discorsiva senza relevanza, ove ogni cosa diviene equivalente e resta indifferente. Il tanto parlare di morte è peggio del tacere: la morte non ha più nulla di sacro e di tremendo, è semplicemente spietata, nel senso che ormai è vista e considerata senza più “pietas”: è li spudoratamente esibita, colta senza rispetto e perciò facilmente dimenticata. (...) Mi viene da credere che l’epopea del macabro è un modo singolare e raffinato per exorcizzare la morte: la morte c’è sempre ma è sempre di altri, è lontana e perciò può essere visibile, tollerabile<sup>207</sup> (Natoli apud Messina, 2000: 157).*

---

<sup>207</sup> *Vide*: “Pode dizer-se que a morte é um espetáculo que, em parte, traz *suspense* e, como tal, é emocionante, e em parte desperta piedade, comove e faz-nos sentir bons por um momento, capazes de lacrimejar entre a publicidade de uma cerveja com uma rapariga esplêndida para apreciar. Os cadáveres, ostensivamente expostos do ataque terrorista, da guerra étnica, e assim por diante, todos eles são mortos distantes, não nossos, estranhos e inócuos para muitos. A epopeia do macabro desenvolve-se entre o patético e o cinismo. O conjunto é, então, homologado numa circularidade discursiva sem relevância, onde tudo se torna equivalente e permanece indiferente. Falar tanto de morte é pior do que ficar em silêncio: a morte não tem mais nada de sagrado e terrível, é apenas cruel, no sentido em que agora é vista e considerada sem a “pietas”: é vergonhosamente exibida, representada sem respeito e, portanto, facilmente esquecida. (...) Acredito que a epopeia do macabro é uma forma singular e refinada para exorcizar a morte: a morte está sempre presente, mas é sempre dos outros, está muito longe e pode ser visível, tolerável” (tradução nossa).

Neste espetáculo da morte do outro, que nos mantém à distância e, de certa forma, nos orienta, o grotesco estetizado parece encarnar a ideia de representação convexa da morte previamente assinalada: uma revelação que pressupõe a exposição especular, a amplificação imagética e a suavização de contornos. Este espelho convexo reflete a fealdade e a disformidade, mas também a fantasia caricaturesca, representados através de um meio explicitamente falacioso (qual metáfora fenoménica ou estética, como quem exclama *ceci n'est pas une pipe*), numa imagem a que subjaz uma poética de revelação (implícita no conceito de espelho), bem como de desfocagem: seja pela repetição neutralizante, seja pela fantasia, implícita na tonalidade risível.

Como inerente aos conceitos de representação convexa e de *display* da morte, a figuração da polimorfia é central na estética saramaguiana. Como explanaremos adiante com o auxílio textual, como numa casa de espelhos planos, convexos e côncavos – refletindo e refletindo-se –, o conceito de *display* da morte que pretendemos aqui propor procura incorporar, de certa forma, a exibição fágica na era da proibição social da imagética da morte (*display*), e fazer convergir a retórica tanatológica risível (*play*) com o retrato especular do que há de pútrido e visceral na morte e no cadáver (*dis-play*). Assim sendo, pela repetida conjunção dos seus eixos aparentemente díspares, esta pluriarticulação conceptual do *display da morte* procura subsumir também o conceito pós-moderno de neutralização do abjeto, do tabu e do temor associados à palavra morte.

Como pretendemos ilustrar, o autor serve-se da tonalidade satírica para tematizar a finitude (diante da qual a vida se assume como *play* sem possibilidade de um *pause* ou *rewind*) e instrumentaliza a crueza visceral, como que veiculando o que Peter Brooks considerou ser «the point of intersection of nature and culture, and thus of the medical and human sciences, because it is “at once the subject and object of pleasure, the uncontrollable agent of pain and the revolt against reason – and the vehicle of mortality”» (Brooks *apud* Hutcheon & Hutcheon, 1996: 10). Desta forma, entre os domínios do horrível e do risível, a estética saramaguiana reflete duas faces desse mesmo óbolo que apelidamos de *display* da morte, conceito que ilustraremos adiante.

Retomando a assunção de Ricardina Ribeiro sobre a ironia, salientando que através dela “o luto [se] mantém (...), ainda que esplendorosamente negado”, a confluência do lutuoso com o esplendoroso parece adaptar-se em pleno à noção pós-moderna da espetacularização da morte, como que legitimizando o uso da ironia, *stricto sensu*, e do risível, *lato sensu*, na tematização da finitude: afinal, o riso desconstrói o temor que enleia o conceito, desdramatizando uma realidade que é inelutável, no entanto, ecoando um revisitado *memento mori* que parece estar esquecido na sociedade contemporânea.

Este *memento mori* saramaguiano é instrumentalizado por uma linguagem retórica e por uma semântica passível de despertar interesse ou polémica, reavivando humores e despertando tanto a razão e como a emoção, numa era de um contínuo “[g]rande tédio” que, segundo George Steiner (Steiner, 1971: 11), reside numa Modernidade próspera, durante a qual a “loucura e a morte são preferíveis ao interminável domingo e ao resguardo de uma forma burguesa de viver” (*id.*: 27), conceito que estendemos à contemporaneidade<sup>208</sup>.

Neste âmbito paradoxalmente inerte do progresso, extensível aos nossos dias, questionamos se a figuração reiterada da morte e o retrato da fragilidade da condição física e moral humana poderão ser respostas saramaguianas à presunção de invencibilidade antropológica contemporânea. Ou, por outro lado, e como sublinhado por Howarth e Leaman, segundo H. Marcuse, se, apesar dos avanços científicos e civilizacionais, “as pessoas [e Saramago] não são [apenas e efetivamente] livres enquanto não forem capazes de controlar a morte” (Howarth & Leaman, 2004: 130).

---

<sup>208</sup> Neste âmbito, salientamos o progresso científico que contribuiu e continua a contribuir para uma certo sentimento de extra-humanidade, e que, em “Ensaio sobre Bacon” (1873), é descrito por Macaulay da seguinte forma: «[A ciência] “prolongou a vida; mitigou a dor; extinguiu doenças; aumentou a fertilidade dos solos; (...) iluminou a noite com o fulgor do dia; expandiu o alcance da visão humana; multiplicou o poder dos músculos humanos; (...) habilitou o homem a descer às profundezas do mar, a erguer-se nos ares, a penetrar a salvo nos recessos insalubres do Globo (...). Tais são apenas alguns dos seus frutos (...); porque se trata de uma filosofia que jamais descansa, que jamais está concluída, que jamais é perfeita. O progresso é a sua lei”» (Macaulay *apud* Steiner, 1971: 18).

### 3.1 Do outro, do (não) eu: duplos tanatológicos

Como temos vindo a veicular, a pluralidade é um dos eixos vetoriais do pensamento e da estética pós-modernos. Situada no lugar de negação da existência de uma verdade, numa hermenêutica da suspeita trazida pela aceitação do postulado fenomenológico da existência de um real ignoto ou sensorialmente inacessível, a representação do lugar fronteiro e indecível parece ser a resposta para uma reflexão possível ou credível sobre o *eu* e o mundo, sendo que um dos eixos dessa indagação se debruça sobre a sempre presente inelutabilidade da morte.

De um ponto de vista pós-moderno, o conceito plural abre caminho à criação de um espaço de liminaridade no qual coabita a antinomia, numa fragmentação da unilateralidade que está também subjacente à metáfora da duplicação.

Na proclamada era “das meias-verdades” (Zabala in Rorty & Vattimo, 2008: 29), a lógica do fingimento intrínseca à arte e à literatura parece legitimá-la, não só mas também, como lugar de (auto)reflexão e (re)conhecimento, através do distanciamento possibilitado pela aceitação da inverosimilhança: não fossem as “as vidas (...) como os quadros, (...) [devendo ser olhadas] quatro passos atrás, mesmo se um dia chegámos a tocar-lhes a pele, a sentir-lhes o cheiro, a provar-lhes o gosto” (Saramago, 1997: 74).

O tema do duplo tem sido perspetivado por diferentes áreas de conhecimento, da psicanálise à literatura e à antropologia. Num percurso amplo de leituras debruçadas sobre as implicações históricas ou estéticas da polaridade, fragmentação e repetição, procuraremos evitar o perigo da deambulação – e transvio – pelo motivo dual, aproximando-nos da hermenêutica moderna do duplo atinente à figuração da morte – ainda que cientes de que esta seja, de forma direta ou indireta, a fonte suma da dualidade – “O morto e o duplo (...) [são] duplos um do outro” (Conceição, 2006: 393).

Edgar Morin sublinhou como ponto de viragem romântico da tematização do duplo o facto de esta se manifestar sob o signo do temor da morte – um sentido que parece ter-se estendido ao ideário tanatológico da pós-modernidade. Salientado como *volte-face* decorrente de uma mudança civilizacional assente na interdição (Morin, 1988) ou invisibilidade (Ariès, 2010) da morte no quotidiano social moderno, a sombra temerosa da finitude parece ter-se projetado na figuração pós-moderna do duplo, embora com diferentes *nuances*. Como notado por Morin, no estudo supracitado *O Homem e a Morte*, a figuração tanatológica do duplo na Modernidade foi influenciada por um novo sentimento de estranheza, motivado pela não presença da morte na vida quotidiana, ao contrário do

que ocorria em contextos ancestrais, durante os quais esta seria mais evidente e, por isso, menos temível.<sup>209</sup> De igual forma, Walter Benjamin sublinhou que: “Morrer, [foi] outrora um acontecimento público e profundamente exemplar na vida do indivíduo (...), [sendo], nos tempos modernos, empurrado cada vez mais longe do mundo perceptível dos vivos” (Benjamin, 1992: 39).

Enquanto barômetros “das rupturas subterrâneas de uma sociedade” (Morin, 1988: 262), a literatura e a arte<sup>210</sup> são um reflexo não só mas também da idiosincrasia coletiva. Neste âmbito, perante uma sociedade que afasta o fenecimento do seu quotidiano, a instrumentalização dos duplos na literatura parece assumir uma feição peculiar, o que se estende à obra saramaguiana em estudo, nunca perdendo de vista a sua utilização no contexto tripartido do *display* da morte, que pretendemos ilustrar.

Como notado por Sarah Webster Goodwin e Elisabeth Bronfen, no estudo citado *Death and Representation*, enquanto processo de divisão por excelência, talvez a morte seja idealmente retratável através de representações fronteiriças, “figures of liminality, figures that expressly signify allegorically and thus speak the nonsignifiable “Other” through negation or displacement” (Goodwin & Bronfen, 1993: 7). Neste âmbito, como sublinhado por Maria Alzira Seixo, no ensaio “O Essencial sobre José Saramago”, o duplo foi considerado um dos “temas maiores” da obra do autor (Seixo, 1999: 28), enfatizando-se que “...a (...) [sua] efabulação se ajeita[ria] a (...) [um] modo desdobrado de ficcionalizar, onde a temática do duplo ultrapassa(ria) as personagens”<sup>211</sup> e a problematização da identidade (Medeiros, 2007), para versar também sobre “a mundividência (vida/literatura; ficção/verdade; corpo/alma; ideal/real)” (*id.*: 41). No que concerne à utilização do duplo para representar a finitude, como procuraremos demonstrar, o texto romanesco e operático saramaguianos em análise são povoados pela simbologia dual e, apesar de modernamente cientes do temor e da abjeção a si associadas, parecem ser canalizadores de uma semântica pós-moderna de combate a esse temor e ao estranhamento da morte – uma estética que, nos romances e no

---

<sup>209</sup> Como assinalou Edgar Morin: “O duplo romântico, moderno, traz a morte: perdeu totalmente a sua virtude primitiva. Transformou-se no símbolo do temor de morrer” (1988: 163).

<sup>210</sup> No ensaio citado, Morin referia-se também à filosofia enquanto barómetro da sociedade, sendo a arte uma adenda nossa.

<sup>211</sup> Neste contexto, evocamos alguns exemplos literários da tematização do duplo, associado à ideia de cisão como autoconhecimento ou luta interior (relacionada com o temor da fissura do *eu-uno*), com o roubo de identidade (que culmina assiduamente na morte), com a revelação de uma outra personalidade, frequentemente patológica - todos os motivos ligados, direta ou indiretamente, ao lugar do medo da (auto)aniquilação, estando entre as obras literárias mais reconhecidas *O Duplo*, de Fiódor Dostoiévski, *William Wilson*, de Edgar Allan Poe, *O Homem da Areia*, de E.T.A. Hoffmann e *O Estranho caso do Dr. Jekyll e do Sr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson.

texto operático em estudo, é instrumentalizada com recurso ao risível e ao visceral como elementos de neutralização<sup>212</sup>.

Como notou o autor, na obra *As Intermittências da Morte*, “nós, os humanos, não podemos fazer muito mais que deitar a língua de fora ao carrasco que nos vai cortar a cabeça” (Saramago, 2005: 150), um pressuposto que poderá sintetizar, de certa forma, o sentido tripartido do *display* da finitude: seja pela exposição do “carrasco” e do desafio ao carrasco (*display*), seja pela convergência da imagem caricaturesca (*play*) com a metáfora decapitante (*dis-play*).

A ideia de não submersão artística do tema, por oposição à ocultação social, parece ser conotada por esse “deitar a língua de fora” – um gesto estético de afronta e de não resignação diante da sentença irrevogável da morte e, por outro lado, um apelo combativo à ação que é algo carnavalesco e neutralizador.

Nos quatro romances e no texto operático que integram o universo em estudo, salientaremos a recorrência de seis tipologias do duplo enquanto artificios não humanos, que ocorrem aquando da convergência entre o *play* e *dis-play* da morte – cinco duplos “tangíveis” e um “intangível”, respetivamente: a máscara, a estátua e o manequim, a fotografia, o espelho e o fantasma.

Além da categorização de “tangível” ou “intangível”, a criação do duplo implica, antes de mais, a ideia da não-localidade única do ser ou do objeto duplicado, como forma de criar uma nova perspetiva analítica e auto-analítica do *outro* ou do *próprio*, como se se tratasse de dar um novo sentido à expressão “dividir para conquistar”. Num mundo de oposições binárias, conhecer o antagonismo é conhecer-se e, no caso da morte, esse desdobramento é possibilitado pelos domínios do simulacro e da simulação, que aqui evocamos na senda de Baudrillard. Como considerou Manuel João Gomes, no artigo “Sombras e Duplos no Espelho da Literatura portuguesa Contemporânea”, comentando o romance *Húmus*, de Raul Brandão, a “morte tem o seu [próprio] duplo: a vida-simulacro” (Gomes, 1992: 204), uma leitura que estendemos à obra de José Saramago, cuja influência brandoniana é notada e confessa.

---

<sup>212</sup> Por não considerarmos os romances *Manual de Pintura e Caligrafia* e *O Homem Duplicado* essenciais no que concerne ao retrato risível e lúgubre da morte, optámos por não os incluir no presente estudo. Sobre o retrato do duplo em *Manual de Pintura e Caligrafia*, sugerimos a leitura de *Lugares da Ficção em José Saramago: O essencial e outros ensaios* (1999), por Maria Alzira Seixo e, sobre o motivo no romance *O Homem Duplicado*, sugerimos o artigo “Nada e Nula”, de Paulo de Medeiros (2007: 189-201). Assinalamos ainda a dissertação de Mestrado *Contributos para o estudo da temática do duplo em José Saramago*, por Sónia Martins (2006).

A ideia de divisão para conquista e de instrumentalização do simulacro parece relevante na indagação da escrita da morte. Apropriando-nos do preceito de Lévinas assinalado em *Deus, a morte e o tempo* (2003: 37), escrever a morte parece potenciar o que o filósofo apelida de “l'expérience de seconde main”, como instrumento do conhecimento possível da morte. Se não vivemos para experienciar o nosso próprio fenecimento, como foi premissa wittgensteiniana, não só a apreensão da experiência do outro mas a apreensão do *eu* que *é um outro* (Rimbaud) parece essencial para apreender a morte.

Se a função gnoseológica intrínseca aos duplos, em geral – ficção/verdade, vida/morte, superior/inferior, entre outros –, subsume a propriedade de se validarem mutuamente, ou seja, o de se revelarem por se oporem, a criação de um duplo funéreo parece almejar um certo tipo de conhecimento por oposição, sendo que criar o segundo será, idealmente, levantar parte do véu do primeiro, num encontro desse primeiro/próprio através da deambulação pelo outro.

Neste contexto, Edgar Morin sublinhou que o duplo é:

*(...) um alter ego, e, mais precisamente, um ego alter, que o vivo sente em si durante toda a sua existência, simultaneamente exterior e íntimo. E já não é uma cópia, uma imagem do vivo que, originalmente, sobrevive à morte, mas sim a sua própria realidade de ego alter. Compreende-se (...) que o suporte antropológico do duplo, através da impotência primitiva de se representar a aniquilação, através do desejo de superar o obstáculo empírico da decomposição do cadáver, através da reivindicação fundamental da imortalidade, seja o elementar do espírito humano que inicialmente não postula nem conhece a sua intimidade senão exteriormente a si. Efectivamente, não nos sentimos, não nos ouvimos e não nos vemos inicialmente se não como «outro», isto é, projectados e alienados (Morin, 1988: 128).*

Na Modernidade designada por Michel Foucault como “época do espaço” e da justaposição e que, de acordo com o filósofo, é discípula do “espaço de posicionamento” e de interseção de opostos que foi a Idade Média<sup>213</sup>, as oposições e a função referencial do duplo parecem, de certa forma, ir ao encontro do que, em “Des Espace Autres” (Foucault, 1984), apelidou de *heterotopia*.

---

<sup>213</sup> Neste contexto, no artigo “Des Espace Autres,” publicado pelo periódico francês *Architecture /Mouvement/ Continuité*, em Outubro de 1984, Michel Foucault observa: “On pourrait dire, pour retracer très grossièrement cette histoire de l'espace, qu'il était au Moyen Age un ensemble hiérarchisé de lieux : lieux sacrés et lieux profanes, lieux protégés et lieux au contraire ouverts et sans défense, lieux urbains et lieux campagnards (voilà pour la vie réelle des hommes); pour la théorie cosmologique, il y avait les lieux supra-célestes opposés au lieu céleste; et le lieu céleste à son tour s'opposait au lieu terrestre; il y avait les lieux où les choses se trouvaient placées parce qu'elles avaient été déplacées violemment et puis les lieux, au contraire, où les choses trouvaient leur emplacement et leur repôs naturels. C'était toute cette hiérarchie, cette opposition, cet entrecroisement de lieux qui constituait ce qu'on pourrait appeler très grossièrement l'espace médiéval : espace de localisation” (Consultado em URL: <http://foucault.info//documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en.html>, 10/03/14).

*Grosso modo*, a *heterotopia* foucaultiana representa um lugar com localização real que é uma espécie de “contra-lugar”, como se conglomerasse utopias que são simultaneamente figuradas, contestadas e invertidas, e que é capaz de justapor elementos aparentemente incompatíveis, estando entre eles, como sublinhou, o real e o imaginário, a presença e a ausência. A título exemplificativo, Michel Foucault refere o espelho, o corpo morto e o cemitério como espaços heterotópicos. De forma transversal à problematização dos três elementos salientados, o lugar heterotópico foucaultiano parece residir no limiar entre o estar e o já não estar – oposição recorrente no discurso saramaguiano –, que se repercute num reflexo irreal que (re)constitui o ser através da contemplação especular<sup>214</sup> e se manifesta no vestígio da (in)existência também veiculada tanto pelo corpo morto, “la seule trace de notre existence parmi le monde et parmi les mots”, como pelo cemitério, onde “chacun a eu droit à sa petite boîte pour sa petite décomposition personnelle” (Foucault, 1984).

No pensar e no representar do “já não estar”, a criação de símiles humanos (duplos com contornos morfológicos mais ou menos semelhantes) possibilita uma análise algo distanciada, porém não ausente, de uma condição humana finita, que passa, em primeira instância, pela objetificação do sujeito e por um certo apagamento e negação da feição orgânica do duplicado.

Neste âmbito, partindo de uma análise do papel do ator enquanto duplo teatral do homem não ficcional, que consideramos extensível à reflexão sobre o uso de duplos para figurar a vida e a morte humanas, lembramos a reflexão de Maurice Maeterlinck que, no ensaio *Um teatro de andróides*, elaborou uma recusa da presença humana no seio de um constructo estético.

Como sublinhou o dramaturgo, “[t]oda obra-prima é um símbolo e o símbolo jamais suporta a presença ativa do homem” (Maeterlinck *apud* Manuel, 2006: 20)” – um pressuposto de substituição do humano por um duplo referencial também desenvolvido por Heinrich von Kleist, Edward Gordon Craig, Tadeusz Kantor e Vsevolod Meyerhold – dramaturgos que desenvolveram feições particulares da teoria performativa teatral, levando a questão do fingimento estético e a recusa da *mimesis* a um outro nível que, em não contradição com as filiações simbolista e surrealista de alguns destes pensadores, se reflete e materializa de forma não verosímil,

---

<sup>214</sup> Sobre o espelho como heterotopia, leia-se: “(...) c’est (...) une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j’occupe, une sorte d’effet en retour ; c’est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l’autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu’il rend cette place que j’occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l’espace qui l’entoure, et absolument irréal, puisqu’elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas” (*ibid.*).

privilegiando conceitos, dando lugar à expressão do sonho e da fantasia, no entanto, fazendo-o de forma plástica e fisicalista<sup>215</sup>.

Além da reflexão focada no papel do ator no teatro, a leitura da utilização de um duplo como referente simbólico do homem, que enquanto símile alusivo não compromete a feição estética da obra de arte, poderá estender-se à utilização de duplos do homem na obra literária. Embora a personagem literária seja, *per se*, um referente do ser humano, consideramos pertinente estabelecermos o paralelismo, considerando que os objetos utilizados em substituição do ser humano na obra literária estão num sub-nível de substituição referencial, que consideramos ser paragonável ao estipulado por Maeterlinck.

Neste âmbito, no seio do texto literário, a instrumentalização do objeto símile para representar o ser humano parece abrir o campo de análise no que concerne à tematização da morte. Em primeiro lugar, e de forma abrangente, na senda do sublinhado por Maeterlinck, a utilização de duplos que apelida de “seres sem destino” (Maeterlinck *apud* Manuel, 2006: 20) enquanto referentes humanos, parece libertar a figuração do tema da morte de um retrato e reflexão restritos a uma perspectiva egóica – porventura, mais redutora e tendenciosa –, aproximando-se de uma reflexão mais universal e essencialista sobre a morte, possibilitada pela despersonalização inerente a esta instrumentalização.

Como comentado por Pedro Manuel, no estudo *Do teatro da morte à teatralidade*, Maeterlinck apelidou alguns dos duplos sobre os quais nos pretendemos debruçar de “figuras de morte”, ou seja, “...máscaras, estátuas, sombras, reflexos, projecções de formas simbólicas (...) [que] tendem a substituir a *acção* humana por uma *presença* humana, a dinâmica por uma orgânica, isto é, a acção e o acidente do quotidiano pela presença mecânica e homogênea da obra de arte” (Manuel, 2006: 55). Neste sentido, a ideia da morte estaria subjacente à “aparência de vida sem ter vida” (Maeterlinck *apud* Manuel, 2006: 55), numa “modulação da presença humana [que] é criada pela tensão da aparência de vida incorporada numa figura inanimada” (Manuel, 2006: 55), sem vida, sem consciência, no entanto, sem submissão a uma passagem do tempo aniquiladora.

Porventura colocando o ónus numa atemporalidade desejada, como notou ainda Pedro Manuel, a “presença de corpos inanimados procura criar um efeito de sugestão tão forte que possam transportar o espectáculo para um plano de infinito onde a ilusão de real podia dar lugar à

---

<sup>215</sup> Para uma leitura sobre os pressupostos desenvolvidos por cada um dos encenadores, *vide* estudo *Do teatro da morte à teatralidade*, por Pedro Manuel (2006).

expressão do onírico e do fantástico” (*id.*: 105). Animar o inanimado dando lugar à fantasia e à utopia é, neste sentido, um gesto genesiaco que, ciente da sua falsidade, (re)cria e simula para tocar o infinito através de uma (auto)representação do indivíduo enquanto *outro* o que, no caso dos duplos, subsume uma sub-camada de substituição e de replicação simbólica.

Além da oposição “tangibilidade” *versus* “intangibilidade” inerente ao conceito de duplo, na senda da representação de um corpo vivo que caminha para a morte ou de um corpo já morto, as seis tipologias do duplo poderão ser perspectivadas sob a égide da mobilidade ou da imobilidade, intrínsecas ao esse objeto referencial, sobre o qual nos pretendemos debruçar: novamente, a máscara, a fotografia e a estátua, sob o signo do imóvel; o espelho/reflexo e o fantasma, sob o signo do móvel; e o manequim, um híbrido ou um objeto *heterotópico*, como poderia designar Foucault, situado entre a imobilidade e a possibilidade de movimento (ainda que dependente de manipulação humana).

Como sublinhou Lévinas, a morte:

*(...) é, nos seres, a desaparecimento dos movimentos expressivos que os faziam aparecer como viventes – movimentos que são sempre respostas. (...) A morte é o sem resposta. (...) Compreendido a partir da linguagem e da observação do morrer do outro homem, o morrer nomeia uma suspensão destes movimentos e a redução de alguém a qualquer coisa de decomponível - uma imobilização. Não há transformação, mas aniquilação, fim de um ser, suspensão destes movimentos que eram outros tantos signos (Lévinas, 2003: 37).*

Se, como assinalou, a imobilidade é o cerne da não-vitalidade e da “aniquilação”, por outro lado, esta parece possibilitar a representação material da perenidade, visível na criação de objetos com caráter implícita ou explicitamente memorial, que são construídos de forma a representarem o ex-vivente, concedendo-lhe uma certa forma, imóvel, de perenidade. Criando uma figura inanimada que, ainda assim, materializa a presença outrora vital do corpo pretérito – não um *morto vivo* mas um *vivo morto*.

No seio dos duplos imóveis, situamos a fotografia e a estátua num núcleo objetual rememorativo, sendo que a primeira o parece implicar em surdina (fotografar o que está, não para mera contemplação *a posteriori* mas para “capturar” a matéria, eternizando-a no papel) e a segunda o reconhece como motivação e causalidade.

Desta forma, no âmbito da semântica da morte na fotografia, lembramos as reflexões de Roland Barthes, Walter Benjamin, Susan Sontag e Michel Tournier. Neste âmbito, o fotografado foi perspectivado como “o alvo, o referente, uma espécie de pequeno simulacro, de *eidôlon* emitido pelo

objecto” a que Barthes apelida de “Spectrum da Fotografia, porque esta palavra conserva, através da raiz, uma relação com o «espectáculo» e acrescenta-lhe essa coisa um pouco terrível que existe em toda a fotografia: o regresso do morto” (Barthes, 2003: 17). Por sua vez, a fotografia foi definida como um “enigma fascinante e fúnebre” que, para ser pensado seriamente, tem de ser perspectivado “em relação com a morte” (Barthes, 1982: 346) e um “momento deveras subtil em que, a bem dizer, não (...) [somos] nem um sujeito nem um objecto, mas essencialmente um sujeito que sente que se transforma em objecto: (...) [vivemos] então uma micro-experiência da morte (...), [tornamo-nos] verdadeiramente espectro[s]” (Barthes, 2003: 29-31). Ou “uma pseudo-presença e um signo de ausência” (Sontag, 1986: 25), uma “testemunha do que já não existe” (Barthes, 1982: 346), um objeto de “culto da recordação dos (...) queridos, ausentes ou mortos” na qual “a imagem tem o seu último refúgio” (Barthes, 2012: 73).

No que concerne ao fotograma como resíduo do corpo ou do rosto humanos, sublinhado por Benjamin como “a última trincheira” (Benjamin, 2012: 73) do valor de culto da fotografia, o gesto fotográfico foi considerado representativo da percepção de uma ausência futura que se pretenderá impedir, da forma possível, combatendo o apagamento total ou o saramaguiano “já não [se] estar” sob a égide do espaço e do tempo, uma expressão que integra a semântica da morte saramaguiana e que parece fortalecer-se numa benjaminiana “era da técnica”, onde a corruptibilidade do papel fotográfico tem vindo a ser ultrapassada pela virtualidade e o multiposicionamento da fotografia digital contemporânea, que poderia ser um dos meios potenciais de “encontro com quem a apreende, seja sob a forma de fotografia, seja sob a forma de disco” (Benjamin, 2012: 65).

A captação digital fotográfica tem como apanágio a ilimitação da presença e do número de reproduções, à semelhança da fotografia analógica. No entanto, indo mais além, a fotografia digital tem a si inerente a possibilidade ilimitada e desprotegida de ser manipulável – (re)criativa –, e a condição algo perenial, associada à não localidade ou multiposicionamento da memória que, na contemporaneidade, se apelida de “nuvem” computacional e *World Wide Web*. Neste contexto, na atualidade, a reprodução da fotografia *ad infinitum* e a perda da sua tutela autoral é possibilitada pela existência de técnicas de edição, adição e elisão<sup>216</sup>. Por outro lado, com a democratização e globalização da fotografia trazida pela contemporaneidade, o fotograma parece perder o estatuto “de exceção” e o autor parece ser desapropriado da sua condição genesiaca, sendo que a imagem se

---

<sup>216</sup> Nomeadamente, pela possibilidade de edição das fotografias digitais (seja pelo recorte, mudança cromática ou alteração do tamanho e definição da imagem), ou ainda pelo potencial de adição ou omissão de elementos (possibilitados por programas como o *photoshop*).

tem tornado numa quase “terra de ninguém”, suscetível de passar de mão em mão, num processo que pode conduzir à sua total desvirtuação, mas também ao desconhecimento ou à indistinção entre original e cópia – uma questão também abordada por Benjamin, num primeiro nível da reproduzibilidade da fotografia analógica.

Na verdade, o conceito de cópia e de aproximação à indistinção é inerente ao próprio conceito de fotografia, na sua condição primeira de desejo de reprodução e eternização da imagem. No que concerne ao estatuto referencial do duplo fotográfico, Susan Sontag escreveu que a fotografia “parece ter uma relação mais inocente, e por isso mais exacta, com a realidade visível do que os outros objectos miméticos” (Sontag, 1986: 169). Neste âmbito, a fotografia poderá ser perspectivada como “promessa de (...) um duplicado do mundo, perfeitamente idêntico ao original (...) [concretizando] o sonho humano de apropriação do mundo” e “representação sempre diferida no tempo e no lugar” (Conceição, 2006: 12-18), parecendo representar não só um instante adiado mas a própria ausência de tempo, uma suspensão engendrada, passível de se tornar intemporal – ou passível de subsumir o passado, o presente e o futuro, em simultâneo.

Neste seguimento, lembramos a reflexão de Barthes sobre a vertente transtemporal da fotografia, resumida na nota ao “Retrato de Lewis Payne”, por Alexander Gardner: *Está morto e vai morrer*. Sobre o presente retrato, Barthes salienta a observação horrorizada de “um futuro anterior em que a morte é a aposta”, considerando que ali se enuncia “a morte no futuro”, um “esmagamento do Tempo” (Barthes, 2003: 107). Da mesma forma, o elemento representado como que ganha um passe para a eternidade, inscrito pela luz num papel ou espaço digital que não morrerá, porque não viveu. Na verdade, a relação dialógica entre finito e infinito, entre essência e aparência, ganha uma dimensão particular quando intrínseca ao retrato humano: relativa a um duplo que, ainda que metonímico – na medida em que evoca uma parte do corpo ou o corpo total –, é denotativamente representativo, evocatório de forma especular<sup>217</sup> e realista, o que o diferencia do duplo-estátua e de outros duplos menos “idênticos”, por assim dizer, ou menos “vivos”.

Como sublinhado por Barthes, num exercício “realista”, “uma determinada foto não se distingue nunca do seu referente [daquilo que representa], ou, pelo menos, não se distingue [tão] imediatamente” (Barthes, 2003: 13). No âmbito da indistinção, no conjunto de *Ensaio sobre Fotografia*, Susan Sontag reitera a ideia de fotografia como “um inventário da mortalidade”, implicando “a inocência, a vulnerabilidade das vidas que se dirigem para a sua própria destruição”,

---

<sup>217</sup> Lembramos que a indole especular do referente fotográfico se baseia apenas na sua feição de cópia realista, afastando-se da noção de efemeridade intrínseca ao reflexo especular, mas também da sua dimensão cinética – a fotografia é um duplo estático.

considerando que “essa ligação entre a fotografia e a morte assola todas as fotografias de pessoas (Sontag, 1986: 70), colocando o gesto fotográfico como um “memento mori”, e considerando que “[f]otografar é participar na mortalidade, vulnerabilidade e mutabilidade de uma outra pessoa ou objecto”. Como acrescenta, “[c]ada fotografia testemunha a inexorável dissolução do tempo, precisamente por seleccionar e fixar um determinado momento”, prometendo “duplicar o mundo” e o indivíduo subordinados “a um vertiginoso ritmo de transformação” (*id.*: 24).

Numa outra conotação, a ensaísta posicionou a fotografia como agente direto de morte, no sentido derridiano de doação da morte, lembrando a conotação letal da própria câmara quando figurada pela sétima arte: uma “arma predatória (...) pronta a disparar” (*id.*: 23). Neste seguimento, Sontag ilustra a sua leitura fazendo referência ao filme *Peeping Tom*, de Michael Powell, o assassino que mata as suas vítimas com uma arma dissimulada pela sua câmara, registando as suas expressões faciais *in hora mortis*. De forma simbólica, Susan Sontag evoca o filme lembrando que a metáfora tanatológica da máquina é incontornável, estando enraizada tanto no vocabulário quotidiano como no *marketing*<sup>218</sup>, sublinhando as imagens “carregar”, “apontar”, “disparar” (*ibid.*) e evocando a técnica da “metralhadora” (*id.*: 107), metáfora utilizada para nomear o modo “burst” ou sequencial da nomenclatura fotográfica. Desta forma, como assinala, se “a câmara é uma sublimação da arma, fotografar alguém é um assassinio sublimado” (*id.*: 23).

Num outro paralelismo entre fotografia e morte, no conto *Fotografia (Les sudaires de Véronique)*, Michel Tournier retrata a obra de uma fotógrafa da que apelida de “escola do imóvel”, enfatizando a feição letal da sua arte, mediada pela consumição gradual do ser retratado até à redução final a objeto, até que o seu *élan* vital permaneça apenas na superfície fotográfica – um modelo masculino definido como “um insecto picado numa caixa de entomologista –, recortado pelas sombras e praias de luz duma fonte luminosa única e violenta, (...) [parecendo] congelado, revistado até aos ossos, dissecado como pelo simulacro duma autópsia ou duma demonstração anatómica” (Tournier, 1986: 16).

No presente conto, a câmara fotográfica é uma “armadilha de imagens”, uma “caixinha nocturna” transformando o retratado num corpo “diáfano, translúcido, transparente e invisível” (*id.*: 22/3), até que, submetido à *dermografia* como um “cadáver numa mortalha” (*id.*: 28/9), o que

---

<sup>218</sup> Neste contexto, leia-se o anúncio a uma câmara moderna reproduzido por Susan Sontag: “A *Yashica Eletro-35 GT* é a câmara da era espacial que a sua família vai adorar. Tire boas fotografias de dia ou de noite. Automaticamente. Sem problemas. Basta apontar, focar e disparar. O seu ordenador *GT* e obturador electrónico farão o resto” (Sontag, 1986: 23).

resta desse corpo vive apenas enquanto imagem gravada num sudário: “Está por aí... por aí” – diz Véronique, apontando para os seus “sudários” –, “Fiz dele... isto” (*id.*: 30).

Neste âmbito, na edição consultada do presente conto, sublinhamos o que, em epígrafe anónima, se assinala como estetização da morte. Como se pode ler, num “tempo em que o humano tende a tornar-se sombra de si mesmo, reduzido como é, pelo espetáculo, a espectador de tudo, a fotografia age como actividade prática já tornada simbolismo da morte, em processo, do directamente vigiado, agindo assim como uma manipulação não assumida de cadáveres” (Tournier, 1986), uma apropriação e objetificação do representado que é feito sombra e matéria artística, mediante um processo cooperativo entre emissor e recetor. Neste mesmo âmbito, lembramos a asserção de Susan Sontag, segundo a qual “o (...) principal efeito [da fotografia] é converter o mundo num grande armazém ou museu sem paredes, em que todos os temas são reduzidos a artigos de consumo, promovidos a objectos de apreciação estética”, sem no entanto deixar de salientar que “[o] realismo da fotografia cria uma confusão sobre o real” (Sontag, 1986: 102).

Nesse escaparate de um real que pode ser espacial e temporalmente remoto, tornando o objeto de representação algo tateável – ainda que de modo metonímico e objetificado –, no romanesco saramaguiano em estudo, a fotografia serve de instrumento de aproximação à aperceção, contacto com e descoberta do desconhecido, além de um certo sentido de apropriação e roubo da alma.

Enquanto objetos de reprodução realistas, salientámos o potencial congelante da fotografia, numa “dissolução do tempo” sontaguiana que é, simultaneamente, vestígio da inelutabilidade da passagem desse *zeit*. Enquanto testemunho da transmutação biológica, a sucessão de retratos fotográficos do representado serve de indício biográfico, caixa de lembranças e jogo de diferenças.

No romance *Todos os Nomes*, a fotografia de uma “mulher desconhecida” despoleta a peripécia da narrativa, alimentando as revelações e os enigmas a si subjacentes ao longo da diegese, servindo de objeto-fetichismo freudiano ou de imagem sagrada: o “distinto” que, na senda de Jean-Luc Nancy, se associa a um “estigma” mas que se encontra sob a égide de uma proximidade, de uma tangibilidade, de um vínculo palpável impossíveis<sup>219</sup>. Deparando-se com o registo de uma mulher de

---

<sup>219</sup> Lembramos a descrição secularizada do sagrado por Jean-Luc Nancy: “The sacred is what, of itself, remains set apart, at a distance, and with which one forms no bond (or only a very paradoxical one). It is what one cannot touch (or only by a touch without contact). To avoid [any] (...) confusion, I will call it *the distinct*. (...) the *distinct* according to its etymology, is what is separated by marks (the word refers back to stigma, a branding mark, a pinprick or puncture, an incision, a tattoo): what is withdrawn and set apart by a line or trait, by being marked also as withdrawn (*retrait*). One cannot touch it (...) because the distinctive line or trait separates something that is no longer of the order of touch; not exactly an untouchable, then, but rather an impalpable...” (Nancy, 2005: 2)

nome ignoto para o leitor, o funcionário da Conservatória do Registo Civil desenvolve um comportamento obsessivo, buscando o seu trilha, na expectativa de a encontrar. Ao longo da tessitura narrativa, o Sr. José consegue reunir algumas das suas fotografias escolares, nas quais a mulher anónima é representada, numa figuração cronológica intercalada. Neste caso, além do verbete do registo civil – um duplo nominal de uma mulher sem nome proferido – as imagens fotográficas são a única oportunidade de observação e contacto com a pessoa procurada através da sua representação – a imagem como estigma nancyniano, que é *incisão* separadora mas também possibilitadora da elisão da barreira de separação (Nancy, 2005: 3). Ao longo da diegese, as fotografias possibilitam o conhecimento da sua figura, permitindo ao funcionário da Conservatória ser testemunha de algumas das etapas da sua biografia – um espectador, em diferido, de uma caminhada de envelhecimento e transformação da pessoa fotografada, como ilustramos *infra*:

*(...) O Sr. José estendeu a mão trémula, recebeu o retrato a preto e branco de uma menina de oito ou nove anos, um rostinho que devia ser pálido, uns olhos sérios debaixo de uma franja que roçava as sobrancelhas, a boca quis sorrir mas não pôde, ficou assim. Coração sensível, o Sr. José sentiu arrasarem-se de lágrimas os seus próprios olhos, Não parece um funcionário dessa Conservatória, disse a mulher, É a única coisa que sou, disse ele, Quer uma chávena de café, Viria bem... (Saramago, 1997: 66)*

*(...) A menina deixara de usar franja, mas os olhos, nesta fotografia tirada aos quinze anos, conservavam o mesmo ar de gravidade dorida. Cuidadosamente, o Sr. José foi pô-lo em cima da cadeira e continuou a busca. Trabalhava numa espécie de sonho, minucioso, febril, debaixo dos seus dedos escapavam-se as traças espavoridas pela luz, e, pouco a pouco, como se andasse a remexer os restos de um túmulo, o pó agarrava-se-lhe à pele, tão fino que atravessava a roupa (id.: 111/112).*

*(...) eram uns verbetes de modelo desconhecido com retrato colado, de criança, como ainda pudera perceber. Não podia contar as fichas, dispostas umas sobre as outras, mas, pelo volume, não deviam ser menos de dez, Dez fichas com retratos de crianças, caso raro, que fará isto aqui, pensou intrigado, e muito mais intrigado ficaria se pudesse saber que os verbetes, afinal, pertenciam todos à mesma pessoa e que os retratos dos dois últimos já eram de uma rapariga adolescente, de cara séria, mas simpático... (id.: 125/6)*

As imagens sucessivas da mulher desconhecida possibilitam uma perceção que vai além da morfologia física, permitindo que seja traçado um perfil psicológico baseado na expressão facial e emocional figuradas. Numa imagem que é retrato, não significando para o sr. José uma mera identificação ou um rótulo distintivo, as fotografias da mulher procurada são *retratos que tocam* na

medida em que *extraem algo, uma intimidade, uma força*<sup>220</sup> (Nancy, 2005: 4), possibilitando ao sr. José que, por sua vez, penetrasse na intimidade desta mulher, ainda que sob a forma de simulacro.

Numa busca do pretérito que almeja encontrar o presente, mas também presenciar intimamente o passado – “The image throws in my face an intimacy that reaches me in the midst of intimacy” (*ibid.*) –, a gravidade e a melancolia são dominantes, enleadas por metáforas tumultuárias repetidas, que se revelam indícios do desenlace funéreo. É neste sentido que, apesar do cariz superficial e objetificado da fotografia, as imagens fotográficas dos verbetes escolares se tornam vestígios gnoseológicos mais íntimos e profundos do que o do registo da Conservatória, que despoletou a peripécia da narrativa:

*(...) O que lhe valeu foi a fotografia colada na ficha, é a diferença mais notável entre os verbetes escolares e os de nascimento e vida, não faltaria receber a Conservatória Geral todos os anos um retrato dos viventes inscritos, e quem diz todos os anos, diria todos os meses, ou todas as semanas, ou todos os dias, ou uma fotografia por hora, meu Deus, como o tempo passa, e o trabalho que iria dar, quantos auxiliares de escrita seria preciso recrutar, uma fotografia cada minuto, cada segundo, a quantidade de cola, o gasto em tesouras, o cuidado na selecção do pessoal, de modo a excluir os sonhadores capazes de ficar eternamente a olhar para um retrato, devaneando como idiotas a ver uma nuvem passar (Saramago, 1997:125).*

*(...) milhares de rostos de rapazes e raparigas, olhando de frente a objectiva, o outro lado do mundo, à espera não sabiam de quê. Na Conservatória Geral não era assim, na Conservatória Geral só existiam palavras, na Conservatória Geral não se podia ver como tinham mudado e iam mudando as caras, quando o mais importante era precisamente isso, o que o tempo faz mudar, e não o nome, que nunca varia. Quando o estômago do Sr. José deu sinal, estavam em cima da cadeira sete verbetes, dois deles com retratos iguais, a mãe devia ter dito, Leva este do ano passado, não precisas de ir ao fotógrafo, e ela levou o retrato, com pena de não poder ter este ano uma fotografia nova (id.: 112).*

Entre o desvelamento e a ocultação, a Conservatória e o Cemitério (os lugares de todos os nomes) albergam duplos que subsumem a temporalidade de forma quase estática – veiculando a semântica do início e do fim – enquanto os fotogramas escolares veiculam um *continuum* cronológico, que é vestígio de mudança. Por outro lado, se as fotografias da mulher procurada revelam e são reveladas, já a câmara é figurada como um mistério por desvendar, sublinhando-se um carrolliano “outro lado” de um espelho – um corte na apreensão ou no conhecimento subjacente ao movimento de obturação, a ausência de luz, como num “piscar de olhos” sublinhado

---

<sup>220</sup> Tradução nossa.

por Derrida como apanágio da não percepção momentânea (Derrida, 1994: 75). Neste seguimento, imbuído de conotações tanalogógicas, notamos como o motivo do mistério inerente à câmara fotográfica tem também lugar no romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis*:

*(...) É certo que tem havido outras infelicidades, ainda que somenos, como foi morrer soterrado um pobre velho por efeito do temporal, ou aquelas vinte e três pessoas que vieram do Alentejo, mordidas por um gato atacado de raiva, desembarcaram, negros como um bando de corvos com as penas esfarrapadas, velhos, mulheres, crianças, primeira fotografia das suas vidas, nem sabem para onde devem olhar...* (Saramago, 1985: 95)

No que concerne ao desvelamento, em *Todos os Nomes*, na orla de Martinet, sublinha-se o cariz convencional da língua e da nomeação e, neste sentido, desvaloriza-se o papel do nome próprio como retrato e revelação do ser – uma premissa aventável pela epígrafe “Conheces o nome que te deram, não conheces o nome que tens” (Saramago, 1997). Pelo contrário, enquanto vestígio do tempo, a imagem fotográfica é um retrato revelador d’“o que o tempo faz mudar”. Da mesma forma, no excerto supracitado, assinalamos a interseção entre a solenidade reflexiva – dissertando sobre as essências da aparência – e a espontaneidade da linguagem popular – lembrando os preceitos do corpo orgânico (um “estômago” que “deu sinal”): uma conjugação desconstrutora paradigmática da estética saramaguiana, como temos vindo a sublinhar e continuaremos a ilustrar.

Depois da oposição entre a palavra e a imagem enquanto signos definidores, se nos verbetes da Conservatória só “existiam as palavras”, por sua vez, as fotografias representam o corpo e as emoções do duplo retratístico, mas também a alma:

*(...) Fechou os olhos e daí a pouco reentrou na sonolência, a mão que já mal retinha os verbetes descaiu sobre a colcha, alguns deles escorregaram para o chão, ali estavam os retratos duma rapariga em diferentes idades, de menina a adolescente, abusivamente trazidos para aqui, ninguém tem o direito de apropriar-se de retratos que não lhe pertençam, salvo se lhe foram oferecidos, levar o retrato duma pessoa no bolso é como levar-lhe um pouco da alma...* (Saramago, 1997:119/120)

Parecendo evocar a crença antepassada de que o fotograma capturaria a alma do fotografado, a sua apropriação veicula a ideia de furto de um vestígio da vitalidade do ser. Uma apropriação “da coisa fotografada”, que “se assemelha ao conhecimento e, por isso, ao poder” (Sontag, 1986: 14) – o poder de possuir platonicamente um de “todos esses usos talismânicos da fotografia [que] exprimem uma sensibilidade emotiva e implicitamente mágica: (...) tentativas de

alcançar ou possuir outra realidade” (*id.*: 25). No campo da magia como manipulação e intromissão, como sublinhado por Carlos Conceição, lembramos a asserção de Balzac, quando assinalou a “teoria de espectros a propósito da fotografia [sendo que] (...) a fotografia seria o instrumento de extracção dos espectros da profundidade da pele e dos corpos” (Conceição, 2006: 17).

No presente excerto, a fotografia figura a extração do *élan* vital do retratado que se alojaria no papel fotográfico, na senda de Tournier, mas também o roubo e a assimilação de parte da alma pelo guardião subreptício. Neste sentido, levar dolosamente uma fotografia “no bolso” é como incorporar “um pouco” da essência do retratado – como se de uma “antropofagia simbólica”<sup>221</sup> (Derrida, 1992: 296) se tratasse, possibilitada por um objeto que é apanágio da aparência. Numa espécie de assimilação metonímica do outro, integrando-o em si mesmo, este processo de incorporação evoca o sentido psicanalítico do conceito, veiculando a ideia de um luto patológico, pela impossibilidade da sua concretização<sup>222</sup>.

Num luto irrealizado e indesejado, porque contrário à vitalidade implícita à pulsão erótica que o impele a descobrir o objeto de desejo, mas também porque versado sobre uma figura ignota, o animismo fotográfico parece auxiliá-lo no processo lutuoso, servindo de imagem santificada, um guia, como o colocou Barthes<sup>223</sup> – servindo de orientação para o conhecimento da pessoa desconhecida, que se busca como se fosse familiar. Ao mesmo tempo, o animismo parece dar-lhe a ilusão de estabelecer o contacto possível com a mulher que a fotografia mantém iconicamente viva:

*(...)Tinha na sua frente o processo e o verbete, tinha também os treze verbetes da escola, o mesmo nome repetido treze vezes, doze imagens diferentes da mesma cara, uma delas repetida, mas todas elas de cada vez mortas no passado, já mortas antes de ter morrido a mulher em que depois se tornaram, as velhas fotografias enganam muito, dão-nos a ilusão de que estamos vivos nelas, e não é certo, a pessoa para quem estamos a olhar já não existe, e ela, se pudesse ver-nos, não se reconheceria em nós, Quem será este que está a olhar para mim com cara de pena, diria... (Saramago, 1997: 180)*

---

<sup>221</sup> Tradução nossa.

<sup>222</sup> Sobre o conceito de incorporação lutuosa leiam-se os estudos *Luto ou Melancolia. Introjetar-Incorporar* (Abraham & Torok, 1995), *Luto e Melancolia* (Freud, 1980), comentados por Ana Continentino, na tese de doutoramento *A Alteridade no pensamento de Jacques Derrida: Escritura, Meio-Luto, Aporia* (2006).

<sup>223</sup> Lembramos o desabafo diarístico de Roland Barthes sobre a fotografia e o luto da morte da mãe: “(...) compreendo agora como pode uma fotografia ser santificada, guiar → não é a identidade que é lembrada, é, nesta *identidade*, uma *expressão* rara, uma «virtude»...” (Barthes, 2009: 230). Neste seguimento, embora o sr. José procure um referente que não conheceu pessoalmente, esta ideia de dependência platónica da fotografia da mulher desconhecida parece trazer a si subjacente uma ligação algo íntima e umbilical.

Numa figuração não alheia à simbologia tanatológica do número treze (um número que a simbologia mística associa à não nomeação) sendo manifestação de “um futuro anterior em que a morte é a aposta” (Barthes, 2003: 107), a contemplação das fotografias pueris parece despoletar uma leitura semelhante à da legenda barthesiana “está mort[a] e vai morrer”. Na verdade, as suas fotografias e as representações perspetivam-na enquanto pessoa plural, fragmentada no tempo – treze pessoas<sup>224</sup>, todas elas “mortas antes de ter morrido a mulher em que depois se tornaram”. Da mesma forma, sublinhando a ilusão de real potenciada pelo fotograma, a viagem no tempo possibilitada pela autocontemplação de um duplo pictográfico é vista como um engodo disfarçado de imortalidade – um embuste que talvez seja benevolente se, sendo viva a pessoa fotográfica, esta não reconhecesse o seu próprio devir.

Se, para o Sr. José, as fotografias da mulher que procura são dotadas de um pouco da sua alma, como se fosse o “substituto da posse de uma coisa ou pessoa querida” (Sontag, 1986: 137) – um duplo que é o único contacto com a sua presença (outrora) vital –, para a madrinha da personagem as fotografias são duplos objetuais (de representação) que pouco têm a acrescentar sobre a pessoa representada sendo, por outro lado, como uma história coesa que, a ser desmembrada, também desmembrará: “Tenho fotografias, Fotografias também são papéis, Podemos dividi-las, E julgaríamos que a estávamos a dividir a ela, uma parte para si, uma parte para mim” (Saramago, 1997: 198).

Tal como o corpo, a divisão dos duplos fotográficos parece sugerir a fragmentação simbólica da pessoa representada, como se de uma segunda morte se tratasse, desta vez instrumentalizada pelos que ficaram. No entanto, além da desconstituição, a fotografia possibilita uma espécie de reconstituição, assumindo-se como sinédoque, sendo um “objeto-fetichismo (...) [que é] algo concreto e até tangível (...) mas como presença de uma ausência (...) por remeter continuamente para além de si mesmo, para algo que nunca se pode possuir realmente” (Agamben, 2007: 62). Ao mesmo tempo, apesar de possibilitar a apreensão possível da pessoa inalcançável, este fetichismo subsume essa mesma inapreensão, tendo intrínseca a ideia de morte, sendo que “por mais que o fetichista multiplique as provas da sua presença e acumule (...) objetos, o fetichismo (...) foge fatalmente entre as mãos e, em cada uma das suas aparições, celebra sempre e unicamente a própria mística fantasmagórica” (*ibid.*).

---

<sup>224</sup> Lembramos que além destas doze fotografias existe uma décima terceira, facultada pela “vizinha do rés-do-chão”, madrinha da mulher desaparecida: “Então, subitamente, o Sr. José lembrou-se de que havia ainda outro retrato, o que a senhora do rés-do-chão direito lhe tinha dado. Sem o ter esperado, acabara de encontrar a resposta à pergunta de a quem poderia interessar o estranho caso da mulher desconhecida” (Saramago, 1997: 181).

Na senda da revelação supracitada, intrínseca ao duplo fotográfico, no romance *As Intermittências da Morte*, a fotografia serve de utensílio de descoberta num sentido que se opõe, de certa forma, ao que temos vindo a assinalar. Se em *Todos os Nomes* a fotografia sucede à imagem da mulher desconhecida, por sua vez, em *As Intermittências da Morte*, a fotografia precede essa imagem. Não só representando mas também substituindo, até certo ponto, a face procurada – o que se verifica em ambos os romances –, o duplo fotográfico não é mais do que uma imagem hipotética da morte – que “em todos os seus traços, atributos e características, era, inconfundivelmente, uma mulher” (Saramago, 2005: 134) –, um rosto que se procura reconstituir através de imagens de caveiras representadas na iconografia artística:

*(...) Foi então que a um médico legista (...) ocorreu a ideia de mandar vir do estrangeiro um famoso especialista em reconstituição de rostos a partir de caveiras, o qual dito especialista, partindo de representações da morte em pinturas e gravuras antigas (...) trataria de restituir a carne aonde fazia falta, reencaixaria os olhos nas órbitas, distribuiria em adequadas proporções cabelo, pestanas e sobrancelhas, espalharia nas faces os coloridos próprios, até que diante de si surgisse uma cabeça perfeita e acabada de que se fariam mil cópias fotográficas que outros tantos investigadores levariam na carteira para as compararem com quantas caras de mulher lhes aparecessem pela frente. O mal foi que, concluída a intervenção do especialista estrangeiro, só uma vista pouco treinada admitiria como iguais as três caveiras escolhidas, obrigando portanto a que os investigadores, em lugar de uma fotografia, tivessem de trabalhar com três, o que, obviamente, iria dificultar a tarefa da caça-à-morte como, ambiciosamente, a operação havia sido denominada (ibid.).*

Como se de um puzzle se tratasse, a reconstituição ou (re)construção facial de uma entidade que se pressupõe humana e feminina implica a restituição e o reencaixe da carne, vísceras e pilosidades na estrutura óssea da caveira. Num conjunto de presunções fantasiosas – uma dupla fantasia, porque não fundamentada em qualquer indício que pudesse ser indagado como factual e porque baseada em retratos artísticos – o *nonsense* episódico desta “caça à morte”, que se estende a toda a diegese, segue os trilhos do *display* da morte, que temos vindo a ilustrar.

Como sublinhávamos, as três fotografias constituídas como duplos da morte reiteram o princípio de representação que tem como base a incerteza. No presente romance, a imagem dual precede o referente criando uma existência encarnada da morte – na verdade, criando três existências que deverão ser instrumentalizadas até que a que se presume que seja verdadeira seja encontrada. Apesar de possuir um foro meramente conjectural, esta assunção parece estar imbuída de convicções arreigadas, um contrassenso a que subjaz uma certa comicidade:

*(...) Não houve portanto outro remédio (...) que regressar aos métodos da investigação clássica, ao artesanato policial de cortar e coser, espalhando por todo o país aqueles mil agentes de autoridade que, de casa em casa, de loja em loja, de escritório em escritório, de fábrica em fábrica, de restaurante em restaurante, de bar em bar, e até mesmo em lugares reservados ao exercício oneroso do sexo, passariam revista a todas as mulheres com exclusão das adolescentes e das de idade madura ou provectora, pois as três fotografias que levavam no bolso não deixavam dúvidas de que a morte, se chegasse a ser encontrada, seria uma mulher ao redor dos trinta e seis anos de idade e formosa como poucas (id.: 136).*

No presente excerto, a faixa etária da morte humanizada e a respetiva beleza física são duas certezas retiradas de induções não factuais. Como num retrato falado, a imagem veicula as assunções inexatas de ser “formosa como poucas” e ter “ao redor” de trinta e seis anos – um número pouco “redondo” para uma expressão que denota aproximação e a afirmação de uma certeza (“não deixavam dúvidas”) relativa a uma assunção hipotética. Além dos paradoxos intrínsecos ao discurso, a ironia parece residir também no facto de o realismo da fotografia não se coadunar com a índole conjectural deste retrato.

Da representação individualizada e, de certa forma, mitificada da mulher desconhecida e platonicamente procurada, à despersonalização e objetificação do corpo inanimado, a imagem fotográfica é instrumentalizada como escaparate de uma festa cadaverosa:

*(...) Badajoz rendeu-se. (...) Chegou a hora do ajuste de contas, e a praça de touros abriu as portas para receber os milicianos prisioneiros, depois fechou-se, é a fiesta, as metralhadoras entoam olé, olé, olé, nunca tão alto se gritou na praça de Badajoz, os minotauros vestidos de ganga caem uns sobre os outros, misturando os sangues, transfundindo as veias, quando já não restar um só de pé irão os matadores liquidar, a tiro de pistola, os que apenas ficaram feridos, e se algum veio a escapar desta misericórdia foi para ser enterrado vivo. De tais acontecimentos não soube Ricardo Reis senão o que lhe disseram os seus jornais portugueses, um deles, ainda assim, ilustrou a notícia com uma fotografia da praça, onde se viam, espalhados, alguns corpos, e uma carroça que ali parecia incongruente, não se chegava a saber se era carroça de levar ou de trazer, se nela tinham sido transportados os touros ou os minotauros... (Saramago, 1985: 391)*

Onde o triunfo bélico é celebrado com uma representação não encenada do triunfo da morte, numa festa tauromáquica onde os vencidos são executados, a fotografia é um *display* tanatológico, um vestígio dual dos “corpos”, “sangues” e “veias” que aí se imiscuiram, difundindo a notícia, as imagens e, eventualmente, o gáudio aos vencedores não presentes.

Como temos vindo a sublinhar, a fotografia tem a si inerente um conceito de reprodução realista, que no romanesco saramaguiano busca uma representação evocativa, buscando o idêntico e o especular, subsumindo a morte ou expondo-a carnalmente. De forma semelhante, nas obras em estudo, a estátua – outro duplo inorgânico e imóvel – é um constructo que convoca frequentemente a semelhança morfológica com o seu referente, numa figuração imediatamente identificável e verosímil que é, no entanto, menos intimista do que a fotografia.

A figuração da estátua situa-se no limiar entre a representação vital do *homo socialis* – evocando movimentos, ainda que de forma estática, reproduzindo indumentárias e ofícios – e a representação intencionalmente não-vital. Um dos elementos desta não-vitalidade é veiculado pelo olhar petrificado, esse “estranho olhar que parece sempre atravessar-nos sem nos ver, como se, sendo eles pedra, não pudessem perceber senão a pedra” (Tournier, 1986: 15). Deste modo, a sobreposição entre o estatismo e a cinética implícitos às estátuas civis ou às imagens religiosas confere-lhes um cariz fronteiro, tangendo a mortalidade e a imortalidade, como se fossem figuras veiculando “o sopro ligeiro da vida estática” – uma aceção de Edward Gordon Craig, a propósito do seu conceito dramaturgico de *Über-marionette* que assinalaremos adiante (Craig *apud* Manuel, 2006: 70) e que estenderemos ao referente estatuesco.

Mediante uma convocação petrificante, no sentido mais literal do termo, edificar estes corpos “imobilizados em posturas altamente dinâmicas” (Gil *in* Molder, 2006: 27) é um ritual social (por vezes, de índole religiosa) de homenagem e louvor que, por norma, ultrapassa o foro privado para sediar-se na exterioridade do espaço público<sup>225</sup>. Se a feição laudatória da fotografia parece ser algo intimista – não ostentando o porte, o tamanho, nem a localização de uma estátua – o louvor intrínseco ao duplo constitui uma lisonja socialmente convencionada para a representação de figuras

---

<sup>225</sup> No primeiro volume do estudo *O Homem Perante a Morte*, Phillipe Ariès descreve a história das estátuas civis como monumentos memoriais que, numa primeira fase, estariam indissociadas dos respetivos túmulos e que, gradualmente, se foram afastando para um espaço público e secular. Neste âmbito, o antropólogo salienta o realismo intrínseco ao memorial estatuário, bem como os seus pressupostos sociais. Como descrito por Ariès, a estátua começou a dissociar-se da sua feição meramente tumular “em Veneza a partir do final do século XIV com a estátua de Colleoni de Verrochio, ao ar livre, no centro de uma praça pública, mas o caso do Colleoni continua a ser raro (...). No final do século XVII, a estátuas ou os bustos do túmulo visível foram erguidos no exterior, expostos aos olhares dos passantes, mas ainda não separados da igreja (...). Na França do século XVII a estátua vai separar-se do túmulo e tornar-se um elemento do urbanismo para glória do príncipe, a estátua de Henrique IV no Pont-Neuf, de Luís XIII na praça Royale, hoje nos Vosges, de Luís XIV na praça des Victoires – ou em Versailles. A estátua é, a partir de então, destinada menos aos túmulos de igreja do que às praças públicas ou aos frontispícios dos palácios de Estado. (...) Um dos traços dominantes do monumento comemorativo é o retrato semelhante do grande homem. O monumento tornou-se uma estátua. Na mesma época, ou seja do século XVI ao século XVIII, o retrato torna-se também o elemento capital – com a inscrição – do túmulo banal. Não a estátua em pé, privilégio da *élite*, mas o busto ou mesmo apenas a cabeça. Os caracteres fundamentais da personalidade estão cada vez mais concentrados no rosto, de tal modo que as outras partes do corpo interessam menos e são descuidadas: já não é necessário representá-las” (Ariès, 1988a: 309).

míticas (da sociedade ou da religião) ou de figuras mitológicas (oriundas do paganismo ou da teratologia).

Neste âmbito, o duplo *estatuário* parece ser também um dos mais *estatutários* entre os duplos, evocando o primado dos egrégios sobre o dos “anónimos” – uma valorização que, lembramos, é oposta à veiculada pela obra saramaguiana. Assumindo o seu valor de simulacro, e servindo-nos das palavras diarísticas do semi-heterónimo Bernardo Soares, a imagem estatuária incorpora com ambivalência as ideias de finitude e perenidade, como se se tratasse de *um corpo morto, talhado para fixar a morte, em matéria de incorrupção*.

Como elemento típico da arquitetura cemiterial – tal como a fotografia tumular –, a estátua possui uma forte feição funérea e elegíaca, prometendo lembrar a morte do ente perdido e prolongar-lhe a presença corporal, sendo uma demonstração, tanto do louvor, como da “vida empírica” (Gil *in* Molder, 2006: 27) de um corpo que se pretende preservar no tempo e que, por vezes, também ele objeto, se torna nada mais do que ruína – afinal, na senda de Resnais e Marker (1953), “[l]es statues meurent aussi”, assinalando-se a “botânica da morte” intrínseca aos homens e a uma “sociedade de estátuas”, cuja semântica e matéria também se corrompem.

Da mesma forma, e como sublinhado por José Saramago no texto “A estátua e a pedra”, a manipulação de uma matéria natural pelo homem poderá veicular o sentido de artifício inerente à construção de uma estátua – uma convenção que nega a essência natural ou pura dessa matéria. Por sua vez, a estátua nem sempre terá de resultar do humano ou ser um efeito pós-humano podendo, enquanto duplo, dar forma e corpo ao regresso metafórico da vitalidade, sendo um vestígio passível de empossar uma existência outrora orgânica.

Na obra saramaguiana que constitui o universo em estudo, o duplo estatuário parece possuir um cariz pulsante, encarnando a ideia de morte (pela sua essência elegíaca mas também pela sua fixidez e inorganicismo), no entanto, fazendo transparecer uma certa vitalidade (seja conferindo uma matéria perpétua ao corpo desaparecido, seja veiculando características animistas). A vitalidade latejante que se mantém implícita ao duplo torna-o um referente que faz o leitor hesitar entre a humanidade e a não humanidade da estrutura frequentemente pétreo ou brônzea, numa tematização plural instrumentalizada por sentidos lúgubres e risíveis, como pretendemos sublinhar.

Uma das conotações tanatológicas da estátua em José Saramago é a de vestígio antropomórfico – um gesto de louvor póstumo veiculado sarcasticamente como símbolo de desconsideração em vida. Enquanto convenção laudatória, na estética saramaguiana, a estátua é um constructo de homenagem feita a título póstumo, sendo o duplo que subsume uma lembrança

tardia, erigida pela sociedade para lembrar na morte aquele que foi ignorado em vida. Neste contexto, lembramos os diálogos entre Ricardo Reis, o vivo, e Fernando Pessoa, o morto, e a respetiva feição plural dos temas de conversa, num entrelaçado entre o superficial e o profundo que confere à estátua uma tônica pejorativa (considerações imbuídas do habitual humor negro, conversas *de café* ou reflexões sobre o *estatuto* mortal).

Ao longo do romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, é frequente ler-se o incómodo confesso de Fernando Pessoa diante das motivações da referida convenção, ora sublinhando o “tirar e pôr de estátuas” como “evidência da precariedade dos afectos” (Saramago, 1985: 359), ora afirmando com ironia, e uma certa desconsideração, o que considera serem as suas verdadeiras motivações: “É primavera, veja que engraçado, aquele pombo em cima da cabeça do Camões, os outros pousados nos ombros, é a única justificação e utilidade das estátuas, servirem de poleiro aos pombos, porém as conveniências do mundo têm mais força” (*ibid.*).

Reiterando a referência escarnecedora ao poeta épico, numa sucessão rítmica de falas cuja autoria, por vezes, se torna velada – porventura sugerindo uma voz uníssona ou um desdobramento não totalmente claro –, ortónimo e heterónimo renegam o louvor implícito à estátua ou “boneco”, como é sugerido:

*(...) A mim nunca me levantarão estátuas, só se não tiverem vergonha, eu não sou homem para estátuas, Estou de acordo consigo, não deve haver nada mais triste que ter uma estátua no seu destino. Façam-nas a militares e políticos, eles gostam, nós somos apenas homens de palavras, e as palavras não podem ser postas em bronze ou pedra, são só palavras, e basta, Veja o Camões, onde estão as palavras dele, Por isso fizeram um peralta de corte, Um D'Artagnan, De espada ao lado qualquer boneco fica bem, eu nem sequer sei que cara é a minha, Não se zangue, pode ser que escape à maldição, e se não escapar, como o Rigoletto, sempre lhe restará a esperança de que um dia lhe deitem o monumento abaixo (id.: 358).*

Talvez indiciando a premissa supracitada de Bernardo Soares – mais do que de Fernando Pessoa ortónimo –, figurando a estátua enquanto “corpo morto, talhado para fixar a morte, em matéria de incorrupção” ou sublinhando uma sua feição ilusória (“O mesmo prazer, que tanto parece uma imersão na vida, é antes uma imersão em nós mesmos, uma destruição das relações entre nós e a vida, uma sombra agitada da morte”<sup>226</sup>), notamos que a conotação estatuária algo negativa é uma premissa saramaguiana já registada durante o “período formativo” (Costa, 1998)

---

<sup>226</sup> Vide: Pessoa, 2012: 193.

quando, no conjunto de crónicas intitulado *Deste Mundo e do Outro*, qualifica o duplo referido como “remorso do desamor” (Saramago, 1997b: 58).

Ainda em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, a subida da rua do Alecrim até ao Alto de Santa Catarina é apelidada de “caminho das estátuas” e, representando vultos reais ou fantásticos de um percurso que é também ele literário, é perspectivada sob o signo da não vitalidade: “Seguiu o caminho das estátuas, Eça de Queirós, o Chiado, D'Artagnan, o pobre Adamastor visto de costas...” (Saramago, 1985: 409). Uma vez mais, escarnecendo ironicamente do poeta classicista, a lente saramaguiana parece encenar uma rivalidade unilateral entre Camões e o confesso *supra-Camões* que, diante da evidência da não contemporaneidade, se materializa, metaforicamente, sob a forma póstuma de duelo estatuário.

A estátua é também retratada como vestígio ou figura construída a partir da “ruína”, a barroca ruína notada por Walter Benjamin (2004), que, como numa recomposição a partir da destruição, como um erigir a partir de um rasto que não se apaga, é paragonável à substituição do corpo morto pelo *corpo* pétreo ou brônzeo:

*(...) A penumbra do fim da tarde cobria o largo. Os pombos recolhiam-se aos altos ramos dos olmos, em silêncio, como fantasmas, ou sombras doutros pombos que naqueles mesmos ramos tivessem descido em anos passados, ou nas ruínas que neste lugar houve, antes que se limpasse o terreno para fazer a praça e levantar a estátua...* (Saramago, 1982: 292)

De igual modo, no romance *Todos os Nomes*, a estátua é mote de ridicularização e desdramatização do cemitério, através de um retrato algo carnavalesco da arquitectura tumular do Cemitério Geral. Na presente obra, o cemitério é afastado da sua conotação emocional e temerosa, sendo analisado à luz das ciências arqueológicas, históricas e artísticas.

Neste âmbito, o cemitério é descrito como:

*(...) um catálogo perfeito, um mostruário, um resumo de todos os estilos, sobretudo de arquitectura, escultura e decoração, e portanto um inventário de todos os modos de ver, estar e habitar existentes até hoje, desde o primeiro desenho elementar de um perfil de corpo humano, depois aberto e escavado a picão na pedra viva, até ao aço cromado, aos painéis reflectores, às fibras sintéticas e às vidraças espelhadas, usados a torto e a direito na actualidade de que se tem vindo a falar* (Saramago, 1997: 226).

Entre a linguagem técnica e a popular, elabora-se uma descrição histórica dos monumentos cemiteriais, sendo que entre a gravidade de “dólmenes”, “gárgulas” e “mármore”, se imiscuem

“estátuas jazentes” de inspiração cavaleiriça ou figuras “representando mulheres de tetas apertadas” (id.: 226/227).

Por outro lado, neste *display* da morte, a estátua assume conotações tanatológicas mais convencionais, como a de espectro – figurando um morto-vivo ou a própria morte – ou a de corporalização e personificação da “mitologia” sagrada. No campo fantasmático, em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, a estátua incorpora o estado de defunção de Fernando Pessoa, bem como o fingimento reisiano:

*(...) Fernando Pessoa não mudara de posição, olhava na direcção da cama, sem nenhuma expressão, como uma estátua de olhos lisos... (Saramago, 1982: 228)*

*(...) Ricardo Reis sentou-se ao lado de Fernando Pessoa, no escuro da noite sobressai a brancura da cara e das mãos, a alvura da camisa, o resto confunde-se, mal se distingue o fato preto da sombra que a estátua projecta, não há mais ninguém no jardim... (id.: 273)*

*(...) não esperava visitas, então sentou-se na cadeira onde Fernando Pessoa passara a noite, traçou a perna como ele, cruzou as mãos sobre o joelho, tentou sentir-se morto, olhar com olhos de estátua o leito vazio, mas havia uma veia a pulsar-lhe na fonte esquerda, a pálpebra do mesmo lado agitava-se, Estou vivo, e como não havia ali ninguém que pudesse desmenti-lo, acreditou (id.: 233).*

Na sugestão de um imobilismo inerente à condição trazida pela morte, Fernando Pessoa é a própria imagem da rigidez e imutabilidade estatuárias e Ricardo Reis é a imagem de uma estagnação tentada, um requisito funéreo que simula procurando, paradoxalmente, “sentir-se morto”.

Numa proximidade indiciante de morte, a pose estatuária é associada à consumação copular entre Ricardo Reis e Lídia – uma outra defunção subjacente à volúpia erótica, à pulsão de morte freudiana buscando o imobilismo pelo alívio, enfim, à “pequena morte do prazer” (Ariès, 1988: 96):

*(...) Ricardo Reis e Lídia não se levantaram. Estavam nus, deitados de costas como estátuas jacentes, nem sequer cobertos por um lençol, a morte, se tivesse vindo, encontrava-os oferecidos, plenos, que ainda há poucos minutos os seus corpos se tinham separado, arquejantes, húmidos de suor recente e dos íntimos derrames, o coração batendo e ressoando na pulsação do ventre, não é possível estar mais vivo do que isto, e de repente a cama estremece, os móveis oscilam, rangem o soalho e o tecto, não é a vertigem do instante final do orgasmo, é a terra que ruge nas profundezas, Vamos morrer, disse Lídia... (Saramago, 1982: 352)*

Num contraste entre a vida e a morte, o lençol marca a fronteira entre a conotação erótica e a mortuária, como que mediando a linha que se figura ténue entre as imagens tumulares (“estátuas jacentes”) e os corpos pulsantes (“não é possível estar mais vivo do que isto”).

Num outro sentido da petrificação do humano, no romance *As Intermittências da Morte*, a personificação da morte é alvo de referência estatuária, veiculando o sentimento humano de devastação diante da inaptidão. Numa espécie de contrassenso, visto que a estátua e a morte estão ligadas intrinsecamente, de forma simbólica, a seguinte conotação tanatológica vai além da simbologia tradicional, concedendo a essa associação metafórica um certo grau adicional de “pessoalidade”:

*(...) No entanto, ao menos por um breve momento, o que temos diante dos olhos mais se assemelha à estátua da desolação do que à figura sinistra que, segundo deixaram dito alguns moribundos de vista penetrante, se apresenta aos pés das nossas camas na hora derradeira para nos fazer um sinal semelhante ao que envia as cartas, mas ao contrário, isto é, o sinal não diz vai para lá, diz vem para cá (Saramago, 2005: 149).*

Ainda no âmbito da figuração humana do inumano, como referimos, o duplo estatuário é instrumentalizado em favor de uma aproximação entre o sagrado e o profano – um eixo paradigmático da estética saramaguiana – gerando vitalidade a partir da matéria inorgânica. Como poderemos verificar no excerto *infra* de *Memorial do Convento*, as imagens de santos são perspectivadas como seres vivos mundanos e idealizados como “gente como nós”:

*(...) Blimunda e Baltasar entram no círculo das estátuas. O luar ilumina de frente as duas grandes figuras de S. Sebastião e S. Vicente, (...) S. Francisco de Assis, que merecia estar em luz plena, ao pé da sua Santa Clara, prouvera não se veja nesta insistência nenhuma insinuação de comércio carnal, e depois, se o tivesse havido, que é que tinha, não é por isso que as pessoas deixam de ser santas, e com isso é que os santos ficam pessoas. (...) Com o dedo acompanha as curvas e as rectas, é como um cego que ainda não aprendeu a decifrar o seu alfabeto relevado, Blimunda não pode perguntar à estátua, Quem és, o cego não pode perguntar ao papel, Que dizes (...). Tudo no mundo está dando respostas, o que demora é o tempo das perguntas. Uma nuvem solitária veio do mar, sozinha em todo o claro céu, e por um longo minuto cobriu a lua. As estátuas tornaram-se vultos brancos, informes, perderam o contorno e as feições, estão como blocos de mármore antes de as ir procurar e achar o cinzel do escultor. Deixaram de ser santo e santa, são apenas primitivas presenças, sem voz, nem sequer aquela que o desenho dá, tão primitivas, tão difusas na sua massa, como parecem as do homem e da mulher que, no meio delas, se diluíram na escuridão, pois estes não são de mármore, simples matéria viva, e, como sabemos, nada se confunde mais com a sombra do chão do que a carne dos homens.*

(...) Saíram do círculo das estátuas, outra vez iluminadas, e, quando iam começar a descer para o vale, Blimunda olhou para trás. Fosforesciam como sal. Apurando o ouvido, percebia-se daquele lado um rumor de conversação, seria um concílio, um debate, um juízo, talvez o primeiro desde que partiram de Itália, metidos em porões, entre ratos e humidades, atados violentamente nos conveses, porventura a última fala geral que poderiam ter, assim à luz da lua, porque não tarda que sejam metidos em seus nichos, alguns nunca mais tornarão a olhar-se de olhos nos olhos, outros só de revés, e outros vão continuar a olhar o céu, parece castigo. Disse Blimunda, Devem ser infelizes os santos, assim como os fizeram, assim ficam, se isto é a santidade, que será a condenação, São apenas estátuas, Do que eu gostava era vê-las descer daquelas pedras e ser gente como nós, não se pode falar com estátuas, Sabemos nós lá se não falarão quando estão sozinhos, Isso não sabemos, mas, se só uns com os outros falam e sem testemunhas, para que precisamos deles, pergunto eu, Sempre ouvi dizer que os santos são necessários à nossa salvação (Saramago, 1994: 320-330).

Como figuras ltuosas e espectrais, utensílios sagrados essenciais para a salvação, colocadas num círculo algo pagão e ritualístico, as estátuas dos santos são perspetivadas como uma “massa” morta e intransponível, destituída de identidade e de qualquer humanidade que possa ser percecionada, mas também consideradas *carnalmente*, numa figuração em que da pedra se faz vida e não o oposto. Na presente obra, a frieza do mármore e a morte a si inerente parecem despoletar o impulso vital que une os corpos de Sete Sóis e Sete Luas.

Em *Memorial do Convento*, o duplo sagrado não é apenas emblema do ocaso sendo figurado como *arma mortal*, passível de *doar* uma morte (Derrida, 2008) visceralmente conotada:

(...) Não é verdade que o dia de amanhã só a Deus pertença, que tenham os homens de esperar cada dia para saber o que ele lhes traz, que só a morte seja certa, mas não o dia dela, são ditos de quem não é capaz de entender os sinais que nos vêm do futuro, como este de aparecer um padre no caminho de Lisboa, abençoar porque a bênção lhe pediram, e seguir na direção de Mafra, quer isto dizer que o abençoado há-de ir a Mafra também, trabalhará nas obras do convento real e ali morrerá por cair de parede, ou da peste que o tomou, ou da facada que lhe deram, ou esmagado pela estátua de S. Bruno. É cedo ainda para estes acidentes (id.:117/8).

Numa narração proléptica de morte – uma contrução recorrente na estética saramaguiana –, o esmagamento hipotético da estátua de S. Bruno do convento de Mafra integra uma enumeração da *causa mortis*, na qual a imagem visceral e a tonalidade risível – motivada pela sucessão banalizante de efemérides passíveis de assassinar a personagem – uma vez mais, se imiscuem.

No seguimento desta estética do *display*, lembramos a figuração estatuária de *Don Giovanni* ou o *Dissoluto Absolvido*, que comentaremos adiante. No presente texto dramático, a figura do

*invitato* de bronze veicula a imagem carnavalesca de regresso de um morto materializado pela sua estátua. Dando corpo inorgânico ao Comendador, instrumentalizada pela figura estatuesca, a figuração prosopopéica do morto vale-se do paradoxo para criar um efeito cómico. Conotada com a seriedade implícita ao teor social laudatório da estátua – especialmente a de corpo inteiro que, como referido por Ariès (1988), seria indicante dos *status* mais elevados na sociedade –, bem como com a gravidade presente na cena dapontiana parodiada (“di rider finirai prima dell’aurora”), a figuração *buffesca* do duplo do Comendador é potenciada por esse mesmo contraste entre rigidez e a solenidade do estatuto, por um lado, e o burlesco de discurso e de situação, por outro.

O mesmo se aplica à figuração macabra da morte, potenciada pela oposição entre a fixidez da matéria inorgânica e a matéria frágil e decomponível orgânica. Numa combinação tragicómica, o duelo verbal entre Don Giovanni e o duplo do Comendador confere visceralidade e, de certa forma, humanidade, bem como um *nonsense* burlesco à cena dapontiana, que ficou célebre pela tonalidade trágica e imprecativa:

**Don Giovanni**

*E como foi que vieste até aqui? Não deve ter sido fácil, com essas pernas rígidas, tesas. Quero dizer, sem articulações.*

**Comendador**

*Trouxe-me pelos ares o meu espírito. Não havia outra maneira.*

**Don Giovanni**

*E onde está ele agora?*

**Comendador**

*Ficou lá fora à espera.*

**Don Giovanni**

*Se queres, manda-o entrar, não faças cerimónia, onde cabemos dois, cabemos três. E mesmo quatro, se contarmos com Leporello.*

**Comendador**

*Não te incomodes, o espírito esperará o que for preciso, cedo e tarde são expressões sem sentido para ele.*

**Don Giovanni**

*Curioso. E vai ficar lá fora até que acabemos de comer?*

**Comendador**

*Os mortos não comem, os mortos são comidos.*

**Don Giovanni**

*Não é preciso estar morto para saber isso. Em todo o caso, tu encontras-te a salvo, os vermes são bichos delicados, respeitam o bronze. Mas, agora reparo, se por te faltarem as articulações não te podes sentar, comer também não poderás. Para comer é preciso dar ao queixo (Saramago, 2005: 32/3).*

Na senda dos duplos morfologicamente imotos, a máscara veicula sentidos ambivalentes, por vezes antinômicos, conotando a simulação e a dissimulação, a expressão e a inexpressão de estados de espírito, a personificação ou despersonalização, representando um acréscimo do rosto ou a sua substituição. Da mesma forma, o presente artefacto é conotativo da criação, como da aniquilação.

No que concerne à vertente criadora e criativa, a máscara está associada às utensilagens carnavalescas, veiculando o sentido de fingimento folião e apelando ao *nonsense* e à paródia, uma leitura que é subjacente às máscaras da comédia clássica grega, tal como às mascarilhas paradigmáticas do entrudo. No que concerne à aniquilação, a máscara veicula a ideia de “arquétipo imutável, no qual supostamente a morte se reintegra” (Chevalier & Gheerbrant, 1997: 442). Sendo um símbolo da iconografia funerária, a máscara é instrumentalizada para mimetizar e rememorar o corpo ou a face do morto, seja de forma mimética ou livre, como quando usada como emblema totémico para convocar uma presença espiritual<sup>227</sup>.

Com um cariz explicitamente fúnebre, a simbologia da máscara vai ao encontro da tríade implícita ao conceito de *display* da morte que temos vindo a desenvolver. Como já sublinhado, o presente artefacto possibilita a permanência alusiva – seja objetual ou simbólica –, de um ser ou de uma entidade imaterial mas também a reinvenção de um ser vivo, sendo ambas as aceções a manifestação de um simulacro instrumentalizado em favor de um certo tipo de fingimento e de inverosimilhança. De forma abrangente, a máscara parece conotar a dupla função de materialização do imaterial, por um lado, e de recriação de uma superfície tangível, por outro.

Sob a égide da manipulação e da transmutação da aparência de seres tangíveis (no caso, pela cobertura de faces humanas vivas), a máscara veicula a ideia de disfarce – de objeto que cobre e recria a face –, e a de escarapate ou revelação – sendo um objeto passível de colocar-se sobre a face e, portanto, de tocar a “verdadeira” face.

É de senso comum aludir-se à ideia de fingimento quando se analisa o objetivo implícito ao gesto de se mascarar, sendo que esse fingimento subsume tanto a ideia de ocultação, como a ideia de desvelamento (re)criativo, elevando a representação à figuração possível do ignoto, uma

---

<sup>227</sup> Neste contexto, Louis-Vincent Thomas sublinhou as feições antropomórficas, zoomórficas e cosmomórficas das máscaras tribais africanas, lembrando a irrelevância do realismo ou simbolismo das suas representações, sendo que “o seu objectivo permanece[ria] o mesmo: convocar o antepassado” (Thomas *apud* Rodrigues, 1990: 54).

ignomínia que, definindo o conceito de arte, Maeterlinck perspectiva como “uma máscara provisória que cobre o desconhecido sem rosto” (Maeterlinck *apud* Manuel, 2006: 48).

Neste âmbito, a máscara é perspectivada como artifício de sobreposição de uma superfície artificial e objetiva sobre uma outra superfície real e subjetiva – esta última, que é, afinal, primeira, que se acredita ser de índole fenoménica e, portanto, inapreensível em essência: porventura, uma camada de interpretação através da criação de um molde material, que não passa de uma simulação mas que é passível de elaborar sentidos através dessa nova camada – ou um símile consciente da orla da sua diversidade, abrindo novos caminhos à leitura (fantasiosa) do desconhecido. A máscara representa o limiar entre a ocultação e a revelação de uma forma que é conscientemente outra mas também figura a tensão entre ao estatismo e o movimento pulsante, a vida e a morte. Esconder para expor ou *des-cobrir* (em registo derridiano de ilusão ou quimera), sob o signo da hermenêutica da suspeita, como já aludido, esta revelação é consciente de que é apenas interpretação. Neste sentido, essa nova camada é como uma folha em branco, na qual se desenham figuras e feições que podem ser antagónicas.

Por outro lado, tendo em conta o sentido ancestral atribuído à máscara enquanto *totem*, o utensílio é simbólico da tentativa de compreensão das entidades espirituais ou forças ocultas mediante um dos artifícios concebidos pelo homem, não para que se apreenda a sua essência, “não (...) [para] as dominar, mas (...) [para] compreender o seu funcionamento e (...) explicar a sua irracionalidade fazendo dela mera aparência” (Mattoso, 2013: 11).

Na senda de um polimorfismo proteico, um motivo mitológico frequentemente associado ao duplo em questão, a máscara materializa expressões e estados de espírito dissonantes, passíveis de representar expressões faciais, tanto sugestivas – situadas entre o riso e o desassossego –, como neutras ou inexpressivas – em jeito de *poker face*.

Da mesma forma, a máscara é instrumentalizada, tanto em favor da individuação, como da arbitrariedade da presença, servindo de utensilagem para a representação de um sujeito ou grupo-alvo, mas também para uma encarnação do anonimato, para a despersonalização, passando da representação do particular para o universal. No seio desta figuração universal, o abandono do corpo e da face é uma destituição do que individualiza o ser, do que, de certa forma, é a carne do *ego*. Notemos que esta (des)figuração foi também notada por Maeterlink, salientando que o uso do artefacto em causa pelo teatro grego pretendia atenuar a presença do homem, enfatizando a essência estética da dramaturgia (Maeterlinck *apud* Manuel, 2006).

Na orla da dissimulação e do fingimento estético, a própria ironia é conotada como máscara e dissimulação – um motivo relevante do ponto de vista do retrato da morte em José Saramago. Num contexto dramatúrgico ou real, a máscara que oculta e revela subsume sempre a ideia de artifício, como se de um molde demiúrgico se tratasse, surgindo a criatura sob a forma possível de simulacro e de símile – o “ego alter” (Morin, 1988: 128) que, através da máscara, veicula a ideia de manipulação da aparência facial, cobertura e transmutação do rosto e exibição do interior.

Uma vez mais, a máscara é um constructo de índole bifronte, em jeito pós-modernista. Uma ambivalência notada por Patrick Baudry no artigo “Da máscara ao invólucro: a liquidação do humano?”. Segundo Baudry, a máscara é uma “figura humana”, que se define “não (...) só [como] (...) utensílio, mas [como] (...) suporte de um modo de presença (...) [que] permite estar cá, por intermédio de um disfarce que não é apenas dissimulação e que não é uma maneira de desaparecer”. Como acrescenta, esta é, sim, “...uma maneira de aparecer (...) mistura[ndo] o verdadeiro e o falso, constitui[ndo] uma tática simultaneamente excessiva e segredante, de retirada e de excesso” (Baudry in Rodrigo, 1990: 53). Neste sentido, entre a ocultação e a revelação, como assinalaria Lévinas, a máscara “não esconde o rosto. Revela-lhe a complexidade, o inefável, o impensável. Não o veste somente: revela-lhe sobretudo a nudez” (Lévinas *apud* Baudry in Rodrigo, 1990: 53).

Como firma José Mattoso, em *Poderes Invisíveis: O Imaginário Medieval*, este duplo é o “rosto da vida e da morte”, expressão que dá título a um dos ensaios da publicação referenciada. Na senda do que jaz oculto e do que é revelado, mas também da imobilidade *versus* mobilidade, o historiador destaca a aproximação ao intangível despoletada pela instrumentalização da máscara. Como assinala, “a máscara oculta o rosto sob uma forma imóvel”, sendo “por assim dizer, a própria antítese da face humana”. Neste sentido, esta “[r]etira-lhe (...) a vida, e, com ela, retira-lhe também, aparentemente, a expressividade e o sentido”. No entanto, como acrescenta, “se examinarmos com atenção o uso universal da máscara, e se repararmos para que serve, sobretudo nas sociedades ditas «primitivas» e nas sociedades tradicionais, tem de se reconhecer (...) que a máscara, longe de ocultar, revela; que ela retira a expressão pessoal do rosto que está para além das aparências: aquele sentido que a face viva e individual faz esquecer e só aparece com a morte” (Mattoso, 2013: 31).

No que concerne à feição tanatológica da máscara, numa perspetiva cultural, tal como aludiram Patrick Baudry e Louis-Vincent Thomas, a máscara funérea parece dar mais protagonismo à morte, sendo que, diante do molde referido, “são os vivos que se retiram diante dos mortos, sendo

a máscara muito mais o túmulo do vivo que a usa do que o do antepassado que nela sobrevive” (Thomas *apud* Baudry in Rodrigo, 1990: 54). Neste seguimento, como notado por Jean-Luc Nancy em *The Ground of the Image*, as máscaras de morte fazem emergir a *imagem* da morte, tornando-a visível, como foi premissa heideggeriana (Nancy, 2005: 24) – uma visibilidade e demonstração ou exposição (*display*) que é, ao mesmo tempo, uma ausência: “a self-showing that withdraws itself” (*id.*: 96).

Neste âmbito, e não apenas num âmbito expressamente funéreo, pela sua dimensão intrinsecamente objetual e inorgânica, sobrepor qualquer molde ao rosto vivo – inseri-lo num “invólucro inumano” (Baudry in Rodrigo, 1990: 57) – é, de certa forma, estabelecer um elo de ligação com a morte, escondendo-se detrás dela, e tocando-lhe ainda que apenas na sua superfície. O apagamento ou “liquidação do humano” pelo uso da máscara possibilita um contacto com o inumano, uma “existência «performante» num universo «maquínico» tornando-se [o homem no] próprio engenho” (*id.*: 55).

Nesse sentido, refletindo sobre a estética da máscara no teatro, poderemos afirmar, como Vsevolod Meyerhold, que o rosto que transporta uma máscara morta, possibilita que “de morta ela se (...) [torne] viva” (Meyerhold *apud* Manuel, 2006: 78) ou que, por outro lado, por “detrás da máscara, da pantomina, (...) [seja] o *inumano* que [em nós]” se expresse (Guerreiro, 2011: 17), numa confluência de opostos que parece ser capaz de questionar e representar esse não-lugar do saber que é o mundo e a indecidibilidade que é, não só mas também, a morte.

Inserimos a máscara no seio dos duplos não personalizados – entre os quais incluímos o manequim e excluímos a fotografia, o espelho e a estátua – que, quer representem o corpo vivo (integral ou parcialmente), quer representem o corpo morto, vêm despersonalizar o ser representado, sem deixarem de conotar a figura humana, como uma “cara coberta de espuma [que] não é mais do que uma máscara de homem, adaptável a qualquer rosto de homem, e quando a navalha, aos poucos, vai revelando o que está por baixo” (Saramago, 1985: 344).

Inflingindo o anonimato e o apagamento do *ego*, esta desindividualização parece, de certa forma, representar o que há de comum na condição humana e em qualquer outra entidade orgânica: nascer, crescer e morrer. Um pouco ao encontro desta leitura, refletindo sobre as diferentes morfologias da máscara, José Mattoso salienta:

(...) [o] aspeto misterioso e transcendente que a máscara tenta exprimir, através da distorção ou do grotesco, do exagero ou da estilização, da transfiguração ou da simplificação, da imitação ou da inversão. Por meio dos recursos imprevisíveis, e todavia repetitivos, da arte, a máscara procura abrir o caminho à compreensão do

que há de mais universal no homem, e do que inexoravelmente o liga ao mistério das trocas entre a morte e a vida (Mattoso, 2013: 43).

Neste sentido, acrescenta: “Só assim se compreende o fascínio pelas máscaras que inspiraram e inspiram tantos artistas do teatro e tantos escultores em todas as culturas e em todas as civilizações” (*ibid.*). Por outro lado, na senda da teatralidade e da exuberância – num barroquismo também característico da estética saramaguiana –, a máscara é, entre outros duplos, o símbolo cénico da fantasia e da criação de realidades outras, “onde a aparência se afirma como realidade, onde a máscara e os efeitos cénicos instauram a ilusão e simultaneamente deixam entrever a ruptura da ilusão” (Silva *apud* Ferreira, 2009:102).

Nas obras em estudo, a máscara veicula o sentido de dissimulação e de exibição, sendo assiduamente associada ao tema funéreo. Numa leitura que consideramos fulcral no âmbito do *display* da morte, o romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis* revela uma definição de ironia, convocada como “máscara (...) de uma certa forma de dor” (Saramago, 1985: 360/1). Lembrando a premissa de Aarão Lacerda que, em *Da Ironia, do Riso e da Caricatura: Ensaio Esthetico*, assinala que as “causas do riso são múltiplas e as condições em que se produz são das mais diversas: desde a dôr physica á dôr moral...” (Lacerda, 1915: 26), o disfarce da dor subsume a ideia de criação superficial de um artefacto, gizando um escaparate fingidor, que parece relevante quando questionado o uso da tónica risível na figuração da morte.

Se conotar a máscara com a morte é uma convenção histórica movida por motivos antropológicos, os quais temos vindo a assinalar, por outro lado, a ideia de disfarce veiculada por esse duplo parece legitimizar a leitura intuída de disfarce da dor associada à questionação da morte do *próprio* e do outro – uma dor que engloba não só o medo da finitude, mas também a frustração advinda do desconhecimento. A “Tragédia do Riso” (*id.*: 74) e a carnavalização subjacentes à simbologia da máscara (tal como a da caricatura, sublinhada por Lacerda) parece, nesse sentido, correlacionar-se com a essência da própria figuração da morte nas obras saramaguianas em estudo.

Neste seguimento, lembramos um dos episódios do romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, no qual se estabelece uma analogia explícita entre máscara, carnaval e morte:

(...) Ricardo, vem aí o carnaval, divirta-se, nestes próximos dias não conte comigo. (...) Veio-me agora uma ideia, era você disfarçar-se de domador, bota alta e calção de montar, casaco encarnado de alamares, Encarnado, Sim, encarnado é o próprio, e eu vinha de morte, vestido com uma malha preta e os ossos pintados nela, você a estalar o chicote, eu a assustar as velhas, vou-te levar, vou-te levar, a apalpar as

*raparigas, num baile de máscaras a prémio nós ganhávamos, Nunca foi bailarim, Nem é preciso, as pessoas só iam ter ouvidos para o chicote e olhos para os ossos. Já não estamos em idade de divertimentos. Fale por si, não por mim, eu deixei de ter idade, com esta declaração levantou-se Fernando Pessoa e saiu, chovia na rua, e o empregado do balcão disse para o freguês que ficara, O seu amigo, sem gabardina nem guarda-chuva, vai-se molhar todo, Ele até gosta, já se habituou* (Saramago, 1985: 155).

Como ilustrado, os diálogos que se vão tecendo ao longo do romance figuram um Fernando Pessoa folião, ironizando com as vicissitudes da sua condição de defunto, e um Ricardo Reis grave e circunspecto – uma seriedade que vai ao encontro da sua personalidade ataráxica mas que é também despoletada pela presença e testemunho do devir mortal, com o qual se confronta ao longo da diegese. Num baile onde as máscaras veiculam a ideia de desvio da ordem quotidiana – um elemento carnavalesco sublinhado por Bakhtin –, estas são conotadas com o excesso possibilitado pela ocultação da identidade, centrado na figura burlesca da morte.

Desta forma, em dia de entrudo, sugestionado pelo diálogo anterior, salientamos o episódio em que Ricardo Reis vê um vulto mascarado de morte e, desconfiando tratar-se de Fernando Pessoa, persegue-o:

*(...) Ricardo Reis arrasta os pés, (...) neste mesmo instante apareceu-lhe um cortejo de carpideiras, tudo homens vestidos de mulher, (...) Ai o meu querido marido que não o torno a ver, gritava em falsete um estupor carregado de crepes, e uns que faziam de órfãs, Ai o meu querido paizinho que tanta falta nos faz, ao redor corriam outros pedindo ajuda para o enterro, que o pobrezinho já morreu há três dias e começa a cheirar mal, e era verdade, alguém teria rebentado por ali garrafinhas de ácido sulfídrico, os mortos não costumam cheirar a ovos podres, foi o que se pôde arranjar de mais parecido. Ricardo Reis deu umas moedas (...) quando de repente lhe pareceu ver um vulto singular no meio do acompanhamento, ou seria, pelo contrário, tratando-se de funeral, mesmo fingido, a (...) lógica presença da morte. (...) o homem tinha a altura, a compleição física de Fernando Pessoa, apenas parecia mais esbelto, mas seria da malha que vestia, favorece sempre. (...) o esqueleto parou no alto da escada, (...) depois atravessou o largo, meteu pela Travessa da Queimada, (...) [e] pela primeira vez duvidou se seria homem o mascarado, seria mulher, ou nem mulher nem homem, apenas morte. É homem, pensou, quando viu o vulto entrar numa taberna, recebido com gritos e palmas (...) e, espreitando, estava a beber um copo de vinho, ao balcão, o esqueleto todo empinado para trás, tinha o peito chato, não podia ser mulher.*

*O mascarado (...) saiu logo, e Ricardo Reis não teve tempo de (...) procurar um esconderijo, (...) a voz não era de homem, era de mulher, ou a meio caminho entre macho e fêmea, Olha lá, ó burgesso, por que é que andas atrás de mim, és maricas, ou estás com pressa de morrer, Não senhor, de longe julguei que era um amigo meu, mas pela voz já vi que não é, E quem é que te diz que não estou a fingir, realmente a voz agora era outra, indecisa também, porém de maneira diferente, então Ricardo Reis disse, Desculpe, e o*

*mascarado respondeu com uma voz que parecia a de Fernando Pessoa, Vai bardamerda, e voltando as costas desapareceu na noite que se fechava. Como disseram as meninas do basculho, é assim no carnaval, nada parece mal... (Saramago, 1984: 162-164)*

Rodeado pelas festividades pagãs carnavalescas, enleado por várias manifestações paródicas do funeral, o heterónimo persegue o mascarado que acredita ser Fernando Pessoa – não fosse o significado de *Persona* “na origem «máscara»” (Agamben, 2010: 61). Como ilustrado, em dia de carnaval, a rua torna-se um palco de morte, na qual são encenados estados emocionais e corporais, fingido o pranto dos que ficam e o corpo do que foi – sendo que o ardor e o odor se unem numa conjugação grotesca de imagens víscerais e discurso risível – o *display*. No presente excerto, a simbologia da máscara incorpora as ideias antagónicas mas não indissociáveis de escarlate e dissimulação da morte, mas também veicula o motivo pessoano da despersonalização e do fingimento, num carnaval onde o cómico de situação e de linguagem<sup>228</sup> bergsonianos subvertem ou escondem – mascaram – a gravidade da morte.

No seguimento dos episódios anteriores, assinalamos o momento em que Ricardo Reis confronta o poeta das máscaras, num diálogo imaginado e depois concretizado que, uma vez mais, evoca a duplicidade, envolta em humor e morte:

*(...) Também discutiu consigo mesmo, dormindo ou acordado, se a máscara era Fernando Pessoa, (...) havia de perguntar-lhe, diria ele a verdade, não diria, Ó Reis, então você não viu que se tratou de uma brincadeira, ia-me lá eu agora fantasiar de morte, medievalmente, um morto é uma pessoa séria, ponderada, tem consciência do estado a que chegou, e é discreto, detesta a nudez absoluta que o esqueleto é, e quando aparece, ou se comporta como eu, assim, usando o fatinho com que o vestiram, ou embrulha-se na mortalha se lhe dá para querer assustar alguém, coisa a que eu, aliás, como homem de bom gosto e respeito que me prezo de continuar a ser, nunca me prestaria, faça-me você essa justiça (Saramago, 1984: 166).*

*(...) diga-me cá, afinal sempre se mascarou de morte no entrudo, Ó Reis, então você não viu que se tratou de uma brincadeira, ia-me lá eu agora fantasiar de morte, medievalmente, um morto é uma pessoa séria, ponderada, tem consciência do estado a que chegou, e é discreto, detesta a nudez absoluta que o esqueleto é, e quando aparece, ou se comporta como eu, assim, usando o fatinho com que o vestiram, ou embrulha-se na mortalha se lhe dá para querer assustar alguém, coisa a que eu, aliás, como homem de bom gosto e respeito que me prezo de continuar a ser, nunca me prestaria, faça-me você essa justiça, Já esperava que a resposta fosse essa, ou aproximada, e agora peço-lhe que se vá embora... (id.: 182)*

---

<sup>228</sup> No âmbito da tipologia bergsoniana aplicada à estética de Saramago, vide Arnaut, 2011.

Notamos como, mantendo o mote da máscara, a repetição *ipsis verbis* do diálogo entre Ricardo Reis e Fernando Pessoa reflete a dualidade implícita a todo o romance, numa narrativa em torno do duplo e da encenação que, na presente diegese, deixa algo em aberto a identidade do referente e do referenciado: será Ricardo Reis o duplo heteronímico de Pessoa ou Pessoa um duplo fantasmático de Reis?

Num processo de repetição discursiva que joga com as expectativas de Ricardo Reis e do recetor – “Já esperava que a resposta fosse essa” (*id.*: 182) –, algo comicamente, Pessoa inverte a tónica burlesca dos excertos anteriores, expressando-se “medievalmente”, de forma séria. Um fantasma sério, lembremos, abordando o tema da assombração com gravidade, evocando a imagem fantástica e *cartoonesca* do morto embrulhado na “mortalha” para “assustar alguém”, numa interseção risível entre o *nonsense* e a retidão cavalheiresca.

No âmbito da representação grotesca da morte associada ao motivo do carnaval que, entre o cómico e o feio, é transversal às obras que integram o universo em estudo, salientamos a instrumentalização do motivo da máscara no romance *Todos os Nomes*:

(...) *Pessoas assim, como este Sr. José, em toda a parte as encontramos, ocupam o seu tempo ou o tempo que crêem sobejar-lhes da vida a juntar selos, moedas, medalhas, jarrões, bilhetes-postais, caixas de fósforos, livros, relógios, camisolas desportivas, autógrafos, pedras, bonecos de barro, latas vazias de refrescos, anjinhos, cactos, programas de óperas, isqueiros, canetas, mochos, caixinhas-de-música, garrafas, bonsais, pinturas, canecas, cachimbos, obeliscos de cristal, patos de porcelana, brinquedos antigos, máscaras de carnaval, provavelmente fazem-no por algo a que poderíamos chamar angústia metafísica, talvez por não conseguirem suportar a ideia do caos como regedor único do universo, por isso, com as suas fracas forças e sem ajuda divina, vão tentando pôr alguma ordem no mundo, por um pouco de tempo ainda o conseguem, mas só enquanto puderem defender a sua coleção, porque quando chega o dia de ela se dispersar, e sempre chega esse dia, ou seja por morte ou seja por fadiga do colecionador, tudo volta ao princípio, tudo torna a confundir-se...* (Saramago, 1997: 23/4)

Num regresso “ao princípio”, as pegadas da vida reunidas e organizadas veiculam a ideia de morte como regresso à dispersão, ao caos inicial, e à ideia de vida como “angústia metafísica”, um sentimento situado no reino da essência, que é ironicamente colmatado pelo colecionismo de duplos – objetos metonímicos do ser, marcas e máscaras de superfície e fingimento, que se inserem no seio de outros tantos vestígios biográficos que, sendo extensamente enumerados, veiculam a semântica da banalidade ou a busca da essência pela banalização do objeto colecionado

e repetido. Neste seguimento, entre os objetos colecionados, salientamos a intromissão inesperada e foliã das máscaras de carnaval que parece ser, de certa forma, incompatível com a personalidade conhecida do conservador – máscaras de vivo que, no seio de tantos outros objetos, parecem perspetivar o “futuro anterior” (Ricoeur, 2011) da máscara de morto.

No limiar entre a vida e a morte, a máscara é um apanágio do imobilismo, passível de encarnar a vitalidade gestual quando se substitui à face humana e se associa ao corpo humano. Assim o é, também, o manequim – um outro duplo utilizado reiteradamente por José Saramago instrumentalizando o *display* da morte.

Se o manequim se aproxima da máscara na feição de instrumento de manietação humana – *eppur si muove*, ao contrário da estátua que, na escala da imobilidade, se aproximaria mais da fotografia –, por outro lado, pela possibilidade incessante de combinações de posturas, este duplo possui uma efemeridade algo semelhante à do reflexo especular, na medida em que não fixa o mo(vi)mento.

Se o homem-estátua representa o limiar entre o pulsante e o inerte – uma inércia fingida, auto-imposta – a estátua ou manequim que representa um homem vivo retira-lhe essa pulsação, conferindo-lhe uma mera presença objetiva ou objetificada, ainda que não se afaste completamente da ideia de uma presença vital, não porque essa presença móvel seja autónoma, mas porque deixa em aberto a possibilidade de ser manuseável ou articulável.

Num “corpo” articulado, significando tanto a mobilidade como o estatismo em potência, o manequim é outro símile do homem criado para o substituir esteticamente, como se esse homem fosse criado “pela segunda vez mas à imagem e semelhança do manequim”, como nota Bruno Schulz, em “Tratado dos manequins ou o segundo génesis” (Schulz, 1983: 41). Pela sua estrutura mutável, tal como a marioneta, o manequim tem a si associada a possibilidade de manipulação – uma característica que o separa dos outros duplos sobre os quais nos debruçamos, na medida em que esta manietação produz um movimento imediato ao contrário, por exemplo, do que a moldagem associada à máscara subsume.

Nesse limiar entre a vida e a morte, entre o humano e o inumano, o hibridismo associado tanto à máscara quanto ao manequim (tal como à marioneta, *dummy* ou outra figura bambolesca) parece despoletar um sentimento de temor, mas também de fascínio, trazidos pela hesitação entre o cariz animado ou inanimado do duplo: “aquilo que não tem vida mas parece viver”, como sublinhou Cariat Astles, no artigo “O grotesco de Lorca a Kantor e o seu legado” (Astles, 2002: 275).

Desenvolvendo o tema do grotesco no teatro de marionetas, a ensaísta aborda a estética dos manequins, veiculada por Tadeusz Kantor, no seio da teoria e prática teatrais desenvolvidas pelo encenador polaco, começando por introduzir o grotesco não só na senda do horrível e do sórdido, mas também no âmbito da “combinação de opostos improváveis” (*id.*: 278) representados, entre algumas figuras carnavalescas ou artísticas<sup>229</sup>, por marionetas, manequins e máscaras. Como assinala Astles, o manequim de Kantor e a marioneta de Lorca conotam “a ilusão da vida – o vazio da essência da existência humana” (*ibid.*), remetendo também para o palco de ilusão inerente ao próprio drama.

Neste âmbito, estes foram utilizados como uma “ferramenta para demonstrar a ausência ou ilusão da vida” (*id.*: 285/6) e, no caso de Kantor, um instrumento para representar as “milhares de mortes” (*id.*: 283) inerentes ao conceito de passado como um conjunto de momentos fenecidos e a memória como evocação dessas mortes – o manequim é instrumentalizado por Kantor para encarnar esses momentos “em que a personagem viveu (...) [e, portanto,] morreu” (*ibid.*).

Considerando-o uma figura de morte por excelência, Kantor deu primazia ao manequim como duplo, numa “*presença humana* (...) [que] num corpo inanimado é, como se compreende, transgressora e perversa” (Manuel, 2006: 94). Negando a substituição total da pessoa humana no palco (ao contrário do postulado por Edward Gordon no conceito que desenvolveu sobre (ultra)marioneta)<sup>230</sup>, Kantor postulava que o manequim deveria ser visto como um modelo a ser seguido pelo ator, “incorporando e transmitindo um poderoso sentimento de MORTE e da condição dos mortos”, perante uma aceção de que “a vida só pode ser expressa pela falta de vida e por recurso à MORTE, às APARÊNCIAS, ao VAZIO e à inexistência de qualquer MENSAGEM” (Kantor *apud* Manuel, 2006: 95). Este sentimento seria despoletado pela encenação da vida e da morte implícita à partilha do palco pelo humano e pelo seu duplo inumano respetivo. Neste sentido, o manequim, “enquanto duplo esvaziado da humanidade do actor, corporiza[ria] a consciência da condição mortal do humano” (Manuel, 2006: 97). O manequim seria, desta forma, uma presença

---

<sup>229</sup> No artigo citado, a ensaísta salienta as figuras do homem vestido de mulher, no carnaval, ou a imagem canónica de um esqueleto a dançar.

<sup>230</sup> Lembramos que o encenador inglês Gordon Craig havia veiculado a ideia de que a marionete deveria servir de modelo para o ator vivo em cena. Sobre o conceito de *Über-Marionette*, de Craig, *vide* estudo *O Teatro da Morte*, de Pedro Manuel: “Craig sugere a ausência do autor e a sua substituição por figuras inanimadas, mas a consciência do momento teatral leva-o a concentrar-se sobre a condição artificial da arte, a importância da técnica, e o estatuto do actor como criador, direccionando a teorização em favor das tendências vanguardistas e experimentais do seu tempo. (...) Enquanto figura de morte que substitui o actor (a super-marionete) (...) *modula* a presença humana em cena. Enquanto *modelo* para o actor, ela figura como exemplo de rigor, técnica e invenção de gestualidade simbólica, legitimando o actor como criador e, ao mesmo tempo, como um elemento na concepção global do espectáculo” (Manuel, 2006: 73).

da morte, uma materialização possível da morte em palco, tal como uma encarnação de memórias passadas, reduzindo-as a acontecimentos concretos, pretéritos, acabados e, por isso, mortos, representando-a também através das figuras bambolescas – “as imagens são *repetíveis*, mas o acontecimento é *irrepetível*” (*id.*: 103).

Como num escaparate comercial, o manequim é um modelo universal, passível de representar uma condição humana destituída de singularidade individual e de *ego*. Da mesma forma, numa justaposição entre vida e morte, refletindo uma presença morfológica semelhante à do corpo humano sem, no entanto, integrar a vitalidade pulsante do referenciado, o manequim veicula a interseção entre o real e o irreal inerentes ao conceito de encenação e estetização da vida, que encontramos na arte, em geral, e na literatura, em particular<sup>231</sup>.

A figura do manequim assume diferentes feições tanatológicas, na obra de José Saramago em estudo. Em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, o manequim incorpora a semântica do despojo – uma matéria morta instrumentalizada como mote da renovação associada aos rituais de entrada de novo ano:

*(...) Lá vai obra (...), e pelos ares cai um vulto grande, (...) e despedaçou-se violentamente contra as pedras, era um manequim, daqueles de três pés, que tanto servem para casaco de homem como para vestido de mulher (...), ali esborrachado pelo choque mal consegue lembrar um corpo, falta-lhe a cabeça, não tem pernas, um rapaz que passava empurrou-o com o pé para a valeta, amanhã vem a carroça e leva tudo...* (Saramago, 1985: 78)

À semelhança de outros despojos inutilizados que, à data, eram “esconjuros para que a abundância venha com o ano novo” (*id.*: 77), o manequim assexuado – um duplo humano de representação coletiva –, é atirado sem zelo, despenhando-se e sendo pontapeado para uma valeta, até que o levem ao destino final. Numa conotação simbólica aludindo à condição humana e remetendo-a à categoria de objeto, depois de inutilizado pelo tempo, o manequim torna-se descartável e é devolvido à condição de nada, num gesto que é, ao mesmo tempo, um ritual de regeneração – *out with the old, in with the new*.

Por outro lado, sublinhamos como a presente imagem de morte é representada em contexto jucundo, em “noite [que] é de festa, de alegria” (*ibid.*), numa folia algo carnavalesca, subsumindo a ideia de sacrifício em prol da atração da abundância e do progresso – o manequim humano, um utensílio que perece, num ritual festivo, alimentando a posteridade.

---

<sup>231</sup> A título ilustrativo, veja-se a obra fotográfica de Eugène Atget.

Da mesma forma, em episódios ulteriores, a conotação humana torna-se literal, num discurso de teor macabro, imbuído de uma ironia amarga:

*(...) só faltava que tivessem atirado também os velhos pelas janelas com o manequim, não é assim tão grande a diferença, a partir de certa idade nem nos governa a cabeça nem as pernas sabem aonde hão-de levar-nos, no fim somos umas criancinhas, inermes, mas a mãe está morta, não podemos voltar a ela, ao princípio, àquele nada que esteve antes do princípio, o nada é verdade que existe, é o antes, não é depois de mortos que entramos no nada, do nada, sim, viemos, foi pelo não ser que começámos, e mortos, quando o estivermos, seremos dispersos, sem consciência, mas existindo. Todos tivemos pai e mãe, mas somos filhos do acaso e da necessidade, seja o que for que esta frase signifique, pensou-a Ricardo Reis, ele que a explique (id.: 78/9).*

*(...) este mundo e esta Lisboa são uma névoa escura onde se perde o sul e o norte, o leste e o oeste, onde o único caminho aberto é para baixo, se um homem se abandona cai a fundo, manequim sem pernas nem cabeça (id.: 91).*

No âmbito bambolesco, assinalamos a figuração saramaguiana da personagem de Dona Elvira que, no prólogo do *Don Giovanni* absolvido, é representada por um manequim.

No presente texto dramático que José Saramago classifica de “Teatro” – uma paródia do *Don Giovanni* punido, de Mozart e da Ponte, respeitando o cariz *buffesco* da obra de partida –, representado como simile apenas no prólogo, o duplo feminino parece convocar o cariz estatístico da personagem dapontiana, numa diegese que principia *in medias res*, aquando da enumeração das 2065 conquistas *donjuanescas* pelo fiel Leporello. Neste contexto, reforçando que o manequim apenas serve de referente da personagem feminina no prólogo do texto teatral, o duplo parece evocar uma certa elisão da singularidade de Dona Elvira, enaltecendo-a como número ou objeto de sedução, mas também como mulher a exhibir, entre muitas, no escaparate que é o catálogo *donnesco* de Don Giovanni. Da mesma forma, porventura aludindo ao comportamento subserviente da personagem, deixando-se manipular por Don Giovanni de forma reiterada, a imagem do manequim traz a si subjacente a ideia de manietação.

Por outro lado, sublinhamos que a *performance* operática de Azio Corghi parece ter reforçado esta imagem do duplo, acrescentando ao texto escrito a simbologia dos três manequins enforcados, que aparecem na abertura da ópera e que parecem indiciar a manipulação do desenlace da paródia por José Saramago, castigando as personagens Dona Ana, Don Octávio e Masetto.

Neste sentido, lembramos que, na paródia saramaguiana, as três personagens são punidas e Don Giovanni é absolvido, num *volte-face* indiciado pela epígrafe: “Nem tudo é o que parece”. Como se fossem manequins manuseáveis, na referida *performance* de *Don Giovanni ossia il Dissoluto Assolto*, o transporte dos corpos inanimados para fora de cena parece veicular a ideia titeresca de manipulação do destino das personagens por parte do autor e o enforcamento simbólico dos respetivos desejos de vingança. Neste âmbito, lembramos que um deles, Don Octávio, é assassinado pelo Don Giovanni absolvido.

Como tivemos oportunidade de notar, referindo-se à presença de morte dos manequins em cena, Pedro Manuel sublinhou a índole repetível das imagens (veiculadas por duplos objetificados) e irrepitível dos acontecimentos, uma vantagem em prol de uma representação universal da espécie humana, tanto a nível corporal como psíquico.

Numa outra tipologia não repetível e não imóvel da imagem dual, ao contrário do referido *supra*, a imagem especular pressupõe a ideia de irrepitição e irreproduzibilidade, para usarmos o conceito benjaminiano em sentido inverso ao pressuposto.

Além da fotografia, e num sentido fenomenológico, poderíamos afirmar que a imagem especular é a mais realista dos duplos aqui assinalados, sendo que esse realismo poderia ir além do do fotograma (não sendo manipulável, do ponto de vista cromático ou focal), não nos desmentissem as noções de perspectiva e curvatura especulares, por exemplo, que são apanágio da ilusão.

Num outro sentido, o espelho possui uma feição simbólica, sendo instrumentalizado para veicular sentidos esotéricos e fantasmáticos, para servir de mote à viagem para outros espaços e outros tempos, entre outros motivos do fantástico e do maravilhoso.

De um ponto de vista psicanalítico, segundo premissa lacaniana, o espelho foi considerado o canal primário da auto-perceção dual, um mote de autoidentificação anterior à aquisição da linguagem<sup>232</sup> que, no estudo “Estádio do espelho como formador da função do eu”, Lacan descreveu como uma “*Gestalt*” – uma perceção de exterioridade cuja “aparição simboliza[ria] a permanência mental do *eu* ao mesmo tempo que prefigur[aria] a sua destinação alienante” (Lacan, 1977: 23). Como escreveu o analista francês, esse momento de autocontemplação especular inaugura o longo caminho de perceção e posterior questionação do *próprio*, numa “inesgotável

---

<sup>232</sup> Como descrito por Lacan: “Tal acontecimento pode ocorrer, sabe-se desde Baldwin, a partir da idade de seis meses, e a sua repetição frequentemente fixou a nossa meditação perante o espectáculo surpreendente de uma criança em frente do espelho, que não tem ainda o domínio da marcha, nem sequer da estação de pé, que, porém, (...) vence num afadigamento jubilatório os entraves desse apoio para suspender a sua atitude numa posição mais ou menos curvada, e buscar, para fixá-lo, um aspecto instantâneo da imagem” (Lacan, 1977: 22).

quadratura das averiguações do eu” (*id.*: 25), resultante do conflito entre a sua interioridade (*Innenwelt*) e o seu contexto exterior (*Umwelt*). Por outro lado, ainda segundo Lacan, enquanto *imago* ou representação, a imagem especular é correlacionável com as “correspondências que unem o *eu* à estátua onde o homem se projecta como aos fantasmas que o dominam, ao autómato, enfim, onde numa relação ambígua tende a realizar-se o mundo da sua fabricação” (*id.*: 23).

Descrito como “árvore do conhecimento do bem e do mal” (Saramago, 1985: 175), o espelho subsume a semântica da criação e da destruição. Na orla da presente dualidade, o espelho é assinalado como canal de produção e revelação do reflexo, mas também de fragmentação do sujeito, de perigosa associação à pulsão libidinal narcísica – “Toda a grande literatura do espelho conduz ao amor e à morte” (Morin, 1988: 162) –, de aprisionamento da alma e albergue fantasmático, entre outros motivos. Produzindo duplos reais ou imaginários, unos ou fragmentados, o potencial de projeção referencial criadora parece ser o menos estetizado ou autónomo – menos signico, como sublinhou Umberto Eco (1989:11/2) – dos duplos tanatológicos instrumentalizados na obra de José Saramago. Neste âmbito, o duplo especular é mais dependente do seu corpo referente, porque inseparável do mesmo: uma ligação veiculada pela necessidade da presença efetiva do referenciado diante da superfície refletora, tendo o sujeito de estar no campo de reflexão do espelho para se projetar dualmente.

De um ponto de vista sociológico, o reflexo especular é perseptivado como símbolo dual, tanto carnal como etéreo. Neste contexto, como assinalou Edgar Morin, “[o] além dos espelhos” parece ser “o verdadeiro reino dos duplos, o reverso mágico da vida...”, nutrindo “...tabus, superstições e presságios (Morin, 1988: 127). No âmbito de uma simbologia (i)material e não espacial – entre o concreto da matéria e o abstrato da crença –, lembramos o pressuposto foucaultiano de *heterotopia* veiculando o cariz dessacralizado do espaço especular, concretizando uma negação da existência de um espaço único e meramente material.

Lembrando Bachelard, Foucault perspetiva o espaço numa sua feição heterogénea:

*L'oeuvre – immense – de Bachelard, les descriptions des phénoménologues nous ont appris que nous ne vivons pas dans un espace homogène et vide, mais, au contraire, dans un espace qui est tout chargé de qualités, un espace, qui est peut-être aussi hanté de fantôme; l'espace de notre perception première, celui de nos rêveries, celui de nos passions détiennent en eux-mêmes des qualités qui sont comme intrinsèques; c'est un espace léger, éthéré, transparent, ou bien c'est un espace obscur, rocailleux, encombré : c'est un espace d'en haut, c'est un espace des cimes, ou c'est au contraire un espace d'en bas, un espace de la boue, c'est*

*un espace qui peut être courant comme l'eau vive, c'est un espace qui peut être fixé, figé comme la pierre ou comme le cristal (Foucault, 1984).*

No seguimento deste espaço corpóreo, mas também “transparente” e “fantasioso”, encarnando o material e o imaterial, Foucault sublinha que a simbologia do espelho é passível de conjugar a hermenêutica da utopia – projetando um não-lugar, ou um lugar irreal ou virtual –, mas também da *heterotopia*, visto que o objeto especular possui uma existência real e material, residindo a sua simbologia nesse limiar entre o inexistente e o existente. Como assinala o filósofo:

*(...) je crois qu'entre les utopies et ces emplacements absolument autres, ces hétérotopies, il y aurait sans doute une sorte d'expérience mixte, mitoyenne, qui serait le miroir. Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent - utopie du miroir. Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas (ibid.).*

Fazendo convergir o tangível e o intangível, o sensorialmente certo e o incerto, o real e o ilusório, a “experiência mista” ou lugar *heterotópico* parecem legitimar a conotação do espelho como reprodução fiel do “real” e como sugestão do fantasmático, do espectral, frequentemente perspectivados no âmbito do duplo especular, bem como legitimar a noção lacaniana de lugar de percepção alienante e (re)constituição da imagem do *próprio* através do espelho.

Por outro lado, no campo do ilusório, Umberto Eco mencionou as feições distorcivas e protésicas do espelho, utilizadas como artifício de enquadramento, jogo catóptrico, deformação de vária índole – convexa, côncava, entre outras (Eco, 1989) –, lembrando que o espelho não é apenas um canal de simetria e realismo aparente, sendo também um apanágio de enganos, “torna[ndo] o direito esquerdo e o esquerdo direito”, como sugeriu o autor José Saramago, em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1985).

Do ponto de vista do mobilismo e efemeridade da projeção do duplo especular, o espelho parece encarnar também a própria noção de não perenidade da vida humana, no caso, do referente humano, numa figuração fugaz que, tal como o rio, é recorrente na estética saramaguiana. Neste âmbito, no romance *Memorial do Convento*, no episódio de descrição autobiográfica dos trabalhadores do monumento de Mafra, Manuel Milho usa a metáfora do espelho associada à simbologia do rio, para conotar a inelutabilidade da passagem do seu tempo:

*(...) O meu nome é Manuel Milho, (...) sinto a falta do rio da minha terra, bem sei que água tem-na o mar de sobra, vê-se daqui, mas digam-me o que pode um homem fazer daquela imensidão, sempre a onda a marrar nas pedras, sempre a bater na areia, ao passo que o rio corre entre duas margens, é como uma procissão penitente, ele é que vai rasteirinho, e nós, de pé, olhando, somos como os freixos e os choupos, e quando um homem quer ver como está a sua cara, se envelheceu muito, a água é o espelho que passa e está parado, e nós que estamos parados é que vamos passando, donde me vêm estas coisas à cabeça é que eu não sei dizer, O meu nome é João Anes... (Saramago, 1994: 234/5)*

No presente excerto, conotando o caudal da vida que não cessa de escapar, figurando a caminhada para a morte, o motivo da não fixidez especular e fluvial serve de pretexto para veicular um jogo de transmutação dos discursos e temas populares em eruditos, recorrentes na estética saramaguiana. A intersecção manifesta entre o discurso da personagem e o discurso do narrador é instrumentalizada no âmbito do tema funéreo, numa solenidade e profundidade que é interrompida abruptamente, de forma banalizante e algo irónica, pela apresentação de um novo popular: “O meu nome é João Anes”.

Numa vertente analítica de um eu material e corpóreo, o espelho é o instrumento de autocontemplação de um presente sempre marcado pelo compasso do relógio ou pela caminhada do elefante<sup>233</sup>:

*(...) ficou a olhar o espelho na sua frente, Agora vejo-me como o elefante que sente aproximar-se a hora de morrer e começa a caminhar para o lugar aonde tem de levar a sua morte, Se regressar ao Brasil e de lá não voltar nunca mais, esse será também o lugar onde o elefante foi morrer, Quando alguém emigra, pensa no país onde talvez morra como país onde terá vida, é esta a diferença, Talvez que quando eu vier a Lisboa, daqui por um mês, já não o encontre... (Saramago, 1985: 132)*

---

<sup>233</sup> Assinalamos o motivo da caminhada do elefante, retomado em *A Viagem do Elefante* (2008).

Neste contexto, notamos como é sobre o futuro que a autocontemplação se debruça, alimentando reflexões sobre um devir perecível, sobre o lugar da morte como pensamento sempre presente na mente do “viajante”. É neste sentido que as mãos se tornam substitutos da contemplação especular:

*(...) Ricardo Reis levanta-se, põe a gravata, vai sair, mas ao passar a mão pela cara sente a barba crescida, não precisa de olhar-se ao espelho para saber que não gosta de si neste estado, os pelos brancos brilhando, cara de sal e pimenta, anunciação da velhice. Os dados já foram atirados sobre a mesa, a carta jogada foi coberta pelo ás de trunfo, por mais depressa que corras não salvarás o teu pai da força, são ditos comuns que ajudam a tornar suportáveis para o vulgo as resoluções do destino (id.: 412).*

Onde o tato se torna substituto do olhar, como num “teatro (...) das mãos” (Derrida, 2010: 33) subjacente ao gesto de reconhecimento, Ricardo Reis constrói uma impressão autorretratística, sendo instrumentalizada não por um cego mas por um vidente que dispensa ou evita o legado dos olhos para se perceber e se analisar. Como que recusando o confronto com a imagem intuída com o auxílio da sensação palpável, a imagem é alegadamente dispensada, não deixando, ainda assim, de dominar a autodescrição reisiana, com semântica visual (“os pelos brancos”, a “cara de sal e pimenta”), anunciando um devir vetusto que é, por sua vez, anunciado com a utilização do rifão popular, negro porém espirituoso: “salvar o pai da força”.

A indagação sobre a essência imaterial do *eu* que se observa é reiterada no romanesco saramaguiano, no sentido de uma autoperspetivação e autoquestionação possibilitadas pelo espelho. Olhar o corpo através da imagem devolvida pelo espelho é mais do que avaliar contornos e dobras, numa análise que extravasa a dimensão corpórea, para reger-se por uma ontologia do *eu*. Numa dualidade metonímica inerente à conceção dos duplos, *lato sensu*, o espelho torna-se um referente material e imaterial, refletindo o que é fenomenicamente visível, contudo indiciando o invisível.

A título ilustrativo, assinalamos a dualidade especular no romance *As Intermittências da Morte*, quando o corpo despido da parca humanizada a faz estagnar diante do seu próprio reflexo: “Não sabe quem é” (Saramago, 2005: 207). De outra forma, o indício especular da não-materialidade do eu – que despoleta a questionação mas também o julgamento do *próprio* –, é figurativo de outras imagens de morte em vida, como a libidinal:

*(...) entra na casa de banho, olha o espelho embaciado onde felizmente não pode ver-se, essa devia ser, em certas horas, a caridade dos espelhos, então pensou, Isto não é morte de homem, acontece a todos, algum*

*dia tinha de me acontecer a mim, qual é a sua opinião, senhor doutor, Não se preocupe, vou-lhe receitar umas pilulas novas que lhe resolverão esse pequeno problema, o que é preciso é não se pôr a empreender no caso, saia, distraia-se, vá ao cinema, se realmente foi esta a primeira vez, até pode considerar-se um homem de sorte* (Saramago, 1985: 288).

Num retrato animista, enunciando um certo poder despótico do espelho concedido pelo olhar de quem se analisa, Ricardo Reis contenta-se com a não contemplação especular, debatendo-se com a morte carnal em vida, que é algo atenuada pelo não confronto visual consigo mesmo. Da mesma forma, como é recorrente no discurso saramaguiano, o uso das expressões populares de índole tanatológica (“Isto não é morte de homem”), vem enlevar o tema nas reverberações do humor negro.

Numa outra feição especular, como numa casa de espelhos, a temática do desdobramento patente na fragmentação do eu, ou no reflexo de vários eus, é consonante com a figuração saramaguiana do *drama em gente*. Em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, os jogos e as camadas de duplicidades são de variada índole, desde o conceito de heteronomia subjacente à estética pessoana que serve de alicerce à tessitura, à mudança da condição de *outro* irreal a *outro* real, indiciando a possibilidade ficcional da passagem de Ricardo Reis de duplo a *objeto* de duplicação. Subsumindo uma dualidade intrínseca a toda a tessitura, o espelho é utilizado como símbolo, veiculando uma conotação tanatológica imbuída e alimentada por um mistério identitário. Ao longo do romance, o cerne da poética da alteridade pessoana como que se deslocaliza do ortónimo, transferindo-se, ainda que tangencialmente, para o heterónimo Ricardo Reis:

*(...) o grande espelho que cabe em toda a sala, que nele se duplica, em uma outra dimensão que não é o simples reflexo das comuns e sabidas dimensões que com ele se confrontam, largura, comprimento, altura, porque não estão lá uma por uma, identificáveis, mas sim fundidas numa dimensão única, como fantasma inapreensível de um plano simultaneamente remoto e próximo, se em tal explicação não há uma contradição que a consciência só por preguiça desdenha, aqui se está contemplando Ricardo Reis, no fundo do espelho, um dos inúmeros que é, mas todos fatigados (id.: 27).*

Numa reflexão que parece ir ao encontro do conceito foucaultiano de *heterotopia*, o plano materializado pelo espelho é concebido de forma imaterial, numa espectralidade “inapreensível” que o autor confessa ser algo paradoxal, mas que Foucault procura, de certa forma, racionalizar através do poder verbal da definição. Este espelho é, neste sentido, uma alegoria passível de representar um limiar de opostos duplos e dúbios, possibilitando a manutenção do mistério. A hesitação todoroviana

do fantástico não assenta aqui na figura fantasmática de Pessoa, sendo despoletada pelo conhecimento que o leitor tem da essência irreal de Ricardo Reis, o que, por sua vez, se desvanece no desenlace, levando o leitor a questionar se o protagonista ficcional é o original ou a projeção.

Por outro lado, notemos como este mesmo espelho veicula a ideia de efemeridade imagética:

*(...) olha-se no espelho, superfície duas vezes enganadora porque reproduz um espaço profundo e o nega mostrando-o como mera projeção, onde verdadeiramente nada acontece, só o fantasma exterior e mudo das pessoas e das coisas, árvore que para o lago se inclina, rosto que nele se procura, sem que as imagens de árvore e rosto o perturbem, o alterem, lhe toquem sequer. O espelho, este e todos, porque sempre devolve uma aparência, está protegido contra o homem, diante dele não somos mais que estarmos, ou termos estado, como alguém que antes de partir para a guerra de mil novecentos e catorze se admirou no uniforme que vestia, mais do que a si mesmo se olhou, sem saber que neste espelho não tornará a olhar-se, também é isto a vaidade, o que não tem duração. Assim é o espelho, suporta, mas, podendo ser, rejeita. Ricardo Reis desviou os olhos, muda de lugar, vai, rejeitador ele, ou rejeitado, virar-lhe as costas. Porventura rejeitador porque espelho também... (id.: 52/3)*

Não se desvinculando da possibilidade fantasmática nem do motivo do desdobramento do eu, o espelho veicula a leitura de uma projeção momentânea que, tal como na vida, é um lugar onde “não somos mais do que estarmos, ou termos estado”. Numa dupla rejeição, o espelho impossibilita qualquer hipótese de permanência e Ricardo Reis, também ele um reflexo heteronímico, vira-lhe costas. Ainda neste seguimento, o autor alude ao tema da *vanitas*, onde “o que não tem duração”, a vacuidade da aparência, se encontra associado intrinsecamente ao reflexo especular – um *memento mori* sério e algo melancólico ao qual, como não poderia deixar de ser, José Saramago confere um aditamento algo caricatural:

*(...) Agora esperar. (...) olhar da janela o céu, ouvir falarem da escada a vizinha do primeiro andar e a vizinha do terceiro andar, perceber que as agudas vozes lhe são destinadas, dormir, dormitar e acordar, sair só para o almoço, de fugida, ali pertinho, (...) passar em frente do espelho, voltar atrás para saber se ainda lá está quem passou... (id.: 241)*

Jogando com as expectativas de um eventual leitor “erudito” (Berrini, 1988), que conhece a gravidade e a temperança neoclássicas do heterónimo pessoano, José Saramago recria um Ricardo Reis aparentemente antropomórfico e, por isso, carnal, mas também reconfigura a sua sobriedade

neoclássica, enfatizando-lhe o medo da morte – aqui, menos mascarado<sup>234</sup>. Neste sentido, o autor concede-lhe momentos de estultícia que tangem o cómico, como é o caso da pantomima algo cinematográfica que se desenrola diante do espelho – numa géstica de recuo que, na verdade, parece algo de auto-irónico mas também de autocontemplativo, introspetivo e indagatório, sendo “arte do silêncio que exprime o que surge das profundezas do silêncio” (Gil, 1988: 145). Refletindo a ideia de efemeridade e de irrepetibilidade, o presente excerto veicula uma ideia de autonomia existencial entre o referente especular e o referenciado, porventura subsumindo a procura de um duplo, numa alusão algo fantasmática que contradiria a asserção de Pessoa de que não conseguia ver o seu reflexo ao espelho:

*(...) É uma impressão estranha, esta de me olhar num espelho e não me ver nele, Não se vê, Não me vejo, sei que estou a olhar-me mas não me vejo, No entanto, tem sombra, É só o que tenho...* (Saramago, 1985: 81)

*(...) Esteja descansado, o pior que poderá acontecer é ela vê-lo de longe a falar sozinho, mas isso não é coisa que se repare, todos os apaixonados são assim, Não estou apaixonado, pois muito o lamento (...), o D. João ao menos era sincero, volúvel mas sincero, você é como o deserto, nem sombra faz, Quem não tem sombra é você, Perdão, sombra tenho, desde que o queira, não posso é olhar-me num espelho... (id.: 182)*

No romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, o fantasma é um duplo central que, na senda da tradição literária, é associado, não só mas também, ao espelho e à sombra: “símbolos recorrentes do duplo (corpo vs. espírito) e por isso símbolos de morte”, como sublinhado por Edgar Morin, em *O Homem e a Morte* (Morin, 1988: 162) e por Otto Rank, em *Der Doppelgänger* (1914).<sup>235</sup>

Como desenvolvido por Otto Rank e comentado por Freud, a génese do duplo implica uma «garantia contra o desaparecimento do Eu, num “enérgico desmentido ao poder da morte”» (Rank *apud* Freud, 2010: 263), que terá começado a materializar-se na crença algo narcísica da persistência da alma *post-mortem*. Neste sentido, se a criação do duplo almejasse evitar a destruição permanente do *eu*, por outro lado, a dualidade passou “de garantia de sobrevivência” a “inquietante mensageiro da morte” (Freud, 2010: 263).

---

<sup>234</sup> Como evidenciado por Maria Vitalina Leal de Matos, no estudo *A Vivência do Tempo em Fernando Pessoa*, na lírica reisiana: “Tudo é perecível, tudo é nada perante o fim. A mitologia e a expressão classicizante de Reis não atenuam de modo nenhum a força e a autenticidade do enunciado” (Matos, 1992: 242).

<sup>235</sup> Na presente investigação, consultámos a tradução inglesa *The Double*, de 1979.

No que concerne à manifestação do duplo como sombra ou reflexo especular, e no seguimento da representação fantasmática em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, notamos a negação do princípio por Fernando Pessoa diegético, referindo-se a si mesmo como *objeto* de duplicação e não como duplo (firmando a impossibilidade de desdobrar-se especularmente), por oposição à mera possibilidade de contemplação da sua sombra. Além das crenças e dos temores antropológicos associados ao reflexo especular do morto<sup>236</sup>, a apologia pessoana parece ir ao encontro da reflexão de Fernando Guerreiro sobre a não representação especular dos espectros quando, em *Teoria do Fantasma*, sublinha que o não espelhamento do fantasma pressupõe a ideia de “regressão a um estado de caos prévio à problemática do espelho como identidade” e de regresso a uma origem não narcísica (Guerreiro, 2011: 16).

Esta não representação é convergente com a indagação e fragmentação identitária pessoanas, não as negando ou fazendo regredir mas afirmando-as e expondo-as. Neste sentido, o não reflexo especular de Pessoa espectral vai ao encontro dos desdobramentos nominais e poéticos que, não sendo especularmente idênticos, poderão ser conotados com as silhuetas escuras no chão: a sombra, semelhante à sua referência, oriunda de um mesmo eixo, ligada a e correlacionada com essa fonte, no entanto, assumindo configurações ou formas plurais.

Por outro lado, variando com a incidência e a intensidade solar, sendo menos realista do ponto de vista da representação corporal, a sombra parece remeter para segundo plano a sobrevivência corpórea do morto, enaltecendo, em vez disso, a permanência da(s) alma(s) pessoana(s). De certa forma ao encontro desta leitura, numa hermenêutica do poema pessoano “Somos sombras de quem somos”<sup>237</sup>, Georg Rudolf Lind salientou a sua desvalorização da “existência terrestre do homem, denominando-a de *sombra*, e reconhece[ndo] o corpo verdadeiro no sócia invisível, o que cada indivíduo possui no reino dos espíritos...” (Lind, 1981: 272)

Além da feição enigmática implícita à imagem da sombra sendo “um dos primeiros mistérios, uma das primeiras percepções” e um dos primeiros duplos do homem, tornando-se “a aparência, a representação, a fixação, o nome do duplo” (Morin, 1988: 126), lembramos a

---

<sup>236</sup> Sobre as lendas e tradições versadas sobre a (não) representação especular do morto, *vide* capítulo intitulado “The double in anthropology”, do estudo sobre o duplo, de Otto Rank (Rank, 1979: 49-68).

<sup>237</sup> “Neste mundo em que esquecemos/Somos sombras de quem somos/E os gestos reais que temos/No outro em que, almas, vivemos,/São aqui esgares e assomos.// Tudo é nocturno e confuso/No que entre nós aqui há./Projeções, fumo difuso/Do lume que brilha ocluso/Ao olhar que a vida dá.// Mas um ou outro, um momento./Olhando bem, pode ver/Na sombra e seu movimento/Qual no outro mundo é o intento/Do gesto que o faz viver.// E então encontra o sentido/Do que aqui está a esgarar./E volta ao seu corpo ido./Imaginado e entendido./A intuição de um olhar.// Sombra do corpo saudosa./Mentira que sente o laço/Que a liga à maravilhosa/Verdade que a lança, ansiosa./No chão do tempo e do espaço” (Pessoa in Lind, 1981: 271/2).

relevância da presença da sombra na representação pessoal, como ilustra o reconhecido retrato das sombras heteronímicas, onde os contornos no chão são passíveis de identificar-se com a pluralidade e polimorfismo pessoais.

Como também salientado por Otto Rank, tanto a sombra como o reflexo especular foram associados por várias culturas ao prenúncio de morte – uma simbologia que poderemos estender a outras representações do corpo morto, como a fotografia<sup>238</sup>. No presente romance, o duplo pessoal e a sua sombra são mensageiros mas também a própria causa da morte de Ricardo Reis, sendo que, se o outro o precede na existência, o precede também na morte. É neste sentido que, após aparições e interações sucessivas ao longo da tessitura, decorridos os nove meses de uma (in)existência imaterial terrena, Fernando Pessoa se despede de Ricardo Reis e este – “le double, (...) le vivant” (Moura, 1999: 287) – segue-o como um espectro.

A imagem fantasmática é, desta forma, um fenómeno indiscernível da simbologia tanatológica que, enquanto duplo, é utilizada como instrumento de representação dos mortos, evocando as suas presenças mediadas por signos de substituição, materializando o imaterial e servindo de “suporte antropológico” que procura superar a “impotência primitiva de (...) representar a aniquilação”, almejando “superar o obstáculo empírico da decomposição do cadáver”, reclamar a perenidade, ou apenas materializar uma realidade que os homens não conhecem “senão exteriormente a si”, mediante símiles “projetados e alienados” (Morin, 1988: 128). Como escreveu Morin, em tempos ancestrais,

*(...) os espectros não abandonam o espaço dos vivos. Eles sentem-nos omnipresentes: a atmosfera está impregnada de espíritos; os lugares assombrados pululam; os mortos aparecem nos sonhos; o desconhecido que se encontra é frequentemente interpelado assim: «Quem és tu? És homem ou espírito?» é que a vida dos mortos está imbricada na dos mortais, é análoga à dos mortais, tal como o duplo é corporeamente análogo ao mortal... (id.: 129)*

Assumindo esta feição algo familiarizada e quotidiana, um pouco ao encontro do preceito agambeniano segundo o qual a “espectralidade é uma forma de vida” (Agamben, 2010: 53) – como verificamos em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* –, entre os duplos saramaguianos sobre os quais

---

<sup>238</sup> A título ilustrativo, lembramos o filme *La Chambre Verte* (François Truffaut, 1978), no qual um altar de fotografias construído por Julien Davenne – imagens às quais apelidava de “mes morts” – serve de mote de homenagem elegíaca. No presente filme, as fotografias são agouros mas também testemunhas da morte do protagonista.

nos debruçamos, o espectro assume o sentido primitivo de simulacro espontâneo, de índole imaterial, sobrenatural e dúbia, de representação da alma ou do espírito sobreviventes, podendo ser considerado uma das “produções ilusórias do espírito” que a filosofia cartesiana procurou negar (Gil, 2006: 105).

Além da feição representativa a si inerente – seja esta ilusória ou não –, ao longo da história da literatura, o fantasma foi utilizado como símbolo que, por via popular ou erudita, veiculou o temor de morrer, sendo exemplo de um dos motivos recorrentes do romantismo. Tal como lembrou Morin, “[o] duplo romântico, moderno, traz a morte: perdeu totalmente a sua virtude primitiva. Transformou-se no símbolo do temor de morrer” (Morin, 1988: 163). Materializado de forma trágica ou cômica<sup>239</sup>, construindo ou desconstruindo o temor, reavivando ou homenageando presenças corporalmente ausentes, o fantasma joga com o princípio da divisão entre corpo e alma, veiculando a ideia de que a essência imaterial, a alma que conserva determinadas faculdades humanas, é perene.

Além de ser uma efígie tanalógica *a priori*, como lembrado por Freud, o fantasma tem a si inerentes as ideias de regresso e repetição, que o psicanalista associa a um recalçamento ligado ao desconhecimento e concomitante medo da morte. Como o próprio comenta em *Das Unheimliche, o estranho* ou *o inquietante*, “em nenhum outro âmbito [os] nossos pensamentos e sentimentos mudaram tão pouco desde os primórdios (...) como (...) [na] nossa relação com a morte”. De acordo com o psicanalista, o “nosso inconsciente não tem lugar para a ideia da própria mortalidade” (Freud, 2010: 269). Neste sentido, o motivo do regresso despoletado por um recalçamento irresolvido, a repetição de uma entidade com a qual se mantém uma certa relação de subserviência, parece-nos relevante para a representação e estetização da morte, em sentido lato, e para a leitura da aparição espectral de Fernando Pessoa, em sentido estrito – “pai” de Ricardo Reis, numa associação genealógica não fortuita, do ponto de vista psicanalítico e, de certa forma, símbolo da mortalidade e da morte, como parece indiciar-se, a certo ponto, no episódio do entrudo.

Numa representação espectral humanóide, na qual o morto parece manter a morfologia corporal e algumas características humanas, como as inerentes à capacidade de comunicar, o estatuto inorgânico de Fernando Pessoa permanece indecído ao longo de toda a urdidura. Neste sentido, tanto o narrador como Reis e Pessoa sublinham a indefinição do estatuto pessoano *post-mortem*:

---

<sup>239</sup> Neste âmbito, lembramos a tonalidade burlesca das comédias e dos *dramalhões* românticos.

*(...) Fernando Pessoa, ou isso a que dá tal nome, sombra, espírito, fantasma, mas que fala, ouve, compreende, apenas deixou de saber ler, Fernando Pessoa aparece de vez em quando para dizer uma ironia, sorrir benevolentemente, depois vai-se embora, (...) está em outra vida mas está igualmente nesta, qualquer que seja o sentido da expressão, nenhum próprio, todos figurados... (Saramago, 1985: 325/6)*

Num jogo de superposição de opostos, de dúvidas e fronteiras, Fernando Pessoa chega a repelir a categorização de fantasma, escarnecendo do folclore da imagem espectral e considerando-se apenas um morto:

*(...) Quando se está morto, sabe-se tudo, é uma das vantagens, respondeu Fernando Pessoa, E entrar, como foi que entrou no meu quarto, Como qualquer outra pessoa entraria, Não veio pelos ares, não atravessou as paredes, Que absurda ideia, meu caro, isso só acontece nos livros de fantasmas, os mortos servem-se dos caminhos dos vivos, aliás nem há outros, vim por aí fora desde os Prazeres, como qualquer mortal, subi a escada, abri aquela porta, sentei-me neste sofá à sua espera, E ninguém deu pela entrada de um desconhecido, sim, que você aqui é um desconhecido, Essa é outra vantagem de estar morto, ninguém nos vê, querendo nós, Mas eu vejo-o a si, Porque eu quero que me veja, e, além disso, se reflectirmos bem, quem é você, a pergunta era obviamente retórica, não esperava resposta, e Ricardo Reis, que não a deu, também não a ouviu... (id.: 82)*

Ao longo dos diálogos estabelecidos entre os duplos que, no presente enredo, são recíprocos, o ortónimo ridiculariza os lugares-comuns dos motivos fantásticos, usando da linguagem popular para os evocar – “não veio pelos ares, não atravessou paredes”. Por outro lado, Pessoa enfatiza os seus hábitos antropóides, como o de percorrer os “caminhos dos vivos”, “por aí fora (...) como qualquer mortal”. Da mesma forma, tal como em vida, a indagação existencial pessoana mantém-se depois da morte, numa feição humana e vital que vem reforçar a recusa da qualificação de fantasma – uma figura ficcional que é diversas vezes alvo de gracejo, tanto por Pessoa como por Ricardo Reis:

*(...) Fechou por alguns segundos os olhos e quando os abriu estava Fernando Pessoa sentado aos pés da cama, (...) pálido. (...) Não o esperava a estas horas, disse, e sorriu, amável, para que ele não notasse a impaciência do tom, a ambiguidade das palavras, que tudo isto junto significaria, Escusava bem de ter vindo hoje. Tinhas boas razões, (...) a primeira, porque só lhe apetecia falar da noite de teatro e de quanto acontecera, mas não com Fernando Pessoa, a segunda, porque nada mais natural que entrar-lhe Lídia pelo quarto dentro, não que houvesse o perigo de se pôr ali aos gritos, Acudam, um fantasma, mas porque Fernando Pessoa (...) podia querer deixar-se ficar, coberto pela sua invisibilidade, ainda assim intermitente segundo os humores da ocasião, a assistir às intimidades carnis e sentimentais, não seria nada impossível,*

*Deus, que é Deus, costuma fazê-lo, nem o pode evitar, se está em toda a parte, mas a este já nos habituámos... (id.: 118)*

*(...) alguém lhe tinha batido à porta, (...) Talvez haja fantasmas na casa, por isso a não tinham conseguido alugar, tão central, tão ampla, outra vez bateram, truz, truz, truz, segredadamente, para não assustar, (...) Quem é, a voz saiu-lhe rouca e trémula, pigarreou, tornou a perguntar, a resposta veio num murmúrio, Sou eu, não era nenhum fantasma, era Fernando Pessoa, logo hoje se havia de ter lembrado. (...) Ricardo reis enfiou-se nos lençóis rapidamente, a bater o queixo, de frio, mas também do temor remanescente, nem despiu o roupão. (...) E vai viver aqui sozinho, uma pessoa só, Pelos vistos, não, ainda hoje me mudei, e já tenho a sua visita, Eu não conto, não sou companhia, Contou o suficiente para me ter obrigado a sair da cama, com um frio destes, só para lhe abrir a porta, ainda acabo por ter de lhe dar uma chave, Não saberia servir-me dela, se eu pudesse atravessar as paredes evitava-se este incómodo (id.: 226).*

*(...) mal acabara de entrar em casa (...) ouviu duas pancadas dadas pela aldraba de ferro da porta da rua, segundo andar, é para aqui, lembrou-se se seria Fernando Pessoa, à luz do dia, contra o costume anunciando-se ruidosamente, capaz de aparecer um vizinho à janela, a perguntar, Quem é, e pôr-se aos gritos, Ai uma alma do outro mundo, se com tal facilidade a identificasse seria por conhecer bem as almas deste (id.: 235).*

*(...) Teria muita graça se lhes tivesse falado de mim, Teria muita graça eu dizer-lhes que de vez em quando encontro o fantasma de Fernando Pessoa, Perdão, meu caro Reis, eu não sou nenhum fantasma, Então, que é, Não lhe saberei responder, mas fantasma não sou, um fantasma vem do outro mundo, eu limito-me a vir do cemitério dos Prazeres, Enfim, é Fernando Pessoa morto, o mesmo que era Fernando Pessoa vivo, De uma certa e inteligente maneira, isso é exacto, Em todo o caso, estes nossos encontros seriam difíceis de explicar à polícia, Você sabe que eu, um dia, fiz aí uns versos contra o Salazar, E ele, deu pela sátira, suponho que seria sátira, Que eu saiba, não... (id.: 278)*

Num discurso satírico que se vai entrecruzando com a gravidade intrínseca ao tema da morte (“Eu não conto, não sou companhia”), a condição espectral vai sendo figurada com o folclore característico do discurso popular versado sobre o sobrenatural (“...se eu pudesse atravessar as paredes evitava-se este incómodo...”; “...E pôr-se aos gritos, Ai uma alma do outro mundo...”; “...não que houvesse o perigo de se pôr ali aos gritos, Acudam, um fantasma...”).

O mesmo ocorre em *Todos os Nomes*, quando o Sr. José se dirige ao cemitério em busca da mulher desconhecida e imaginando um cenário funesto sob o signo do fantástico, mas também ele próprio fantasiando comicamente para “curar a mordedura do cão com o pêlo do mesmo cão”:

*(...) Num caminho feito de tantos mortos, nenhum deles se levantou quando o ouviu passar, nenhum deles lhe rogou que o ajudasse a reunir a poeira esparzida da carne aos ossos despegados dos encaixes, nenhum lhe pediu, Vem soprar-me aos olhos o bafo da vida, eles bem sabem que contra a morte não se pode fazer nada, sabem-no eles, todos o sabemos (...). Em certa altura, como quem se resolveu a curar a mordedura do cão com o pêlo do mesmo cão, o Sr. José passou a servir-se da fantasia para recriar mentalmente todos os horrores clássicos próprios do lugar onde se encontrava, as procissões de almas penadas embrulhadas em lençóis brancos, as danças macabras de esqueletos estralejando os ossos a compasso, a figura ominosa da morte rasando o chão com uma gadanha ensanguentada para que os mortos se resignem a continuar mortos, mas, porque nada disto sucedia na realidade, porque era só obra da imaginação, o Sr. José, a pouco e pouco, foi escorregando para uma enorme paz interior, só perturbada às vezes pelas corridinhas irresponsáveis dos fogos-fátuos, capazes de pôr à beira de uma crise de nervos qualquer pessoa, por muito dura de ânimo que seja ou conhecedora das elementaridades da química orgânica (Saramago, 1997: 234-236).*

Numa ridicularização neutralizante, as assombrações servem de mote para a desconstrução da gravidade do tema mas também do poder tradicionalmente associado a estas aparições, como que retirando ao fantasma a carga lúgubre e assustadora, esboçando um retrato risível, mas também falível e, desse ponto de vista, quase humano do mesmo. Em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, é disso exemplo a imagem de um Fernando Pessoa invisível, num cemitério onde “porventura, será proibido mostrar-se em corpo no interior do mortuário recinto (...) [sendo] um atravancamento, as ruas entupidas de defuntos, admitamos que dê isto vontade de sorrir” (Saramago, 1985: 384). Ainda em contexto cemiterial, uma das características humanizantes é a do respeito pelas alegadas regras dos mortos, bem como pela autoridade dos anciãos, elementos veiculados pela figura despótica da avó Dionísia, com quem Fernando Pessoa divide o túmulo, como se insinuando a permanência das convenções e imposições do tempo depois da morte:

*(...) dentro do jazigo está uma velha tresloucada que não pode ser deixada à solta (...). Sentiu medo ao pensar na avó Dionísia, lá dentro, no aflito neto Fernando, ela de olhos arregalados vigiando, ele desviando os seus, à procura duma frincha, dum sopro de vento, duma pequenina luz... (id.: 41)*

*(...) Vou-me chegando, Já, Bem, não julgue que tenho horas marcadas, sou livre, é verdade que a minha avó está lá, mas deixou de me maçar (...) Quando puder, aparecerei, Não quer marcar um dia, hora, local, Tudo menos isso, Então até breve, Fernando, gostei de o ver, E eu a si, Ricardo, Não sei se posso desejar-lhe um feliz ano novo, Deseje, deseje, não me fará mal nenhum, tudo são palavras, como sabe, Feliz ano novo, Fernando. Feliz ano novo, Ricardo... (id.: 82)*

(...) *Onde tem estado metido, quando ele sabe, e nós sabemos donde Fernando Pessoa vem, daquele rústico casinhoto do Prazeres, onde nem sequer vive sozinho, também lá mora a feroz avó Dionísia que lhe exige contas miúdas das entradas e saídas, Tenho andado por aí, isto lhe costuma responder o neto, secamente...* (id.: 330)

Embora a denotação espectral pareça recair sobre a personagem de Fernando Pessoa, como já notado pela crítica, tanto a cidade e os seus habitantes, como a sua fauna<sup>240</sup>, o próprio Highland Brigade – “navio duas vezes fantasma”<sup>241</sup> –, e Ricardo Reis são conotados com a aparição fantasmática, como se todo o romance fosse construído sobre os alicerces de um irreal duplicado. Neste âmbito, como sublinhou Maria Alzira Seixo,

(...) *a própria efabulação se ajeita a este modo desdobrado de ficcionalizar, onde a temática do duplo ultrapassa as personagens (Ricardo Reis/Fernando Pessoa; Lídia/Marcenda) e a mundividência (vida/literatura; ficção/verdade; corpo/alma; ideal/real) para se ajustar ao próprio discurso romanesco, que não só expõe as cenas do romance como exhibe, numa espécie de parada conjectural, outras cenas possíveis de acontecerem em vez delas e que o narrador ajunta, numa larga serração de hipotética casuística. São fantasmas, dir-se-á, e são-no na plena acepção psicanalítica do termo, e como tal juntam ainda mais verdade à ficção proposta - mas são fantasmas que dizem ainda da duplicação emblemática das personagens Reis/Pessoa e da duplicação intertextual Saramago/heterónimos pessoanos* (Seixo, 1999: 40/41).

Ainda na senda do fantasmático como pré-anúncio de morte, numa das peripécias em busca do trilho da mulher desconhecida, cujo registo o cativou e o manteve cativo – para usarmos a tónica camoniana –, em *Todos os Nomes*, o funcionário da Conservatória do Registo Civil entra durante a noite no estabelecimento de ensino onde a mulher sem nome estudou e lecionou:

---

<sup>240</sup> *Vide*: “(...) A penumbra do fim da tarde cobria o largo. Os pombos recolhiam-se aos altos ramos dos olmos, em silêncio, como fantasmas, ou sombras doutros pombos que naqueles mesmos ramos tivessem descido em anos passados, ou nas ruínas que neste lugar houve, antes que se limpasse o terreno para fazer a praça e levantar a estátua” (Saramago, 1985: 292).

<sup>241</sup> *Vide*: “(...) como se o Highland Brigade viesse a escorrer do fundo do mar, navio duas vezes fantasma. Por gosto e vontade, ninguém haveria de querer ficar neste porto. (...) [É] a cidade silenciosa que os assusta, porventura morreu a gente nela e a chuva só está caindo para diluir em lama o que ainda ficou de pé. (...) [O]utros barcos atracados luzem mortificamente por trás das vigias baças, os paus-de-carga são ramos esgalhados de árvores, negros, os guindastes estão quietos. É domingo. Para além dos barracões do cais começa a cidade sombria, recolhida em frontarias e muros, por enquanto ainda defendida da chuva, acaso movendo uma cortina triste e bordada, olhando para fora com olhos vagos, ouvindo gorgolhar a água dos telhados, algeroz abaixo, até ao basalto das valetas, ao calcário nítido dos passeios, às sarjetas pletóricas, levantadas algumas, se houve inundação” (Saramago, 1985: 13).

(...) *Continuou pois a abrir e a fechar portas, olhou para dentro de salas a que a difusa luz exterior dava um ar fantasmático, onde as carteiras dos alunos pareciam túmulos alinhados, onde a mesa do professor era como um sombrio espaço de sacrifício, e o quadro negro o lugar onde se faziam as contas de todos. Viu, suspensos das paredes, como se fossem as manchas confusas que o tempo vai deixando atrás de si na pele dos seres e das coisas, os mapas do céu, do mundo e dos países, as cartas hidrográficas e orográficas do ser humano, a canalização do sangue, o trânsito digestivo, a ordenação dos músculos, a comunicação dos nervos, a armação dos ossos, o fole dos pulmões, o labirinto do cérebro, o corte do olho, o enredo dos sexos...* (Saramago, 1997: 96)

Num retrato negro, algo onírico, num cenário de sacrifício e morte, a sala de aula é o lugar onde se prestam as contas da vida, descrita com veios de horror e motivos cemiteriais. Entre mapas, labirintos e enredos, o corpo visceral (não ao acaso, culminando na anatomia genital) é decomposto em cartogramas, servindo de guia e de presságio a uma busca libidinosa labiríntica que se revelará infrutífera.

No romance *Memorial do Convento*, uma outra busca é assolada pela sombra do incumprimento, na qual os espectros são indícios de morte. Nesse sentido, lembramos o episódio em que, após uma procura de nove anos, Blimunda encontra Baltasar, quando já a “queima” ia “adiantada”:

(...) *Caminhava no meio de fantasmas, de neblinas que eram gente. Entre os mil cheiros fétidos da cidade, a aragem nocturna trouxe-lhe o da carne queimada. Havia multidão em S. Domingos, archotes, fumo negro, fogueiras. Abriu caminho, chegou-se às filas da frente (...). São onze os supliciados. A queima já vai adiantada, os rostos mal se distinguem. Naquele extremo arde um homem a quem falta a mão esquerda. Talvez por ter a barba enegrecida, prodígio cosmético da fuligem, parece mais novo...* (Saramago, 1994: 356/7)

Numa cidade imunda, em dia de cumprimento da sentença do Santo Ofício, o cheiro de “carne queimada” emerge entre fantasmas vivos. Para Blimunda, capaz de ver os corpos *por dentro* em jejum, os fantasmas são prenúncios de morte mas também seres humanos que integram o episódio, não sendo mais do que “neblinas”, corpos descarnados e translúcidos que enleiam o corpo de Sete-Sóis. Numa festa da morte, entre uma plateia de assistentes, Blimunda vê Baltasar, não como um fantasma mas como um corpo mutilado que arde – uma descrição visceral entrecruzada com e atenuada por uma perspectiva algo superficial da incineração, salientando-se com sarcasmo as propriedades rejuvenescedoras da fuligem. Já anteriormente, depois de iniciada a demanda por Baltasar, Blimunda via fantasmas pulsantes no interior das peles, percecionando-os,

ora como entes diáfanos, ora como corpos repletos de entranhas, numa vidência que indicia o desenlace lutuoso:

(...) *Esqueceu-se de comer o pão antes de se levantar, e quando entrou na cozinha viu dois fantasmas translúcidos, rapidamente tornados em molhos de vísceras e feixes de paus brancos, é o horror da vida, deu-lhe um vômito, precipitadamente virou a cara e começou a mastigar o pão...* (id.: 349/350)

Como notado por Manuel João Gomes, no artigo "Sombras e Duplos no Espelho da Literatura Portuguesa Contemporânea", a propósito da narrativa brandoniana, a ficção de José Saramago também parece integrar este "espaço-tempo habitado por fantasmas vivos, por mortos e por mortos-vivos, convivendo pacificamente..." (Gomes, 1992: 204). Numa perspectiva derridiana, na narrativa de José Saramago, o *eidolon* não representa apenas a aparição de um morto mas uma entidade situada num limiar indecível entre a vida e a morte, entre a alucinação e o real, entre o estranho e o fantástico, num território que é orgânico e pós-orgânico, como um vestígio humano cuja (i)materialidade é incerta. Entre vísceras, horror e humor, o fantasma parece conceder à figuração da morte e da sobrevivência uma evocação metafísica que, por sua vez, nas obras em estudo<sup>242</sup>, é desconstruída pelo autor.

Neste âmbito, o conceito de duplo parece subsumir a supracitada "ontologia das aparências e dos espelhos, ou das mónadas-simulacros que todos somos...", na era contemporânea "do fantasma e do virtual", sublinhada por Carlos Couto (Couto S.C *et al.*, 1996: 10), mas parece também veicular a ideia de simulacro estético, que serve de utensilagem à representação da (própria) morte e à reflexão sobre a mesma – por intermédio de um duplicado objetual e da experiência do *outro* aqui despoletadas pela ficção, no tal conhecimento em "segunda mão" levinasiano (2003), que aqui evocamos no contexto da dualidade e da alteridade.

A representação mediada da morte parece ir ao encontro do preceito de Otto Rank, segundo o qual «O homem criou o duplo para se defender da morte, mas tempo virá em que, no duplo, "se verá obrigado a reconhecer a morte que primitivamente negou"» (Rank *apud* Morin, 1988: 171). Na era de apagamento social da finitude, o duplo evoca o acaso, tornando-o contemplável no âmbito da ficção (*display*), mas também sendo apanágio da imperecibilidade. Neste sentido, a ficção e o duplo possibilitam a representação da morte do referente num passo calculado, onde a ausência do corpo orgânico e subjetivo e a respetiva substituição por um duplo objetivado (o corpo perecível, o duplo

---

<sup>242</sup> Salvaguardamos as devidas exceções, lembrando, por exemplo, a marcha dos espectros dos trabalhadores escravizados, no desenlace do romance *Levantado do Chão*, na qual a evocação da alma de quem sofreu é uma forma de homenagem.

perene), veiculam um *memento mori*, mas também alimentam, até certo ponto, a utopia da eternidade material.

O duplo materializa a alteridade, possibilitando o grau de distanciamento necessário para uma certa perspetivação da morte, com quem procura “conhecer o outro (...) [para] tentar dizer quem somos” (Saramago *apud* Arias, 2000: 15/6). É condição de multiplicação e materialização de diferentes figuras de um *eu* que se tornam, de certa forma, figuras de um *outro* – um simulacro que produz modos possíveis de perceber. Mediante uma transposição e projeção, material ou imaterial, de índole metonímica e sinedóquica, a evocação da morte através da representação do duplo inumano parece aproximar-se e aproximar-nos desse (re)conhecimento: um confronto possibilitado pela estetização, despersonalização e desdobramento do *próprio*, num escaparate que é simultaneamente um paliativo – pela banalização da representação do corpo morto e visceral (*zoom in*), e pela comicidade audaciosa (*zoom out*) – e um reino de dualidades antinômicas de índole rizomática (Deleuze & Guattari, 2006), que se validam e se desvelam mutuamente.

Além de utensílio gnoseológico, a representação intrínseca ao duplo veicula um certo anonimato, uma arbitrariedade da presença, num abandono do corpo e da face que possibilita um certo distanciamento egóico e simboliza a universalidade e coletividade da morte, numa destituição do que individualiza o ser: as expressões e carnalizações do *ego*.

Se, aparentemente, não vivemos para experienciar a morte a não ser enquanto testemunhas da morte do outro – um aforisma transtemporâneo, sob a égide da “impossibilidade” (2004: 290-293), veiculado por pensadores como Epicuro e Derrida, passando por Wittgenstein, Lévinas, Bataille e Blanchot –, na obra saramaguiana em estudo, o *display* triádico da alteridade (o duplo, a ficção, a metonímia) parece tornar-se a utensilagem possível para perspetivar uma ipseidade finita inenarrável dando-lhe uma significação simbólica – ciente de que é, nietzschianamente, apenas interpretação –, sem apagar os contornos de um corpo que perece e que é lembrado e projetado pelo seu duplo: o “que nos faz presente na nossa ausência imediata”<sup>243</sup> (Tucherman, 2012: 18).

---

<sup>243</sup> Comentário de Ieda Tucherman ao estudo *Le Réel – Traité de l'Idiotie* (1977), no qual Clément Rosset reflete sobre a “fatalidade ontológica: a nossa finitude radical e a nossa necessária singularidade que «by all the ways», ou seja, «always», nos determina uma forma que reconhecemos no espelho, no cinema e mesmo na nossa sombra...” (Rosset *apud* Tucherman, 2012:18)

### 3.2 O corpo em escarpate

O corpo é um elemento de significação gerador de “mil discursos”, distante de “falsas evidências” (Gil, 1988: 122), alimentando um espectro amplo de hermenêuticas. Além da definição enciclopédica que o descreve orgânica, anatômica e fisiologicamente, o signo corporal ultrapassa o campo denotativo, servindo de utensílio para a reflexão sobre o homem e o mundo que o rodeia.

No seio de uma panóplia vasta de leituras, o corpo foi perspectivado como “estrutura simbólica” (Breton, 2009: 31), “comutador de códigos”<sup>244</sup> ou *infralingua*<sup>245</sup> (Gil, 1988), um “analista fundamental” da sociedade (Le Breton, 2009: 26) e um “produto cultural e social (...), tanto no plano das práticas como no das representações” (Braunstein & Pépin, 2001: 140). Numa orla semântica de difícil determinação, de um ponto de vista material, o corpo foi ainda problematizado como “veículo do ser no mundo” (Merleau-Ponty, 1999: 122), “carne do visível” (*id.*: 136), “lugar da morte no homem” (Le Breton, 2009: 17), teorizado numa perspectiva tanto unitária, como parcelar ou analisada à luz de uma conjunção híbrida entre ambas, num prisma “fractal” (Calabrese, 1988), e “homotético”, simultaneamente “uno e plural (...) apresenta[ndo] permanências, invariâncias, ao longo das escalas em que é observado” (Silva, 1995: 26).

---

<sup>244</sup> Como teorizado por José Gil, “O que estabelece a troca de códigos é o corpo. É ele - e as suas energias - que designa o significante flutuante. Não é de estranhar: por si mesmo, o corpo nada significa, nada diz; ele fala unicamente e sempre a língua dos outros (códigos) que nele vêm inscrever-se. Se nada significa, no entanto permite significar” (Gil, 1988: 134).

<sup>245</sup> Sobre o conceito de corpo como infralingua, lembramos a problematização desenvolvida por José Gil, no ensaio *Corpo, Espaço e Poder*: “Se nos for concedido que o espaço do corpo se compõe de uma multiplicidade de esfoliações, de espaços polimorfos, folhas, lâminas; se, por outro lado, cada uma dessas folhas supõe um conjunto de relações com as coisas, relações integradas, quer dizer, descodificadas por e no corpo - segue-se que a unidade da multiplicidade dos espaços do corpo deve ser definida pela sua actividade enquanto descodificador. Se se pretende falar da unidade do corpo ou da presença do «todo» em cada uma das suas partes, é necessário então entender por «todo» simplesmente a acção do corpo-descodificador em cada um dos seus órgãos. Pois estes não são dados como num quadro: actuam em (e produzem, quer dizer espacializam) espaços particulares que os «ligam» às coisas. O uno (o espaço unitário do corpo) não está presente na multiplicidade (dos espaços esfoliados) como a substância nos seus modos; o corpo-descodificador não está em cada órgão como uma língua, um código absoluto que traduziria as linguagens particulares num único sentido de que aqueles não seriam mais do que traduções parciais. Se o uno se dá no múltiplo, é unicamente na medida em que se dissolve, se realiza de cada vez (enquanto descodificador) no desdobramento do múltiplo. O espaço unitário do corpo, nesse sentido, não é senão ainda uma esfoliação do espaço do corpo: ele pode aparecer, sem dúvida, numa representação que toma como eixo o corpo próprio considerado como um todo; mas então é fazer do corpo próprio um órgão particular que funciona como uma totalidade. Pode acreditar-se estar diante do corpo-descodificador (como em certas representações do corpo de Deus, ou do corpo humano como microcosmo), mas não se trata senão do produto de uma reduplicação e de uma absorção dos espaços do corpo pela sua representação. Pelo contrário, no funcionamento do corpo como infralingua, como descodificador, o uno apenas se realiza no múltiplo para o manter como tal e para nele se dissolver, desaparecer, se não manifestar” (Gil, 1988: 173/4).

A carne corruptível que apelidamos de corpo é um índice cronométrico de que somos perecíveis e finitos – uma *inscrição*, na orla de José Gil, ou um *estigma* continuado, na senda de Nancy, assinalando uma condição humana “maculada de corporeidade que lembra demais a humildade de sua condição” (Breton, 2009: 16). Como uma ampulheta que se vai esvaziando, grânulo a grânulo, temos “o tempo no corpo” e “o corpo como revelador do tempo” (Deleuze, 2006: 244) – uma matéria que é escarapate da finitude mas também um instrumento de criação, que estabelece a fronteira entre o antes e o depois da ação corporal. Sob o signo de Deleuze, “a atitude do corpo é como uma imagem-tempo, a que põe o antes e o depois no corpo” (*id.*: 250), representando a geração e a degeneração, o antes e o depois, a perenidade e o “limite intolerável” (Le Breton, 2007: 217).

O corpo é utilizado como meio de representação – o “espectáculo, o espaço de performance, o sujeito, e o objeto de prazer e perigo”<sup>246</sup> (Kauffman *apud* Pinto, 2008: 125), um “palco” da vida e da morte (Agamben, 2007: 389), que ao longo da história da arte veiculou representações heterogêneas, revelando e modelando diferentes mundividências e projetando no exterior as fisionomias materiais e imateriais do interior. É neste sentido que o corpo é perspectivado como matéria do ser, um agrupamento de partículas aparentemente concreto que, no entanto, e “diferentemente dos outros objectos ou coisas, (...) é imperfeitamente objectivado, porque é antes de tudo afectivo” (Braunstein e Pépin, 2001: 138). É uma matéria que, enquanto “objecto assinalado e discurso proferido, [é] índice e palavra da alma” (Courtine & Haroche, 1997: 29).

Na Modernidade pós-bélica, a representação do corpo manifesta-se como canal de comunicação de uma crise ontológica despoletada pelo primado do sacrifício e da dizimação de matérias corporais, num «século XX que nos brindou com um espectáculo de horror (...) [e] introduziu em nós “a vergonha de ser um homem”»<sup>247</sup> (Primo Levi *apud* Tucheran, 2012: 102<sup>248</sup>).

O homem moderno é “um homem que se busca desesperadamente. Fala com e através do

---

<sup>246</sup> Tradução nossa.

<sup>247</sup> Como sublinhou Ieda Tucheran, em *Breve História do Corpo e de seus Monstros*: «As figuras humanas que foram dadas a ver nos campos de extermínio, como as que sobreviveram, apareceram-nos como “restos humanos”, “corpos sem carne”, cabeças sem cabelo. Opostas às aberrações excessivas dos monstros, seus corpos humilhados, torturados, quase ausentes, humanos para alguém do nosso pior pesadelo, fizeram-nos perder o orgulho de pertencer à raça daqueles que foram “concebidos, de modo perfeito e sem falhas, nas mãos, nos pés e no espírito”» (Tucheran, 2012: 102).

<sup>248</sup> Neste âmbito, notamos a certa hipocrisia inerente a este remorso moderno pós-holocausto que, sendo resultado de uma barbárie, se centra na crueldade de um ocidente europeu civilizado – uma efeméride condenável, que terá mudado mentalidades, chocando o mundo e sido o umbral de uma apelidada “crise do corpo” – e que, porém, continua a ignorar os atentados contra a condição e a dignidade humanas que se prolongam até hoje em países menos mediáticos, em culturas menos pecuniosas, que são como que apagados da história das mentalidades – o que parece comprovar que a “banalidade do mal” é, sim, um facto decorrente da condição humana.

seu corpo” (Braunstein & Pépin, 2001: 156), obliterando a sua imagem realista e literal. Por sua vez, dando-lhe novas configurações simbólicas e metafóricas: deformando-o, objetificando-o, geometrizando-o e, de certa forma, disfarçando-o de forma multimoda, inserido na plêiade de correntes artísticas modernas que tiveram como elo o “abandono da anatomia e da perspectiva”<sup>249</sup>.

Como assinalado por João Barrento, no ensaio "Cultura, Contracultura, Anticultura", esta forma de irrealismo parece ter sido predecessora de uma distorção corporal despoletada por uma mentalidade capitalista profundamente egóica e eudemonista (Barrento, 2001), fundada num “amor irracional, visceral, aos *temporalia*”, na qual a decomposição do corpo é um sinal de fracasso, um marco da destruição do ser, “um terror para o homem contemporâneo”, “um sinal da ruína do ser” (Ariès, 2010: 40/1), e onde a própria medicina, inerte e incapaz de curar a *doença* da morte, começa a “faz[er] figura de cadáver imprestável e corrompido” (Artaud, 2004:10).

Neste contexto, Barrento traça o perfil de uma pós-modernidade que se rege pela ocultação social e simultânea hiperpresença estética da dor, «que leva ao embotamento, à anestesia dos sentidos ao “indiferentismo” do tédio, que é uma estratégia para enganar a “dor do mundo” através de uma dissolução da dor no tempo (...) plausivelmente explicável como reacção histórica ao excesso de sacrifício e de dor pedido às gerações da primeira metade do século XX» (Barrento, 2001: 76). Como realça o ensaísta português, parece caber à literatura e à arte a criação de “espaços em que a dor é, não excluída, não travestizada nem espectralizada mas serenamente convocada: e a arte mostra então como ela é uma parcela inalienável da condição humana.” Desta forma, a arte é como uma prótese possibilitadora de uma análise adicional, já que “[c]omo quase sempre, é a arte, e não a sociedade, a revelar essa consciência” (*id.*: 80/1). Neste seguimento, o ensaísta enfatiza a emergência de uma “manifestação da dor” na literatura e arte portuguesas, sublinhando a “melancolia e (...) [a] perda como estímulo e mais valia na criação artística” presente nas obras de Maria Velho da Costa, Agustina Bessa-Luís, Hélia Correia, Maria Gabriela Lansol, Al Berto e Paula Rego.

De forma tangencial, contudo imbuída de diferentes tonalidades, como pretendemos veicular no presente estudo, a obra saramaguiana insere-se nesta estética de exposição artística da dor, sendo que a sua representação possui uma feição que, por oposição aos autores supracitados, é anti-melancólica e, de certa forma, afastada de uma convocação serena, como procuramos realçar servindo-nos do conceito tripartido, ou da humptydumtiana “palavra-maleta”, *display*.

Longe de ser um traço estético exclusivo da pós-modernidade – lembramos, a título

---

<sup>249</sup> In *L'art de la peinture*, antologia, Paris, Seghers *apud* Braunstein e Pépin, 2001: 161.

ilustrativo, os já notados “espectáculo formidando” visceral e carnal da morte barroca (Aguiar e Silva, 1990: 495), o pranto altissonante da morte romântica e o “espectáculo do horripilante e do repugnante” decadentistas-simbolistas (Pereira, 1975: 36) –, o espetáculo da morte na arte contemporânea e na estética saramaguiana vai no sentido oposto ao da ocultação da morte no cotidiano social<sup>250</sup>.

O conceito de espetacularização da vida e da morte parece estar no cerne do pensamento sobre a arte contemporânea, numa exibição de eventos não experienciados ou contemplados na vida real que, no entanto, pertencendo (ainda) ao campo e essência da condição humana, são evocados sob a forma de simulacro. Numa certa aproximação entre o domínio artístico e a experimentação empírica, a arte parece substituir-se à experimentação real, porventura buscando o regresso (ainda que estético) às sensações tácteis, aos sabores, aos odores e às visões da morte, de certa forma perdidos, porque já não experienciados no mundo real.

Como tivemos oportunidade de sublinhar, a reprodução desta não vivência num campo objetificado é subsumida pelo conceito de “sociedade do espetáculo” desenvolvido por Guy Debord (1991). Evocamos, neste sentido, a reflexão do pensador francês sobre uma sociedade assente no primado da representação sobre a vivência real, onde a vida (e a morte, se nos é permitido frisar o que já nos parece implícito) se afasta do domínio do experienciável para se materializar no domínio do simulacro estético. Neste plano criado, a vida é transformada em objeto e, enquanto projeção inversa à vida (enquanto negativo dela), como veicula Debord, torna-se apanágio da não-vida. Por outro lado, em oposição, no domínio simbólico, a morte objetificada parece ganhar vitalidade.

Como já assinalado, o conceito de espetáculo vai ao encontro da noção baudrillardiana de simulação, a partir de uma estética hiper-real, fundada num “real [que] nunca mais terá oportunidade de se produzir”, que terá de ser recriado “num sistema de morte, ou antes de ressurreição antecipada que não deixa já qualquer hipótese ao próprio acontecimento da morte” (Baudrillard, 1991: 9). Ao mesmo tempo, o espetáculo foi assinalado como tendo uma dimensão cruel intrínseca – não fosse a crueldade “sangrenta quando necessário” a espinha dorsal da ideia de espetáculo, como escreveu Antonin Artaud no célebre ensaio “O Teatro da Crueldade” (Artaud, s/d: 175).

Instrumentalizado e potenciado pela ideia de artifício, o espaço de espetáculo estético tem a si subjacente uma poética do excesso que associamos à representação pós-moderna da finitude que,

---

<sup>250</sup> Lembramos que, como veiculado pela sociologia moderna, os serviços hospitalares e funerários deslocalizaram o acontecimento da morte e os cuidados fúnebres do espaço “doméstico”, o que contribuiu para uma certa ocultação da morte, no espaço social.

segundo Geoffrey Gorer, é um resultado do estabelecimento do tema da morte como tabu social. Neste contexto, nos anos 50, associando a morte a um interdito semelhante ao da pornografia, Gorer sustentou que o que apelidou de “pornografia da morte” seria a causa da exposição e espetacularização do corpo morto no campo da literatura.

No artigo homónimo, o antropólogo inglês enalteceu o sensacionalismo conferido à representação estética do tema, não sem lembrar, por oposição, a naturalidade da presença da morte na sociedade pretérita (destituída, neste sentido, de dimensão espetacular), constatando que na década referida tal já não se verificaria, no contexto anglo-americano. Como enalteceu, na contemporaneidade, “natural death and physical decomposition have become too horrible to contemplate or to discuss” (Gorer, 1955: 51), uma assunção que vai ao encontro dos estudos sociológicos de Edgar Morin e Philippe Ariés. Neste seguimento, Gorer associa a figuração estética da morte à obscenidade pornográfica, substituindo-a como tópico gerador de consternação e embaraço sociais, e possibilitando um certo tipo de riso nervoso e pudoroso que no passado seriam despoletados por temas libidinais. Desta forma, como sublinhou, a morte tornou-se cada vez mais inominável em sociedade, seguindo o caminho oposto ao da sexualidade, que é cada vez menos um interdito social. A constituição da morte como tema tabu é, segundo Gorer, uma causa direta da espetacularização tragicómica do cadáver na literatura contemporânea o que explicita na sua conclusão: «If we make death unmentionable in polite society – “not before the children” – we almost ensure the continuation of the “horror comic”. No censorship has ever been really effective» (*id.*: 52).

A ideia de espetacularização, simulação e “pornografia da morte” parecem estar sob a égide da exposição forçada do socialmente soterrado, em convergência com a metáfora da exumação literária do corpo morto, desenvolvida por Lisa K. Perdigão, em *From Modernist Entombment to Postmodernist Exhumation: dead bodies in twentieth-century American fiction*. Por oposição a uma Modernidade que comenta sob o signo do enterro e da ocultação do corpo, Perdigão debruça-se sobre a literatura pós-moderna que considera (re)descobrir e exhibir o corpo, num conceito que explana através da imagética da exumação do cadáver – uma figuração do corpo morto intrumentalizada pela metonímia fragmentária, na qual as partes corporais são expostas, sendo que esta revelação se afasta de qualquer sentido *alethéico*. Como explana a ensaísta:

*While postmodernist novelists respond to the modernist burial trope and work with the exhumation plot (...) they also discover the “linguistic ambiguities (...) [and] theoretical difficulties” that arise in representing the*

*exhumed body. Postmodern writers struggle with a literary language that works to reassert the materiality of the corpse while facing the theoretical impossibility of the drive to reveal* (Perdigao, 2010: 79).

Como assinalado, a poética da exumação subsume um gesto de descoberta que a etimologia do conceito tem a si intrínseco (retirar da terra, trazer à luz), evocando a semântica do desenterro, da revelação do cadáver outrora oculto, da exposição do corpo uno ou fragmentado, aberto, parcelar, decomposto e incompleto (porque destituído de pulsação vital), possuindo uma significação sinedóquica<sup>251</sup>. Nessa *mise-en-scène* simbólica do corpo morto, o artista serve-se dos seus indícios ou resíduos – signos parcelares eleitos para figurar a coisa representada sem pretensão de a encarnarem na sua essência total, ou concientes da impossibilidade de o fazerem (Schleifer, 1990 e Perdigao, 2010): “segmentos” do corpo nos quais “a parte é a metáfora do todo” (Gil, 1980: 35). Convoca-se, portanto, uma exibição destituída de sentido revelador, sendo que, não deixando de ser *display*, a figuração parcelar remete para a incompletude, a subjetividade e o perspectivismo nietzschiano, numa representação que opta por um cinematográfico *plano aproximado* (implicando a escolha de um detalhe do corpo). Neste seguimento, esta recriação parece conferir vitalidade simbólica ao tema figurado, como se a opção do artista o tornasse senhor do fragmento signico da morte, o qual instrumentalizou hiper-realisticamente.

Neste âmbito, a simbologia da figuração como fragmento e através do fragmento parece ir ao encontro da estética pós-moderna de raiz fenoménica, de recusa do conceito de verdade, na sua leitura pós-iluminista. Neste processo de ilimitação, a palavra torna-se um dos instrumentos essenciais de encarnação e transmissão do perspectivismo estando, de certa forma, ciente da sua incompletude e vendo-a como favorável: afinal, “é esse o mérito da palavra: não dizer tudo, mostrar que não se pode dizer tudo” (Rancière, 2010: 135).

A figuração literária dos retalhos do corpo morto parece servir-se das imagens intrínsecas à linguagem que Rancière descreve como “todas essas figuras que substituem uma expressão por uma outra para nos fazerem experimentar a textura sensível de um acontecimento melhor do que o que o poderiam fazer as palavras *próprias*” (*id.*: 139). Desta forma, a escrita do corpo retalhado veiculada pela utilização de sinédoques carnaís parece almejar a aproximação à experimentação das texturas do sensível no domínio da morte simulada e estetizada. A exibição do corpo fragmentado e visceral inerente à ideia de espetacularização do cadáver que aqui referimos parece partir de uma

---

<sup>251</sup> Lembramos que, no presente estudo, o termo “sinédoque” é utilizado com o significado retórico de “parte pelo todo” e que “metonímia” assume o sentido de substituição de um “termo pelo outro” (separado do outro). Sobre a problematização do termo “metonímia” nas suas diversas aceções *vide*, por exemplo, *A Metáfora Viva* (Ricoeur, 2000) e *Rethoric and Death* (Schleifer, 1990).

chamada do sensitivo ao objeto artístico que, não podendo estar incorporado no objeto, é percebido e gerado pelo olhar do recetor que, por sua vez, se identifica e horroriza com o seu próprio devir decomposto.

Numa representação hiper-real que despoleta uma identificação algo instintiva, a ideia de simulacro pós-moderno parece tornar-se nebulosa, sendo que, por este escaparate realista aumentado, as suas fronteiras se confundem, por vezes, com a própria realidade. Neste sentido, em algumas ocasiões, as imagens estetizadas e objetificadas são também reproduções de mortes reais, como é exemplo a obra de Joel-Peter Witkin, ultrapassando a barreira do fingimento ficcional e constituindo a essência do conceito de *imagem intolerável* desenvolvida por Jacques Rancière (2010).

Como veremos adiante, além da simulação hiper-real de imagens de corpos viscerais efabulados – como verificamos nos romances *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, *Todos os Nomes*, *As Intermittências da Morte* e no texto dramático *Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido* –, a figuração da morte saramaguiana também espetaculariza e evoca fragmentos de corpos *históricos* traçando o que Ieda Tucherman descreveu como “uma linha recta do espectáculo insuportável (...) [pela] consciência da realidade que ele exprim[e] e desta ao desejo de agir para modificar essa realidade”, como é o caso das mortes do romance *Memorial do Convento* e de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, sobre as quais nos debruçaremos.

Na feição de *display* que aqui desenvolvemos, a exposição pós-moderna e saramaguiana do corpo morto parece estar intimamente ligada aos verbos *mostrar* e *monstrare*, comumente associados ao escaparate do corpo monstruoso. Por si só, um apanágio conceptual da *demonstração* – “uma imagem-invólucro que encerra a rude presença da carne, [que] é também, e em cada experiência histórica, particularmente apreendido e interpretado como expressão” (Tucherman, 2012: 104/5) –, na contemporaneidade, o escaparate do corpo morto parece assemelhar-se cada vez mais à exposição do corpo monstruoso, suscitando semelhantes reações de fascínio, curiosidade e repulsa no recetor. Lembramos que o monstro foi definido pela sua “imperfeição”, considerando “uma espécie de irreal verdadeiro”, o “excesso e a falta (...) de presença”, “oferece[ndo] ao olhar mais do que o que já foi visto” (Tucherman, 2012: 104). Neste âmbito, como realçado por José Gil, o corpo do monstro:

*(...) difere do corpo normal na medida em que ele revela o oculto, algo de disforme, de visceral, de interior, uma espécie de obscenidade orgânica. O monstro exhibe-a, desdobra-a, virando a pele do avesso, e desfralda-a sem se preocupar com o olhar do outro; ou para o fascinar, o que significa a mesma coisa. (...) No fundo do*

*percepcionado, para lá do percepcionado, mas no seu interior, jaz o segredo que o olhar procura. O monstro fascina porque se rodeia de apelos que emanam da sua própria transparência. Não despegar mais o olhar da sua imagem para penetrar cada vez melhor no sentido da mensagem; aderir e tornar-se surdo ao resto, permanecer assim perdido e esquecido - eis o fascínio a que a percepção do monstro nos convida.*

*Mas, na realidade, o olhar nada vê; fica suspenso nessa revelação-ocultação que é a imagem do corpo monstruoso. O monstro mostra o interior do corpo - ou antes, é o resultado do revirar da pele do corpo normal, da transformação deste em corpo de órgãos aparentes que proliferam desordenadamente. Corpo decomposto em órgãos e órgãos à flor do olhar - o horror que tal espectáculo provoca prova que os órgãos não são para ser vistos, mas apenas pensados. A transparência do corpo do monstro é isto: o interior visceral à flor da pele (Gil, 1994: 83-85).*

Na verdade, na era da morte *interdita* (Ariès), a tensão decorrente do excesso de significação intrínseco ao revirar da pele, da exibição de disformidades e órgãos e o apelo fascinante da imagem cativando um “olhar [que] nada vê” – como se um segredo quase se desvelasse –, parecem ser passíveis de caracterizar, tanto o caráter monstruoso, como o cadavérico. Se a morte se parece ter transformado numa “anomalia impensável”, num “desvio incurável” (Baudrillard, 1996: 12) aos olhos do homem contemporâneo da ideia de evolução científica e da ocultação da morte, a semântica do monstro parece tornar-se, até certo ponto, tangencial à do cadáver<sup>252</sup>.

Se o tema do corpo monstruoso (com as novas morfologias e hibridizações) é relevante para a era que Calabrese adjetivou de neobarroca (Calabrese, 1988: 105-115), da mesma forma, o corpo morto parece associar-se à categorização de monstro, aumentando o campo de reflexão sobre o motivo teratológico, na contemporaneidade. Neste âmbito, os pontos de coincidência entre o morto e o monstro residem não só no desvio morfológico inerente à ideia de mutação – no sentido de variação em relação à norma, no que concerne ao monstro, e de decomposição, no que concerne ao corpo morto –, mas também na noção instaurada de imperfeição e desvio da norma (desejada), associada a ambos pela Modernidade, numa conotação cada vez mais acentuada no que concerne ao cadáver.

Como quem vê um “monstro”, observar o corpo morto parece ser assistir a um erro da natureza. Além de intrigante e, de certa forma, sedutora, a exposição do corpo monstruoso é também violenta e violentadora, despoletando um “olhar curioso, fascinado ou apavorado” apontado

---

<sup>252</sup> Salvaguardando o implícito, lembramos que, além da diferença entre a vitalidade e não-vitalidade dos corpos, entre o que José Gil apelida de monstro (humano, cuja morfologia difere da dita “normal”) e o cadáver, o avesso corporal monstruoso sublinhado pelo ensaísta relata uma exteriorização da visceralidade veiculada enquanto imagem simbólica de uma morfologia corporal exterior considerada deformada e torpe, o que não pretendemos comparar à visceralidade denotativa do corpo morto.

para "estes estranhos seres" (Tucherman, 2012: 103), pela identificação do recetor com uma imagem que está associada à sua condição humana, em geral, e a si mesmo como indivíduo, em particular. No caso do corpo morto, a identificação regista-se no campo do devir, despoletando um sentimento de abjeção que, em *Essai sur l'abjection* (1980), Julia Kristeva destacou, na senda da visualização de representações da morte pútrida. Neste contexto, segundo Jean-Luc Nancy, a própria definição de violência tem a si intrínseca a ideia de *monstration*, que define como uma revelação que permanece um mistério, "a figure without figure, (...) an *ostention* of something that remains faceless" (Nancy, 2005: 107), o que parece unir, uma vez mais, o conceito de monstro ao do cadáver, na orla de uma manifestação que nada revela em essência, no gesto de "revelação-ocultação", assinalado por José Gil.

Tal como o monstro na asserção de Tucherman, o morto exposto poderá ser definido como "uma espécie de irreal (se for pensado como relação com o corpo humano [vivo]) verdadeiro", num "excesso de presença" ou "superabundância de realidade" (Gil, 1994: 79), fundamentados na ideia de uma anomalia capaz de gerar uma categoria à parte do simplesmente humano, "porque são estas anomalias que justificam a criação de uma categoria de criaturas à parte, onde o excesso e a falta são sempre traços de presença..." (Tucherman, 2012: 104). Enquanto traço possibilitador de uma presença facultada pela diferença e pela fuga à normalidade, a *de-monstração* do corpo morto mutilado, deformado ou em vias de deformação, torna-se de certa forma presente (não mais [ultra]passado) pela via da representação, "excede[ndo] a representação", revelando um "trasbordamento de ser, [que] oferece ao olhar mais do que o que já foi visto" (*ibid.*) parecendo conferir-lhe uma nova essência, uma nova existência, um novo *élan* vital que é esse de não ser ocultado ou esquecido.

É neste sentido que o percurso desvelador da arte segue o caminho exumador, inverso ao do percurso social, servindo-se de simulacros cada vez mais "reais", substituindo-se ao real quotidiano ocultador do corpo morto. Se, como sublinhou Tucherman, o corpo é a expressão de uma história, a arte e as suas *estórias* parecem recusar o apagamento de uma narrativa cronológica escrita na carne. Nesse sentido, se no passado o corpo monstruoso e o cadáver foram exibidos em *palcos* sociológicos públicos – o monstro, em feiras e circos itinerantes, e o morto, em casa mas também nos cemitérios –, atualmente o espaço de escarpate parece centrar-se no domínio estético.

Ao encontro de uma exibição pós-moderna da carne, que subsume uma certa feição literal e hiper-real, na estética saramaguiana, a figuração do corpo morto veicula uma objetividade cirúrgica, com uma forte índole sensorial, passível de exaltar as emoções do leitor, aproximando-o do lado

carnal das palavras, por intermédio de descrições literárias transbordantes de visões, sons, texturas e cheiros, num irreal que parece aspirar a ser tão autêntico quanto o próprio real.

As imagens literárias do corpo morto veiculam mais do que a mera presença, sendo um escaparate dessa mesma presença, um *display* que é ostensão, numa super-exposição que parece substituir-se à ausência de real, não fosse a imagem “what takes the thing out of its simple presence and brings it to pres-ence, to *praes-entia*, to being-out-in-front-of-itself, turned toward the outside” (Nancy, 2005: 21/2).

De igual modo, além de estranhamento e terror, o confronto com a imagem monstruosa é fonte de gáudio e riso, tal como indiciado por premissa aristotélica, segundo a qual os monstros “eram lusas naturae: piadas ou brincadeiras da Natureza”, considerados um manancial de entretenimento e divertimento (Aristóteles *apud* Tucherman, 2012: 116). Numa aceção de fuga à norma desejada, no contexto contemporâneo, o corpo morto torna-se monstro – um *freak* que convoca o retrato risível e carnavalesco teratológicos.

Neste seguimento, salientamos o *zoom in – zoom out* instrumentalizado pela estética pós-modernista, subsumindo uma dialética da tensão-distensão, ora veiculada pelo terror da identificação com um corpo morto (um *freak* pós-moderno que, ainda assim, é humano e, assim, tangencial em essência e semelhante ao recetor), ora veiculada pelo alívio do distanciamento e da não identificação com um corpo que é (comicamente) representado – perspetivado como sendo “de outra ordem” (Tucherman, 2012: 119) e servindo (consoladoramente) de elemento de definição vital do *eu*, por oposição à condição mortal do *outro*.

No que concerne ao cariz teratológico do corpo morto, salientamos como o *monstro* parece ser cada vez menos conotado como um desvio da norma, sendo a diferença crescentemente respeitada, cultivada e neutralizada pela sociedade atual – uma realidade evidenciada, por exemplo, por José Gil e Ieda Tucherman, enaltecendo as operações plásticas, as tatuagens e os piercings, entre outras alterações morfológicas ao corpo ou hibridizações e robotizações<sup>253</sup>, que os teóricos inserem na categoria de “monstro” contemporâneo.

Se os ditos monstros são cada vez mais banalizados, já o cadáver humano parece seguir um percurso inverso. Se preferirmos, mais incisivamente, a representação do corpo morto parece estar a reiniciar um percurso de reexposição para uma renovada neutralização e banalização, num caminho que, na pós-modernidade, parece ser calcorreado essencialmente no domínio estético.

---

<sup>253</sup> Neste contexto, Ieda Tucherman sublinha o *cyborg* como devir e resultado de uma era na qual as “tecnologias continuam inscrevendo-se no corpo, enxertando-se nele, levando-o ao limite”, onde a “tradicional oposição entre a carne e o metal” se dissipa (Tucherman, 2012: 164).

Como veiculado por Jean-Luc Nancy, a própria condição imagética está associada à ideia de crueldade, subsumindo um gesto intrusivo, invasor da intimidade, pondo à vista o que não estava em exibição: “tearing apart a closed intimacy or a non-disclosed immanence” (Nancy, 2005: 24). É neste sentido que a divulgação implícita ao conceito de imagem é considerada um gesto violento, metaforicamente sanguinário e carníface:

*(...) it must (...) be admitted that not only violence but the extreme violence of cruelty hovers at the edge of the image, of all images. (...) Cruelty takes its name from bloodshed (cruor, as distinct from sanguis, the blood that circulates in the body). He who is cruel and violent wants to see blood spilt. He wants to see the internal life principle externalized, with all its colorful and flowing intensity. He who is cruel wants to appropriate death: not by gazing into the emptiness of the depths, but, on the contrary, by filling his eyes with red (by “seeing red”) and with the clots in which life suffers and dies.*

*Perhaps every image borders on cruelty (id.: 24/5).*

A imagética pós-moderna do corpo morto exprime a visceralidade e a crueza humanas, mas também encarna a própria ideia nanciniana de representação como gesto cruel, implícita ao gesto de manifestação e exteriorização do até aí não manifesto ou exteriorizado, do interdito até, no caso da morte contemporânea: pintando de vermelho – vendo e dando a ver, com a cor mais notória – elementos materiais ou imateriais até aí irrepresentados. Imprimindo *avant-scène* o que preexiste *arrière-scène*, como temos vindo a salvaguardar, se esta figuração parece almejar a materialização de uma certa forma de revelação, esta parece, ainda assim, veicular a condição perspectivista de exercício estético, destituído de uma intenção *alethéica*.

Como explicou Nancy, esta forma de violência imagética encerra-se em si mesma, na sua própria *coagulação*. Uma coagulação que não veda a porta de passagem para a morte, vedando ou impedindo apenas a ilusão de se ter produzido a morte no domínio estético, de a ter colocado diante dos olhos, tangível, por intermédio de uma mera imagem material, “in a little puddle of matter” (id.: 25). Não obstante o sentido coagulado da representação cruel da violência (e da morte), a lembrança de que a (re)criação de imagens nada (re)cria efetivamente e a certeza de que a morte é o irrepresentável, por excelência, o escaparate e a espetacularização a si implícitos parecem ser necessários para conferir a ilusão de uma certa tangibilidade, a quimera de uma possível compreensão, a esperança de uma certa vigília diante da morte: a atribuição de um dado poder em relação à finitude, que Nancy sublinhou comentando as reportagens fotográficas das SS, durante o holocausto: “...death is precisely what is not seen or (re)presented. But the SS requires the dead

body in order to play out the spectacle of its own ability to command death and to plunge its own gaze into it” (Nancy, 2005: 43).

Por outro lado, como salientou José Gil, a etimologia do verbo *monstrare* parece ir além da simples indicação com o olhar, veiculando mais especificamente o sentido de “ensinar um determinado comportamento, prescrever a via a seguir” (Benveniste *apud* Gil, 1994: 77), o que sublinha a feição algo performativa e ilocutória da representação do morto/monstro, no sentido que lhe temos vindo a atribuir. Esta representação da morte e do corpo morto está ciente da sua imperfeição – e da sua não revelação –, colocando-a em cena para tocar e desencadear algum tipo de ação. Porventura revelando-se uma *ars moriendi* pós-moderna, um cartograma descritivo do caminho certo para a boa morte, a *de-monstração* do cadáver subsume a consciência de que, além do incompreensível e do inexperienciável – do que foge à necessidade humana de definição e taxinomização – resta o reino da representação como possibilidade de conjeturação, construção cénica, orientação, materialização estética, que permitem perspetivar, problematizar e, idealmente, apaziguar.

Sem outra possibilidade, «[f]alar o corpo de carne torna-se fundamental para se pensar a “realidade humana”» (Pinto, 2008: 15) e o intrínseco devir degenerativo e finito. Neste sentido, a figuração visceral e burlesca (monstruosa) do corpo morto exhibe um interior que é tabu, quebrando o segredo da carne e do sangue, num gesto que parece prometer a banalização e superficialização: revelar a matéria interior para desconstruir o poder do oculto, torná-la superfície para que seja superficial, no sentido frívolo do conceito.

Se pensarmos a caricatura e o desvelamento do interior corporal como formas de inversão de uma ordem despótica como a da lei da morte, a desconstrução do poder também parece unir, de certa forma, a representação do abjeto e do riso. No sentido triádico do conceito de *display*, chamando a si o poder de desconfigurar a morte da forma possível, mostrar ou *monstrar* o corpo morto é constranger para neutralizar e banalizar. Ao mesmo tempo, esta desconstrução tem a si inerente um gesto construtor e genesiaco, conferindo-se o poder de mudar a *história* – gizar a morte como possibilidade de manipulação, ditando-lhe as regras no domínio ficcional, fazendo do mal a própria cura, “como quem se resolveu a curar a mordedura do cão com o pêlo do mesmo cão” (Saramago, 1997: 236). Para curar os temores associados ao poder da imagem grotesca, o gesto estético de (de)monstração do cadáver (tal como a sua figuração risível) parece ir ao encontro da convocação de uma realidade em excesso, de uma hiper-realidade: um “assumir [d]o real, exacerbando-o” (Pinto, 2008: 123), implícito ao conceito baudrillardiano da simulação.

Numa espetacularização do cadáver, a arte possibilita a exploração ficcional de estados corporais não vitais, num ensaio de morte “em segunda mão” (Lévinas, 2003: 37). Em virtude de um “mal [que] é biológico”, inerente a uma “carne (...) maldita” (Le Breton, 2009: 14), que está em queda e decomposição, representar o corpo morto é dar a ver como gesto ilocutório. Como destaca David Le Breton, em *Adeus ao Corpo*: “Para vencer os apegos e os inconvenientes que (...) [do corpo] decorrem é preciso contemplar a nudez última de um ser, traspasar com os olhos suas entranhas e o resto, rolar no horror de suas secreções, em sua fisiologia de cadáver de afogado iminente.” No entanto, como acrescenta, “[e]ssa visão não deveria ser mórbida, mas metódica, uma obsessão dirigida, particularmente saudável nas provações” (*ibid.*), numa contemplação de um devir-cadaveroso que deverá ser objetiva, analítica, didática, de modo a possibilitar o almejado desapego da matéria corporal.

Por outro lado, sendo o corpo perspectivado como “analista fundamental” das “nossas sociedades contemporâneas” (*id.*: 26), num mundo já definido como pós-humano – no qual o corpo é considerado um “supranumerário” a ser aperfeiçoado ou eliminado, “um rascunho a ser corrigido” –, a representação putrefata do cadáver parece ser indício de um “desprezo (...) traduzido com força pelo cinema ou pela literatura policial e de terror onde este é complacentemente estripado, entalhado, recortado, serrado, desmatelado” (*id.*: 20).

Por desprezo de um corpo imperfeito porque efêmero ou por um impulso paliativo de indole salvífica, a representação risível de um corpo interior visceral subsume uma atitude de reação algo catártica, como que negando a passividade diante da finitude. Assente numa poética do excesso e do excêntrico, na senda de Calabrese, o *play* e o *dis-play* do corpo retalhado não deixam de subsumir um regresso ao corpo instrumentalizado pela pós-modernidade, teorizado numa perspectiva total: um fragmento que é, antes de mais, “fractal”, sendo que indicia “um lugar que o reconheça no pormenor, mas que o identifique no todo” como condição obrigatória. Neste âmbito, se o “corpo-fragmento (...) é uma aquisição contemporânea” (Silva, 1995: 27/8), este sê-lo-á enquanto símbolo sinedóquico, pressupondo que é no detalhe ou no (de)talhe – talhar para conhecer – que reside a figuração e a cartografização possível do *próprio* e do *outro*: num “mapa” que, mostrando os lugares do corpo, “emerge como uma metáfora do conhecimento” (*id.*: 29/30).

O primado do particular sobre o geral parece possibilitar uma certa reação à apelidada *crise da representação*. Neste âmbito, Lisa K. Perdigão escreveu que, na pós-modernidade, “os escritores (...) deparam-se com uma linguagem literária que é funcional do ponto de vista da reafirmação da materialidade do corpo mas que se confronta com a impossibilidade teórica do impulso de revelar”,

tendo a consciência de que se a escrita é materializadora, esta é, ao mesmo tempo, disjuntiva – *dismembering* – e, por isso, violentadora, embora pretenda ser orientada para a “recuperação” e a “resolução”<sup>254</sup> (Perdigao, 2010: 79).

Como comentou Omar Calabrese, a “etimologia do detalhe” veicula o sentido desagregador de “talhar de”, conotando o que é “*de-finido*, isto é, tornado perceptível a partir do inteiro e da operação de talho” (Calabrese, 1988: 86). Este conceito assenta na assunção de que “Só o inteiro e a substância da operação permitem, de facto, a *de-finição* do detalhe, isto é, o gesto de pôr em relevo motivado pelo elemento em relação ao todo a que pertence” (*Ibid.*). Além disso, acrescenta, “produzir detalhes depende de uma acção explícita de um sujeito sobre um objecto, e pelo facto de inteiro e partes estarem simultaneamente presentes, o discurso por detalhes prevê a aparição de marcos na enunciação, isto é, do eu-aqui-agora da produção do discurso” (*id.*: 86/7).

Detalhar é, neste prisma, um processo subjetivo, na medida em que espelha uma opção do sujeito enunciador, uma escolha perspectivista, que veicula a intenção de isolar a parte de um todo. Analisá-la, por assim dizer, pela lente desse sujeito, trazendo à luz ou exumando, como diria Perdigao, uma parte selecionada sinodoquicamente, isto é, em representação do todo. Neste âmbito, assinalamos que a etimologia do conceito de detalhe foi perspectivada por Calabrese em oposição à etimologia do fragmento ou da fratura (ambas oriundas do vocábulo *frangere*), salientando a não implicação de uma rotura ou uma separação, sendo que o conceito fragmentário “embora fazendo parte de um inteiro anterior, não contempla, para ser definido, a sua presença”. Nesse caso, na noção de fragmento, ao contrário da de detalhe, o todo ou “o inteiro” encontra-se “*in absentia*” (*id.*: 88).

Tendo em conta a análise de Calabrese, no âmbito da figuração pós-moderna do corpo morto visceral, no presente estudo, assinalamos o *dis-play* do corpo *de-talhado* ou *por-menorizado* (enfocando uma porção que é menor do que o todo) – em detrimento do corpo fragmentado –, implícito ao conceito de *zoom in* que comentámos *supra*. Subsumindo o corpo total (visto que a percepção que temos do ser humano morto, mesmo quando decepado, é a de um *todo* previamente vital), o *dis-play* pós-modernista dos detalhes corporais do cadáver não deixa de aludir a e representar a vida que se perdeu, o corpo orgânico funcional que foi, outrora.

Da mesma forma, as estéticas do detalhe ou do pormenor vão ao encontro do relativismo intrínseco ao pensamento filosófico e epistemológico pós-modernos, assentes nas assunções de convocação fenomenológica, na imperfeição ou incompletude do que se apelida de conhecimento,

---

<sup>254</sup> Tradução nossa.

enquadrando as impressões sensíveis como meras perspetivações, num gesto de representação sinedóquica do corpo morto e da morte que parece perseguir

*(...) [o] tal feitiço curativo - muito evocado como sendo uma das «missões» da arte - [que] não é tanto qualquer coisa actual, como uma potência que reside, enquanto espécie particular de energia latente, no núcleo íntimo de cada obra de arte (...) [não veiculando] promessas de felicidade ou do acesso a qualquer tipo de paraísos perdidos (...) [mas parecendo pretender] tomar posse da forma das coisas - sejam elas quais forem (Crespo, 2006: 33).*

No âmbito da figuração *de-talhada* do corpo morto, lembramos o diálogo do *display* da morte com a estética da representação corporal grotesca, sob o signo da carnavalização de Mickhail Bakhtin. Desta forma, lembramos os fundamentos organicista e metamórfico sobre os quais se sedimenta a sua crítica sublinhando, como comentou José Gil, que a figuração do corpo grotesco se alicerça num gesto no qual

*(...) desabrocha o movimento da vida, a desmesura domina: não estando nem fechado nem acabado, “ultrapassa-se a si próprio, transpõe os seus próprios limites. Dá-se mais importância às partes do corpo que se abrem para o mundo exterior, ou seja, em que o mundo penetra no corpo ou sai dele ou àquelas que saem para o mundo, isto é, os orifícios, as protuberâncias, todas as ramificações e excrescências: boca aberta, órgãos genitais, falo, seios, ventre gordo, nariz. O corpo apenas revela sua essência como princípio que cresce e ultrapassa os seus limites, em actos como o acoplamento, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber, a satisfação das necessidades naturais (Bakhtin apud Gil, 1980: 64).*

Aliado à que considera ser a fertilidade da representação do *baixo corporal*, na sua base, o grotesco é um campo de opostos sediado, entre outros domínios, na busca de desconstrução da seriedade e do poder hierárquicos. Também instrumentalizada pelo retrato festivo da morte – na “morte risonha que engendra a vida” (Bakhtin, 1987: 20) – esta força vital é oriunda da associação dos signos ambivalentes ou dos “dois pólos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose” (*id.*: 22).

Subsumindo uma dinâmica cíclica interdependente, os vestígios de um corpo vivo são signos liminares veiculando, diametralmente, a vida e a morte da matéria humana, já que, como notou José Gil, “tudo o que se deita fora, saliva, excrementos, fragmentos de unhas” parece residir “no limiar de vários pares de disjunções: entre natureza e cultura, corpo vivo e inerte, entre o interior e o exterior”, tratando-se “de secreções ou excreções que provêm do interior do corpo” (José Gil,

1980: 20). Num interior que implica um sentido sinedóquico, a representação visceral do corpo morto subsume a dinâmica entre morte e vida, revelando *de-talhes* despídos de pulsação mas imbuídos de uma carnalidade que é (simbolicamente) pulsante.

Neste sentido, como salientou Bakhtin, a imagem grotesca é veiculadora de uma finitude imbuída de “prenhez”, dando lugar à renovação, sendo que figura frequentemente um “corpo simultaneamente no umbral do sepulcro e do berço” (Bakhtin, 1987: 22), numa interseção entre morrer e nascer, que tem lugar reiterado na figuração saramaguiana da morte, sendo um motivo transversal à sua obra:

*(...) Oh, minha mãe, que é nascer, Nascer é morrer, Maria Bárbara (Saramago, 1994: 314).*

*(...) O pecado não existe, só há morte e vida, A vida está antes da morte, Enganas-te, Baltasar, a morte vem antes da vida, morreu quem fomos, nasce quem somos, por isso é que não morremos de vez (id.: 331).*

*(...) as mãos cruzadas sobre o ventre onde se gerou vida e agora se está gerando morte (id.: 137).*

*(...) Contas certas, no geral e em média, são nove meses, tantos quantos os que andámos na barriga das nossas mães, acho que é por uma questão de equilíbrio, antes de nascermos ainda não nos podem ver mas todos os dias pensam em nós, depois de morrerem deixam de poder ver-nos e todos os dias nos vão esquecendo um pouco, salvo casos excepcionais nove meses é quanto basta para o total olvido (Saramago, 1985: 80).*

*(...) 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 própria dia do nascimento (id.: 146/7).*

*(...) Foi então que a morte deu à luz a sua grande ideia (Saramago, 2005: 148/9).*

Tal como concebida pelo crítico russo, a morte grotesca é a afirmação da vida em detrimento da sua negação. Além de considerar ser uma fase da vida essencial para a regeneração contínua, como um “sepulcro (...) que dá à luz” (Bakhtin, 1987: 43), o grotesco confere à figuração da morte uma comicidade prenhe de vitalidade que, em *Theory and History of Folklore* (1997), Vladimir Propp descreveu como “[l]aughter as the giver of life”. Como destacou Bakhtin, “O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a

imaginação humanas, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades” (Bakhtin, 1987: 43).

Desta forma, a carnavalização da morte vem possibilitar a sua desdramatização e neutralização, afastando-se de uma leitura temerosa, tal como lembra evocando as imagens das *danças macabras* de Holbein e Dürer, ou aludindo às concepção renascentista, segundo a qual o riso “assegura a cura e o renascimento, estreitamente relacionado aos problemas filosóficos mais importantes, isto é, à maneira de “aprender a bem morrer e bem viver” (*id.*: 60).

Lembremos que o crítico russo faz distinção entre o grotesco fértil, veiculando as leituras de metamorfose e de regeneração, e o grotesco árido onde, por interseção realista, “resta apenas um cadáver, uma velhice sem prenhez, pura, igual a si mesma, isolada, arrancada do conjunto em pleno crescimento no seio do qual ela se ligava à malha jovem seguinte, na cadeia única da evolução e do progresso”. Como descreve, neste tipo de figuração: “Não resta mais que um grotesco mutilado, efígie do demônio da fecundidade com o falo cortado e o ventre encolhido”, enfocando uma “individualidade” separada e isolada da “totalidade final” (*id.*: 46).

Pela representação (hiper)realista do corpo morto convocado como um mero despojo – retirando-se do sistema ao qual pertenceu, destituído de funcionalidade ou devir (nem mesmo o devir social possibilitado pela rememoração) –, esta infertilidade grotesca poderia ser colocada em paralelo com a estética saramaguiana, considerando a recorrência da representação de mortes (des)umanas, centradas na objetificação e desestruturação do corpo, que resultam na despersonalização do cadáver, (re)tratado como objeto despojável, num caso ora indiciante de metamorfose, ora destituído de qualquer devir. Servindo-nos do comentário de José Gil à novela kafkiana *A Colónia Penitenciária*<sup>255</sup> (que se assemelha, em certa medida, ao grotesco saramaguiano), como num traçado que se apaga, é comum que este corpo inútil, retalhado e detalhado, seja como que atirado “para fora da sociedade”, numa representação anónima não merecedora de exéquias, numa “morte sem ritos, sem salvação, realizada num cadáver sujo”, sem morada final, elegia ou espaço de lembrança, como se fosse “desapossado da sua morte”. Uma morte apenas presente “para os espectadores que se alimentam dela” (Gil, 1980: 109/10), os quais José Gil associou aos *voyeurs* dos rituais oficiais de execução (também presentes no romanesco saramaguiano), ao conceito de espectadores *in loco* que estendemos ao recetores da obra estética.

Da mesma forma, Gil sublinha que Kafka incita o leitor “a reconhecer a história pelo que ela comporta de mortífero: não porque mata (...) mas porque exclui a morte da sociedade dos vivos”

---

<sup>255</sup> Assinalamos que a tradução da novela de Kafka, a qual tivemos oportunidade de consultar, foi intitulada *A Colónia Penal* (1995).

(*id.*: 109), uma estética que vai ao encontro da ideia de exclusão social da morte na contemporaneidade e que é tangencial ao *display* da morte na obra saramaguiana, pela tessitura das execuções do Santo Ofício (em *Memorial do Convento*) ou pelos episódios de morte em contexto bélico (no que concerne ao universo em estudo, presente em *Memorial do Convento*, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* e *As Intermittências da Morte*).

Apesar da ocorrência de um certo grotesco, que Bakhtin apelidaria de *infértil*, no *display* da morte saramaguiana, nem sempre a representação do corpo visceral foi completamente despersonalizada, nem os corpos despejados numa fossa kafkiana, sendo a tónica risível um indicio importante da sua fertilidade e vitalidade. Além da enunciação sucessiva de mortes e mortos sem face, condenados ou anónimos frequentemente indignos de honras fúnebres declaradas<sup>256</sup>, além do cadáver retratado como objeto despojável, sem perspectiva de qualquer devir (mesmo se digno de túmulo e de memória), o grotesco fértil é substancial no *display* da morte, pela instrumentalização do estilo carnavalesco, imbuído de inversões, bufonarias e de “deformidades (...) [que] são índices de prenhez ou de virilidade” (Bakhtin, 1987: 79).

Tanto na obra *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987) como em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1999), Bakhtin sublinhou este riso bufão e o “baixo corporal” associados à carnavalização e ligados à vida e à morte: um ciclo metamórfico que é perspectivado diametralmente, subsumindo a ideia de regeneração incessante. Libertando-se do “jugo das categorias lúgubres – “o eterno”, “o imutável”, “o absoluto” –, o grotesco impõe “o cómico, alegre e livre, do mundo inacabado e aberto, dominado pela alegria das alternâncias e da renovação” (Bakhtin, 1987: 72), num *mundo às avessas* veiculado pela “verdade do riso”<sup>257</sup> (*id.*: 80) e pela exibição das entranhas e assimetrias corporais.

Na pós-modernidade, as feições risível e visceral grotescas parecem manter a intenção pugnante: combater o poder despótico e os temores a si associados, tendo como arma a exibição neutralizante e a concomitante dessacralização de uma condição finita, amplificada pela vertente de tabu e de interdito. Como sublinhado por Hal Foster, a figuração reiterada da morte grotesca é como um desvelamento de um trauma que escapa à representação, que constitui um desencontro com o real de índole lacaniana, e que só pela objetificação simbólica e exibição repetidas se pode tanger e purgar, num gesto que o crítico norte-americano apelidou de *realismo traumático* (Foster, 2001).

---

<sup>256</sup> Notamos que a ideia de devir tumular não é excluída da tessitura saramaguiana – um túmulo elegíaco que não subsume necessariamente a ideia de metamorfose, a não ser a da metamorfose social, que nos parece estar de fora da noção de continuidade teorizada por Bakhtin.

<sup>257</sup> Como premissou Horácio, salientado por Bakhtin, “...o que impede (...) que aquele que ri diga a verdade?” (Bakhtin, 1987: 86)

Como temos vindo a indiciar, pretendemos assinalar na figuração da morte saramaguiana algumas das feições do “monstruoso cómico” referenciadas por Bakhtin (1987: 79). Em sentido lato, encontramos a representação da carnalidade, do mascaramento e a da festa carnavalescas; o primado do popular sobre o governativo (considerado opressivo e falacioso); a figuração do *baixo material e corporal* e a relação diametral entre morte e (re)nascimento. Em sentido estrito, salientamos as figuras do festim, do banquete e da selvajaria frequentemente associadas aos rituais sociais e religiosos (enterros, rituais eucarísticos, procissões, sacrifícios, fogueiras); o uso de *linguagem popular* (num sentido algo indecoroso e grosseiro, atribuído por Bakhtin); a exibição do corpo violentado, decepado, desproporcionado ou monstruoso, descrito com pormenor anatómico (não só mas também em contexto bélico); o relevo dado ao amor libidinoso e o primado da efígie orgânica, na qual os excrementos se associam às entranhas.

No que concerne à figuração do cadáver na estética saramaguiana, para usarmos uma das expressões de Bakhtin sobre a estética rabelaisiana, no universo em estudo, o estilo grotesco veicula a imagem de uma “morte atroz em alegre festim” (*id.*: 183), expressão cuja ambivalência entrecruzamos com o conceito de *display* da morte. Na verdade, esta estética é convergente com um certo barroquismo instrumentalizado, entre outros utensílios, pelo perspetivismo ou pela configuração multifacetada e fractal, conceitos sublinhados por Calabrese, na problematização do conceito neobarroco.

Num humor que Mark Sabine adjectiva de *corpóreo*<sup>258</sup>, o riso carnavalesco saramaguiano acompanha “a morte, a doença, a decomposição e o desmembramento do corpo, o seu despedaçamento e sua absorção” (*id.*: 162), sendo que “a alegria, as danças e a música” parecem estar “perfeitamente concordes com a matança do gado, os corpos esquartejados, as entranhas, os excrementos e outros elementos do “baixo” material e corporal” (*id.*: 194).

Tal como notou o crítico russo, será importante notar que o discurso popular e *orgânico* parece ser mais elevado do que o que poderia aparentar, não se limitando, por exemplo, à denotação vulgar, “estritamente fisiológica”, da imagem fecal. Pelo contrário, como notou Bakhtin, à época estas eram consideradas “um elemento essencial na vida do corpo e da terra, na luta entre a vida e a morte”, dando um contributo “para a sensação aguda que o homem tinha da sua materialidade, da sua corporalidade, indissolúvelmente ligadas à vida da terra”. Afastada a estética rabelaisiana de um “naturalismo grosseiro” (*id.*: 195), será importante questionarmos o papel da

---

<sup>258</sup> Tradução nossa da expressão “corporeal humor”, assinalada no artigo intitulado “Shrinking the Leviathan Erection: The Satiric Body in José Saramago’s Memorial do convento”, por Mark Sabine (1984).

figuração grotesca da morte, na contemporaneidade e na estética saramaguiana, sendo que, com as suas fisiologias e anatomias risíveis, ultrapassa o domínio da mera exibição, grosseria e bufonaria, para instrumentalizar uma representação reiterada de uma condição corporal oculta – como num *realismo traumático* que busca um certo alívio –, desconstruindo o tabu e o poderio da condição finita.

Neste sentido, o *display* da morte em José Saramago enquadra-se no que Breton descreveu como um triunfo sobre “os apegos e os inconvenientes que (...) [do corpo] decorrem (...) contempla[ndo] a nudez última de um ser, traspassa[ndo] com os olhos suas entranhas e o resto, rola[ndo] no horror de suas secreções, em sua fisiologia de cadáver”, no entanto, afastando a morbidez desta observação e abraçando uma análise “metódica, uma obsessão dirigida, particularmente saudável nas provações” (Breton, 2009: 14), com o auxílio do humor, acrescentamos.

Como pretendemos ilustrar, os motivos da matéria corporal inerentes ao *display* da morte saramaguiana têm como pontos nevrálgicos: a *(de)monstração* de corpos vivos deformados ou enfermos em contexto de mortandade; a exibição anatômica e osteológica do cadáver; a figuração de *de-talhes*, vísceras, incinerações; o retrato do corpo morto, recorrentemente enquadrado em contexto festivo e bélico; a revelação prolética da morte das personagens ou o papel dos mortos na biografia das mesmas.

A representação do corpo deformado ou enfermo, associada ao tema fúnebre, é um dos eixos relevantes do *display* saramaguiano da carne morta, sendo a sua alusão repetida e banalizante.

A título ilustrativo, no romance *Todos os Nomes*, numa figuração que pertence mais ao campo da conjectura e da fantasia, numa das visitas noturnas do Sr. José ao arquivo dos mortos, a personagem é descrita como envergando um traje caseiro, envolto num “roupão velho”, com um “ar emurchecido de quem apanhou uma bruta constipação, ou uma gripe maligna, ou uma broncopneumonia das mortais, nunca se sabe, tantas têm sido as vezes na vida que uma pequena viração acabou em furacão destruidor” (Saramago, 1997: 116). Numa enumeração sucessiva e comicamente verborrágica típica do discurso oralizante saramaguiano, a reunião do cómico com o lúgubre é salientada pela enunciação descontextualizada. O mesmo sucede em *Memorial do Convento*, aquando da enunciação da enfermidade de D. João V, diante da qual, D. Francisco, deita “contas à sua morte”. Num *display* da doença do rei, dir-se-á que tem mal de:

*(...) melancolia, que assim chamam os médicos à sua doença, provavelmente o que sua majestade tem é os humores avariados, de que costumam resultar embaraços da tripa, flatulências, entupimentos da bilis, tudo achaques segundos da atribile, que essa, sim, é a doença de el-rei, vá lá que não sofre das partes pudendas, apesar dos excessos amatórios e alguns riscos de gálico, caso em que lhe aplicariam sumo de consólida, remédio soberano para chagas da boca e das gengivas, dos testículos e adjacências superiores (Saramago, 1994: 113).*

No âmbito do *display*, no presente romance, Blimunda recolhe vontades entre os moribundos anónimos de Lisboa que, em estado de morte iminente, são “corpos estraçalhados” (*id.*: 181/2), “só vísceras e ossos, a rede agónica dos nervos, o mar de sangue, a comida pastosa no estômago, o excremento final” (*id.*: 179), estando Lisboa “atormentada de uma grande doença”, seja “vômito negro ou febre amarela, o nome importa pouco, o caso é que estão morrendo como tordos”, enfermidades dependentes de soluções medicinais burlescamente fraudulentas, como o são as pedras nomeadas “línguas de S. Paulo” ou o pó resultante da moição das respetivas pedras, cujo poder milagroso é ironicamente salientado pelo narrador:

*(...) Com tudo isto, parece impossível que ainda morra gente, havendo tanto remédio e tanta salvaguarda, alguma irreparável falta, aos olhos de Deus, terá Lisboa cometido para virem a morrer nesta epidemia quatro mil pessoas em três meses, o que representa mais de quarenta cadáveres para enterrar todos os dias. Ficaram as praias sem pedras e caladas as línguas dos que morreram, impedidos estes de explicar que tal farmácia os não curaria (*id.*: 180/1).*

Além das doenças virais, as doenças venéreas potenciadas pela prostituição são descritas desde as profundezas e purulências do corpo, com recurso a uma ironia áspera:

*(...) a estas mulheres (...) ninguém leva flores, apenas um sexo impaciente que às escuras entrou e saiu, quantas vezes trazendo consigo o princípio da podridão, o gálico, e então gemem os pobres tão desgraçados como as desgraçadas que os contaminaram, escorre o pus pelas pernas abaixo em intérmino fluxo, (...) o remédio, se o for, é aplicar nas partes o sumo da consólida, milagrosa e já referida planta que dá para tudo e não cura nada. Vieram para aqui rapagões que hoje, passados três ou quatro anos, estão podres dos pés à cabeça. Vieram limpas mulheres que mal acabaram de morrer tiveram de ser enterradas fundo porque se desfaziam em trampa e envenenavam o ar. No dia seguinte a casa tem nova inquilina. A enxerga é a mesma, os trapos nem foram lavados, um homem bate à porta e entra, não há perguntas a fazer nem respostas a dar, o preço é conhecido, desaperta-se ele, ela levanta as saias, gemeu ele o seu gozo, ela não precisa fingir, estamos entre gente séria (*id.*: 274).*

No campo dos males do corpo, as mãos “ausentes” de Baltasar, de *Memorial do Convento*, e de Marcenda, de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, são exemplo da estética do *de-talhe*, subjacente à figuração de partes “mortas” de um corpo ainda vivo. No primeiro romance, assinala-se que Baltasar Sete-Sóis perde a mão esquerda ao serviço do exército, “estraçalhada por uma bala em frente de Jerez de los Caballeros”, numa batalha que não deixou no campo mais do que “tanta gente morta e metade da mão” de Baltasar (*id.*: 35). Ao longo de todo o romance, o amputado serve de paradigma do soldado anónimo, ferido material ou imaterialmente, como que gizando o que Ricoeur afirmou ser a “história das vítimas” (Ricoeur, 1997: 325) e que José Saramago instrumentaliza reiteradamente, servindo-se dos (não paradoxalmente) protagonistas anónimos.

Baltasar é descrito como um “mutilado”, sendo que a sombra da sua amputação serve para indagar a própria constituição física de outros protagonistas, menos anónimos aos olhos da história, como os elementos da realeza ou os teólogos. Neste sentido, Sete-Sóis é descrito como “credor de uma mão esquerda” que deixara “parte em Espanha e parte em Portugal, por artes de uma guerra em que se haveria de decidir quem viria a sentar-se no trono de Espanha, se um Carlos austríaco ou um Filipe francês, português nenhum”, sendo que destes não se sabe se são “completos ou manetas, se inteiros ou mancos”, a não ser que “deixar membros cortados no campo ou vidas perdidas” seja apenas “sina de quem tiver de nome soldado” (Saramago, 1994: 36). Neste contexto, a adjetivação burlesca de soldado “maneta”, em paralelismo com a de um Deus que também o é - “maneta é Deus” (*id.*: 117) -, e a associação paródica às *Obras do diabinho da mão furada*<sup>259</sup>, - “não leva por companhia e ajuda frade ou diabinho, e para mão furada já lhe basta a sua” (*id.*: 36) - reforçam a aliança grotesca implícita a uma semântica que pendula entre a bufonaria e a carnalidade.

O mesmo acontece na descrição da mão-de-obra da construção do Convento de Mafra, assombrada pela morte cruel de um sem número de homens. Neste episódio, o narrador caracteriza os trabalhadores como grupo oriundo de “uma terra de defeituosos, um marreco, um maneta, um zarolho”, uma turba de “tartamudos, de coxos e prognatas, de zambros e epilépticos, de orelhudos e parvos, de albinos e de alvares, os da sarna e os da chaga, os da tinha e do tinhó”, um “cortejo de lázaros e quasímodos” (*id.*: 242/3) - heróis cujos epítetos salientam o corpo monstruoso, zombeteiramente.

---

<sup>259</sup> Lembramos que a autoria da novela setecentista permanece incerta, tendo sido atribuída a António José da Silva (Silva, 1977), mas também a Pedro José da Fonseca.

No desenlace romanesco, na senda de José Gil e Ieda Tucherman, a poética do excesso ou da omissão física enquanto sinal distintivo da presença é enfatizada quando, perante a indistinção dos rostos incinerados pela Inquisição, a ausência da mão é um elemento fulcral para a revelação da identidade de Baltasar, quando “[a] queima já vai adiantada, os rostos mal se distinguem” e Blimunda avista um homem que arde “a quem falta a mão esquerda. Talvez por ter a barba enegrecida, prodígio cosmético da fuligem, parece mais novo” (*id.*: 357). Numa efígie da superfície e da superficialidade, a visão cruel do suplício de Baltasar é como que mascarada por considerações cosmetológicas irônicas, que mais dizem da conservação do corpo e da vida do que da morte. Neste âmbito, entre o *play* e o *dis-play*, salientamos a ação do homem contra o *Tempo* natural, por assim dizer, buscando uma sua aceleração (veiculada pelo homicídio mascarado de condenação), e um seu retardamento (veiculado pelos unguentos que atrasam o envelhecimento), permitindo-se forjar o tempo.

A presença do corpo morto ou deformado é também central em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Da condição cadaverosa e fantasmática de Fernando Pessoa (e de Ricardo Reis), às descrições escarnecedoras, como é exemplo Luís Vaz de Camões, o “zarolho (...) [que] morreu há mais tempo” (*id.*, 1985: 352), o *display* do cadáver percorre todo o romance.

A título ilustrativo, em paralelo com Baltasar, a mão inerte de Marcenda é um traço ambivalente de ausência e de sobejo, na medida em que constitui um elemento de identificação, um traço de presença. Neste sentido, a mão disfuncional é um *de-talhe*, uma parte de um todo que a define física e emocionalmente, quase se sobrepondo ao *todo*, ou decretando a fragilização do todo na sua essência.

Com uma debilidade física de causalidade emocional, a imperfeição da mão de Marcenda é considerada um efeito adverso da perda da mãe – “Minha mãe morreu e o meu braço não se mexeu mais” (*id.*: 128). Perante a fragilidade psicossomática, a mão de Marcenda representa o desgosto da morte da mãe, sobrepondo-se ao todo, comandando o todo. Neste âmbito, a mão encarna a definição da própria morte: “a vida é este braço esquerdo que está morto e morto ficará” (*id.*: 268), uma mão “esquerda que é morte antecipada” (*id.*: 168), que “está morta ou adormecida, por isso sonha, e no sonho lembra os movimentos que fez noutra tempo” (*id.*: 246). Além da essência física, a representação da mão condicionada adquire feições fantásticas, personificando-se, sonhando, pensando, percecionando e auto-percecionando-se, como se tivesse alma e corpo próprios: “paralisada e cega que não sabe onde há-de ir se a não levarem, aqui a

apanhar sol, aqui a ouvir a conversa, aqui para que te veja, (...) mãozinha duas vezes esquerda, por estar desse lado e ser canhota (...) mão morta mão morta que não irás bater àquela porta” (*id.*: 26).

Da mesma forma, a mão de Marcenda é perspectivada como um ser ou um aparelho estranhos a si, dissociados do seu corpo, como “uma criança que nunca poderá sair do berço (...), animalzinho achado na rua” (*id.*: 295), “a sua mãozinha de estimação” (*id.*: 73), afagada “como um animalzinho doméstico” (*id.*: 26), “na algibeira, como um pássaro morto” (*id.*: 183) ou uma “máquina paralisada” (*id.*: 127). Num retrato personificado, animalesco ou maquínico, a mão é descrita com um distanciamento mórbido e sarcástico, com recurso ao escárnio, ao diminutivo e ao estilo grotesco instrumentalizados pelo discurso popular.

Da disformidade vital com conotação mortuária às deformações do corpo morto, a (de)monstração do cadáver, com ênfase na corruptibilidade da matéria, é recorrente no *display* da morte saramaguiano. Nas obras em estudo, a representação do corpo morto traz à superfície o avesso desse corpo, figurando-o por intermédio da sobreposição entre as tónicas lúgubre e risível. Nas presentes obras, os corpos enfermos, esventrados, queimados e pútridos, acompanhados de impressões visuais, auditivas e odoríferas, são imagem de um limiar entre a atrocidade e o riso, que não se imiscui, porém que não se repele.

Em *Todos os Nomes*, numa representação imaginária do corpo morto, uma das visitas noturnas do Sr. José ao arquivo dos vivos, para alimentar o colecionismo de processos de celebridades, despoleta uma queda que, no reino da fantasia, é representada com um realismo, que tem tanto de trágico como de titeresco:

*(...) chegou ao extremo de pensar em desatar-se e aceitar o perigo duma queda desamparada, aconteceu isso quando imaginou a vergonha que mancharia para sempre o seu nome e a sua memória se o chefe entrasse de manhã e desse com ele, Sr. José, entre duas estantes, morto, de cabeça rachada e os miolos de fora, ridiculamente preso à escada por um cinto. Depois reflectiu que desatar-se só poderia salvá-lo do ridículo, mas não da morte, e que sendo assim não valia a pena* (Saramago, 1997: 30/1).

À semelhança do ilustrado, o enredo é composto por pequenos episódios onde o sangue vivo e morto é colocado em *display*, de forma essencialmente fantasiosa, ora pelo escaparate do sangue que escorrerá dos “joelhos esfolados” (*id.*: 95), ou que correrá nas veias e fora delas (*id.*: 176), ora pela descrição de pesadelos de infância, onde “uma pedra (...) engrossava (...) como se não fosse pedra mas lama, (...) não (...) lama, mas sangue grosso” (*id.*: 175). Da mesma forma, numa figuração da morte violenta, continuamente conjeturada, em episódio posterior, salienta-se o

medo paralisante do Sr. José quando pensa novamente que “poderá ficar morto neste canto, como quando, há tanto tempo, imaginou que poderia cair da outra escada, morto aqui sem papéis no meio dos papéis dos mortos, esmagado pela treva, pela avalanche que não tardará a desabar do alto”. Uma tonalidade trágica, desconstruída pelo comentário coloquial: “Homem, até agora, tirando o medo, não te aconteceu nada de mal” (*id.*: 176).

No seguimento da violência imagética na figuração do cadáver (fantasioso ou real), no romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, lembramos a descrição lúgubre e burlesca do “corpo apodrecido de um fazedor de versos”, um Fernando Pessoa que partilha o jazigo com sua avó Dionísia, e um Ricardo Reis que, deambulando por estas imagens, se sente indisposto e timorato. Como narrado *infra*, Reis

(...) [s]entiu medo ao pensar na avó Dionísia, lá dentro, no aflito neto Fernando, ela de olhos arregalados vigiando, ele desviando os seus, à procura duma frincha, dum sopro de vento, duma pequenina luz, e o mal-estar transformou-se em náusea como se o arreatasse e sufocasse uma grande vaga marinha, ele que em catorze dias de viagem não enjoara. Então pensou, Isto deve ser de estar com o estômago vazio (Saramago, 1985: 41).

Numa descrição em crescendo dramático, enunciada ritmada e assindeticamente, na senda do *display*, o clímax é comicamente esmorecido por uma causalidade fisiológica inesperada, algo *clownesca*.

Ainda no âmbito do corpo deformado, no romance *Memorial do Convento*, salientamos o “célebre caso da morte de frei Miguel da Anunciação”, levado pela febre maligna considerada, banal e ironicamente, um “remate comum de vida”. Com tónica burlesca e discurso popular, o religioso é um “defunto” obrando “maravilhas”, sendo uma delas a da incorrupção do cadáver:

(...) os médicos (...) temiam [que] se corrompesse o corpo aceleradamente e por isso recomendaram abreviada sepultura, que não se corrompeu tal o carnal despojo, antes por espaço de três dias inteiros embalsamou a igreja de Nossa Senhora de Jesus onde esteve exposto, com suavíssimo cheiro, e não se lhe enrijeceu o cadáver, pelo contrário, brandamente os membros todos se deixavam mover, como se vivo estivesse (Saramago, 1994: 20).

Adicionalmente, sobre as *maravilhas* engendradas pelo provincial falecido, salientam-se alguns episódios, que se situam entre o cariz milagroso e o fatal, sendo “dada vista a cegos e pés a

mancos” entre os quais, pelo ajuntamento popular tumultuoso, “alguns perderam a vida, que nem por milagre lhes seria restituída” (*ibid.*).

No que concerne à corruptibilidade ou incorruptibilidade dos corpos, no romance onde os lugares de *Todos os Nomes* são efígie de uma multidão anónima de mortos, lembramos a descrição, de semântica logística e índole coisificante, dos usos fúnebres dos “países civilizados”, relatando-se a conservação dos “corpos debaixo da terra uns quantos anos, cinco, em geral, ao fim dos quais, salvo milagre de incorrupção, se retirará o pouco que tiver sobejado do trabalho corrosivo da cal viva e da digestão dos vermes, para dar espaço aos novos ocupantes” (Saramago, 1997: 217). Da mesma forma, aquando da visita do Sr. José ao cemitério, buscando a mulher inominada, os corpos do “talhão dos suicidas”, cujos túmulos se julgam trocados, são apelidados sarcasticamente de “toda esta gente” que não será “mais do que pó entre pó” (*id.*: 241). Num manancial de corpos que são nada mais do que “gente”, os suicidas, cujos túmulos são trocados, alegadamente, porque não querem ser encontrados, são exemplo da despersonalização dos cadáveres transversal à obra saramaguiana, que se poderá espelhar na metáfora genesiaca do pó, de sentido universalizante e equalizador: *memento homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris.*<sup>260</sup>

Dos prodígios da natureza orgânica à interferência humana criminosa, lembramos uma das narrações e quotidianizações do crime, durante as quais se relata o femicídio, com uma frieza analítica e um detalhe cirúrgico, descritos extensa e dolorosamente:

*(...) foi contado o caso do dourador que deu uma facada numa viúva com quem queria casar, e não queria ela, que por castigo de não coroar o desejo do homem ficou morta, (...) e também aquela desventurada mulher que tendo repreendido o marido de descaminhos em que andava, lhe passou ele uma espada de parte a parte, e (...) quando aí apareceu uma mulher cortada em catorze ou quinze pedaços, nunca se chegou a saber a conta, o que se percebia é que tinha sido açoitada com muita crueldade nas partes fracas, como traseiras e barriga das pernas, cortadas fora, separadas dos ossos, os pedaços foram deixados na Cotovia, metade postos nas obras do conde de Tarouca, e os outros abaixo nos Cardais, mas tão manifestos que facilmente foram encontrados, nem os enterraram, nem os deitaram ao mar, parecia que de propósito os deixavam à vista, para que fosse geral o horror. (...) Foi grande chacina, e deve ter sido feita em vida da infeliz, porque teria sido rigor demasiado tratar assim um cadáver, e porquê, quando o que ali se via era o retalhado das partes sensíveis e*

---

<sup>260</sup> Lembramos que a máxima genesiaca é também sublinhada no episódio da entrada noturna do auxiliar de escrita na escola da mulher desconhecida: “respirava-se por toda a parte o cheiro do giz, quase tão antigo como o dos corpos, não falta mesmo quem sustente que Deus, antes de se pôr a amassar o barro com que depois os fabricou, começou por desenhar com um pau de giz o homem e a mulher na superfície da primeira noite, daí é que nos veio a única certeza que temos, a de que fomos, somos e seremos pó, e que em uma noite tão profunda como aquela nos perderemos” (Saramago, 1997: 97).

*menos mortais, (...) Depois foram aparecendo as partes que faltavam, ao outro dia achou-se na Junqueira a cabeça e uma mão, e um pé à Boavista, e por mão, pé e cabeça se viu ser pessoa mimosa e bem criada, mostrava o rosto ter de idade não mais que dezoito, vinte anos, e no saco onde apareceu a cabeça vinham as tripas e mais partes interiores, e os seios, cortados como laranjas, e com eles uma criança que mostrava três ou quatro meses, estrangulada com um cordão de seda, em Lisboa tem se visto muito, nunca um caso assim (Saramago, 1994: 45/6).*

Com descrições de pormenor anatómico, osteológico e visceral, o presente femicídio é paradigmático de uma atrocidade ritualística de demonstração de poder, num gesto ginofóbico que almeja a subjugação do sexo feminino pela doação da morte. Num poder aparentemente conquistado pela desconfiguração da presença feminina enquanto matéria una e pulsante, esta torna-se alvo e prova material da soberania forçada do *dourador*, sendo esfaqueada e retalhada. Num ritual perverso, de ritualística algo bélica, o corpo da última mulher chega a ser desestruturado, repartido e exibido parceladamente, como se de um troféu de caça de tratasse. Além de uma descrição fria, relatada com sadismo e ironia (“e por mão, pé e cabeça se via ser pessoa mimosa e bem criada”), os pedaços de um corpo múltiplo são enumerados num tom analítico, banalizante e objetificado: como um conjunto de estilhaços, “nunca se chegou a saber a conta”. Numa menção sucessiva de *de-talhes* anatómicos e entranhas, a simbologia mátria e a figura de um infanticídio remetem para uma prorrogação vital que se impediu, abruptamente, com a delicadeza da seda. No seguimento da anonimidade reiterada na estética saramaguiana, nada se revela da identidade do assassino, da mãe e da criança, tão-só se afirmando, com a dureza da ironia paradoxal, que a mulher foi retalhada com “peritíssima (...) arte anatómica” e que a sua cabeça foi exposta “na porta da Misericórdia”, “para ver se alguém a conhecia” (*id.*: 46/7).

No universo em estudo, o assassinato violento e a desestruturação corporal não são motivos exclusivos do sexo feminino, sendo a representação lúgubre e cómica (*display*) e a vulgarização do crime transversais a toda a obra do autor. Fora do contexto bélico, no romance *Memorial do Convento*, a feição criminal que caracteriza Baltasar é marcante na impressão que deixa sobre o respetivo perfil psicológico, veiculando, de igual forma, uma tônica da desvalorização da gravidade do delito. Sobre a personagem, assinala-se que “[m]atará (...) um homem, de dois que o quiseram roubar”, ainda que, banalmente, este não seja “caso que mereça relato singular, salvo ter Sete-Sóis trocado o espigão pelo gancho para mais facilmente arrastar o morto para fora do caminho, assim ficando experimentados os préstimos de ambos os ferros” (*id.*: 37/8). Lembramos que, posteriormente, o episódio será lembrado e retratado com a notada tônica visceral e risível:

“ninguém está livre de maus encontros, (...) embora neste caso se deva dizer que mau encontro foi o do salteador que lá ficou, exposto aos corvos e aos cães. Se depois o não foi enterrar o camarada” (*id.*: 199). Num outro contexto, o espigão de Baltasar procurará a sua “segunda morte”, instrumentalizada por Blimunda ao defender-se do abuso de um frade, descrito com a dureza da ironia como um ímpeto de “saciar a carne”. No referido episódio, descrito como num plano de pormenor cinematográfico, Blimunda mata e rouba o dominicano, empurrando e enterrando o espigão “entre as costelas, aflora[ndo] por um instante o coração, depois continu[ando] o seu trajecto”, num gesto homicida descrito com detalhe anatómico e rematado com a ironia narrativa costumaz, na estética do *display*: “Quando ia sair dali, olhou para trás e viu que o frade tinha umas sandálias calçadas, foi tirar-lhas, homem morto vai por seu pé aonde tiver que ir, inferno ou paraíso” (*id.*: 345/346).

Em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, a figura criminal é retratada com a ligeireza do discurso popular, quando na narração de um delito popular na Mouraria, uma das personagens secundárias descreve o ocorrido com tónica telenovélistica: “Uma cena de sangue, senhor doutor, aquilo é uma gente de mil diabos, (...) por dá cá aquela palha esfaqueiam-se sem dó nem piedade, (...) quer ouvir, diz aqui que um tal José Reis, por alcunha o José Rola, deu cinco tiros na cabeça de um António Mesquita, (...) matou-o, pois claro, (...) um deles enganou o outro, acontece” (Saramago, 1985: 150). Como num plano de detalhe cinematográfico, Ricardo Reis imagina a cena em pormenor, descrita com a extensão verbal, que tem a si inerente a comicidade de um discurso algo verborrágico:

*(...) Cinco tiros, repetiu Ricardo Reis para não mostrar desinteresse, e com tê-lo dito ficou pensativo, acordou-lhe a imaginação, cinco vezes a arma disparando contra o mesmo alvo, uma cabeça que só a primeira bala tinha recebido erguida, depois, caído no chão o corpo, já derramando-se, já a esvair-se, as outras quatro balas, supérfluas, porém necessárias, segunda, terceira, quarta, quinta, quase um carregador inteiro assim despejado, o ódio crescendo a cada tiro, a cabeça de cada vez saltando sobre as pedras da rua, e em redor o espanto espavorido, (...) agora fugirá o assassino, mas não irá longe, quem vive na Mouraria onde iria esconder-se, ali tudo se faz e tudo se paga (*id.*: 150).*

Num *close-up* e em *câmara lenta*, Ricardo Reis recria o crime mentalmente, privilegiando a descrição sanguinolenta que, por sua vez, se intersecciona como a tónica burlesca, a mesma com a qual Salvador e o poeta perspetivam o funeral futuro:

(...) Diz Salvador, *O funeral é amanhã, se não fosse a obrigação estava eu lá caído, Gosta de funerais, perguntou Ricardo Reis, Não é bem por gostar, mas enterro que meta gente desta é coisa digna de ver-se, e então tendo havido crime, (...) até se diz que os amigos do José Rola estão dispostos a rebentar com o caixão, se tal vierem a fazer será uma guerra geral, ih Jesus, Mas se o Mouraria já vai morto e bem morto, que é que querem fazer-lhe mais, um homem desses não deve ser dos que vêm do outro mundo acabar o que começaram neste, Com gente daquela laia nunca se sabe, ódios de alma não se finam com a morte, Estou tentado a ir ver esse funeral, Pois vá, mas ponha-se ao largo, não se chegue, e se houver sarrafusca meta-se numa escada e feche a porta, eles que se danem...* (id.: 150)

Depois da aproximação, num afastamento desdramatizante, o funeral é retratado jocosamente, como um espetáculo “digno de ver-se”, sendo descrito com uma interposição do discurso popular (*ih Jesus, sarrafusca*) com o erudito (*díscolos, necrófobo*):

(...) *Não foram as coisas ao extremo, talvez por ter sido a ameaça mero alarde fadista, talvez por irem de vigia dois polícias armados, salvaguarda simbólica que de nada serviria se os díscolos teimassem em levar por diante o necrófobo propósito, mas enfim, sempre se impunha a presença da autoridade. Ricardo Reis (...) ficou estupefacto ao dar com o ajuntamento, centenas de pessoas que enchem a rua em frente do portão da morgue, seria como o bodo do Século se não fosse dar-se o caso de haver tantas mulheres vestidas de berrante encarnado, saia, blusa e xale, e rapazes com fatos da mesma cor, singular luto é este se são amigos do morto, ou arrogante provocação se eram inimigos dele, a cena mais parece um cortejo de entrudo...* (id.: ver 150/1)

No campo da representação risível da morte (*play*), além da narração e descrições espirituosamente palavrosas, o “ajuntamento” funéreo possui uma dimensão carnavalesca, onde não faltam as indumentárias garridas em claro e folgaz paradoxo com a condição lutuosa. A atenção aos adornos (“algumas mulheres arreando luxo e pulseiras de ouro”, *id.*: 151) parece imprimir um cariz superficial e espetaculoso aos condolentes, para os quais os infantis apontam, deslumbrados: “Olha, mãezinha, isto dizem as crianças, mas para elas tudo é festa” (*ibid.*).

No mesmo romance, e sempre na senda tríplice do *display*, a obsessão pelo espetáculo do crime tem igual destaque nas publicações jornalísticas, cuja repetição, minúcia descritiva e sensacionalismo levam à banalização pelo leitor Ricardo Reis (“diz-se (...), diz-se (...), diz-se... (...) diz-se...”) e à ironia do narrador:

(...) *este país está cheio de enigmas policiários, aparece um homem morto na estrada de Sintra, diz-se que estrangulado, diz-se que com éter o adormeceram antes, diz-se que durante o sequestro em que o mantiveram*

*passou muita fome, diz-se que o crime foi crapuloso, palavra que desacredita irremediavelmente qualquer delito (id.: 231).*

Da banalização do crime ao sensacionalismo conferido ao mesmo, sobre os velhos leitores, salienta-se não ser pela primeira página que iniciam a leitura do jornal, antes começando por informar-se sobre o quotidiano insólito e mortal, sublinhado com a ironia saramaguiana: “o nefando caso da criança mártir das Escadinhas das Olarias, oito, rés-do-chão” (*id.*: 266), “o crime passionai (...), os desastres mortais, (...) a cadela que dá de mamar aos gatos, ao menos esta não é como Ugolina, que os próprios filhos foi capaz de comer” (*id.*: 348). Numa enunciação zombeteira e enfática, no primeiro crime, e mecânica e banalizante, no segundo, os leitores são atraídos, quais *voyeurs*, deixando-se seduzir pelo apelo da ruína corporal e da morte.

No seguimento do sensacionalismo jornalístico, salientamos o relato caricaturesco do massacre comunista aos proprietários e ao clero, tendo cortado “uma orelha a cento e dez proprietários”, arrancado “os olhos a um padre já velho”, o qual “regaram (...) com gasolina e deitaram (...) o fogo” (*id.*: 386). Da mesma forma, a carbonização de um general espanhol é relatada como se de uma narrativa burlesca se tratasse e descrita com tónica lúgubre e popular, instrumentalizadas pelo uso de diminutivos e registo oralizante:

*(...) De repente, a tragédia. O general Sanjurjo morreu horrivelmente carbonizado, (...) o avião, ou por levar carga a mais, ou por falta de força do motor, se não é que tudo vai dar à mesma causa, não conseguiu alçar o voo, (...) e ali, sob um sol impiadoso, arderam o avião e o general numa imensa tocha, ainda assim teve sorte o aviador, Ansaldo de seu nome, escapou com ferimentos e queimaduras sem maior gravidade. (...) Agora (...) é o corpo do general Sanjurjo, (...) velado na igreja de Santo António do Estoril, e quando dizemos corpo, é o que dele resta, um tocozinho negro, parece um caixãozito de criança, homem que tão corpulento era em vida, reduzido ao triste tição (id.: 372/3).*

No romance *Memorial do Convento*, o crime monárquico é assinalado com a leveza recreativa, como poderemos lembrar na narração do tiro ao alvo do infante infando que, com folia atroz, se serve do corpo humano como objeto de mira:

*(...) Levantemos agora os nossos próprios olhos, que é tempo de ver o infante D. Francisco a espingardear, da janela do seu palácio, à beirinha do Tejo, os marinheiros que estão empoleirados nas vergas dos barcos, só para provar a boa pontaria que tem, e quando acerta e eles vão cair no convés, sangrando todos, um e outro morto, e se a bala errou não se livram de um braço partido, dá o infante palmas de irreprimível júbilo, (...) outro tiro, outro grito e queda, e o contramestre não se atreve a mandar descer os marujos para não irritar sua*

*alteza e porque, apesar das baixas, (...) Lá está aquele filho da puta a dar tiros nos meus marinheiros que vão para o mar a descobrir a Índia descoberta ou o Brasil encontrado, e (...) dá ordem para que venham lavar o convés, e sobre esta matéria não temos mais que dizer, que tudo viria a dar em repetição fastidiosa, afinal, se há-de o marinheiro levar um tiro fora da barra, de um corsário francês, melhor é que lho dêem aqui, morto ou ferido sempre está na sua terra... (Saramago, 1994: 81)*

Numa crítica à veleidade do poder paradigmática da estética saramaguiana, o infante dá a morte aos seus marinheiros, executando, impassível e faustoso, a hecatombe, regozijando-se com as artes de espingardeiro e com o sangue que vê derramar-se. Como num jogo recreativo, e perante as quedas dos marujos, o infante bate “palmas de irreprimível júbilo”, um gesto narrado extensamente, com o sarcasmo e a tónica popular saramaguianos, sendo enaltecido o benefício de se ser exterminado na própria “terra”.

No romance *As Intermittências da Morte*, a personalização feminina da morte é retratada como homicida implacável quando, desconvocando a greve da morte, assinala ter matado num instante “sessenta e dois mil quinhentos e oitenta” moribundos em “lista de espera”, afirmando-se sarcasticamente que, ainda assim, “por si mesma, sozinha, sem qualquer ajuda externa, sempre matou muito menos que o homem” (Saramago, 2005: 113). Nesse sentido, perante o sadismo da assassina, o narrador sublinha um episódio onde a parca empurra “de um andaime um pedreiro”, comentando-os com recurso à paródia proverbial: “é nosso costume dizer que é assim a vida, quando muito mais exactos seríamos se disséssemos que assim é a morte” (*id.*: 190).

No presente romance, a doação da morte pelos familiares dos moribundos, em *estado de vida suspensa ou morte adiada*, é figurada com uma detalhada descrição fúnebre:

*A mãe do menino abriu um pouco a manta para ver como estava o filho. As pálpebras, cerradas, eram como duas pequenas manchas pálidas, o rosto um desenho confuso. Então ela soltou um grito que varreu todo o espaço ao redor e fez estremecer nas suas covas os bichos do mato, Não, não serei eu quem leve o meu filho ao outro lado, não o trouxe à vida para entregá-lo à morte por minhas próprias mãos (...). Não havia caixão nem mortalha, os corpos descansariam sobre a terra estreme, somente com as roupas que traziam postas. Unindo as forças, o homem e as duas mulheres, ele dentro da cova, elas fora, uma de cada lado, fizeram descer devagar o corpo do velho, elas sustentando-o pelos braços abertos em cruz, ele amparando-o até que tocou o fundo. (...) Ainda faltava o pior. Entre lágrimas e gemidos, o menino foi descido, arrumado ao lado do avô, mas ali não estava bem, um vultozinho pequeno, insignificante, uma vida sem importância, deixado à parte como se não pertencesse à família. Então o homem curvou-se, tomou a criança do chão, deitou-a de bruços sobre o peito do avô, depois os braços deste foram cruzados sobre o corpinho minúsculo, agora sim, já estão acomodados, preparados para o seu descanso, podemos começar a lançar-lhes a terra para cima, com*

*jeito, pouco a pouco, para que ainda possam olhar-nos por algum tempo mais, para que possam despedir-se de nós, ouçamos o que estão dizendo, adeus minhas filhas, adeus meu genro, adeus meus tios, adeus minha mãe (id.: 45/6).*

Numa descrição pormenorizada da inumação dos corpos mortos, o bebé é descrito com recurso a diminutivos pueris ou carinhosos (“vultozinho pequeno”; “corpinho minúsculo”), sendo algo objetificado (“arrumado”, “insignificante”), enquanto acomodado ao lado do avô. Numa perspectiva organicista de eco ultrarromântico e lavoisieriano<sup>261</sup>, a flora serve de metáfora do corpo morto que, misturado com a terra, se decompõe e metamorfoseia servindo de cibo a novas vidas: “Quando a cova ficou cheia, o homem calçou e alisou a terra para que não se percebesse (...) espalhou sobre a cova as ervas que havia cortado antes com a enxada, outras plantas, vivas, em poucos dias virão tomar o lugar destas que, murchas, mortas, ressequidas, entrarão no ciclo alimentar da mesma terra de que haviam brotado” (id.: 47).

No romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, notamos, uma vez mais, o retrato macabro do filicídio, levado a cabo pela cadela Ugolina, assim nomeada em homenagem a Ugolino della Gherardesca, “canibalíssimo conde macho que manjou os filhos e netos”, num episódio narrado com tónica burlesca e sádica:

*(...) chame-se pois Ugolina à mãe que come os seus próprios filhos, tão desnaturada que não se lhe movem as entranhas à piedade quando com as mesmas queixadas rasga a morna e macia pele dos indefesos, os trucidada, fazendo-lhes estalar os ossos tenros, e os pobres cãezinhos, gementes, estão morrendo sem verem quem os devora, a mãe que os pariu (...). A folha que tais horrores explica tranquilamente cai sobre os joelhos de Ricardo Reis, adormecido... (Saramago, 1985: 30)*

O *display* grotesco do filicídio canídeo retrata uma morte visceral descrita com notória conotação sensorial, veiculando texturas, temperaturas e sons, que se compaginam com o vocabulário e os ditérios populares que, por sua vez, são parodiados e eufemizados (“a mãe que os pariu”). Lembramos que, à notícia da crueldade materna, descrita com um sadismo minucioso, se opõe a indiferença gélida de Ricardo Reis, que adormece insensível ao relato sombrio.

---

<sup>261</sup> Paralelismo químico lembrado num dos episódios da presente tessitura, instrumentalizando o *display* da morte: “...terminou para nós a vergonha de andar a fazer enterros a cães, gatos e canários de estimação, E papagaios, disse uma voz lá ao fundo, E papagaios, assentiu o presidente, E peixinhos tropicais, lembrou outra voz, Isso foi só depois da polémica levantada pelo espírito que paira sobre a água do aquário, corrigiu o secretário da mesa, a partir de agora vão passar a dá-los aos gatos, por aquilo de lavoisier, quando disse que na natureza nada se cria e nada se perde, tudo se transforma” (Saramago, 2005: 110).

Em *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*, ainda que esteja implícito num exórdio *in medias res*, o assassinato paradigmático do Comendador não é mais do que subsumido, sendo o cadáver representado o de D. Octávio, sucumbindo sanguinolentamente à espada de Don Giovanni.

No campo do retrato macabro da morte, no romance *As Intermittências da Morte*, lembramos os corpos que, em estado *de vida suspensa*, começam a ser levados a perecer do outro lado da fronteira, sendo trazidos de volta a enterrar no seu país, numa parceria ironicamente estabelecida entre a *máphia* (com assinalado *ph*) e as agências funerárias. Aos olhos da família e numa descrição grotesca, como “num rebate de consciência”, notamos que este ato começou a ser visto como um abandono, um envio a “ir morrer longe” e, decidindo parar com a prática, é notado carnavalescamente que, se lhes haviam “comido a carne, também agora os ossos lhes haver[iam] de comer” (Saramago, 2005: 74).

Neste contexto, de forma grotesca, salienta-se a sucessão hereditária da realeza, que se comporia de mortos-vivos, acumulando-se “nos corredores do palácio”, e não cabendo “no panteão onde haviam sido recolhidos os seus antecessores mortais, que já não seriam mais que ossos desprendidos dos engonços ou restos mumificados e bafientos” (*id.*: 88/9). Aquando do regresso da morte, os corpos são retratados com requintes de morbidez e sardonismo, numa narração ora imbuída de matiz proverbial – “Depois de morte súbita, putridez em casa” (*id.*: 114) –, ora de feição caricaturesca:

*Dando prova de um admirável espírito previsor, o governo, entre outras medidas de urgência destinadas a suavizar os danos colaterais do inopinado regresso da morte, tinha recuperado a bandeira da pátria como indicativo de que ali, naquele terceiro andar esquerdo, havia um morto à espera. Assim industriadas, as famílias que tinham sido feridas pela odiosa parca mandaram um dos seus à loja a comprar o símbolo, penduraram-no à janela e, enquanto enxotavam as moscas da cara do falecido, puseram-se a aguardar o médico que viria certificar o óbito (*id.*: 115).*

Numa situação envolvida em *nonsense*, a bandeira nacional torna-se um estandarte inopinado, veiculando a solenidade e heroicidade heráldicas, por um lado, e a comicidade tanatológica, por outro, num episódio cuja pantomima burlesca é algo tangencial ao género *slapstick*<sup>262</sup>.

---

<sup>262</sup> Lembramos que o conceito de *slapstick* se refere habitualmente a uma pantomima cômica, marcada por uma géstica exagerada, algo *clownesca*, frequentemente associada à filmografia de Charles Chaplin.

Ainda no presente enredo, o corpo assume um papel central na descrição de uma morte com contornos osteológicos e carnis – humanos e femininos –, os quais ostenta, na fase final da urdidura. Sobre a personificação da morte – cuja auto-nomeação e assinatura epistolar é, efetivamente, *morte* –, assinala-se não ser “uma mulher gorda de preto como se diz que viu Proust, não um mastronço embrulhado num lençol branco” (*id.*: 182), mas um corpo que se metamorfoseará no de uma mulher sedutora. Antes da transformação, enaltece-se a ossatura não orgânica porém dotada de alma, com enfoque nos *de-talhes*, que em *close-up*, sinodoicamente, traçam o retrato minucioso do corpo da personagem, tal como é exemplo a descrição da mão direita da morte, apenas “composta com trocinhos ósseos”, incapaz de “escrever da mesma maneira que o teria feito uma mão completa, autêntica, viva, com sangue, veias, nervos, tendões, pele e carne” (*id.*: 108).

Apesar da morfologia não carnal que perpassa quase toda a tessitura, notamos como o gestuário da morte assume uma configuração humana preponderante, num limiar entre vital e o não vital, notado com ironia. Neste âmbito, o retrato da morte é traçado à luz da limitação inerente ao corpo humano: as limitações do trabalho – “Escreveu, escreveu (...) só não cheg[ando] ao fim com o pulso aberto depois de tão grande esforço porque, em verdade, aberto já ela o tem desde sempre (...), basta ver a radiografia...” (*id.*: 186) – e as limitações da vida quotidiana, assinalando-se um dia soalheiro, que “não molesta órbitas vazias, por isso os crânios resgatados nas escavações arqueológicas não têm necessidade de baixar as pálpebras quando a luz súbita lhes bate na cara”, muito embora, quando se faz mulher, se sublinhe que tira “da bolsa uns óculos escuros (...) com eles defende[ndo] 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” (*id.*: 190). Da mesma forma, na senda das limitações da psique humana, quando em estado de desânimo perante o sentimento de fracasso, retrata-se uma morte que “levant(a) a cabeça do duro amparo dos antebraços, isto é, do cúbito e do radio, que para isso mesmo é que são entrelaçados” (*id.*: 146), acrescentando-se ainda, zombeteiramente:

*Por qualquer estranho fenómeno óptico, real ou virtual, a morte parece agora muito mais pequena, como se a ossatura se lhe tivesse encolhido, ou então foi sempre assim e são os nossos olhos, arregalados de medo, que fazem dela uma gigante. Coitada da morte. Dá-nos vontade de lhe ir pôr uma mão no seu duro ombro, dizer-lhe ao ouvido, ou melhor, ao sítio onde o tinha, por baixo do parietal, algumas palavras de simpatia (...). Sem o lençol, (...) 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 (id.: 149-152).*

No âmbito da personificação da parca, para descobrir-se a identidade “de um ser, se a morte o é” (*id.*: 108), o cómico de situação emerge, uma vez mais, quando se procura descobrir a sua identidade através da análise do genoma humano. Neste seguimento, manda-se vir

*(...) do estrangeiro um famoso especialista em reconstituição de rostos a partir de caveiras, o qual dito especialista, partindo de representações da morte em pinturas e gravuras antigas, sobretudo aquelas que mostram o crânio descoberto, trataria de restituir a carne aonde fazia falta, reencaixaria os olhos nas órbitas, distribuiria em adequadas proporções cabelo, pestanas e sobrancelhas, espalharia nas faces os coloridos próprios, até que diante de si surgisse uma cabeça perfeita e acabada de que se fariam mil cópias fotográficas que outros tantos investigadores levariam na carteira para as compararem com quantas caras de mulher lhes aparecessem pela frente (id.: 134).*

Embora num registo cómico, que é transversal a toda a tessitura, como é recorrente na estética saramaguiana do *display*, o corpo osteológico da morte serve de utensílio para lembrar a tenebrosidade intrínseca ao tema, ainda que de forma burlesca. Neste âmbito, sobre a morte descrevem-se “os (...) dedos de ossos, tamborila[ndo] sobre o tampo da mesa”, quando impaciente (*id.*: 144), ou a falta de compaixão pelos mortais, refletindo-se em sorrisos sádicos – a supracitada *joyful cruelty* rossetiana – pelo que “[s]e é certo que nunca sorri, é só porque lhe faltam os lábios” (*id.*: 145).

No que concerne ao epílogo da diegese, aquando da metamorfose aparentemente definitiva da morte em mulher, a parca é caracterizada ora pela pulcritude e sedução, ostentando “um sorriso agradável e um corpo bem feito” (*id.*: 192), ora pelas “mãos frias” (*id.*: 212) ou ardentes, que veiculam uma indecisão entre rejeição e a aceitação do violoncelista<sup>263</sup>. Da ossatura à carne, a simbologia das mãos percorre toda a narrativa, como espoletadora da ação ou barómetro da emoção intrínseca à (des)humanidade da morte.

---

<sup>263</sup> As mãos assumem um relevo peculiar na obra saramaguiana. Em *Intermitências da Morte*, além das mãos da parca, notar-se-ão as “mãos felizes” do violoncelista, fazendo “murmurar, falar, cantar, rugir o violoncelo” em presença da morte feminina, cujas mãos aquecerão depois de ouvi-lo tocar a “suíte número seis de bach” (Saramago, 2005: 213). Além das mãos ausentes ou disfuncionais de Baltasar e Marcenda, Deus, entre outras personagens romanescas do autor, o enfoque nas mãos parece subsumir o apanágio de instrumento de criação e de interação, que exerce influência e é influenciado pela mente.

Do amor à guerra, o crime bélico é também um eixo relevante do *display* da morte saramaguiano, veiculando a figuração das profundezas do corpo morto e decepado, trespassado de uma tonalidade por vezes sardónica, numa interposição que pendula entre o *alívio cómico* e o *alívio trágico* (Merchant, 1977), situando-se no limiar entre ambos. Diante de um cenário trágico e visceral, a guerra é representada com matizes folclóricos, como que ultrapassando a interdição do riso em contexto tanatológico.

No romance *As Intermittências da Morte*, assinalado por Ana Paula Arnaut como integrante da última fase de “romances fábula”, de “inegável e predominante linha cómica” (Arnaud, 2011: 25), a questão do *alívio trágico* parece assumir uma especial relevância. Numa obra imbuída de *nonsense* narrativo e discursivo, a interseção de uma imagética copiosa em entranhas e sangue confere ao romance uma certa gravidade, que se pronuncia pontualmente e que nega a ligeireza e a superficialidade no retrato do tema. A título ilustrativo, lembramos o episódio bélico, aquando da tensão fronteiriça entre o lugar da greve da morte e um país limitrofe:

*(...) o que os ditos países limitrofes pretendiam era tão-somente que não lhes fossem lá enterrar sem autorização esta nova espécie de imigrantes forçados, e, ainda se lá fossem só para enterrar, vá que não vá, mas iam igualmente para matar, assassinar, eliminar, apagar, porquanto era naquele exacto e fatídico momento em que, de pés para a frente para que a cabeça pudesse dar-se conta do que estava a passar-se com o resto do corpo, atravessavam a fronteira, que os infelizes se finavam, soltavam o último suspiro. Postos estão frente a frente os dois valerosos campos, mas também desta vez o sangue não irá chegar ao rio. E olhem que não foi por vontade dos soldados do lado de cá, porque esses tinham a certeza de que não morreriam mesmo que uma rajada de metralhadora os cortasse ao meio. Ainda que por mais do que legítima curiosidade científica devamos perguntar-nos como poderiam sobreviver as duas partes separadas naqueles casos em que o estômago ficasse para um lado e os intestinos para o outro* (Saramago, 2005: 67).

Num cómico de situação e de linguagem, na perspetiva bergsoniana, os habitantes do país onde não se morre agenciam o que, de forma popular, crua e neutralizante, se classifica de “matar, assassinar, eliminar, apagar” ou somente “finar-se” – um léxico tanatológico popular e enfático recorrente nas obras em estudo, como temos vindo a ilustrar.

A título exemplificativo, o registo entre o sádico e o burlesco manifesta-se através das expressões de conotação funérea dar “o bafo”, em *Todos os Nomes* (1997: 189), ou dar-lhe “o tranglomango”, em *Memorial do Convento* (1994: 291). Voltando ao romance *As Intermittências da Morte*, paralelamente ao folclore discursivo e episódico, enquanto o corpo perece parcelar e

gradualmente, na direção dos pés para a cabeça, a imagem rude da “rajada de metralhadora”, fragmentando o corpo ainda vivo ou em *estado de morte parada*, é efígie do *baixo* descrito por Bakhtin, onde a imagem do corpo decepado e visceral é retratada com uma ironia áspera e burlesca.

No mesmo contexto, em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, em tempo de Guerra Mundial, sublinha-se o apelo à missão sacrificial dos guerreiros, disfarçado de heroísmo nacionalista. Sobre o referido motivo, dir-se-á que na sociedade portuguesa há “muita sede de martírio, muito apetite de sacrifício, muita fome de abnegação”, salientando-se com sarcasmo que “foi dito por um destes senhores que mandam em nós, Nunca mãe alguma, ao dar à luz um filho, pode atirá-lo para um mais alto e nobre destino do que o de morrer pela sua terra, em defesa da pátria” – asserção que despoleta a glosa burlesca, com uma rudeza carnal, animalesca e sarcástica: “filho duma puta, estamos a vê-lo a visitar as maternidades, apalpar o ventre às grávidas, a perguntar quando desovam, que já vão faltando soldados nas trincheiras, quais, ele o saberá, também podem ser projectos para o futuro. O mundo, como destas amostras se pode concluir, não promete soberbas felicidades” (Saramago, 1985: 261). Por sua vez, no contexto da imprensa escrita, discorre-se em detalhe sobre a barbárie decorrente da guerra italo-etíope, que ecoa obsessivamente no pensamento de Ricardo Reis:

*(...) Addis-Abeba está em chamas, as ruas cobertas de mortos, os salteadores arrombam as casas, violam, saqueiam, degolam mulheres e crianças, enquanto as tropas de Badoglio se aproximam. (...) Addis-Abeba está em chamas, as ruas cobertas de mortos, os salteadores arrombam as casas, violam, saqueiam, degolam mulheres e crianças, enquanto as tropas de Badoglio se aproximam. (...) Addis-Abeba está em chamas, as ruas cobertas de mortos, os salteadores arrombam as casas, violam, saqueiam, degolam mulheres e crianças, enquanto as tropas de Badoglio se aproximam, Addis-Abeba está em chamas, ardiam casas, saqueadas eram as arcas e as paredes, violadas as mulheres eram postas contra os muros caídos, trespassadas de lanças as crianças eram sangue nas ruas. Uma sombra passa na frente alheada e imprecisa de Ricardo Reis, que é isto, donde veio a intromissão, o jornal apenas me informa que Addis-Abeba está em chamas, que os salteadores estão pilhando, violando, degolando, enquanto as tropas de Badoglio se aproximam, o Diário de Notícias não fala de mulheres postas contra os muros caídos nem de crianças trespassadas de lanças (id.: 300/1).*

Como se de um eco generativo se tratasse, passível de trazer de volta mas também de estender as próprias palavras, o episódio repete-se sucessivamente na mente de Ricardo Reis que, por sua vez, se apropria dos factos noticiosos para os dilatar, em pormenor e horror. Neste sentido, a recriação da notícia adquire um pendor algo obsessivo, repetindo-se e adquirindo contornos cada

vez mais negros. Deste modo, a compulsão para a repetição da violência faz das crianças “sangue” e das mulheres corpos degolados, colocadas algo eroticamente sobre os muros “caídos”, como num impulso de morte que é recalçamento freudiano e, por isso, um disfarce, na senda deleuziana: “o repetido (...) deve sempre ser significado, mascarado por aquilo que o significa, ele próprio mascarando aquilo que significa” (Deleuze, 2000: 66).

Como se incorporasse o próprio conceito de representação da morte – uma repetição do irrepresentável e apesar do irrepresentável –, o presente episódio é emblema do fascínio e apelo do tema e da urgência da sua figuração, com propósito algo lenitivo ou paliativo, como uma certa forma de “cura [que] é uma viagem ao fundo da repetição” (*id.*: 67). Com tónica sarcástica, de teor dissimulador e neutralizante, lembrando o crime que enceta o romance *The God of the Labyrinth* – uma leitura que, ela própria, se reinicia e se repete ao longo do romance –, o narrador alude ao conflito italo-etíope salientando uma ficção, que é menos cruel do que a *realidade* romanesca: “aqui está, na primeira página, O corpo, que foi encontrado pelo primeiro jogador de xadrez, ocupava, de braços abertos, as casas dos peões do rei e da rainha e as duas seguintes, (...) em todas as restantes páginas lidas do livro não há mais que este morto, logo, não foi por aqui que passaram as tropas de Badoglio” (Saramago, 1985: 301/2).

Neste contexto, assinalamos o relato da *fiesta* da morte, despoletada pela rendição de Badajoz:

*Badajoz rendeu-se. Posta em ruínas pelos continuados bombardeamentos, partidas as espadas, embotadas as foices, destroçados os cacetes e mocas, rendeu-se. (...) Chegou a hora do ajuste de contas, e a praça de touros abriu as portas para receber os milicianos prisioneiros, depois fechou-se, é a fiesta, as metralhadoras entoam olé, olé, olé, nunca tão alto se gritou na praça de Badajoz, os minotauros vestidos de ganga caem uns sobre os outros, misturando os sangues, transfundindo as veias, quando já não restar um só de pé irão os matadores liquidar, a tiro de pistola, os que apenas ficaram feridos, e se algum veio a escapar desta misericórdia foi para ser enterrado vivo. De tais acontecimentos não soube Ricardo Reis senão o que lhe disseram os seus jornais portugueses, um deles, ainda assim, ilustrou a notícia com uma fotografia da praça, onde se viam, espalhados, alguns corpos, e uma carroça que ali parecia incongruente, não se chegava a saber se era carroça de levar ou de trazer, se nela tinham sido transportados os touros ou os minotauros. (...) Para não pensar nos dois mil cadáveres, que realmente são muitos, se Lídia disse a verdade, abriu uma vez mais *The god of the labyrinth* (*id.*: 391/2).*

Como num festival tauromáquico sangrento, os derrotados são *minotauros* liquidados, expostos nos jornais. Numa dizimação carnífica narrada com matiz visceral e tónica burlesca, a festa

cruel é representada com realismo fotográfico resultando numa reação reísiana algo atarácica, prosseguindo a leitura, impávida, do romance barthesiano.

Do sacrifício bélico ao divino, e sempre dentro da demonstração de poder, o despotismo religioso constitui um outro tipo de doação de morte figurada. Sendo um motivo central do romance presente, a morte dos condenados do Santo Ofício é representada na esteira do *display*, conjugando imagens horrendas com a aspereza e a ironia do narrador. Neste contexto, a título ilustrativo, sobre a festividade religiosa salienta-se a ausência da rainha D. Maria Ana, por motivação lutuosa e gestante. Não obstante a não comparência, salvaguarda-se que a sua debilidade não desviaria a sua “devoção e os sentidos de vista, ouvido e cheiro da solene cerimónia, tão levantadeira de almas”, sendo a “procissão compassada”, caracterizada pela “descansada leitura de sentenças”, ironicamente relatada em não paradoxo com “o cheiro da carne estalando quando lhe chegam as labaredas (...) pingando para as brasas a pouca gordura que sobejou dos cárceres” (Saramago, 1994: 49). Num ritual religioso onde a carne do *outro* é alimento espiritual dos *próprios*, a metamorfose dos corpos queimados é descrita com conotações algo canibalescas, como se de um churrasco se tratasse, não sem notar com sarcasmo a magreza das *peças* de carne.

Neste contexto, as cerimónias da Inquisição são representadas como rituais festivos e espetaculosos, onde os fogos e os corpos queimados não são artifício:

*(...) deu volta inteira a procissão, foram açoitados os que esse castigo haviam tido por sentença, queimadas as duas mulheres, uma primeiramente garrotada por ter declarado que queria morrer na fé cristã, outra assada viva por perseverança contumaz até na hora de morrer, diante das fogueiras armou-se um baile (...) as mulheres mortas são descidas sobre os tições para se acabarem de consumir, e quando já for noite serão as cinzas espalhadas, nem o Juízo Final as saberá juntar, e as pessoas voltarão às suas casas, refeitas na fé, levando agarrada à sola dos sapatos alguma fuligem, pegajosa poeira de carnes negras, sangue acaso ainda viscoso nas brasas não se evaporou. Domingo é o dia do Senhor (id.: 54).*

Num cenário de sacrifício onde a carne anónima e despersonalizada passa de mote festivo e adorno a despojo, as cinzas são o que resta dos corpos incinerados, detritos do ser que se agarram às solas dos sapatos de quem, assistindo e bailando, purifica a alma. Ironicamente, os corpos desintegrados e espalhados levam à reunificação dos *voyeurs* na sua fé, no misericordioso “dia do Senhor”. Da morte cruel restam as cinzas que, não isentas dos vestígios da carne e do sangue, veiculam uma imagética suja e insalubre que, unida ao grotesco, é recorrente no retrato das cerimónias da Inquisição:

*(...) vá lá que desta vez saiu relaxada em carne só uma mulher, não será muito o trabalho de lhe pintar o retrato na igreja de S. Domingos, ao lado de outros chamuscados, assados, dispersos e varridos, que parece impossível como não serve de escarmento a uns o suplício de tantos, porventura gostarão os homens de sofrer ou estimam mais a convicção do espírito do que a preservação do corpo, Deus não sabia no que se metia quando criou Adão e Eva (id.: 94).*

A figuração visceral e cineral do corpo morto alia-se ao escárnio, ao discurso de tónica popular e ao vocabulário de crueza denotativa, retratando com severidade e ironia a realidade dos autos-de-fé. A crueldade das mortes doadas ou consentidas por elementos do poder religioso (ou governativo) é representada com recorrência através da despersonalização das vítimas, instrumentalizada, no presente excerto, pela enumeração e adjetivação substantivada (“chamuscados, assados, dispersos e varridos”), numa ênfase do martírio dos anónimos, que é notoriamente transversal à obra saramaguiana. De igual modo, tal figuração é presente no culminar romanesco, onde se salienta o cheiro “da carne queimada”, trazido pela “aragem nocturna”, entre os “mil cheiros fétidos da cidade”, momento diegético quando Blimunda encontra Baltasar, no meio de inúmeros condenados, entre os quais dois nomeados:

*(...) Havia multidão em S. Domingos, archotes, fumo negro, fogueiras. (...) Quem são, perguntou a uma mulher que levava uma criança ao colo, De três sei eu, aquele além e aquela são pai e filha que vieram por culpas de judaísmo, e o outro, o da ponta, é um que fazia comédias de bonifrates e se chamava António José da Silva, dos mais não ouvi falar. São onze os supliciados. A queima já vai adiantada, os rostos mal se distinguem. Naquele extremo arde um homem a quem falta a mão esquerda (id.: 357).*

No seio da morte doada, inserimos o consentimento da morte pelo poder governativo, um motivo recorrente no presente enredo, num retrato que veicula uma visceralidade de pendor cómico popular, no sentido bakhtiniano. Neste contexto, a construção do Convento de Mafra é escarapate das dissemelhanças entre governantes e governados, estando entre os eixos de divergência o tema da morte, contraditando, até certo ponto, o provérbio latino, segundo o qual a morte tudo nivela. Entre a responsabilidade civil pelas condenações do Santo Ofício, pelas mortes em contexto bélico, e pela negligência da pobreza, a vontade régia da construção do monumento religioso é causadora das mortes violentas, retratadas minuciosa e visceralmente, como se de um “campo de batalha” se tratasse, não lhe faltando “os seus mortos e os seus feridos, não sendo todos da mesma qualidade”

(*id.*: 261), como sublinha ironicamente o narrador. Neste contexto lembramos um dos episódios letais, aquando do transporte das pedras que sustentariam o edifício:

*Um dos homens que trabalham aos calços é Francisco Marques. Provou já a sua destreza, uma curva má duas péssimas, três piores que todas, quatro só se fôssemos doidos, e por cada uma delas vinte movimentos, (...) toda a atenção se fixa na roda que vai começar a mover-se, que será preciso travar, não tão cedo que torne inútil o esforço que lá atrás estão fazendo os companheiros, não tão tarde que ganhe o carro velocidade e se escape ao calço. Como agora aconteceu. Distraiu-se talvez Francisco Marques, (...) fugiu-lhe o calço da mão no preciso momento em que a plataforma deslizava, não se sabe como isto foi, apenas que o corpo está debaixo do carro, esmagado, passou-lhe a primeira roda por cima, mais de duas mil arrobas só a pedra, se ainda estamos lembrados. (...) Tiraram Francisco Marques de debaixo do carro. A roda passara-lhe sobre o ventre, feito numa pasta de vísceras e ossos, por um pouco se lhe separavam as pernas do tronco, falamos da sua perna esquerda e da sua perna direita, que da outra, a tal do meio, a inquieta, aquela por amor da qual fez Francisco Marques tantas caminhadas, dessa não há sinal, nem vestígio, nem um simples farrapito. Trouxeram um esquife, puseram-lhe o corpo em cima, enrolado numa manta que ficou logo empapada em sangue... (*id.*: 259)*

No presente excerto, a morte tumultuosa de Francisco Marques ilustra a feição sacrificial da construção do convento e a opressão popular inerentes a uma utilização despótica e cruel do corpo humano. Numa utilização tirânica e desumana, o corpo é material de construção em vida e matéria visceral na morte que, por sua vez, é retratada com uma frieza coisificante. Num escarapate descritivo de ossos e entranhas, o corpo fragmentado despoleta a repugnância e o riso, situando-se no limiar entre o desconcerto e a facécia burlesca, que desconstrói o aparato do acidente e se molda na alusão simbólica à ruína reprodutora – uma evocação da dupla destruição vital patente na morte do corpo e na impossibilidade de procriação.

Neste contexto, a ausência de honras fúnebres marca a desvalorização da perda humana, com sarcasmo (“não se vá julgar que desfilaram seiscentos homens diante do cadáver em última e comovida homenagem, são coisas que só acontecem nas epopeias”, *id.*: 161) e a equiparação animalesca, demonstrada no episódio do sacrifício sanguíneo de Francisco Marques:

*(...) Ao outro dia, que foi domingo, houve missa e sermão. Para ser ouvido com mais proveito, pregou o frade de cima do carro, tão airoso como se estivesse de púlpito, e não se dava conta o imprudente de que cometia a maior das profanações, com as sandálias ofendendo esta pedra de ara, que o é por lhe ter sido sacrificado sangue inocente, o sangue do homem de Cheleiros que tinha filhos e mulher, o que ficou sem o pé em Pêro Pinheiro, ainda o préstito não saíra, e os bois, não devemos esquecer os bois, pelo menos não vão esquecer-*

*los tão cedo os moradores que foram à carniça e que hoje mesmo, domingo, fazem refeição melhorada (id.: 262).*

Além das conotações viscerais, carnavais, copulativas e festivas, o relato *carnavalesco* do morticínio popular possui uma irônica feição metafísica ou transcendente, enunciada com tônica bíblica, sendo o transporte da pedra comparado a um martírio de esteira salvífica:

*(...) em verdade vos digo que levar esta pedra a Mafra é obra tão santa como foi a dos antigos cruzados quando partiram a libertar os Santos Lugares, sabeis que todos quantos lá morreram gozam hoje da vida eterna, e juntamente com eles, contemplando a face do Senhor, já lá está aquele vosso companheiro que morreu anteontem, precioso sucesso que foi ter sido a sua morte a uma sexta-feira, sem dúvida morreu sem confissão (...) mas salvou-o ser cruzado desta cruzada, como salvos estão os que em Mafra têm morrido nas enfermarias ou se despenharam das paredes (...) e é tanta a misericórdia do céu que se abrem as portas do paraíso até àqueles que morrem de facadas, nessas brigas em que sempre andais metidos, nunca se viu gente tão crente e tão desordeira mas vá lá que a obra vai continuando, Deus nos dê a nós paciência, a vós força e a el-rei dinheiro para a levar a termo, que muito necessário é este convento para fortalecimento da ordem e alargado triunfo da fé, ámen (id.: 262/3).*

Esmagados, despenhados, assassinados em disputas varonis ou em “aluimento de terras” (*id.*: 234), Mafra é um emblema da morte visceral e brutal, sublinhada com a ironia sagaz e a tônica carnavalesca saramaguianas: “dias há de se finarem dois e três” (*id.*: 274). Em primeira instância, o nome da vila é assinalado como indício e símbolo funéreos, tendo a si inerente a definição toponímica “lá em baixo na cova”, bem como o jogo acróstico de conotação tanatológica<sup>264</sup> – “naquele nome que será lido, letra por letra, mortos, assados, fundidos, roubados, arrastados, e não sou eu, simples quadrilheiro às ordens, quem a tal leitura se vai atrever” (*id.*: 295).

As mortes de Mafra são descritas com a impetuosidade e a narração típicas do discurso oralizante, servindo-se, por vezes, da semântica marcial:

*(...) ainda ontem morrer um era uma tragédia e hoje é banalidade evaporar-se um milhão, não será bem o caso de Mafra, onde nunca veremos reunida tanta gente, apesar de muita, mas, para quem se habituara a*

---

<sup>264</sup> Como o próprio autor refere, no terceiro volume dos Cadernos de Lanzarote, o referido jogo de palavras é um intertexto de uma carta histórica da autoria do abade beneditino de Tibães, contemporâneo da inauguração do Convento de Mafra: “Entre o muito que então li (...), impressionou-me a célebre carta do abade de Tibães, em parte transcrita num livrinho de Camilo, e que mais tarde li na íntegra, na qual o dito abade, convidado a assistir à sagração da basílica, se escusou com duríssimas palavras, resumindo as suas razões naquilo que, em seu entender, significavam as cinco letras de Mafra” (1996: 164/165).

*ouvir uns cinquenta, cem estoiros por dia, parecia agora o fim do mundo a atroação tremebunda dos mil tiros que se davam entre o nascer do sol e a noitinha, em rosários de vinte, com tal violência atirando terras e pedras ao ar que tinham os trabalhadores da obra que abrigar-se na revessa das paredes ou acolher-se à protecção dos andaimes, e mesmo assim alguns ficaram feridos, para não falar daquelas cinco minas que rebentaram inesperadamente e fizeram em pedaços três homens inteiros (id.: 286).*

A construção do convento é um processo beliger e funesto, de conotação escatológica. Na continuação de uma interseção entre a imagética visceral do *de-talhe* (“em pedaços”), o discurso popular reforça uma tônica carnavalesca (“evaporar-se”) intercalando-se, por vezes, com o discurso cuidado (“atroação gemebunda”). Neste sentido, e no contexto da construção do convento, o escarpate da implacabilidade das mortes aí ocorridas parece buscar uma certa exumação do ignoto, dando o lugar de *display* – na sua tripla aceção - aos anónimos:

*(...) Pode cair fulminado por um ataque, espumando pela boca, ou nem isso, apenas derrubando-se e arrastando na queda o companheiro da frente e o companheiro de trás, subitamente e em pânico atados a um morto, pode adoecer no descampado e vai de charola, trangalhando pernas e braços, até morrer adiante e ser enterrado à beira do caminho, com uma cruz de pau espetada do lado da cabeça, ou afortunadamente recebe em povoado os últimos sacramentos (id.: 294).*

*(...) À distância, a Ilha da Madeira era uma massa confusa, um gigantesco dragão deitado, respirando por quarenta mil foles, tantos os homens que ali dormem, mais os míseros das enfermarias onde não há um catre vago, salvo se estão os enfermeiros retirando alguns cadáveres este que rebentou por dentro, este que tinha uma nascida, este que deitava sangue pela boca, este que um estupor paralisou e, segundando, matou (id.: 330).*

Como acima ilustrado, a minúcia descritiva do interior corporal veicula, de forma recorrente, uma não paradoxal superficialidade, sendo que a exibição reiterada das entranhas do corpo parece enfatizar o apagamento do *eu-indivíduo-singular*. O retrato generalizante da fisiologia e anatomia, aliado a uma semântica da indeterminação (“o companheiro da frente (...) o companheiro de trás”; “um morto” e “este que (...) este que (...) este que”), concretizam não só a universalidade intrínseca à morte, como o anonimato que, no crepúsculo, imita o anonimato da vida, como que lembrando o aforisma latino *qualis vita, finis ita*.

Ainda no campo da morte doada em nome do autoritarismo governativo, o romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis* veicula o regresso<sup>265</sup> saramaguiano ao relato dos crimes da polícia política salazarista, debruçando-se sobre a Polícia de Vigilância e de Defesa do Estado (PVDE). Vigiado e notificado pela PVDE a apresentar-se para interrogatório, Ricardo Reis sente-se “um analfabeto a quem mandassem ao carrasco levando uma ordem, Cortar a cabeça ao portador”, indo “talvez cantando porque lhe amanheceu bem o dia”. Entre a decepção e a ironia áspera, de uma alusão real à barbárie partidária durante o Estado Novo, salienta-se, com sarcasmo, que “a natureza [também] não sabe ler”, acrescentando-se que “quando o machado separar a cabeça do tronco se revoltarão os astros, tarde de mais” (Saramago, 1985: 188).

Numa feição mais simbólica, em *Todos os Nomes*, o papel é espelho e veículo da representação do corpo visceral. Num arquivo dividido entre certidões dos mortos e certidões dos vivos, este como que se substitui à matéria viva e morta, incorporando a respetiva condição temporal e degenerativa, e assimilando as suas características físicas como, a título exemplificativo, o odor:

*É certo que não passa um dia sem que entrem papéis novos na Conservatória, dos indivíduos de sexo masculino e de sexo feminino que lá fora vão nascendo, mas o cheiro nunca chega a mudar, em primeiro lugar porque o destino de todo o papel novo, logo à saída da fábrica, é começar a envelhecer, em segundo lugar porque, mais habitualmente no papel velho, mas muitas vezes no papel novo, não passa um dia sem que se escrevam causas de falecimentos e respectivos locais e datas, cada um contribuindo com os seus cheiros próprios, nem sempre ofensivos das mucosas olfactivas, como o demonstram certos eflúvios aromáticos que de vez em quando, subtilmente, perpassam na atmosfera da Conservatória Geral e que os narizes mais finos identificam como um perfume composto de metade rosa e metade crisântemo* (Saramago, 1997: 11).

A transmutação inerente ao envelhecimento e os odores da morte (entre eles os das flores ltuosas) estabelecem o paralelismo entre os papéis e o ser. Mais do que simbolizar, o papel parece substituir o corpo, espelhando-lhe a carnalidade e as sensações. Neste âmbito, a metáfora dos ficheiros dos vivos e dos mortos parece suplantar o domínio da analogia, começando por ser expressão de igualdade, ou semelhança, entre duas dimensões (ficheiros dos mortos em detrimento de ficheiros com nomes de mortos) para, gradualmente, dar lugar à substituição (meramente, mortos ou defuntos). Neste sentido, com o avançar da diegese, o *papel* e o nome aí inscrito

---

<sup>265</sup> Neste contexto, lembramos o retrato dos crimes da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), com lugar no romance *Levantado do Chão*.

parecem ser cada vez menos *símbolos* do corpo tornando-se cada vez mais o próprio corpo ou o próprio ser:

*(...) é conveniente começar por saber onde se encontram instalados e como funcionam os arquivos e os ficheiros. Estão divididos, estrutural e basicamente, ou, se quisermos usar palavras simples, obedecendo à lei da natureza, em duas grandes áreas, a dos arquivos e ficheiros de mortos e a dos ficheiros e arquivos de vivos. Os papéis daqueles que já não vivem encontram-se mais ou menos arrumados na parte traseira do edifício, cuja parede do fundo, de tempos a tempos, em consequência do aumento imparável do número de defuntos, tem de ser deitada abaixo e novamente levantada uns metros adiante (id.: 13).*

*(...) A desorganização (...) do arquivo é motivada e agravada pelo facto de serem precisamente os falecidos mais antigos os que mais próximos estão da área denominada activa, logo a seguir aos vivos, constituindo, segundo a inteligente definição do chefe da Conservatória Geral, um peso duas vezes morto, dado que é raríssimo preocupar-se alguém com eles, só de longe em longe se apresenta aqui algum excêntrico pesquisador de miudezas históricas de escassa relevância. Salvo que venha a ser decidido algum dia separar os mortos dos vivos, construindo noutra local uma nova Conservatória para recolha exclusiva dos defuntos (id.: 14).*

Num arquivo organizado segundo critérios da “lei da natureza”, regista-se um metonímico “aumento imparável do número de defuntos” – e não do aumento das respetivas certidões –, a posição dos “falecidos mais antigos” – e não das certidões mais antigas – e a necessidade de se separarem “os mortos dos vivos” – e não os respetivos verbetes. Por outro lado, num registo cómico de feição lúgubre (“peso duas vezes morto”; “recolha exclusiva dos defuntos”), muito embora se sublinhe posteriormente que “não passamos de um papel com uns quantos nomes e umas quantas datas” (id.: 197), o paralelismo torna-se de tal forma miscível, que se adverte para a disjunção entre os dois elementos comparados e para a singularidade de cada um deles, aludindo a uma visceralidade intransponível para o papel:

*(...) tens mais do que obrigação de saber que estes mortos não são a sério, é uma exageração macabra chamar a isto o arquivo deles, se os papéis que tens na mão são os da mulher desconhecida, são papéis mesmo, e não ossos, são papéis, e não carne putrefacta, esse foi o prodígio obrado pela tua Conservatória Geral, transformar em meros papéis a vida e a morte (id.: 177).*

Na visita à escola da mulher desconhecida, uma vez mais, o papel assume uma conotação corpórea, revelando didaticamente um interior oculto e interdito. Como as marcas que imprimem no

exterior a degeneração escondida debaixo da derme – “manchas confusas que o tempo vai deixando atrás de si na pele dos seres e das coisas” –, os mapas nas paredes procedem à ilustração e exibição dos trilhos do céu e da terra (“os mapas do céu, do mundo e dos países”) tal como dos trilhos do corpo: “as cartas hidrográficas e orográficas do ser humano, a canalização do sangue, o trânsito digestivo, a ordenação dos músculos, a comunicação dos nervos, a armação dos ossos, o fole dos pulmões, o labirinto do cérebro, o corte do olho, o enredo dos sexos” (*id.*: 96).

A ilustração da vida e da fertilidade é como um indício de morte, num episódio de índole fantástica, “onde as carteiras dos alunos pareciam túmulos alinhados, onde a mesa do professor era como um sombrio espaço de sacrifício, e o quadro negro o lugar onde se faziam as contas de todos” (*ibid.*). Do indício prévio ao indício póstumo, os contornos do sofá delineados pelo corpo da mulher desconhecida são como vestígios, evocando e substituindo uma presença outrora vital. No presente episódio, para sentir o rasto do corpo vivo, o Sr. José procura sentir a mulher, acomodando-se “à concavidade suave do estofa e das molas do sofa deixada por outro corpo” (*id.*: 271), sentindo o aroma dos seus vestidos, numa demanda algo fetichista e burlesca por uma mulher que desejou em vida e agora deseja em morte.

Entre a posterioridade e a pré-posterioridade, a questão temporal é central na obra de José Saramago e no retrato saramaguiano do corpo. No que concerne ao retrato do corpo morto, salientamos um eixo comum que percorre o seu romanesco: a revelação da morte posterior ou anterior ao tempo da narração que é recorrente na representação da morte e na descrição biográfica das personagens saramaguianas. De forma reiterada, essa morte é despoletada por uma doença fatal, neutralmente enunciada e anunciada, como é exemplo a tessitura de *As Intermittências da Morte*, onde o aviso da morte por missiva está no cerne da diegese.

No romance *Memorial do Convento*, o aviso prolético é deixado ao leitor, como é o caso da referência à morte de duas mulheres que seguem na procissão do Auto-de-fé (“aquelas duas mulheres vão arder não tarda”, Saramago, 1994: 52) ou do trabalhador do Convento, Álvaro Diogo, que “em breve tempo cairá duma parede aonde não tinha que subir (...). Quase trinta metros de altura será a queda, e dela morrerá, e esta Inês Antónia, por ora tão orgulhosa do favor de que goza o seu homem, tornar-se-á numa viúva triste, ansiosa se lhe cairá agora o filho, não se acabam as ralações do pobre” (*id.*: 327); ou de Marta Maria, mãe de Baltasar, sobre a qual, despedindo-se de Sete-Sóis e Sete-Luas, se pode ler:

*Adeus, que não os torno a ver, e isto sim, vai ser verdade estreme, ainda as paredes da basílica não terão um metro acima do chão e já Marta Maria estará enterrada (...) é certo que já ausente, com um pé noutra margem, as mãos cruzadas sobre o ventre onde se gerou vida e agora se está gerando morte. Saíram-lhe pela mina do corpo os filhos, uns morreram cá fora, escaparam dois, este não nascerá, é a morte dela (id.: 137).*

O mesmo aviso futuro é deixado relativamente aos sobrinhos de Baltasar, “um de quatro anos, outro de dois, só o mais velho vingará, porque ao outro hão-de levá-lo as bexigas antes de passados três meses” (id.: 105) e do qual se dirá adiante, com sarcasmo, “proveite proveite enquanto é tempo, só tem três meses para brincar” (id.: 107). Sobre o infante real, e por um irónico assinalado contrapeso de deus, que “tem grandes escrúpulos de equilíbrio entre pobres e ricos”, dir-se-á que falecerá “o infante D. Pedro quando chegar à mesma idade porque, querendo Deus, qualquer causa de morte serve, a que levará o herdeiro da coroa de Portugal será o tirarem-lhe a mama, só a infantes delicados isto aconteceria” (id.: 105). De igual forma, sobre os incidentes do convento de Mafra, antecipa-se que:

*Não é verdade que o dia de amanhã só a Deus pertença, que tenham os homens de esperar cada dia para saber o que ele lhes traz, que só a morte seja certa, mas não o dia dela, são ditos de quem não é capaz de entender os sinais que nos vêm do futuro, como este de aparecer um padre no caminho de Lisboa, abençoar porque a bênção lhe pediram, e seguir na direcção de Mafra, quer isto dizer que o abençoado há-de ir a Mafra também, trabalhará nas obras do convento real e ali morrerá por cair de parede, ou da peste que o tomou, ou da facada que lhe deram, ou esmagado pela estátua de S. Bruno. É cedo ainda para estes acidentes (id.: 117).*

Neste contexto, a propósito da personagem secundária Manuela Xavier, assinala-se que, ouvindo a música de Domenico Scarlatti, “[n]ão vai haver muita música na vida desta criança, à noite estará dormindo quando Scarlatti tocar, daqui a dez anos morrerá e será sepultada na igreja de Santo André, (...) talvez por baixo da terra lhe cheguem as músicas que a água estará dedilhando no cravo que foi lançado ao poço de S. Sebastião da Pedreira, se poço continua (id.: 224).

De facto, o *display* da morte de personagens acessórias é recorrente na estética do autor, tanto no que concerne à morte posterior, como à morte pretérita. Neste sentido, sobre a morte do imperador da Áustria, assinala-se “que em pouquíssimos dias o tomaram as bexigas, verdadeiras, e morreu delas (id.: 49); sobre um dos trabalhadores do Convento expressa-se a morte dos quatro filhos, todos mortos “antes de fazerem dez anos, dois de bexigas negras, os outros de espinhela caída e sangue chupado” (id.: 234); ou ainda sobre a morte dos santos faz-se uma longa e verborrágica referência a:

*S. Vicente e S. Sebastião, ambos mártires, embora do martírio daquele não se veja outro sinal que a simbólica palma, o resto são atavios de diácono e emblemático corvo, ao passo que o outro santo se apresenta na conhecida nudez, atado à árvore, com aqueles mesmos buracos de horríveis feridas, donde por prudência se desencaixaram os dardos, não fossem partir-se durante a viagem. Logo a seguir vêm as damas, três graças preciosas, a mais bela de todas Santa Isabel Rainha da Hungria, que morreu na idade de vinte e quatro anos apenas (id.: 319).*

No relato da morte posterior, sobre o padre Bartolomeu Lourenço afirma-se com tónica popular que "veio a morrer em Espanha, fez agora quatro anos", sendo "um caso de que se falou muito, o Santo Ofício meteu o nariz" (*id.*: 311).

Em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, sublinhamos a notícia da rapariga cuja morte fatal e ironicamente romantizada é relatada num jornal, enleada pela banalidade das notícias que a antecedem e a sucedem: "morreu de bexigas uma rapariga de dezasseis anos, pastoril florinha, campestre, lírio tão cedo cortado cruelmente, Tenho uma cadela fox, não pura, que já teve duas criações" (Saramago, 1985: 29). Sobre o retrato biográfico de Marcenda, dir-se-á, numa semântica algo incoerente, que "tem um nome esquisito, (...) a mãe é que já morreu" (*id.*: 55).

Como temos vindo a ilustrar, de forma global, como que iluminando a "escuridão de dentro" escondida pela pele (Saramago, 1997: 177), a representação saramaguiana do corpo morto parece desvelar um interior visceral, que é passível de tornar-se superfície, mostrando o morto (e não a morte). Assim sendo, na estética saramaguiana do *display*, representar o corpo morto é exumar o ignoto, dar a ver o que de tangível há na morte, objetificando e despersonalizando o cadáver que é frequentemente anónimo e sem sepultura.

Diante de um ocultamento social algo protetor, a exposição ficcional do cadáver retira a rede de segurança, levantando o véu da interdição, como que revelando ou admoestando – *memento mori* –, numa época decorrente de uma Modernidade em que a própria medicina, incapaz de curar a doença da morte, "faz figura de cadáver imprestável e corrompido" (Artaud, 2004: 10). Numa era de objetualização e maquinação do corpo, e de um certo desapego pela matéria original, tal como o salientou Breton – "O homem sente-se indigno face à perfeição (...) emprestada à técnica (...) que ele próprio fabricou" (Breton, 2009) –, o escaparate do cadáver parece veicular um regresso à essência, vincando a impossibilidade de se intervir sobre a doença ou a deformação últimas, como são as da morte.

Não raramente, a própria representação do corpo vivo vai ao encontro do primado da

deformação e da morte por si conotada. Na representação do corpo deformado e monstruoso, a carne torna-se um sinal mais forte da presença humana, seduzindo o *voyeur*, assinalando um “estar” opulento e espetaculoso, e chamando atenção para o “já não estar”, em devir.

Em paralelismo com o espetáculo da monstruosidade, com lugar em exposições itinerantes (feiras populares e os apelidados *freak shows*), o *display* saramaguiano dos corpos deformados possibilita uma identificação, de certa forma didática, protegida pelo afastamento proporcionado pelo exercício estético. Na tripla aceção do termo *display*, o escaparate risível da deformação possibilita a expurgação de um tema doloroso e, em simultâneo, põe “cobro à atracção da identificação” – criando uma distância de segurança em relação ao que Eco apelidou de *feio* e em relação à morte. Como veiculado por José Gil, no conjunto de ensaios *Monstros*:

*Toda a gente procura pôr cobro à atracção da identificação, tranquilizando-se no apelo à cumplicidade do vizinho. Atracção angustiante: nesse monstro humano que eu vejo há simultaneamente um outro homem e eu mesmo, todos os seres humanos que correm o risco de ser apanhados na suspeita de monstruosidade. Esse monstro precisa de ser afastado, posto à distância e voltar a ser introduzido no discurso de todos os dias: far-se-á dele uma curiosidade (de feira) e ele tornar-se-á paradoxalmente num factor libertador da angústia. Reordenará do exterior as relações entre os homens sem os fazer sofrer um constrangimento comum; sem os obrigar a acorrentar-se a um modelo rígido e permitindo-lhes reconhecer-se como humanos, iguais, singulares e diferentes um dos outros. Os homens precisam de monstros para se tornarem humanos (Gil, 1994: 87/8).*

Como num escaparate (*display*) burlesco (*play*) e visceral (*dis-play*) da morte, a figuração saramaguiana do tema parece vincar que os homens precisam de cadáveres, os monstros contemporâneos – para se tornarem humanos. Estes cadáveres parecem despoletar a identificação e o afastamento semelhantes aos ocasionados pela exibição dos seres teratológicos sublinhada por José Gil. Um *rapport* estabelecido com um não-ser, que é semelhante ao receptor e indício do seu devir, por um lado, e uma repugnância acompanhada de alívio, oriunda da observação de um outro que não é (ainda) um eu, por outro lado. Na senda da representação da disformidade, da fuga ao padrão morfológico que Gil apelida de monstruosidade, o cadáver decomponível representado pelas obras em estudo parece veicular a ideia de imperfeição que é hoje a de se ter (ou ser?) um corpo perecível e corruptível, numa fuga da norma desejada pelo homem contemporâneo – a da perfeição e incorruptibilidade do corpo. Desta forma, a figuração do disforme e do *feio* no cadáver é a revelação do avesso do corpo, pela exibição do sangue e entranhas, ou a exibição de um corpo parcialmente morto (como é o caso das mãos omissas de Marcenda e Baltasar). Numa

espetacularização de um interior escondido em vida, o corpo morto saramaguiano parece ser inserido na “sociedade do espetáculo” debordiana, retratando e descrevendo com detalhe cirúrgico o cadáver em putrefação. Nas obras que constituem o nosso universo hermenêutico, o corpo morto é alvo de uma espetacularização destituída de dramatismo ou sensacionalismo, privilegiando uma descrição pormenorizada e objetiva da carne interior, tornando-a uma superfície descrita literal e meticulosamente, enleada de comicidade. O cadáver torna-se um espetáculo faustoso, numa encenação que se afasta da conotação passiva e inebriante do mero *entertainment/amusement*, para despoletar a reflexão e o abalo que, aliado e procedente do riso, na era do *Adeus* bretoniano, parece promover o regresso ao corpo como presença degenerativa e despojável.

Como temos vindo a ilustrar, este *display* saramaguiano do corpo é instrumentalizado pela conjunção triádica da exibição visceral e risível da morte. No que concerne à utilização do riso no retrato do corpo morto, esta parece ser uma “proteção cognitiva” ou “uma muralha que permite operacionalizar uma *mise à distance* (...) e fingir professar a sua alegada insignificância”<sup>266</sup>, uma premissa que Fabienne Soldini, no conjunto de ensaios *La Mort et le Corps dans les Arts Aujourd'hui*, sublinha relativamente ao retrato do corpo morto no romance policial contemporâneo (Soldini in Girel & Soldini, 2013: 24), e que consideramos ser extensível a um sentido mais lato, estando em paralelo com estética saramaguiana e a arte pós-modernista. Da mesma forma, o riso parece conferir vitalidade ao corpo morto, não fosse o riso o que dá a vida, na senda propiana, e a figuração grotesca do corpo um “sepulcro que dá à luz”, como sublinhou Bakhtin. Quanto à carnalidade desta representação, o *zoom in* das descrições viscerais nas obras em estudo intersecciona-se com e desconstrói o distanciamento burlesco – *zoom out* – desta representação, destrinchando corpos mortos, assassinados, acidentados, adoentados, desfeitos, incinerados e exibindo partes corporais que veiculam uma semântica da fragmentação e da dispersão material.

Apropriando-nos da expressão de José Gil, o conceito de *display* do corpo morto é como “um ponto de fuga” (2006: 135), no qual confluem dois pólos opostos, que dialogam sem se fundirem – a visceralidade e a comicidade. Na verdade, no âmbito da semântica da fuga, sublinhamos que a tríade do *display* ficcionalizado da morte veicula o sentido de tangência e de escape – aproximando-o do leitor, ainda que na forma estética, e afastando-o da realidade por intermédio dessa mesma estética – ambos os gestos possibilitados pelo conceito de *simulacro*, na senda de Baudrillard.

Neste sentido, a figuração detalhada e retalhada do cadáver, ou do vivo parcialmente morto,

---

<sup>266</sup> Tradução nossa.

parecem constituir a exumação do corpo (Perdigao, 2010), trazendo o corpo de novo à luz, apesar de apenas no campo ficcional. Veicula-se a ideia de que qualquer percepção, e ainda mais a de um conceito abstrato como o da morte, será sempre fragmentada – “uma réplica do todo” (Quignard, 2009: 41) – e nietzschianamente perspectivista, sendo apenas perspectivada pelo meio estético, em resposta a esse real que não mais se produzirá, como sublinhou Baudrillard.

Como comentaria José Gil a propósito do conceito teratológico, nas obras em estudo, a representação do cadáver visceral atrai o olhar do recetor, numa exibição algo obscena que, além do tabú a si associado – que Gorer apelidou de “pornografia da morte” –, é um apelo fascinante do devir, veiculando o sentimento de “abjeção” kristeviano, desconstruído pela comicidade mas também, contrastantemente, aumentado por ela.

Sendo, até certo ponto, o monstro dos nossos dias, a imagem do cadáver veicula uma estética em que tanto a carne como o riso são sinais dissemelhantes de um “excesso de presença”: a figuração da carne pela exibição reiterada do feio oculto e o riso pelo “excesso de energia nervosa” (Alberti, 2002: 180), que é exteriorizado e espetacularizado. Um retrato opulento de entranhas e riso, numa estética do excesso que, pela repetição, neutraliza o abalo da figuração e constitui uma afirmação de poder diante da morte, vencendo a abjeção, a interdição, a tragicidade e a aridez do tema. Mais do que um excesso de presença, o cadáver é uma presença que, de forma ambígua, veicula o que está e o que já não está, a presença da ausência, “the here and the nowhere”, como notaram Goodwin e Bronfen (1993: 12).

Num retrato hiper-real do moribundo, a figuração visceral e risível do cadáver parece vincar a sua essência de simulacro, lembrando o cariz ficcional e forçando o leitor a lembrar-se de que esta experiência da morte – um acesso ao interior do corpo –, nada mais é do que uma experiência “em segunda mão” (Lévinas, 2003: 37), uma revelação tentada por intermédio do corpo morto, mostrando que, em última instância, não há nada de revelável na morte, a não ser a sua subjetividade.

A figuração sinédouca dos *de-talhes* do corpo morto veicula a ideia de análise aproximada da figura da morte e, em simultâneo, de um limite gnoseológico – o exibicionismo e a super-representação que nada mais trazem senão a opacidade. Ao mesmo tempo, a poética do pormenor subsume o silêncio do indizível, na esteira de Lacan, e uma aproximação a um real tangível, ciente da própria índole lacunar.



### 3.3 Sob o signo da morte

“Como meter a morte nas palavras?” – é uma interrogação que se suspende na poesia de Graça Moura e que constitui, na verdade, pedra angular na hermenêutica da representação da morte. Figurar a finitude é expor o ignoto, materializar a aparência do ausente e a ausência aparente, levando o conceito de crise de representação ao limiar derradeiro da imperfeição e da negatividade do signo como matéria-prima da comunicação, em sentido lato, e da obra estética, em sentido estrito.

Como definir o sublime, gizar a morte é manifestar “um máximo que desarma o nosso arsenal conceitual”, que está “além do bem e do mal”, que é o “corte e o silêncio”, o “desvio e a ausência (...) [levando-nos] para fora de nós mesmos”, enfim, “algo para o qual *não temos palavras*” (Selligman-Silva, 2005: 35). No sublime como na morte, o silêncio e o vazio poderão ser, neste sentido, os marcos da impossibilidade conceptual de representar o mundo.

Num juízo aparentemente unânime, a língua é um meio de representação falível – uma imperfeição decorrente, antes de mais, de uma condição arbitrária *a priori* –, que parece atingir o seu expoente máximo na figuração de um conceito abstrato como o da morte. Ao mesmo tempo, enquanto meios não miméticos de representação – e em suposta desvantagem em relação às artes apelidadas figurativas, nas quais se decalca, até certo ponto, o objeto de representação –, enquanto instrumentos da convenção discursiva, as palavras possibilitam a materialização do irrepresentável, subjugando-o à respetiva ausência de limites criativos e “ajudando a construir uma forma do real que é sempre discursiva e por isso mesmo perpetuamente mutável” (Medeiros, 2007: 196)<sup>267</sup>.

Das teorias pretéritas do sublime ao abjeto moderno, como sublinhou Selligman-Silva, a palavra de ordem da representação é a *ausência*. Neste âmbito, sob o signo de Kristeva, o conceito de abjeto assinala o “não sentido que nos oprime” e o de sublime o “sobre-sentido que nos escapa” (Selligman-Silva, 2005: 39), ambos remetendo ao silêncio. Por oposição ao conceito de sublime que se sedimenta no indizível, abrindo espaço à imaginação, repudiando a literalidade da exibição do cadáver, visto que negaria a possibilidade de “ir além do representado” (Lessing *apud* Selligman-

---

<sup>267</sup> Neste contexto, assinalamos a asserção nietzschiana lembrada por Paulo de Medeiros que, no artigo “Nada e Nula”, assinala a imortalidade mas também a mutabilidade das palavras, enquanto modos de representação: “A roda inventou-se e ficou logo ali inventada para todo o sempre, enquanto as palavras, (...) essas vieram ao mundo com um destino nevoento, difuso, o de serem organizações fonéticas e morfológicas de carácter eminentemente provisório, ainda que, graças porventura, à auréola herdada da sua auroral criação, teimem em querer passar, não tanto por si próprias, mas por aquilo que de modo variável vão significando e representando, por imortais, imorredouras, ou eternas... (Nietzsche *apud* Medeiros, 2007: 196)

Silva, 2005: 38), segundo premissa kristeviana, «"a manifestação privilegiada do abjeto é o cadáver", sendo "a poluição fundamental; um corpo sem alma, com função purificadora, o inenarrável que apenas pode ser apontado por um *gestus*"» (Kristeva *apud* Selligman-Silva, 2005: 40).

É neste sentido que a escrita adquire uma feição ritualista, "como uma hipóstase da autoridade (...) aquém do simbólico". A arte do abjeto é, portanto, uma "escritura do real" o que, como assinalou a ensaísta, vai ao encontro da noção céliniana de "escritura como escritura da morte" e, como sublinhou Selligman-Silva, da noção célaniana de palavras como cadáveres<sup>268</sup>, os quais é necessário expor e inscrever.

No seio da associação entre palavra e finitude, na compilação de seminários intitulada *A Linguagem e a Morte*, lembramos a premissa de Giorgio Agamben vincando que as ideias de imperfeição e negatividade são elos de ligação entre língua e morte. Como assinala o filósofo italiano, na língua, a imperfeição está subjacente à representação que, em primeira instância, tem como modelo a percepção fenoménica e, em segunda instância, não é mais do que "um processo de mediação (...), uma autêntica dialética que, como tal, contém em si desde sempre uma negação" (Agamben, 2006: 25). Na morte, a imperfeição está associada ao próprio corpo e a representação cega, meramente dedutiva e fenoménica, que ilustra o conceito hegeliano de "pobreza das palavras" (Hegel *apud* Agamben, 2006: 28).

Ainda assim, no limiar da imperfeição, a representação da morte intermediada pelo signo é o que existe e subsiste de tangível no que concerne à figuração do ocaso, o que, neste contexto, e como sublinharam Elisabeth Bronfen e Sarah Webster Goodwin, na introdução a *Death and Representation*, nos permite interrogar se a asserção mais certa sobre a morte é a de que esta é sempre e apenas representada (Goodwin & Bronfen, 1993: 4). Como notado pela crítica, o signo e o discurso pressupõem a morte do objeto que pretendem designar podendo perspetivar-se o gesto de representação como encarnação da própria morte. Neste âmbito, na esteira de Derrida, poder-se-á afirmar que a escrita possui uma índole testamentária (Derrida, 1987: 377) ou ainda que a arte, referindo-se "a alguma coisa ausente", tem um "sentido inevitável (...) [de] morte", sendo esta "como ausência última, (...) a motivação de toda a arte" (Howarth & Leaman, 2004).

Encarnando o próprio conceito de morte, a palavra é a negação, a repetição e a mediação da coisa representada. Quando a "coisa" representada é a morte – seja pela imagem literal do cadáver, seja pela imagem figurada – because "death works in silence" (Ricoeur *apud* Schleifer, 1990: 12) –, talvez a aproximação mais sincera da palavra seja a de constituir-se referente de forma

---

<sup>268</sup> Vide excerto poemático "uma palavra - bem sabes:/ um cadáver" (Celan, 1993).

parcelar, metafórica e limiar, numa poética da significação pelo indício, que Walter Benjamin descreveu como “a poetics of fragmentation (...), of constellations, allegory, image, quotation” e que Bronfen e Goodwin assinalaram como um afastamento de uma qualquer teoria totalizante (Benjamin *apud* Bronfen & Goodwin, 1993: 19).

Em *Rethoric and Death: The language of Modernism and Postmodern Discourse Theory*, comentando Baudrillard, Ronald Schleifer salienta o abandono do determinismo e da objetividade da ciência moderna, assinalando como o modernismo nos mostrou que o que apelida de “metonymic fragmentation” será provavelmente “the proper vehicle for expressing experience” (Schleifer, 1990: 76). Centrando-se na aleatoriedade da escolha de um termo que, na sua alteridade, representa um outro, a metonímia parece encarnar o conceito de representação de uma essência incognoscível, constituindo, na sua incompletude, e apesar da sua incompletude, a sua figuração e materialização.

Focando-se no emprego de uma enunciação metonímica, segundo Schleifer, a língua não só serve de instrumento de significação e de comunicação práticas, mas também é capaz de veicular sentimentos evocados retoricamente, do riso ao temor, despoletados pela arbitrariedade da língua. Como afirma o crítico norte-americano: “It is (...) the possibility, inherent in discourse, of communicating or creating laughter or dread (...) [the] *carnival* that the power of *randomness* (...) also provokes” (*id.*: 79). Neste sentido, embora assente na agilidade do signo na reflexão e especulação (no duplo sentido de conjectura e espelho) do que habitualmente se apelida de real, a arbitrariedade semiótica parece permitir-lhes que transmitam significações que vão além do que é espelhável, não só mimetizando mas também criando “realidade”.

Representar a morte é levar o ofício sinédóquico e metonímico das palavras a um outro nível de arbitrariedade. Conceder e moldar uma realidade própria ao que é negado à experiência, dando-lhe um espaço e um tempo de perceção que, por sua vez, pela índole material da figuração, ultrapassa os limites espaço-temporais. Neste sentido, a representação linguística da morte parece ser uma aproximação sensorial que possibilita a indagação “táctil” e “tática” que Schleifer descreve como “the tactile immediacy that discourse creates, and its future oriented tactics” (*id.*: 93).

Da mesma forma, num discurso onde o pólo negativo é sempre o revés e cúmplice do positivo (Derrida *apud* Schleifer, 1990: 88), como sublinhado por Schleifer, a *morte* possui um significado particular, “inscrito e circunscrito pela linguagem”<sup>269</sup>, ecoando dualmente uma não paradoxal ausência material ou, como notou, uma materialidade guiada “by the always present accidental and arbitrary possibility of its absence or presence” (Schleifer, 1990: 90). Como enfatizou

---

<sup>269</sup> Tradução nossa.

Paul de Man sobre o amor<sup>270</sup>, a morte também parece ser “a figure that disfigures, a metaphor that confers the illusion of proper meaning to a suspended open semantic structure”, a aferição da mera possibilidade (de Man *apud* Schleifer, 1990: 92). Neste sentido, a poética do  *fingimento* parece adequar-se à lógica do conhecimento por intermédio da experimentação e repetição da experimentação, ainda que de índole ficcional. Como venceu Nietzsche:

*Knowledge (...) is the making possible of experience by tremendous simplification of the real events both on the part of the acting forces and on the part of our shaping forces: (...) knowledge is falsification of the manifold and uncountable into the identical, the similar, the countable* (Nietzsche *apud* Schleifer, 1990: 95).

Representar a morte poderá ser, neste sentido, um gesto de simplificação pela falsificação. Um apelo ao fingimento como possibilidade última de tanger o incognoscível. Como já veiculado no presente estudo sobre a figuração do cadáver, a sinédoque e a metonímia poderão ser emblemas de uma representação que vai ao encontro da índole parcelar e ficcional da materialização da morte, permitindo-se gizar uma impressão, numa incompletude que subsume o pleno. Numa representação alicerçada na falsificação ou simulação do intangível, a sinédoque e a metonímia, possuem um “poder de desmaterialização da linguagem (...) trivializando a sua expressão retórica como uma manifestação simples” capaz de veicular várias possibilidades, entre elas a de oferecer “uma essência imaterial do significado” que pretende simbolizar, “transcende[ndo] a sua ocorrência”<sup>271</sup> (Schleifer, 1990: 101-103).

Enquanto parte de um todo, a sinédoque é símbolo da lacuna significando o excesso, do material que espelha a totalidade e, nessa totalidade, espelha o imaterial - o *de-talhe* que Paul de Man descreveu como “the translucence of the eternal through and in the temporal”, um símbolo que considera ultrapassar a materialidade, tornando-se um reflexo de uma essência unitária que parece não ter lugar senão no mundo material. Como acrescenta o teórico: “Through synecdoche, language creates the effect of an essential “whole” that transcends its particular instances of enunciation, a whole that transcends materiality and death” (de Man *apud* Schleifer, 1990: 101/2).

Se, como sublinhou Benveniste, é através da língua – e das suas projeções metonímicas e sinedóquicas – que o homem se constitui a si próprio enquanto assunto (Benveniste *apud* Schleifer, 1990: 106), na medida em que toda a análise é uma auto-análise, até que ponto poderá a língua ser intermediária do homem que pretende constituir-se e autoanalisar-se enquanto morto em devir?

---

<sup>270</sup> Vide Paul de Man (1979).

<sup>271</sup> Tradução nossa.

Com um poder de índole genesíaca, o discurso é um gesto performativo diante da morte que, como venceu Ronald Schleifer em alusão a Bakhtin e Derrida, se não almeja negá-la, também “não sucumbe tão rapidamente ao seu poder aleatório”<sup>272</sup> (*id.*: 108). Na sua função criadora, como notou Derrida, até certo ponto, a língua oferece a oportunidade de transmutar e recriar, numa possibilidade generativa que, como notou Bakhtin, “[is] not resurrection but transmission, another instant of enunciation” (*id.*: 108). Escrever, afirma Kristeva, é uma luta contra a morte que, por sua vez, pela dimensão combativa – “making sport of it” – possui algo de infame (Kristeva *apud* Schleifer, 1990: 162).

Neste sentido, de certa forma, o discurso é possibilidade de materialização e tangibilização da morte, ainda que no mero campo dos signos. A palavra potencia a conceção de existência não só da morte mas da perspetivação da própria morte, a substantivação da morte pela palavra, na senda de Greimas, lembrada por Ronald Schleifer: “When language says something, even when it describes a relationship, the act of designating that relationship causes it to be not simply conceptual (...) but a thing itself” (Schleifer, 1990: 118). Num gesto de representação e, por isso, de *simulação*, na senda de Baudrillard, como veiculado pelo crítico norte-americano, o objetivo da língua será o de transcender toda a contingência, fazendo-a desaparecer numa projeção objetivante.

Materializar a morte por intermédio das palavras é, nesse sentido, moldar o nada – uma substantivação que implica mais do que o perspetivismo fenoménico, de experiência feito, para aproximar-se do completamente efabulado, destituído de empiria. Representar a morte estará, nesse sentido, entre os gestos mais puros da efabulação, numa urdidura que usa o signo como matéria-prima.

Numa significação longe de ser *alétheica*, como assinalado por Roland Barthes, em *Critical Essays*, a literatura parece possuir um sistema semântico, cujo objetivo, nas suas palavras, “is to put meaning in the world, but not a meaning”. Uma obra literária, prossegue,

*(...) is never entirely nonsignifying (mysterious or inspired), and never entirely clear; it is, one may say, a suspended meaning... This (...) [is] why the literary work has so much power to ask the world questions (...), yet without ever answering them* (Barthes *apud* Schleifer, 1990: 148).

Longe de possuir um poder criador que vá além do simbólico, “[f]or writing has no essence or value of its own, whether positive or negative” (Derrida, 1981: 105), a escrita joga com o

---

<sup>272</sup> Tradução nossa.

*simulacrum* que, na representação da morte, assume com naturalidade a ideia de imitação como forjadora do “real” fenomenológico. Como escreveu Derrida sobre a escrita:

*Writing (...) more seriously denatures what it claims to imitate. It does not even substitute an image for its model. It inscribes in the space of silence and in the silence of space the living time of voice. It displaces its model, provides no image of it, violently wrests out of its element the animate interiority of speech. In so doing, writing estranges itself immensely from the truth of the thing itself, from the truth of speech, from the truth that is open to speech (id.: 137).*

Na estética literária, o silêncio da morte parece encontrar o seu significante na representação pelo *de-talhe* e pelo fragmento. Neste sentido, a narração tanatológica afasta-se do gesto de fabricação de um *real* que se pretende imitar, da deslocalização e desnaturalização miméticas sublinhadas por Derrida. Num processo inverso, representar a morte aproxima-se de um gesto criador que, num exercício indutivo e indagatório (não analítico, porque desligado de premissas experimentais), se torna matéria das e nas palavras, construindo um sentido ou moldando uma *realidade* capaz de servir de referente ao leitor, de tornar-se familiar, de se materializar aos olhos do leitor, por intermédio da escrita. Tal como o enfatizou o filósofo franco-algeriano, a escrita é parricida (na medida em que anula a presença originária), referindo-se a uma coisa ausente, como diriam Howarth & Leaman (2004) ou abandonando-se à reificação que é, por si, um “princípio de morte” (Adorno, 1993: 154). Por sua vez, a escrita da morte é um processo gerador, que dá voz ao corpo e sentido (“but not a meaning”) ao intangível e ao ignoto, “conduzir ao que é recusado à palavra”, materializar, adornianamente, o indizível .

Num paradoxo intrínseco à sua (não) essência, a escrita literária da morte é um exercício lacunar, *de-talhado* e generativo. É construção de sentido e auto-destruição, materializando sem pretender definir, “fazendo falar o silêncio” ou imitando “pela linguagem, o indizível da linguagem da natureza” (Adorno, 1993: 88-95). Numa linguagem algo intuitiva, rompendo a lógica inerente ao discurso meramente comunicativo, escrever é profetizar e é, neste sentido, que a escrita, “produzindo o seu fantasma”, está diretamente associada à “antecipação da morte” (Guerreiro, 2011: 9).

Tal como na representação mutilada do corpo, na pós-modernidade e na estética saramaguiana do *display*, a representação da morte intermediada pela própria simbologia da palavra parece subsumir o *de-talhe* sinodóquico (como uma parte intrínseca a um todo) como instrumento de representação, também apelidado de fragmento, na aceção metonímica (como um termo

apartado de e em lugar de outro). Como vincou Agamben, “porquanto remetem a algo (...) que nunca pode ser evocado integralmente, mas só se torna presente mediante a sua negação” (Agamben, 2007: 61), os fragmentos são a substituição do inexistente ou do já não existente – a substituição de uma coisa por outra que, na senda de Ortega Y Gasset, não ocorre “tanto para chegar a esta, quanto para fugir daquela”. Neste seguimento, numa referência de índole fetichista, lembrando Freud, e como notado por Giorgio Agamben, a palavra torna-se substituto do inominável, um objeto-fetichista (*ibid.*), que parece alcançar a função referencial e materializante derradeiras no que concerne à figuração da morte. Morrer é o “objeto inapreensível” e proibido, sendo um vulto que “como presença (...) [é] algo concreto e até tangível (...) mas [que] como presença de uma ausência é, ao mesmo tempo, imaterial e intangível, por remeter continuamente para além de si mesmo, para algo que nunca se pode possuir realmente” (*id.*: 61/2) – não será a morte o fetiche derradeiro?

Na senda da substituição evasiva de Ortega Y Gasset, segundo Derrida, a magia da escrita, tal como a da pintura, é uma transfiguração cosmética mortuária, “concealing the dead under the appearance of the living” (Derrida, 1981: 142). Neste sentido, escrever a morte é, até certo ponto, fingi-la viva, torná-la tacteável e, por outro lado, ocultá-la sob o disfarce da revelação. Se, como sublinhou Derrida comentando *A República* de Platão, a escrita é a imitação da voz, não sendo silenciosa, como a imitação pictórica e escultórica, do ponto de vista da representação do inexperenciado, a voz mimetizada é o rumor do silêncio, “something not completely dead: a living-dead, a reprieved corpse, a deferred life, a semblance of breath” (*id.*: 143). Por outro lado, o silenciamento da morte figurada é inerente ao gesto de repetição e *display* que, sendo neutralizante, é *annulling*. Como notou Derrida, citando Platão:

*Written logoi “seem to talk to you as though they were intelligent, but if you ask them anything about what they say, from a desire to be instructed, they go on telling you just the same thing forever (...)”. Pure repetition, absolute self-repetition, repetition of a self that is already reference and repetition, repetition of the signifier, repetition that is null or annulling, repetition of death- it's all one (id.: 135/6).*

Na medida em que é perspectivada como “marca, traço ou vestígio deixado por um corpo num suporte que o retenha”, como sublinhou Maria Augusta Babo, em “O Império Semiológico”, a escrita é um “rasto” da existência corporal, um símbolo perene, não deixando de ser um indício de experiência-limite: “limites do signo, (...) limites do sujeito, limites do corpo.” Neste sentido, como prossegue, por “[e]ssa força ou dispêndio (...) entendidos como perda, a escrita é já aparentada à

morte”. Sendo a escrita corpo, como salientou a crítica, esta torna-se “sobretudo ausência”, entendendo que “a marca deixada por um corpo nunca poderá estabelecer a continuidade desse corpo na escrita, mas inevitavelmente inscreverá uma ruptura de presença”. Nesse sentido, o “que fica do corpo, na escrita” parece ser, essencialmente, a sua morte (Babo in Rodrigues, 1990: 11/12).

A escrita parece ser o vestígio da morte que, ainda assim, mesmo em decomposição, não deixa de ser marco de presença. A morte, “acontecimento (...) ontologicamente trágico como desinscrição radical de uma existência na vida” (Gil, 2008: 20) é, neste sentido, o alicerce da inscrição verbal, enquanto vestígio do que foi e não será, sendo um rasto de presença, ainda que fossilífera ou meramente simbólica. Se, na esteira de Jean-Luc Nancy, a morte é precisamente “what is not seen or *re-presented*” (Nancy, 2005: 43), o corpo morto torna-se o único alvo de representação possível, o objeto da *mise-en-scène*, a parte de um todo, uma imagem verbal: a *imago* que, como sublinha, não representa, não evoca nem simboliza a ausência, mas que apresenta a ausência:

*The absent are not there, are not “in images”. But they are imaged: their absence is woven into our presence. The empty place of the absent as a place that is not empty: that is the image. A place that is not empty [which] does not mean a place that has been filled: it means the place of the image, that is, in the end, the image as place, and a singular place for what has no place here: the place of a displacement, a metaphor (...). The image calls out : “Make way! [Place!] Make way for displacement, make way for transport! (id.: 67).*

Como sinal de ausência, a imagem é o lugar da figuração da ausência, “a place of a displacement”, que tem como função o *display*. Neste sentido, a *imago* é como o corpo morto que, sendo o lugar do incorpóreo, expõe a materialidade do nada. A imagem implica a morte e o morto é a imagem que, como a onda que se faz partícula num processo de observação, subsume, intrinsecamente, a possibilidade de se dar a ver. Neste sentido, a sinédoque e a metonímia são meios de representação da morte, que se aproximam da conotação parcelar e parcial: condições de uma mera e eterna possibilidade, a de sentir-se ou perceber-se a morte pré-postumamente, “drawing a sense out of absence” (*ibid.*), pintando palavras, desenhando a morte, num gesto que, de certa forma, é generativo.

É o *verbo*, a transsubstancialização da palavra, “a profane atheology of incarnation and communion: take and touch, devour with your eyes, this is my sense spread before you, resuscitated as painting” (*id.*: 72/3). No retrato literário é, desta forma, a encarnação signica da morte que é escaparate do invisível que Nancy define como “[a] Blood of sense that flows vermilion”,

“[t]he presentation of the absent” (*id.*: 3), a superfície, o mero vislumbre que parece atingir uma das suas significações máximas na representação da morte.

A representação literária da morte é também a substantivação do “impossível de pensar” notado por Michel Foucault, no prefácio de *As Palavras e as Coisas*. Um interdito que se materializa na transcrição textual, no “não-lugar da linguagem” que classifica e categoriza um reino animal insólito, explanado por Borges no contexto de uma enciclopédia chinesa (Foucault, 2000: 9-11), e que estendemos ao retrato de um tema intangível, num “pensamento [que é também ele] sem espaço”, como é o da morte, onde se utilizam “palavras (...) sem tempo, nem lugar”, que “repousam sobre um espaço solene (...) numa cultura votada inteiramente à ordenação da extensão, mas que não distribuiria a proliferação (...) [da morte] em nenhum dos espaços onde nos é possível nomear, falar, pensar” (*id.*: 14/5).

Servindo-nos do exemplo foucaultiano, comentado no reino da nomeação e enunciação enciclopédica do “estranho”, o retrato da morte parece adequar-se a esta necessidade de taxinomização linguística do imaterial (embora aqui, esse imaterial não seja irreal) e do não empírico, que se serve do alfabeto para inscrever e, de certa forma, ordenar o intangível, não obstante a imaterialização do impensável que permanece suspensa. Neste sentido, como assinalou, a literatura abre um espaço para instaurar-se como possibilidade de experiência: “como experiência da morte [e no elemento da morte], do pensamento impensável [e na sua presença inacessível], (...) como experiência da finitude” (*id.*: 532).

Na orla da representação, como sublinhou Foucault, além do “recôndito da imaginação”, da possibilidade criativa e experiencial da palavra, o signo busca a semelhança e a impressão evocatórias, “o murmúrio insistente da semelhança”, como o colocou o filósofo (*id.*: 95). Neste âmbito, escrever a morte é um gesto de materialização da memória – como *memento* e evocação passada e futura –, inscrevendo a eternidade no reino dos signos. Um gesto de rememoração, que é também de preservação, “[as] writing contaminates; writing leaves a trace, a trace beyond the mortality of the body” (Stewart *apud* Hallam & Hockey, 2001: 157).

Na hora da morte, a escrita assume um papel basilar de convocação, eternização, ordenação e legislação, tal como o demonstram as memórias escritas, os legados testamentários, as cartas de suicídio, elegias, epitáfios tumulares, orações fúnebres, as doutrinárias *artes moriendi*, as certidões – registos diametrais entre o nascimento e a morte, que são nucleares na obra saramaguiana. Todas as tipologias textuais, entre elas a literária, são inscrições passíveis de se tornarem atemporais e aespaciais, vestígios do *futuro anterior* barthesiano e ricoeuriano, detendo

em si a morte, porém materializando a possibilidade infinita de significação e a noção volátil de espaço como projeção não espacial em potência, pela dimensão difusa e ressonante da ideia e da significação.

A ideia de ressonância está implícita na noção derridiana de escrita em comunhão com a noção de ausência. Como sublinhou, em *Limited Inc*, a escrita ultrapassa a ausência, permitindo a comunicação mediata entre emissor e receptor, num cunho remoto que, nas suas palavras, “continues to produce effects independently of his presence and of the present actuality of his intentions (vouloir-dire), indeed even after his death, his absence, which moreover belongs to the structure of all writing – and I shall add further on, of all language in general” (Derrida, 1988: 5). Numa outra aceção de ausência, em *De la Grammatologie*, o filósofo sublinha que a escrita, enquanto exercício que se opõe à presença da voz, num distanciamento da *língua natural* é, dualmente, “letra morta, (...) portadora de morte”, asfixiando a vida, elidindo a presença, não obstante possuir uma condição genesiaca (*id.*, 1973: 20), um “esforço para reapropriar a si, de forma simbólica, a presença”. Como resume, a escrita como “privação da presença é a condição da experiência, isto é, da presença” (*id.*: 203). Sob um outro prisma, a escrita plasma a morte que, não sendo “o simples fora da vida”, lhe concede vitalidade, num princípio que explana aludindo a Jean-Jacques Rousseau, segundo o qual começamos verdadeiramente a viver quando nos olhamos como homens mortos.

Como assinala Derrida, na literatura, o discurso tanatológico é lugar de conjetura e suavização do real pelos *recursos da memória* antecipados simbolicamente. Como afirma, em *No Apocalypse not now*, “my own death as an individual, so to speak, can always be anticipated phantasmatically, symbolically too, as a negativity at work – a dialectic of the work, of signature, name, heritage, image, grief: all the resources of memory and tradition can mute the reality of that death, whose anticipation then is still woven out of fictionality, symbolism, or, if you prefer, literature” (Derrida, 1984: 28).

Antecipando-a, ficcionalizando-a ou mascarando-a, escrever a morte é dar matéria e substância ao imaterial, no que Ronald Schleifer teorizou como *materialidade negativa*: “a sense in which death is not quite a concept or a thing but simply, negatively, *not to be here, / Not to be anywhere*” (Larkin *apud* Schleifer, 1990: 7). A materialização signica da morte é, neste sentido, um significado vazio, a presença da ausência desse significado, lembrando a conceção agambeniana de *A Linguagem e a Morte*, segundo a qual “a linguagem conserva o indizível dizendo-o, ou seja, colhendo-o na sua negatividade”, mostrando o “inefável” (Agamben, 2006: 28).

A escrita é um vestígio metonímico de índole tumular, na senda derridiana, veiculando uma certa ideia de reunificação do desmaterializado. A inscrição do nome é a representação de uma presença material de um *outro* alienado do signo que o nomeia. E um signo, por sua vez, é passível de unir o vivo e o morto, substituindo-se ao que designa de modo uno. Assim, como notou Sturken, se o desmembramento bélico (*dis-member*) é fragmentação de corpo e memória, por outro lado, lembrar (*remember*) é fazer o percurso inverso: “to make a body complete” (Sturken *apud* Hallam & Hockey, 2001: 173).

Na senda do signo e da inscrição, como sublinhou Derrida, o nome é um paradigma pregnante de deslocação, um vestígio metonímico que sugere e evoca o designado, alienando-o, simultaneamente – “appearing to disappear even when it appears” (Derrida, 1995: 112):

*(...) when a name comes, it immediately says more than the name: the other of the name and quite simply the other, whose irruption the name announces. This announcement does not yet promise. No more than it threatens. It neither promises nor threatens anyone. It still remains alien to the person, only naming imminence, even only an imminence that is alien to the myth, the time, and the history of every possible promise and threat (id.: 89).*

O nome é, neste sentido, eco e ocultação do ser, assimilação e alienação, imposição violenta (*id.*: 80), o outro do próprio, que nunca será o próprio mas que é, ao mesmo tempo, seu *gerador* e homicida. O nome é a possibilidade de existência, concessão de vida e morte passeando entre as letras. Como notou Derrida, em *L'Écriture et la Différence*, é a própria morte das palavras escritas, distanciando-se da natureza.

Por outro lado, o nome possui um forte sentido orgânico, sendo um aglomerado de sentido que influencia e se deixa influenciar pelos seus pares, plasmando, de igual modo, uma temporalidade anterior e posterior: “En vérité le nom n'est jamais seul. Chacune de ses syllabes reçoit d'une onde sous-marine la venue d'un autre vocable - qui, lui imprimant un mouvement parfois imperceptible, y échange encore sa mémoire” (Derrida, 1986: 17).

Como sublinhou o filósofo em *Glas*, a nomeação é um gesto de doação unívoco, considerando não haver “presente mais puro” ou “generosidade mais inaugural”<sup>273</sup> do que doar um nome. Nas suas palavras, conceder um nome é deixar um legado, um rasto que se inscreve intemporalmente, além da morte, contendo o pai (símbolo de morte) e a mãe (símbolo de vida), que integram o signo doado como passado e devir:

---

<sup>273</sup> Tradução nossa.

*You will not be able to hear and understand my name unless you hear it with an ear attuned to the name of the dead man and the living feminine - the double and divided name of the father who is dead and the mother who is living on, who will, moreover, outlive me long enough to bury me. (...) And my father's name. in other words, my patronym? That is the name of my death, of my dead life* (Derrida, 1985: 54).

*What's in a name?*, questiona Derrida, evocando versos shakespearianos. Inscrição, categorização, arquivo, (auto)conceção e (auto)representação. Gesto de convergência (legal, social e religiosa), rito iniciático, catalogação e ordenação, plasmando uma obediência que, no entanto, reside na arbitrariedade. No seio da ordem intrínseca à nomenclatura, surge o motivo do arquivo (*Arkhê*) que, num impulso de ordenação, como notou Derrida, em *Mal d'archive*, subsume “o começo e o comando”, conjugando “aparentemente dois princípios em um: o princípio da natureza ou da história, ali onde as coisas começam – princípio físico, histórico ou ontológico –, mas também o princípio da lei ali onde os homens e os deuses comandam, ali onde se exerce a autoridade, a ordem social” (Derrida, 2001: 11).

Na senda do nome e do arquivo, a assinatura é uma inscrição de índole nomológica, paradigmática da *mesmidade*, repetibilidade e iteratividade, que é separada da “intenção presente e singular da sua produção”. Ao mesmo tempo, a assinatura é um símbolo transtemporal, veiculando “a não-presença atual ou empírica do signatário”, sendo *marca* do “ter-estado presente num agora passado, que permanecerá um agora futuro (...) na forma transcendental da permanência.” (Derrida, 1991: 371). Inscrição juridical e estenográfica, inserida na fidelidade a uma lei e ordenação pré-estabelecidas, e vestígio da memória passada e futura, a assinatura dialoga com a nomeação e a pulsão do arquivo.

Inseridas na política da memória, a ordem e a identificação signícas pertencem ao reino da unificação e legitimação a que o filósofo franco-algeriano apelidou de *poder de consignação*:

*Por consignação não entendemos apenas (...) o fato de designar uma residência ou confiar, pondo em reserva, em um lugar e sobre um suporte, mas o ato de consignar reunindo os signos. Não é apenas a consignatio tradicional, a saber, a prova escrita, mas aquilo que toda e qualquer consignatio supõe de entrada. A consignação tende a coordenar um único corpus em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal. Num arquivo, não deve haver dissociação absoluta, heterogeneidade ou segredo que viesse a separar (secernere), compartimentar de modo absoluto. O princípio arcôntico do arquivo é também um princípio de consignação, isto é, de reunião* (Derrida, 2001: 14).

Como condição genesiaca, por excelência, num sentido laico, o *verbo* é um dos *princípios* e condições para a materialização da vida e da morte. Porque substantivar é também criar, escrever a morte é conferir-lhe matéria de definição, instaurá-la como tema, tornando-a, desse modo, passível de dobrar-se às regras e categorias do léxico. Figurar a morte é, por isso, conferir-lhe ordem, possibilitando que seja rastreável, ordenável, cristalizando-a na gramática do ser, tornado-a matéria de *arquivo*.

Tal como o conceito de nomeação, utilizado no sentido convencional, nomear a morte está longe de pretender representar ou tanger a essência da morte, constituindo uma aproximação fenoménica. Talvez por isso se possa afirmar que a nomeação, tal como a escrita, como sublinhou Carlos Mendes de Sousa, “ao mesmo tempo que eterniza, traz consigo a sombra da morte” (Sousa, 1997: 44).

Dotadas de organicismo, memória e ordem, na estética saramaguiana em estudo, as palavras ora são parte de um todo incognoscível em essência – sinodoicamente, ao serviço do homem –, ora se sobrepõem ao homem, substituindo-o, metonimicamente: “Com as palavras todo o cuidado é pouco, mudam de opinião como as pessoas” (Saramago, 2005: 69). No *display* da morte saramaguiano, as palavras são instrumentos de índole explanatória e indagatória (agnoseológica), num discurso que, por vezes, conjuga a *didaxis* do aforisma, com o velamento subjacente ao tema, num discurso ciente da sua imprecisão:

*(...) dormitava o velho João Francisco, (...) parecia alheado da conversa, mas disse, e logo se ausentou outra vez para o sono, no mundo só há morte e vida, ficaram todos à espera do resto, porque será que os velhos se calam quando deveriam continuar falando, por isso os novos têm de aprender tudo desde o principio* (Saramago, 1994: 210).

*(...) Oh, minha mãe, que é nascer, Nascer é morrer, Maria Bárbara* (id.: 314).

*(...) Mas este lugar onde estamos, como se chama, Todo o lugar da terra é antecâmara do inferno, umas vezes vai-se morto a ele, outras vai-se vivo e a morte é depois que vem, Por enquanto ainda estamos vivos, Amanhã estaremos mortos...* (id. 204).

*(...) Grande novidade, morrer e aprender* (Saramago, 1985: 360).

Diante de um irrevelado que é, ainda assim, substantivado, as palavras estão ao serviço da retórica do  *fingimento* que serve de “véu” ou de máscara à “certa forma de dor” <sup>274</sup> da consciência da finitude. Numa panóplia de sentidos inerentes ao retrato ficcional da morte, como instrumentos de representação, as palavras chegam a veicular uma certa ideia de independência – subjacente à ideia de arbitrariedade – e até de soberania, visível quando a designação se sobrepõe ao designador (“os nomes não escolhem destinos”; “tudo são palavras”,  *id.*: 82-348), muito embora também se saliente que os nomes são as palavras “mais vazias de todas se não lhes metermos dentro um ser humano” ( *id.*: 377).

Da mesma forma, como tivemos oportunidade de assinalar, os signos chegam a passar de locatários do ser a locadores, sendo rasto, indicio, signo e corpo da presença humana, assumindo um certo protagonismo, porventura decorrente da ideia de uma presença que persiste temporalmente além do designado – e, como assinalou Eunice Ribeiro em recensão crítica ao romance  *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, “não será como desafio à morte, como afirmação (ou só o desejo dela) de perenidade do sujeito humano – sujeito de linguagem – que o texto se faz intertexto, vivendo a memória das palavras?” (Ribeiro, 1984). Neste sentido, como é exemplo o “arquivo dos mortos” no romance  *Todos os Nomes*, as palavras figuram o sem-limite da vida, ultrapassando a finitude do algo paradoxal corpo presente, afinal, como assinala o autor, “das palavras não conhecemos o último destino” ( *id.*: 403).

Sublinhando a metáfora como “a melhor forma de explicar as coisas” (Saramago, 1997: 267), a semântica do signo é nuclear no  *display* saramaguiano da morte, sendo a escrita, as palavras, a nomeação, a assinatura, o arquivismo e o silêncio, entre outros tópicos, instrumentos e matérias retratísticas. No romance  *Todos os Nomes*, os verbetes, as estantes e os arquivos dão matéria metafórica à carne viva e morta e a um mundo devidamente organizado e dividido entre o lugar da vida e o lugar da morte. Um mundo onde, tal como na alegórica Conservatória Geral, embora pertençam a um mesmo sistema e residam sob o mesmo teto, as categorias estão arquitetonicamente delimitadas e apartadas e um mundo onde a lógica arquivística concede a supracitada ilusão de ordem e perenidade.

Num exercício irónico e macabro, a metáfora do  *verbo* dá lugar a um sem número de jogos de palavras. Entre “armações de estantes (...) que suportam o peso dos vivos” e o

---

<sup>274</sup>  *Vide*: “A ironia é sempre máscara (...) de uma certa forma de dor”; “a palavra foi dada ao homem para disfarçar o pensamento”; “entretanto fala porque o silêncio seria mais insuportável do que as palavras”; “a evidência da morte é o véu com que a morte se disfarça” (Saramago, 1985: 40-361).

acondição dos “mortos, isto é, [d]os papéis deles” (*id.*: 14) perante “as enormes prateleiras carregadas de vivos e de mortos” (*id.*: 25), onde os da ala funérea são “peso duas vezes morto” (*id.*: 14), o lugar *de todos os nomes* alberga *ad aeternum* os signos da efemeridade. No lugar “onde tudo esteve, está e há-de continuar a estar” (*id.*: 155), sendo os verbetes os “primeiros e últimos depositários da vida e da morte” (*id.*: 204), na verdade, aí nada mais existe do que palavras escritas em papel jovem ou antigo, sendo “o destino de todo o papel novo, logo à saída da fábrica (...) [o de] começar a envelhecer” (*id.*: 11).

Entre o *non-sense* e o macabro, assinala-se que não há lembrança de um dia em que não se registre uma *causa-mortis* nos papéis antigos sem a exceção dos ocasionais papéis novos, tendo esses verbetes “os seus cheiros próprios, nem sempre ofensivos das mucosas olfativas” (*ibid.*). No presente romance, o papel é referente material e vestígio do corpo morto, figurados como contrapeso de um sistema insustentável:

*(...) não é costume verem-se nas ruas os mortos misturados com os vivos. Ora, por razões estruturais, e não só, na Conservatória Geral isto pode acontecer. (...) [D]e tempos a tempos, quando o congestionamento causado pela acumulação contínua e irresistível dos mortos começa a impedir a passagem dos funcionários pelos corredores e, em consequência, a dificultar qualquer pesquisa documental, não há mais remédio que deitar abaixo a parede do fundo e voltar a levantá-la uns quantos metros adiante. Porém, por um involuntário olvido nosso, não foram então mencionados os dois efeitos perversos desse congestionamento. Em primeiro lugar, durante o tempo em que a parede estiver a ser construída, é inevitável que os verbetes e os processos dos mortos recentes, por falta de espaço próprio no fundo do edifício, se vão aproximando perigosamente, e rocem, do lado de cá, os processos dos vivos que se encontram arrumados na parte extrema interior das respectivas prateleiras, dando origem a uma franja de delicadas situações de confusão entre os que ainda estão vivos e os que já estão mortos. Em segundo lugar, quando a parede se encontra levantada e o tecto prolongado, quando o arquivamento dos mortos pode enfim voltar à normalidade, essa mesma confusão, fronteira, por assim dizer, irá tornar impossível, ou pelo menos prejudicar em alto grau, o transporte, para a treva do fundo, da totalidade dos mortos intrusos, com perdão da imprópria palavra. Acresce ainda a estes não pequenos inconvenientes a circunstância de que os dois auxiliares de escrita mais novos, sem que o chefe e os colegas o suspeitem, não se ensaiam nada, lá de vez em quando, seja por deficiência da sua formação profissional seja por graves carências na ordem pessoal do ético, para largar em qualquer parte um morto, sem dar-se ao trabalho de ir ver lá dentro se haveria ou não um espaço livre para ele (*id.*: 166/7).*

Num cómico de linguagem e de situação, no sentido bergsoniano, instrumentalizados por uma certa loquacidade descritiva, os papéis confundem-se com os próprios mortos, sendo desleixadamente largados *em qualquer parte* e tratados como *intrusos*, numa aparente fusão

semântica que despoleta uma imagética macabra e caricaturesca. Nesse sentido, num aglomerado indecrido de mortos, verbetes e nomes de mortos, a Conservatória é um lugar carnavalescamente congestionado – uma imagem que é, aliás, recorrente na diegese saramaguiana, sendo instrumentalizada em *As Intermittências da Morte*, no contexto do *engarramento* de moribundos nos hospitais e, em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, aquando do *atravancamento* de mortos no cemitério, com ruas *entupidas de defuntos*: “admitamos que dê isto vontade de sorrir” (Saramago, 1985: 384).

Apesar da confluência entre os dois conceitos, e de uma certa apropriação do corpo pela palavra escrita, o narrador assinala tratarem-se apenas de signos, nomes invariáveis, pouco semelhantes a uma condição humana em constante mutação: “na Conservatória Geral não se podia ver como tinham mudado e iam mudando as caras, quando o mais importante era precisamente isso, o que o tempo faz mudar, e não o nome, que nunca varia” (Saramago, 1997: 112). O nome é, neste sentido, a inscrição perpétua que permanece, imorredouramente, mas que nada revela sobre o ser que referencia, como se tivesse sempre a si inerente um aparentemente paradoxal anonimato – como em *Memorial do Convento*, onde se assinala que “o nome é o mesmo que nada” (Saramago, 1994: 65), que “deveria ser um direito do homem escolher o seu próprio nome e mudá-lo cem vezes ao dia, um nome não é nada” (*id.*: 73), ou que, no contexto do “vômito negro ou febre amarela, o nome importa pouco” (*id.*: 148):

*(...) à Conservatória só interessa saber quando nascemos, quando morremos, e pouco mais, Se nos casámos, se nos divorciámos, se ficámos viúvos, se tornámos a casar, à Conservatória é indiferente se, no meio de tudo isso, fomos felizes ou infelizes, (...) a Conservatória Geral (...) [não quer] saber quem somos, para ela não passamos de um papel com uns quantos nomes e umas quantas datas... (Saramago, 1997: 197)*

A diegese saramaguiana veicula um jogo de identificação-repulsão entre a palavra escrita e o corpo, sublinhando que “estes mortos não são a sério”, que é “uma exageração macabra chamar a isto o arquivo deles”. Como afirma “Sr. José”, no monólogo interior sobre os verbetes da mulher desconhecida, estes “são papéis mesmo, e não ossos, são papéis, e não carne putrefacta, esse foi o prodígio obrado pela tua Conservatória Geral, transformar em meros papéis a vida e a morte” (*id.*: 177).

Sob um outro prima, além de lugar da nomeação, a Conservatória é o lugar do anonimato. Como assinala o narrador, a vastidão de nomes registados é condição para a despersonalização e o quase apagamento dos nomes como se de caracteres traçados indistintamente se tratassem. Como

assinalado romanescamente, “as pequenas e grandes diferenças vêm depois”, quando “alguns dos que nascem entram nas enciclopédias, nas histórias, nas biografias, nos catálogos, nos manuais, nas colecções de recortes” e “os outros, mal comparando, são como a nuvem que passou sem deixar sinal de ter passado, se choveu não chegou para molhar a terra” (*id.*: 37/8). Inserido neste mosaico, o nome da *mulher desconhecida* permanece oculto, num velamento antropónimo que se mantém ao longo da tessitura, desde o verbete de nascimento e morte, até à campa cemiterial – “Ainda não tem nome” (*id.*: 238), assinala-se. Nem o chegará a ter no enredo.

Num jogo de revelação-ocultação, intrínseco a um escaparate biográfico de um ser sem nome, o anonimato da mulher desconhecida oferece ao leitor a possibilidade de tornar-se cúmplice e *voyeur* de um crime de perseguição e falsificação de documentos, e de um gesto genesíaco *contra-natura* instrumentalizado no desenlace. Em comunhão com o leitor, a procura do funcionário da Conservatória é imbuída de um detalhe exaustivo. Não obstante o retrato de pormenor, há um dado que permanece obscuro. Neste âmbito, o nome da mulher permanece incógnito, numa omissão que faz do signo despojo, escolha arbitrária e condição universalizante.

Neste contexto, é a própria ausência do vestígio sígnico da mulher desconhecida, que marca o ponto de reviravolta da narrativa. O “já não estar” da palavra é, neste sentido, conotativo da ausência do corpo pulsante da mulher, sendo o desaparecimento da palavra o fim da existência, na ala dos vivos e no mundo – uma morte indagada com uma urgência algo pueril, no que a teoria anglossaxónica apelida de tónica *wacky* :

*O verbete da mulher desconhecida não estava lá. A palavra fatal relampejou imediatamente dentro da cabeça do Sr. José, a fulminante palavra, Morreu. Porque o Sr. José tem a obrigação de saber que a ausência de um verbete do ficheiro significa irremissivelmente a morte do seu titular (...). Depois, mal se apercebendo do que estava a fazer, pôs o verbete que tinha copiado da declaração de nascimento no lugar do que desaparecera, e, com as pernas trémulas, voltou para a sua mesa. Não podia perguntar aos colegas se teriam, por casualidade, o verbete da senhora, não podia andar ao redor das mesas deles para olhar de soslaio os papéis com que estavam a trabalhar, nada podia fazer além de vigiar a gaveta do ficheiro, para ver se alguém ia recolocar no seu sítio o pequeno rectângulo de cartolina de lá distraído por equívoco ou por um motivo menos rotineiro que a morte (*id.*: 162/3).*

Neste seguimento, num regresso à personalização do papel, assinala-se que nenhum verbete “encontrou o caminho de regresso”, concluindo-se que “a mulher estava morta” (*id.*: 163).

Na presente tessitura, a ausência da palavra está no limiar entre o indício de destruição e a possibilidade de (re)criação. O *deleatur* bem conhecido do imaginário saramaguiano em *História do*

*Cerco de Lisboa*, é, neste sentido, a oportunidade de reescrita biográfica ou tanatográfica – sob o signo de Derrida e Grossegese – concedendo ao funcionário da conservatória uma condição algo demiúrgica. Da mesma forma, o gesto do sr. José subjaz, de certa forma, à instrumentalização típica de um “Deus ex machina”, alterando o rumo da morte da mulher, ainda que apenas no campo dos signos. Como o pastor cemiterial, que troca os números das campas do talhão dos suicidas – advogando que estes não querem ser encontrados – o *verbo* confere ao protagonista a oportunidade de reescrever a vida da mulher procurada. Se o certificado de óbito e a inscrição fúnebre no verbete tiram a vitalidade legal, por outro lado, o apagamento de ambas é genesiaco, conferindo vida pelo apagamento das palavras. É desta forma que a redação de “um verbete novo, igual ao antigo (...) mas sem a data do falecimento” e a destruição do “original, onde fora averbada uma data de morte” são a condição para a ressurreição conceptual da “mulher a que [o sr. José] tem chamado mulher desconhecida”, num registo diarístico que, por sua vez, é um gesto criador por intermédio do *verbo*, em segunda instância – uma narração dentro da narração, que esclarece o conservador. Neste âmbito, a existência objetual do “certificado do óbito” passa a ser uma inscrição que deveria ser imperativamente apagada: “Enquanto não o encontrar essa mulher estará morta, Estará morta mesmo que o encontre, A não ser que o destrua...” (*id.*: 278).

De uma algo paradoxal “certa e indefinível maneira”, como sublinha o narrador-autor, esta “mulher que como todas foi menina e rapariga”, cujo “nome de viva no Registo Civil” se imiscuia com os nomes de todas as pessoas vivas desta cidade”, é agora “uma mulher cujo nome de morta voltou ao mundo vivo porque este Sr. José o foi resgatar ao mundo morto, apenas o nome, não ela, que não poderia um auxiliar de escrita tanto” (*id.*: 270/1).

No gesto fraudulento de apagamento do registo da morte da mulher ignota, o silêncio é possibilidade de vida e, ao mesmo tempo, constatação de morte, como subsume o “surdo rumorejar dos papéis dos vivos sobre o silêncio compacto dos papéis [dos] mortos” (*id.*: 28). Já no contexto cemiterial, o silêncio é assinalado como vertigem em iminente mutação, “um ajuntamento de silêncios que poderá começar a gritar, viemos antes antes de acabar o nosso tempo, trouxe-nos a nossa própria vontade” (*id.*: 233). Por oposição ao silêncio dos mortos da conservatória, a discursividade da morte é conotada com a condição suicidária, facto ilustrável com as missivas de despedida, como testemunhos de um adeus que se imprime no tempo através das palavras. Neste âmbito, no presente romance não se conhece qualquer “carta”, “diário”, “palavra de despedida”, “sinal da última lágrima” (*id.*: 270), deixadas pela mulher desconhecida, nem sequer uma inscrição

tumular ficando apenas perpetuada a voz gravada no atendedor de chamadas: “as definitivas palavras, não estou em casa” (*id.*: 273).

O próprio espaço cemiterial possui uma importante ligação ao signo, sendo as inscrições tumulares (das quais se desconhece a da mulher desconhecida, entre as de outros suicidas, cujas famílias são acusadas de falta de zelo identificatório) um “resumo do livro inteiro que teria sido impossível escrever” (*id.*: 228) e o cemitério “uma biblioteca onde o lugar dos livros se encontrasse ocupado por pessoas enterradas”, o que, “na verdade é indiferente, tanto se pode aprender com elas como com eles” (*id.*: 230). Neste seguimento, salienta-se o silêncio das carpideiras “no intervalo de dois gritos” (*id.*: 228); o ecoar onírico de um: “Estou aqui, estou aqui”; de veículos funerários com letreiros indicando: “Siga-me, Siga-me, Siga-me”; a rivalidade cómica sobre a detenção do título de *lugar de todos os nomes* e a panóplia de números espalhados pelo chão, como que aludindo à inautenticidade dos nomes e da nomeação – afinal, anonimamente, “os mortos são iguais” (*id.*: 274).

Sobre o motivo do número no contexto tanatológico, em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, lembramos a imposição da ordem numérica quando, na difícil busca do túmulo de Fernando Pessoa, o funcionário do “registo dos defuntos” dá indicações sobre a localização do sepulcro pessoano, dando “a rua, o número, que isto é como uma cidade, caro senhor (...), Segue pela alameda sem nunca se desviar, vira no cotovelo, para a direita, depois sempre em frente, mas atenção, fica-lhe do lado direito, aí a uns dois terços do comprimento da rua” (Saramago, 1985: 39).

No romance *As Intermittências da Morte*, o signo é lei inelutável e condição fragilizante. Numa representação humanizada, a parca instrumentaliza o seu poder através das leis linguísticas humanas, subjugando-se, por sua vez, aos seus ditames. Comunicados sob a forma de missivas, a assinatura da morte, a arquivística tanatológica e os verbetes são parte integrante de um sistema de comunicação, também ele humanamente falível, numa sucessão de peripécias relatadas com um *nonsense* rocambolesco, transversal a toda a urdidura.

Imbuído de uma tônica risível, lembramos que a diegese se alicerça numa apelidada *greve da morte* a que se segue um regresso à mortalidade, imbuído de um insólito sistema de comunicação prévia de morte, lembrando a profetizada “lista dos que iriam morrer, milhões de homens e mulheres a ler no jornal da manhã, ao café com leite, a notícia da sua própria morte”, do romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Em *As Intermittências da Morte*, os mortos em iminência são notificados sobre o seu fenecimento futuro, numa prática sedimentada na ideia de uma regulamentação inelutável: “a mais severa das leis da natureza, essa que tanto impõe a vida como a

morte, que não te perguntou se querias viver, que não te perguntará se queres morrer” (Saramago, 2005: 159).

Neste âmbito, “[m]orrer, defuntar, esticar o pernil” (Saramago, 2005: 16) começa a reger-se não por “uma carta de prego para abrir à hora da morte, tu para o paraíso, tu para o purgatório, tu para o inferno” (*id.*: 25), mas por um comunicado *pré-póstumo*, no qual convergem a ironia formal e a linguagem popular, de comicidade algo verborrágica:

*(...) considereei que o melhor para as famílias e para a sociedade no seu conjunto, quer em sentido vertical, quer em sentido horizontal, seria vir a público reconhecer o equívoco de que sou responsável e anunciar o imediato regresso à normalidade, o que significará que a todas aquelas pessoas que já deveriam estar mortas, mas que, com saúde ou sem ela, permaneceram neste mundo, se lhes apagará a candeia da vida quando se extinguir no ar a última badalada da meia-noite, note-se que a referência à badalada é meramente simbólica, não seja que a alguém lhe passe pela cabeça a ideia estúpida de encravar os relógios dos campanários ou de retirar o badalo aos sinos pensando que dessa maneira deteria o tempo e contrariaria o que é minha decisão irrevogável, esta de devolver o supremo medo ao coração dos homens (*id.*: 106).*

Neste seguimento, a morte assinala dar “a mão à palmatória”, no que considera ter sido um “injusto e cruel procedimento que vinha seguindo, que era tirar a vida às pessoas à falsa-fé, sem aviso prévio, sem dizer água-vai” (*id.*: 106). Uma carta assinada, numa “inesperada manifestação epistolar de um ser, se a morte o é” (*id.*: 108), autografada “com o nome com que geralmente se (...) [lhe] conhece”, despoleta uma série de questionações e indagações relacionadas com a “lista de espera [de] mais de sessenta mil moribundos” (*id.*: 113), análises estatísticas onde se confirmará a irónica e ambivalente “justeza das contas feitas” (*id.*: 114), e as respetivas repercussões económicas, políticas e sociais do comunicado.

Numa plêiade de peripécias *clownescas*, salientamos a manifestação do sensacionalismo das capas de imprensa escrita – “Depois Do Paraíso O Inferno, A Morte Dirige O Baile, Imortais Por Pouco Tempo, Outra Vez Condenados A Morrer, Xequete-Mate, Aviso Prévio A Partir De Agora, Sem Apelo E Com Agravo, Um Papel De Cor Violeta, Sessenta E Dois Mil Mortos Em Menos De Um Segundo, A Morte Ataca À Meia-Noite, Ninguém Foge Ao Seu Destino, Sair Do Sonho Para Cair No Pesadelo, Regresso A Normalidade, Que Fizemos Nós Para Merecer Isto, et caetera, et caetera” – e a urgência revisionista caricatural dos periódicos, que dá azo a uma adulteração do(s) signo(s) da morte, e a uma posterior exigência de retificação:

*(...) já agora, regressando ao objectivo desta carta, escrita, tal como a que foi lida na televisão, de meu punho e letra, convido-o instantemente a cumprir aquelas honradas disposições da lei de imprensa que mandam rectificar no mesmo lugar e com a mesma valorização gráfica o erro, a omissão ou o lapso cometidos, arriscando-se neste caso o senhor director, se esta carta não for publicada na íntegra, a que eu lhe despache, amanhã mesmo, com efeitos imediatos, o aviso prévio que tenho reservado para si daqui por alguns anos, não lhe direi quantos para não lhe amargar o resto da vida, sem outro assunto, subscrevo-me com a atenção devida, morte (id.: 118/9).*

No campo dos signos, concebidos como traços identificadores do *eu autêntico* da morte, a assinatura e o discurso possibilitam a (re)construção de fisionomias psicológicas da redatora e uma tentativa de categorização da morte, *arrumando-a* de acordo com os padrões taxinómicos humanos. Numa descrição auto-irónica do narrador, tecem-se as críticas a uma:

*(...) caligrafia (...) estranhamente irregular (...) [registando-se] ali todos os modos conhecidos, possíveis e aberrantes de traçar as letras do alfabeto latino, como se cada uma delas tivesse sido escrita por uma pessoa diferente, mas isso ainda se perdoaria, ainda poderia ser tomado como defeito menor à vista da sintaxe caótica, da ausência de pontos finais, do não uso de parêntesis absolutamente necessários, da eliminação obsessiva dos parágrafos, da virgulação aos saltinhos e, pecado sem perdão, da intencional e quase diabólica abolição da letra maiúscula, que, imagine-se, chega a ser omitida na própria assinatura da carta e substituída pela minúscula correspondente (id.: 117/8).*

Da mesma forma, o estudo grafológico dos signos da morte, pelo “tamanho, a pressão, o arranjo, a disposição no espaço, os ângulos, a pontuação, a proporção de traços”, entre outros itens de análise, traçam o perfil de uma “serial killer” e chegam à “irrefragável” conclusão de que a autora da missiva “está morta”.

Utilizando “o serviço postal público para mensageiro das suas fúnebres notificações” (*id.*: 131), a carta de cor violeta – que se tornara “na mais execrada de todas as cores” – veicula uma mensagem formal, estandardizada, com um matiz prazerosamente cruel e amplamente sarcástico:

*(...) Caro senhor, lamento comunicar-lhe que a sua vida terminará no prazo irrevogável e improrrogável de uma semana, aproveite o melhor que puder o tempo que lhe resta, sua atenta servidora, morte... (id.: 131)*

*(...) Cara senhora, lamento comunicar-lhe que a sua vida terminará no prazo irrevogável e improrrogável de uma semana, desejo-lhe que aproveite o melhor que puder o tempo que lhe resta, sua atenta servidora, morte. Duzentas e noventa e oito folhas, duzentos e noventa e oito sobrescritos, duzentas e noventa e oito descargas*

*na lista, não se poderá dizer que um trabalho destes seja de matar, mas a verdade é que a morte chegou ao fim exausta (id.: 145).*

Ironicamente, salientamos que o traço da individualidade da morte e a autenticidade dos seus documentos é conotado com a assinatura “com inicial minúscula, o que, como sabemos, representa de alguma forma, o seu certificado de origem” (*id.*: 131). Uma vez mais, as categorizações e documentações são apanágio de uma morte burocratizada e, desta forma, banalizada, tal como exemplifica a perceção de vida como um “contrato temporário” e das epístolas como um aviso de “rescisão” (*id.*: 132).

Sobre a intitulada “impiedosa, cruel, tirana, malvada, sanguinária, vampira, imperatriz do mal, drácula de saias, inimiga do género humano, desleal, assassina, traidora, serial killer outra vez, e (...) filha-da-puta” (*id.*: 132), indaga-se o sexo e a verdadeira identidade, questionando-se se a morte seria singular ou plural, “a trabalhar por turnos” (*id.*: 135). Num sistema complexo de pré-avisos tanatológicos, o sistema arquivístico da morte é descrito sobrenatural, crua e burlescamente:

*(...) aqui os arquivos vão-se actualizando automaticamente a cada gesto e movimento que fazemos, a cada passo que damos, mudança de casa, de estado, de profissão, de hábitos e costumes, se fumamos ou não fumamos, se comemos muito, ou pouco, ou nada, se somos activos ou indolentes, se temos dor de cabeça ou azia de estômago, se sofremos de prisão de ventre ou diarreia, se nos cai o cabelo ou nos tocou o cancro, se sim, se não, se talvez, bastará abrir o gavetão do ficheiro alfabético, procurar o correspondente verbete, e lá está tudo (id.: 145).*

Numa transmutação gradual, a lógica organizacional da morte vai-se tornando cada vez mais rudimentar e falível – humana, poderemos dizer. Tal como a organização dos vivos e dos mortos da Conservatória de *Todos os Nomes*, os respetivos papéis assumem os seus lugares pré-estabelecidos, numa ordem aparente:

*(...) a morte é a morte, não uma escriturária qualquer. (...) Antes da invenção das cartas cor de violeta, a morte não se dava nem ao trabalho de abrir as gavetas, a entrada e saída de verbetes sempre se fez sem confusões, sem atropelos, não há memória de se terem produzido cenas tão deploráveis como seriam uns a dizer que não queriam nascer e outros a protestar que não queriam morrer. Os verbetes das pessoas que morrem vão, sem que ninguém os leve, para uma sala que se encontra por debaixo desta, ou melhor, tomam o seu lugar numa das salas que subterraneamente se vão sucedendo em níveis cada vez mais profundos e que já estão a caminho do centro ígneo da terra, onde toda esta papelada algum dia acabará por arder (id.: 165).*

Estabelecido o novo sistema de pré-aviso da morte, sob a forma de intimação epistolar, a nova prática empurra a parca para o abismo humano da fraqueza, “Duzentas e noventa e oito folhas, duzentos e noventa e oito sobrescritos, duzentas e noventa e oito descargas na lista, não se poderá dizer que um trabalho destes seja de matar, mas a verdade é que a morte chegou ao fim exausta...” (id.: 145). Num gesto de inscrição genesíaco, a escrita é a materialização da morte e o símbolo de um labor exaustivo e degenerante, descrito com detalhe osteológico:

*(...) Escreveu, escreveu, passaram as horas e ela a escrever, e eram as cartas, e eram os sobrescritos, e era dobrá-las, e era fechá-los, perguntar-se-á como o conseguia se não tem língua nem de onde lhe venha a saliva, isso, meus caros senhores, foi nos felizes tempos do artesanato, quando ainda vivíamos nas cavernas de uma modernidade que mal começava a despontar (...). A morte só não chegou ao fim com o pulso aberto depois de tão grande esforço porque, em verdade, aberto já ela o tem desde sempre. São modos de falar que se nos pegam à linguagem, continuamos a usá-los mesmo depois de se terem desviado há muito do sentido original, e não nos damos conta de que, por exemplo, no caso desta nossa morte que por aqui tem andado em figura de esqueleto, o pulso já lhe veio aberto de nascença, basta ver a radiografia (id.: 185/6).*

A escrita veicula, neste sentido, uma dupla condição fragilizante, na medida em que, não só possibilita a tangibilização e a manipulação (ainda que meramente estética), como instrumentaliza e simboliza a falibilidade da morte que, como sabemos, é assinalada por um erro operacional no sistema de comunicação tanatológico – o regresso reiterado da carta funérea originalmente endereçada ao violoncelista, que descredibiliza o poder da morte e que é alvo do escárnio do narrador:

*E agora como vou eu rectificar um desvio que não podia ter sucedido, se um caso assim não tem precedentes, se nada de semelhante está previsto nos regulamentos, perguntava-se a morte, (...). Via-se que a pobre morte estava perplexa, desconcertada, que pouco lhe faltava para começar a dar com a cabeça nas paredes de pura aflição. Em tantos milhares de séculos de continua actividade nunca havia tido uma falha operacional, e agora, precisamente quando tinha introduzido algo de novo na relação clássica dos mortais com a sua autêntica e única causa mortis, eis que a sua reputação, tão trabalhosamente conquistada, acabava de sofrer o mais duro dos golpes. Que fazer, perguntou, (...) como vou eu descalçar esta bota (...). Coitada da morte. Dá-nos vontade de lhe ir pôr uma mão no seu duro ombro, dizer-lhe ao ouvido, ou melhor, ao sítio onde o tinha, por baixo do parietal, algumas palavras de simpatia, Não se rale, senhora morte, são cousas que estão sempre a suceder, (...) compreendo o seu desgosto, a primeira derrota é a que mais custa (id.: 148/9).*

Nesta “inverídica história sobre as intermitências da morte” (*id.*: 43), escrever é gerar e *doar a morte*, numa “operação postal ou falecimento-pelo-correio” (*id.*: 144) que é a ignição do ocaso. À semelhança da vida, que tem a si intrínseca a morte (*ser-ai* ou estar-ai enquanto *ser-para-a-morte*) – “cada um de nós é por enquanto a vida”<sup>275</sup> –, as palavras contêm a ambivalência da mutação e da efemeridade, “que tanto estão como deixaram de estar”, são “bolas de sabão”, meros “rótulos que se pegam às coisas, não (...) [sendo] as coisas”. Neste sentido, o *verbo* é um paradigma dual do (in)exprimível, na medida em que “as palavras (...) mudam de um dia para o outro, são instáveis como sombras, sombras elas mesmas” (*id.*: 118/9).

Desta forma, como um *deus ex machina*, na estética saramaguiana, as palavras são mais do que utensílios declarativos e imperativos do *livro da morte* – “Este homem tem de morrer, dizes tu” (*id.*: 163). A palavras são a possibilidade do fim da morte no domínio estético, enquanto instrumentos de materialização e de desafio à parca – “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 validadez nesta casa, nunca, desde que és morte, reconhece-o, havias sido a esse ponto humilhada...” (*id.*: 162); enquanto regulamentação e infração ao regulamentado:

*(...) estava escrito que aconteceria, (...) 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. Não ficaram cinzas (*id.*: 210-214).*

Mutáveis (*mutabilis*) e mudas (*mutus*), na representação saramaguiana da morte, as palavras são apanágio da inexpressão que se reflete, entre outros exemplos, no seu campo semântico:

*(...) Em todo o mundo há um só lugar onde a morte não se pode meter, Que lugar, Esse a que chamam urna, caixão, tumba, ataúde, féretro, esquife, aí não entro eu, aí só os vivos entram, depois de que eu os mate, claro, Tantas palavras para uma só e triste cousa, É o costume desta gente, nunca acabam de dizer o que querem (*id.*: 170).*

---

<sup>275</sup> Cf. Intertexto com “Na ilha por vezes habitada do que somos”, in *Provavelmente Alegria* (1999).

Além de veículo de representação tanatológica, o paralelismo entre os signos e a morte estabelece-se na beleza do “indefinível, particular, não explicável por palavras, como um verso cujo sentido último, se é que tal coisa existe num verso, continuamente escapa ao tradutor” (*id.*: 197). Diante da incompletude das palavras, averbar o ocaso é *colher na armadilha das frases*, não as coisas vivas, como premissou Sartre, mas a(s) coisa(s) morta(s) e, em simultâneo, servir-se das palavras como do fio de Ariadne de *Todos os Nomes*, permitindo o avanço *para a escuridão* (Saramago, 1997: 279), ainda que no domínio ficcional.

Na tessitura saramaguiana, a inscrição dos nomes é também condição de imortalização dos anônimos – “já que não podemos falar-lhes das vidas (...) ao menos deixemos os nomes escritos (...), só para isso escrevemos, torná-los imortais”, como ilustra o romance *Memorial do Convento* (Saramago, 1994: 242). Por sua vez, o apagamento dos nomes é a destruição do vestígio empírico e um certo apagamento biográfico, como pode ilustrar o livro em branco da paródia *Don Giovanni*.

No romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, as palavras são apanágio de um *fingimento* gestativo. Se as palavras são símbolo generativo e vital – no presente contexto, em paralelismo com a criação literária e o desdobramento heteronímico – a ilegibilidade dessas mesmas palavras torna-se prova e indício de morte:

(...) *já não sei ler, leia você* (Saramago, 1985: 80)

(...) *Fernando Pessoa, ou isso a que dá tal nome, sombra, espírito, fantasma, mas que fala, ouve, compreende, apenas deixou de saber ler...* (*id.*: 325)

(...) *a leitura é a primeira virtude que se perde, lembra-se. Ricardo Reis abriu o livro, viu uns sinais incompreensíveis, uns riscos pretos, uma página suja, Já me custa ler, disse* (*id.*: 415).

(...) *Meu caro Fernando Pessoa, você treslê, Meu caro Ricardo Reis, eu já nem leio* (*id.*: 148).

Da erosão da palavra escrita à ausência da palavra dita, “morre-se de não ter dito”, afinal “é por isso que a um morto custa tanto aceitar a sua morte” (*id.*: 148). No mesmo sentido, afirmando-se a condição imorredoura das palavras, assinala-se que “o pior (...) é o gesto que não [se faz] (...), a palavra que não [se] disse, aquilo que teria dado sentido ao feito e ao dito” (*id.*: 148), indicando-se ironicamente que “ficará sempre uma palavrinha por dizer, Nem lhe pergunto que palavra é essa,

Faz muito bem” (*id.*: 182). Por outro lado, perante a incompletude das palavras diante do indizível da morte, salienta-se o benefício de usar-se apenas o silêncio como utensílio da descrição necrológica “que extensamente identifica o falecido” (*id.*: 36), ou o uso da própria “morte substantiva”, destituída das “anfibologias gramaticais e lexicais” (*id.*: 38) que o poeta desaprovava – “preferível fora o silêncio” para falar do ocaso do homem que “morreu em silêncio como sempre viveu” (*id.*: 35).

Perante a inexatidão das palavras diante da morte – “a mais pleonástica de todas as coisas” (*id.*: 227) –, os diálogos entre o ortónimo e o heterónimo saramaguianos salientam, com intertexto pessoano, a vertigem da sua instrumentalização:

*(...) Meu caro Fernando, cuidado com as palavras, você arrisca-se muito, Se não dissermos as palavras todas, mesmo absurdamente, nunca diremos as necessárias, E você, já as sabe, Só agora comecei a ser absurdo, Um dia você escreveu Neófito, não há morte, Estava enganado, há morte, Di-lo agora porque está morto, Não, digo-o porque estive vivo, digo-o, sobretudo, porque nunca mais voltarei a estar vivo, se você é capaz de imaginar o que isto significa, não voltar a estar vivo, Assim Pero Grullo ensinaria, Nunca tivemos melhor filósofo (...) Neófito, há morte, Há (*id.*: 274-6).*

Sujeitas à significação atraçoante e à não significação – como veicula a simbólica alusão a Pedro Grullo – as palavras são também *indício* de uma pluridiscursividade perigosa, ilustrável pela expressão “de um humor macabro” e um “atroz mau gosto”:

*(...) Felizes olhos o vejam, onde é que tem estado metido, as palavras realmente, são o diabo, estas de Ricardo Reis só seriam próprias numa conversa entre vivo e vivo (...). Onde tem estado metido, quando ele sabe, e nós sabemos donde Fernando Pessoa vem, daquele rústico casinhoto do Prazeres, onde nem sequer vive sozinho, também lá mora a feroz avó Dionísia que lhe exige contas miúdas das entradas e saídas, Tenho andado por aí (...), são essas as melhores palavras, as que nada dizem (*id.*: 330).*

A oposição entre o discurso e o silêncio da morte e dos mortos é emblema para a instrumentalização do *nonsense* na sua representação. Neste contexto, a título ilustrativo, salientamos o episódio onde, em cenário sepulcral, aquando da visita reisiana ao cemitério dos Prazeres – “nome de tantas promessas” (*id.*: 383) – se indica que “nenhuma voz o chamou, Pst, é aqui”, vincando-se, com comicidade, as vantagens da existência das inscrições cemiteriais enquanto estabelecimento do lugar-onde dos mortos:

(...) ainda há quem insista em afirmar que os mortos falam, ai deles se não tiverem uma matrícula, um nome na pedra, um número como as portas dos vivos, só para que saibamos encontrá-los valeu o trabalho de nos ensinarem a ler, imagine-se um analfabeto dos muitos que temos, era preciso trazê-lo, dizer-lhe com a nossa voz, é aqui, porventura nos olharia desconfiado, se estaríamos a enganá-lo, se por erro nosso, ou malícia, vai orar a Montecchio sendo Capuletto, a Mendes sendo Gonçalves (id.: 40).

Em *Memorial do Convento* a discursividade do morto é figurada quando, no momento da morte do pai de Baltasar, se hipotetiza que “não faltariam (...) assombros se João Francisco respondesse, Estou morto, e esta seria a maior das verdade ditas”, não deixando de, no “alívio cómico” paradigmático da estética do *display*, notar-se a alegria do mancebo Gabriel que quando “entrou em casa não teve mais remédio que mostrar-se triste, ele que tão contente vinha do paraíso, oxalá o não queime o inferno entre as pernas” (Saramago, 1994: 276).

No contexto da identificação dos mortos, num episódio tangencial ao do romance *Todos os Nomes*, salienta-se a feição numérica das moradas cemiteriais estabelecendo-se um paralelismo com o campo semântico da lotaria (biológica), quando com humor negro se assinala que, procurando Pessoa, Ricardo Reis “vai descendo por esta álea como lhe disseram, à procura do quatro mil trezentos e setenta e um, roda que amanhã não anda, andou já, e não andarás mais, saiu-lhe o destino, não a sorte” (Saramago, 1985: 39). Neste contexto, em fase subsequente na tessitura, a comicidade mantém-se quando se assinala que, regressando ao sepulcro pessoano, “não se esqueceu do sitio nem do número, quatro mil trezentos e setenta e um, não é número de porta, por isso não vale a pena bater, perguntar, Está alguém, se a presença dos vivos, por si só, não alcança a mover o segredo dos mortos, as palavras, essas, de nada servem” (id.: 383).

Perante a condição mutante e degenerativa da morte, o nome e o número são elementos identificadores que, na sua constância e perenidade em potência, por contraste, salientam a condição finita da presença humana: “quem acaba uma coisa nunca é aquele que a começou, mesmo que ambos tenham um nome igual, que só isso é que se mantém constante, nada mais” (id.: 51). Por outro lado, numa outra aceção da efemeridade, em paralelo com a imagem da escrita como possibilidade de imortalização – “todos os meus actos, todas as minhas palavras, continuam vivos, avançam para além da esquina a que me encosto” (id.: 148) –, afirma-se a perenidade da pedra, sobrepondo-se à finitude do corpo e do próprio nome que, apesar de condição presencial mais longeva, não deixa de sucumbir às efemérides do tempo e da memória:

(...) *as pedras têm uma vida longa, não assistimos ao nascimento delas, não assistiremos à morte, tantos anos sobre esta passaram, tantos hão-de passar, (...) é bem verdade que não basta gravar o nome numa pedra, a pedra fica, sim senhores, salvou-se, mas o nome, se todos os dias o não forem ler, apaga-se, aquece, não está cá* (id.: 61).

A dualidade inerente à questão da palavra escrita como vestígio perene ou efêmero da presença é um dos motivos centrais no retrato saramaguiano da morte, numa liminaridade que chega a ser algo desambiguizada quando, em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, comentando o enredo “The God of the Labyrinth”, se assinala o voyeurismo distanciado e protegido da receção, sublinhando-se que “o leitor de romances policiais é o único e real sobrevivente da história que estiver lendo, se não é como sobrevivente único e real que todo o leitor lê toda a história...” (id.: 23).

Num paralelismo incontornável com o ofício da escrita, e embora as palavras possam estar associadas a qualquer tipo de representação artística – “representations need not even be verbal, but as soon as a representation is communicated or interrogated, words enter in” (Tockey *apud* Hallam & Hockey, 2001: 156) –, o discurso é matéria-prima da representação da morte no universo literário de José Saramago e, como num jogo de espelhos, possibilita uma certa autorreflexividade e metaliterariedade pós-modernas, paradigmáticas da estética do autor, bem como de outros autores contemporâneos portugueses, como tivemos oportunidade de assinalar. Neste sentido, além da revelação textual do irrelatável, a palavra veicula o paradoxo da permanência e da erosão.

Na estética do *display* da morte saramaguiano, o *verbo* ultrapassa a feição de artifício de representação e materialização da morte, para estabelecer-se como núcleo temático tanatológico. Como utensílio demiúrgico, as palavras gizam a vida e a morte, instrumentalizando o discurso e o silêncio implícito ao gesto de reescrita e apagamento. Num jogo de contrários, no universo em estudo, e na obra de José Saramago, em geral, a palavra é lugar da (in)definição, (des)regulamentação, (des)inscrição e (i)nominação – a matéria do nada, num código que rege e se deixa reger pela morte.

Além da morte subjacente à *indole testamentária* do signo, na senda derridiana, a metáfora, a sinédoque e a metonímia parecem dar voz a uma representação da morte ciente de que é parcelar. É neste sentido que, como sublinhou José Gil, a palavra literária – tendo a si inerente a noção de *inflexão*, elevando “o grau de abstração (...) deixando nela nascer elementos não discretos” (Gil in Rodrigues, 1990: 63) –, é passível de ir além do que o signo contém, fazendo da figuração literária um meio particular de representação de um conceito abstrato como o da morte.

Entre a figuração explícita do abjeto irrepresentável (do cadáver exposto como fragmento e despojo de um todo) – que, como escreveu Kristeva, “apenas pode ser apontado por um *gestus*” (*dis-play*) – e a cisão pluridiscursiva instrumentalizada pelo riso (*play*), a representação saramaguiana da morte assenta na ideia de (descon)figuração.

Na orla do retrato fragmentário como forma de representação do inefável, na estética do *display*, as palavras – verbetes, missivas, inscrições tumulares, nomes, assinaturas, signos (i)legíveis, o silêncio – são instantes de enunciação e identificação que ultrapassam a respetiva materialidade, permitindo-se significar, simular e concretizar além do sema e, ao mesmo tempo, veicular a ideia de assignificação. Ao mesmo tempo, apesar da sua incompletude representativa, num gesto cosmético que faz “recuar a morte (...) dilatar o espaço da vida”, como assinalou Saramago, as palavras não deixam ter a si inerente a tentativa de significação e criação, sendo vestígios de um indizível que permanece suspenso no tempo.

Nas obras em estudo, nomear a morte, fazê-la signatária, submetê-la às convenções linguísticas e retóricas do homem – recorrentemente, por intermédio da imagem visceral e do riso –, remetê-la a arquivo e papel, defini-la como sinónimo e antónimo de discursividade, inscrevê-la e apagá-la, fazer dela símbolo – parece ser, neste sentido, taxinomizá-la, submetê-la às normas do homem e, ao mesmo tempo, isolá-la à margem desse mesmo homem (escritor e leitor), fazendo dele, porventura, menos subjugado por ela. Da mesma forma, figurar e nomear a morte parece desafiar o interdito divinizado porque proibido, constituindo tanto um obstáculo como um convite, e encarnando a resistência ao ímpeto de apagar “de toda a parte os traços, os sinais, os símbolos da morte” como sublinhou Bataille, em *A Literatura e o Mal* (1988: 18-57).

O *display* reiterado da morte vai ao encontro da premissa de que será função da arte figurar e enfrentar a morte, espetacularizá-la, trazendo-a à presença do homem, “não fugir das sombras da morte”, sendo que estas são passíveis de “nos levar ao mais alto grau possível de angústia”, evocando “desordens, (...) dilaceramentos e (...) quedas que nossa atividade inteira tem por objetivo evitar”, como premissou Bataille, acrescentando que o mesmo se verifica “na arte cômica” (*id.*: 58). Se a comicidade e a repetição do abjeto, veiculam uma certa noção anestésica, na figuração saramaguiana da morte, pelo contrário, a interseção entre ambos os registos, instrumentaliza tanto o alívio cômico, como o *alívio trágico*, impedindo, de certa forma, que se perca a força das palavras no retrato da morte.

Num gesto que é prenhe e destruidor, ainda que ciente da sua falibilidade, o discurso verbal e o campo semântico do signo dão corpo à morte, servindo-se do estilo fantástico "enquanto

elemento do próprio real e integrando-se nele”, num modo de o tornar “mais rico, mais denso, mais florestal” (Saramago in Aguilera, 2010: 281), do adorno e dos contrastes barrocos, ou da perspetiva analítica realista, para construir novas representações do tema e – ciente dos limites da linguagem –, refletir sobre o próprio gesto de representação da morte, cristalizando o que teorizou Wittgenstein e epigrafou Saramago: pensar mais na morte e “conhecer por esse facto novas representações, novos âmbitos da linguagem” (Wittgenstein *apud* Saramago, 2005: 11) ou, invertendo a premissa, criar novas representações e âmbitos da linguagem para pensar mais na morte.

### 3.4 (Dis)play – Ópera e Morte: figurações do absolvido

*Como uma imagem se refere a alguma coisa ausente, um sentido inevitável de qualquer imagem é a morte. Pode-se argumentar que a morte, como ausência última, é a motivação de toda a arte.*

(Howarth & Leaman)

A ficção saramaguiana reveste-se de uma riqueza intertextual e de uma poética interartística, que vão do âmbito pictórico ao musical, passando pela pluridiscursividade operática e cinematográfica. Numa tessitura multidisciplinar de influências e contaminações, o texto saramaguiano não só se insere no seio de um campo polifónico de linguagens intra e extraliterárias, como também as influencia, reciprocamente.

O diálogo interartístico da narrativa saramaguiana é instrumentalizado pelas paradigmáticas descrições e digressões ecrásticas, ora delineando estados de espírito – indiciando ou inspirando intenções (e vontades) –, ora adornando *mise-en-scènes* narrativas, ora figurando ofícios<sup>276</sup> que integram a ação. Por sua vez, a influência interartística revela uma reciprocidade recorrente. Numa influência de índole multidisciplinar, a obra saramaguiana tem inspirado diferentes intertextos e adaptações, sediados nos mais variados domínios artísticos.

Numa panóplia abrangente e contínua de exemplos, lembramos as adaptações cinematográficas dos romances homónimos *A Jangada de Pedra* (por George Sluizer), *Ensaio sobre a Cegueira* (por Fernando Meirelles), do conto infantil *A Maior Flor do Mundo* (por Juan Pablo Etcheverry), do conto *Embargo* (por António Ferreira) e de *O Homem Duplicado* (por Denis Villeneuve). No campo da pintura e da ilustração, salientamos as interpretações da obra de José Saramago por Agostinho Santos, Graça Morais, José Santa Bárbara, Pedro Cabrita Reis, Bartolomeu dos Santos Armando Alves, Artur Luzi Piza e Pedro Proença.

No que concerne ao campo operático, que no presente estudo nos interessa particularmente, é notória a colaboração *a quattro mani* entre o compositor italiano Azio Corghi e José Saramago, a partir da qual foram criadas as *Literaturopern* – óperas compostas a partir de

---

<sup>276</sup> A título ilustrativo, lembramos o violoncelista do romance *As Intermitências da Morte*, o pintor de palavras e telas de *Manual de Pintura e Caligrafia*, o compositor Domenico Scarlatti, em *Memorial do Convento*, criador de melodias e de *outros voos*; e o artesão de *A Caverna*.

textos literários<sup>277</sup>. Neste âmbito, salientamos as óperas *Blimunda* (baseada em *Memorial do Convento*) de 1990, *Divara* de 1993 (a partir de *In Nomine Dei*) e *Don Giovanni ou O Dissoluto Absolvido* (2005b), baseado no drama homónimo saramaguiano. Da mesma forma, assinalamos as cantatas *La Morte di Lazzaro*, (*In Nomine Dei*, *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e *Memorial do Convento*) e *Paz e Guerra* (2002), tal como a peça musical *...sotto l'ombra che il bambino solleva*, de 1999 (baseada em *O Ano de 1993*) e a peça musical para voz recitante *Cruci-verba*, (baseado na leitura d' *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*), de 2001<sup>278</sup>. Além da colaboração com Corghi, salientamos a composição *Baltasar e Blimunda*, de Lisbeth Landefort com música de Domenico Scarlatti e a versão orquestral de *As Sete Palavras do Homem*, intitulada *As Sete Últimas Palavras de Cristo na Cruz*, composta por Joseph Haydn. Mais recentemente, salientamos a ópera *Death with Interruptions*, de Kurt Rodhe (composição) e Thomas Laqueur (libreto), numa adaptação do romance *As Intermitências da Morte*, que viu a sua estreia no presente ano de 2015.

As *contaminações* operáticas trazem uma dimensão diferente e renovada à multiaxial obra saramaguiana, materializando o conceito de *dramma per musica* lembrado por Joseph Kerman em *Opera as Drama* (2005), um exercício dramático que parece unir o que, como sublinhou T. S. Eliot, é o campo sublime da palavra e da melodia. Como explana no ensaio “Poetry and Drama”:

*There are great prose dramatists – such as Ibsen and Chekhov – who have at times done things of which I would not otherwise have supposed prose to be capable, but who seem to me, inspite of their success, to have been hampered in expression by writing in prose. This peculiar range of sensibility can be expressed by dramatic poetry, at its moments of greatest intensity. At such moments, we touch the border of those feelings which only music can express* (Eliot *apud* Kerman, 2005: 5).

A concepção do poder musical para expressar o que é por vezes inexpressável é corroborada por Joseph Kerman. Como o próprio observa, “...music can reveal the *quality* of action, and thus determine dramatic form in the most serious sense” (Kerman, 2005: 9).

No que concerne aos dramas musicais, antes de mais, notamos como as óperas nascidas da cooperação entre Corghi e Saramago, à exceção de uma, consistem em adaptações da obra do autor, assentes na deslocação e metamorfose discursivas naturalmente requeridas pela mudança de

---

<sup>277</sup> Vide conceito de “Literaturoper”, In *New Grove Dictionary of Opera* (1992).

<sup>278</sup> Vide catálogo da exposição *José Saramago: A Consistência dos Sonhos. Cronobiografia* (Aguilera, 2008).

registo estético: uma transformação articulada com uma linguagem de carácter performativo e pluriartístico.

Contrariamente a esta *ópera literária* de cariz auto-referencial, assinalamos o hipertexto donjuanesco, intitulado *Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido*, que nasce da colaboração entre José Saramago e Azio Corghi, sendo inspirado por uma narrativa não saramaguiana.

A partir da ópera *Don Giovanni* composta por Mozart, nasce uma paródia pós-moderna convergente com a tendência que Susan McClary descreveu como sendo uma religação aos ícones do passado, estabelecendo um posicionamento crítico em relação aos mesmos. Como escreveu a ensaísta, no prólogo ao estudo *Opera or the Undoing of Women*<sup>279</sup>, de Catherine Clément, “many artists are reengaging with icons of the past. But rather than transmitting them as sacred objects, they are deconstructing them – laying bare their long-hidden ideological premises – and yet reenacting them, so that one experiences a shared heritage and its critique simultaneously” (McClary in Clément, 1989: 17).

Sem alimentarmos a sempre atual discussão sobre a relevância atribuída ao texto e à composição musical na arte operática<sup>280</sup>, sublinhamos que, no campo de estudos e enquadramento teórico presentes, o texto dramático do autor assume para nós um natural destaque. Neste âmbito, parece-nos importante questionarmos o que possibilitou que o texto dramático (e romanesco) saramaguiano fosse considerado reiteradamente atrativo para a representação operática.

No seguimento do enfoque no texto, antes de mais, lembramos a génese correlacional entre história da ópera e a história da tragédia. Como escreveu Grout & Williams, em *A Short History of Opera*, o termo ópera começou por ser definido a meio do século XVII na Bount's Glossographia como “a tragedy, a tragi-comedy or Pastoral which is not acted in a vulgar manner, but performed by Voices (...) being likewise adorned with Scenes by perspective and extraordinary advantages by Musick” (Blount *apud* Grout & Williams, 2003). Apesar da definição precoce, o termo que, como assinalado pelos historiadores, seria já utilizado em Siena desde o século XVII, começou a ser usado em Itália formalmente no século XIX, sendo até então subintitulado com as designações “favola in musica, favola pastorale, drama per musica, feste teatrale, tragedia ou tragicomedia” (Crout & Williams, 2003: 2).

---

<sup>279</sup> Tradução de Betsy Wing do original *L'opera ou la défaite des femmes*, primeiramente editado em 1979.

<sup>280</sup> No que concerne à questão, no estudo contemporâneo *Opera, or the Undoing of Women*, Catherine Clément afirma proceder a uma reflexão sobre o enredo operático discursivo, o que considera ser sempre remetido para segundo plano: “I am determined to pay attention to language, the forgotten part of opera. The part that always keeps to the shadows, although the words are still sounds and make music...” (Clément, 1989: 12)

Definida e teorizada por diferentes pensadores até à contemporaneidade, a tragédia tem sido perspectivada na senda da universalidade e transtemporalidade das suas temáticas, centradas em peripécias inerentes à condição humana, colocando também um especial enfoque na sua função idealmente ilocutória, na medida em que visa estimular determinado comportamento no recetor.

No conjunto de ensaios *The Death of Tragedy* (1996), George Steiner enalteceu o valor moralizante e pedagógico da encenação das vicissitudes e fragilidades humanas através da tragédia grega, enfatizando a sua eficiência e pertinência transtemporais. Como observou, a tragédia não abordaria temas seculares que pudessem ser resolvidos com o passar do tempo, com inovação ou racionalidade, mas assentaria numa predisposição reincidente em direcção à desumanidade e destruição que seria omnipresente no mundo. Segundo o ensaísta, a identificação simbólica da plateia com o enredo em cena seria um ponto central da tragédia e, neste sentido, paralelamente, a ópera seria uma continuação deste legado, enfatizando-a e concedendo-lhe um *estado de espírito* (musical) apropriado.

Lembramos que a vertente catártica da tragédia foi teorizada na *Poética* de Aristóteles, colocando uma especial ênfase no valor da receção. Como sublinhou o filósofo, a tragédia deveria ultrapassar os limites da mera fruição estética, assumindo um valor de intervenção social e servindo de modelo moral. Neste âmbito, a perspectiva catártica enfatizada pelo estagirita parece veicular a ideia de purgação do *mal* através de um voyeurismo que proporcionaria ao espectador não só o deleite estético, mas também um meio de aprendizagem, envolvido por um afastamento protetor, possibilitado pelo género ficcional.

Ao encontro da função algo ilocutória da ópera, em meados do século XIX, lembramos que Wagner parte do conceito de tragédia para teorizar o que apelidaria de *Gesamtkunstwerk* – um louvor do drama musical enquanto “obra de arte total”, que assentaria na fusão do género dramático com outras artes como a música, a dança e a cenografia. Como assinalou o compositor, a melodia como elemento potenciador do trágico e a união de várias artes representaria um regresso à génese da tragédia grega (imbuída de música e dança), não representando, desta forma, uma implementação totalmente original. Neste seguimento, se assente num idealismo passadista descontextualizado, a função simbólica, alegórica e ilocutória da Tragédia antiga não serviria o seu propósito aristotélico nem serviria o objetivo de identificação com o seu público, o que subsumia a necessidade de criação de uma ópera assente numa mitologia criada a partir das narrativas germânicas.

Assim sendo, com o postulado wagneriano, a vertente contextual assume uma importância vital na vertente pedagógica da tragédia e da ópera, facto que levaria a uma sua natural metamorfose narrativa, numa necessária adaptação ao espírito do tempo. Como observado por George Steiner, em *The Death of Tragedy*:

*(...) [Wagner] knew that the organic world-image of Sophoclean and Shakespearean tragedy could not be revived even by musical hypnosis. He determined, therefore, to construct a new mythology. (...) The Wagnerian mythology of redemption through love would serve as school to the imagination, and the Festspielhaus being both temple and place of learning, would once again be at the nerve centre of society (Steiner, 1996: 286/7).*

De forma antitética, em *A Origem da Tragédia*, Nietzsche elabora uma crítica à postura wagneriana, vaticinando um “renascimento” do género trágico, numa “cultura de ópera” (Nietzsche, 1999: 149), baseada num novo “stilo representativo” (*id.*: 159), no qual as palavras são sobranceiras em relação à música, ou “onde a música é considerada escrava e o texto senhor” (*id.*: 156). O posicionamento crítico baseava-se numa certa ideia de contaminação da música (idílica e essencial) pelas palavras de uma nova tragédia de índole socrática, destituída de componente mitológica e baseada na supremacia da razão. Como desenvolveu, a música e o mito trágico – “...essa imagem abreviada do mundo que, por ser uma redução da aparência, não pode deixar de conter o milagre” (*id.*: 179) – representavam a essência dionisíaca, à qual dirige louvores. Neste sentido, Nietzsche sublinha na ópera o que considera ser uma primazia da estética apolínea em detrimento da dionisíaca, o que considerou ser uma desvalorização do drama e da música, pois se a “tragédia nasce do espírito da música, tão certamente (...) declina e morre quando ele também cai (*id.*: 128).

Mais concretamente, como sublinhou o filósofo:

*Ópera é obra do homem teórico, do crítico leigo, e não do artista. (...) O homem artisticamente impotente cria para si próprio uma forma de arte adequada, exactamente porque é o homem anti-artístico em si. Como nem sequer suspeita da profundidade dioníaca da música, transforma para seu uso o gozo musical em mera compreensão racional de uma retórica da paixão feita de sons e de palavras no stilo representativo (...). O postulado da ópera assenta numa conceção errónea da natureza da arte, quer dizer, sobre essa hipótese idílica de que, efectivamente, em todo o homem dotado de sensibilidade existe um artista (*id.*: 152/3).*

Neste contexto, seria pelo mito trágico e pela música que o espírito dionisíaco emergiria possibilitando a intuição do “sentido verdadeiro, quer dizer, metafísico da vida” (*id.*: 182), ao

contrário de um culto apolíneo do mito germânico, debruçado sobre um “génio alemão, amarrado ao seu lar e à (sic) suas pátria, (...) viv[endo] domesticado por gnomos pérfidos” (*id.*: 189).

Como lembrámos, a teorização da ópera parece centrar-se em aceções valorativas sobre a importância de cada um dos seus eixos artísticos mas também na questionação da índole ilocutória da mesma – como um espetáculo de intervenção no seio do qual estão subjacentes valores morais, feições políticas que deverão, ou não, ser coerentes com o espírito do seu tempo. Tal como na tragédia, também na ópera a transtemporalidade dos temas e a simultânea contemporaneidade do enredo parecem ser uma importante preocupação no seio das novas criações, de forma a serem identificáveis pela receção que, como sabemos, é um dos pressupostos basilares da tragédia.

Este aparente paradoxo entre a transtemporalidade e a contemporaneidade parece ser abraçado em pleno pelas tessituras operáticas inspiradas na obra de José Saramago. Se a exploração das peripécias universais da condição humana tão presentes na obra do autor, e se o tom pedagógico e interventivo das mesmas podem ser paragonadas com uma criação que é, ora trágica, ora tragicómica, com motivos intemporais, por outro lado, as narrativas assumem uma leitura que prima por associar-se à mentalidade e aos costumes contemporâneos. Neste sentido, a universalidade espaço-temporal dos seus enredos, o aguçado espírito crítico das mentalidades e costumes presentes e a vertente interventiva do texto saramaguiano parecem ser chaves mestras para a sua adaptação libretística e para a relação amorosa que se desenvolveu entre o texto saramaguiano e a ópera.

No seio das *contaminações* intertextuais que supracitámos, o *display* da morte saramaguiano parece assumir uma diferente feição no texto dramático *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*, não só inerente à conceção da criação de um texto representável operaticamente – com todas as suas implicações pluridiscursivas –, mas também pela filiação paródica com o *Dissoluto Punito* da dupla operática Wolfgang Amadeus Mozart e Lorenzo Da Ponte.

As diferentes representações operáticas e artísticas da morte não poderão desvincular-se do contexto cultural como, aliás, é assinalado reiteradamente pela crítica, como por Grout e Williams, no estudo *A Short Story of Opera* (2003), e por Linda e Michael Hutcheon, no estudo *Opera: The Art of Dying*. Neste sentido, como veiculado no capítulo “Orphic Rituals of Bereavement” (Hutcheon & Hutcheon, 2004: 96-122), a representação díspar do mito órfico que, ao longo da história da ópera, assumiu diferentes configurações e interpretações, foi um importante exemplo da adaptação dos enredos operáticos a um dado contexto cultural. Entre outras versões, os autores salientam o exemplo de Jacopo Peri que, na ópera *Euridice* de 1600, se desvia do cerne da narrativa clássica,

impondo o apelidado *lieto fine*, instrumentalizado pela segunda morte da amada de Orfeu, o que estabeleceu uma certa vitória do amor e da arte sobre a finitude<sup>281</sup>. Como observam, só no final do séc. XIX é que o final trágico terá tomado conta do palco operático, o que parece ir ao encontro da visão social novecentista da morte como algo belo, tal como previamente observado por Ariès (*id.*: 9/10).

Na senda das (re)adaptações e revisitações referidas, a adaptação contextual da representação da morte sublinhada pelos ensaístas Hutcheon e Hutcheon vai ao encontro da revisitação pós-moderna de alguns mitos por José Saramago, estando entre eles a paródia à lenda donjuanesca interpretada por Mozart e Lorenzo da Ponte na ópera *Don Giovanni ossia il Dissoluto Punito*.

Como já assinalado, o mito de Don Juan é, *per se*, um exemplo de contínuas revisitações. Com génese no período barroco<sup>282</sup>, lembramos a origem da lenda inserida num contexto de contra-reforma, durante a qual Frei Gabriel ou Tirso de Molina terá redigido o mito d' *O Burlador de Sevilha* com uma intenção moralizante (Sequeira *apud* Sobrinho, 2010: 25), que seria pertinente para a disseminação do credo católico.

No estudo *O Mito de Don Juan*, Jean Rousset (1978) sublinha a panóplia de motivos subjacentes ao enredo *donjuanesco*, sublinhando a sua génese barroca temporal e estética veiculando figuras da transmutação, do *trompe l'oeil* e da duplicidade *lato sensu*, do espetáculo tanatológico e da ostentação. Apesar de uma génese contextualizada, o mito parece ter ganho uma dimensão atemporal sendo recriado e metamorfoseado reiteradamente até aos nossos dias. Disso é exemplo a versão de Hoffman considerada um “exemplo da produção espontânea do mito e dos caminhos (diversos) que ele percorre, independentemente da intencionalidade que um determinado autor lhe pretende dar num momento específico de criação literária” (Sobrinho, 2010: 36).

No contexto literário português, assinalamos o estudo de Maria do Carmo Mendes sobre a representação do mito de Don Juan, entre o Romantismo e a contemporaneidade. Comentando o *absolvido* de José Saramago, a ensaísta assinala, por exemplo, a já presença do motivo na lírica do autor, em *Os Poemas Possíveis*.

---

<sup>281</sup> Como sublinham Linda e Michael Hutcheon (2004), o facto de a composição ter sido encomendada para o casamento de Maria de Medici poderá justificar a liberdade implícita ao desenlace, porventura motivada pelo bom senso contextual.

<sup>282</sup> Além da génese seiscentista, como sublinhado por Maria Manuela Sobrinho, no estudo *Don Juan e o Donjuanismo*, Claude Gilbert Dubois enfatiza a configuração ideologicamente barroca do herói *Burlador*, sendo um exemplo de uma característica *concordia discordantium* (Dubois *apud* Sobrinho, 2010: 25).

Ainda no âmbito da literatura portuguesa, Maria Manuela Sobrinho destaca as versões donjuanescas de Guerra Junqueiro (*A Morte de D. João*) a José Saramago (*Don Giovanni*), passando por António Patrício (*D. João e a Máscara*), Natália Correia (*D. João e Julieta*) e Noberto Ávila (*Dom João no Jardim das Delícias*), observando os que apelida de “estereótipos” e “clichés” do motivo amoroso em cada um dos universos em estudo. No que concerne ao *Don Giovanni* de José Saramago, a crítica sublinha as declarações do autor em entrevista ao *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, na qual José Saramago confessa uma relação muito “forte” e “intensa” com a ópera de Mozart, ouvindo frequentemente a ópera integral ou apenas “aqueles sublimes oito minutos do diálogo final entre Don Giovanni e o Comendador” (Caseirão *apud* Sobrinho, 2010: 162).

Sobre a obra dramatúrgica em questão, lançado o desafio de Azio Corghi de reinterpretação da ópera donjuanesca, lembramos a reflexão do autor sobre a criação do exercício paródico e sobre a própria escrita: “Achei a solução das minhas dificuldades na pergunta que está na raiz de quase todos os meus romances: ‘E se?...’. E se Don Giovanni não tivesse morrido, e se Don Giovanni não tivesse caído no inferno?” (*id.*: 162). Da mesma forma, em entrevista à revista *Época*, o autor sublinhara a não intenção de fazer do seu *dissoluto absolvido* “uma espécie de arqueologia textual passeando por todos os autores que trataram o tema desde Tirso de Molina”, vincando que o seu exercício paródico “começa onde acaba o de Lorenzo da Ponte” sendo “de alguma maneira complementar dele” (Giron *apud* Sobrinho, 2010: 163) – uma posição que vai ao encontro da dessacralização e desconstrução contemporâneas dos ícones pretéritos enfatizada por Susan McClary (McClary *in* Clément, 1989: 17).

A “peça teatral” de ato único *Don Giovanni ou O Dissoluto Absolvido* é um importante eixo da estética do *display* da morte em José Saramago, numa paródia dialeticamente opositiva e laudatória em relação ao enredo lendário, na senda de um respeito pela autoridade e uma simultânea transgressão assinalados por Linda Huchon no estudo *A Theory of Parody* (2000: 69). Neste contexto, no presente estudo, a ensaísta explana a dualidade inerente à paródia que nos parece ir, de certa forma, ao encontro da parodização da própria morte: a subversão da seriedade do tema, sem deixar de subsumir um profundo respeito pelo seu poder. Como observa a ensaísta:

*The recognition of the inverted world still requires a knowledge of the order of the world which it inverts and, in a sense, incorporates. The motivation and the form of the carnivalesque are both derived from authority: the second life of the carnival has meaning only in relation to the oficial first life (id.: 74).*

Como sublinhou Hutcheon, a paródia operática remonta aos séculos XVIII e XIX<sup>283</sup>, num gesto que deu azo a um criticismo divergente. Como sublinhou a ensaísta citando Barthes, «...parody can suggest a “complicity with high culture...which is merely a deceptively off-hand way of showing a profound respect for classical-national values” (...) or it can appear as a parasitical form, mocking novelty in the hope of precipitating its destruction» (Hutcheon, 2000: 76).

O caso saramaguiano parece ir ao encontro do que a ensaísta descreve como um desafio às normas no sentido de estabelecer uma renovação, um conceito paralelo ao da carnavalização bakhtiniana. No seio da teorizada relação dialética de homenagem e reversão da paródia – que Thomas Greene apelidou de “filial rejection with respect” (Greene *apud* Hutcheon, 2000: 10) e Calinescu definiu como uma admiração que evoca “um certo grau de louvor a um autor, por parte do pretendente a parodista” (Calinescu, 1999: 127) – no prefácio ao texto saramaguiano, o autor salienta a admiração pela ópera de Mozart – “Se há uma ópera no mundo capaz de pôr-me de joelhos, rendido, submetido, é esta” (Saramago, 2005b: 14) – não deixando assinalar a subversão da diegese, como intuível pelo título e a epígrafe da obra: “Nem tudo é o que parece” (*ibid.*).

A confessa revisitação saramaguiana da versão donjuanesca de Mozart – que era já uma paródia *buffa* à personagem lendária – remete-nos para a índole estratificada e metaparódica do exercício saramaguiano, uma reprodução sobre o reproduzido que aqui assumimos não no sentido escarneador utilizado por Bakhtin, mas no sentido apropriativo e recontextualizante inerente ao “mundo relativo das meias verdades” (Zabala, 2008) pós-moderno – não fosse José Saramago, um confesso “relativista”, como sublinhou em entrevista à revista *Vistazo* (Saramago, 2010).

Como indiciado, a revisitação saramaguiana da obra de Mozart e da Ponte parece ser duplamente paródica, homenageando e desafiando a obra seminal donjuanesca, tal como o poder anti-seminal da morte. Uma paródia saramaguiana que segue o trilho político da estética pós-moderna, que Linda Hutcheon situa na habilidade de “deliciar e confundir”<sup>284</sup> ambivalentemente (Hutcheon, 2007), como Jano ou Hermes: “the meditating Messenger god, with his winged sandals and paradoxically plural functions, (...) the god of both thieves and merchants, cheating and

---

<sup>283</sup> “In the eighteenth and nineteenth centuries, parodies of the most popular operas often appeared on stage contemporaneously with the original. Weber’s *Der Freischütz* (1821) was parodied in 1824 by *Samiel, oder die Wunderpille*. (...) In the same year, an English parody was staged at Edinburgh called *Der Freischütz*, a new muse-sick-all and see-nick performance from the new German uproar. The popular operas of Wagner seemed especially prone to parody: *Tannhäuser* (1845) was taken on by the French in the not very subtly named *Ya-Mein-Herr, Cacophonie de l’Avenir, en 3 actes entr’acte mêlée de chants, de harpes et de chiens savants*. His *Tristan und Isolde* was parodied by *Tristanderl und Süssholde* before it was even staged” (Hutcheon, 2000: 76).

<sup>284</sup> Tradução nossa.

commerce. What better deity to preside over the thinking about parody's transgressing and authorizing impulses, its challenges to as well as its reinscriptions of authority?" (Hutcheon, 2000: 17).

Neste sentido, um apanágio musical do equilíbrio de tónicas paradoxais, a estética operática de Mozart é, até certo ponto, tangencial à estética pós-moderna inerente à obra saramaguiana, na feição do convívio de contrários inerente ao *display* da morte. Sobre esta conciliação de tensões da ópera clássica de Mozart à época revolucionária, Joseph Kerman assinala a justaposição harmoniosa da quietação com o desassossego:

*Composers now refined these qualities, carefully calculating climaxes, tensions, and balances. (...) The new dynamic style made it possible to join together elements in essential contrast – soon treated as elements in essential conflict: abrupt changes of feeling were at first juxtaposed, then justified and developed until a final resolution lay at hand. Music in a word became psychologically complex.*

*Conflict, passage, excitement, and flux could be handled within a single musical continuity...* (Kerman, 2005: 59).

Como sublinhado pelo musicólogo, Mozart era um perito na harmonização de contrastes melódicos acentuados (*id.*: 78), o que se refletia no equilíbrio subjacente ao estilo tragicómico, favorecendo o que Kerman apelidou de “comic balance”, uma tónica *buffesca* que, intercalada com momentos dramáticos típicos de uma “pompous opera seria” (*id.*: 71), conferiu à ópera mozartiana a velocidade, a casualidade discursiva e a flexibilidade nas convenções de verosimilhança (que apelida de *surface verisimilitude*) que seriam necessárias para a nova comédia operática do século XVIII e que são, de certa forma, respeitadas pelo *Don Giovanni* saramaguiano.

Debruçando-nos sobre o exercício paródico saramaguiano, como assinalado no prefácio ao texto, segundo palavras do autor, “depois de Tirso de Molina, Cicognini, Giliberto, Dorimon, Villiers, Molière, Rosimond, Shadwell, Zamora, Goldoni, Lorenzo da Ponte, Byron, Espronceda, Hoffman, Zorrilla, Pushkine, Dumas, Mérimée, e não sei quantos mais”, escrever a sua versão poderia ser “chover no molhado”, não fosse a versão saramaguiana uma oposição à versão pretérita de Da Ponte, especialmente no que concerne à culpabilização exclusiva do galã dissoluto e na absolvição de Dona Ana, Dona Elvira, Don Octávio e do Comendador – não “tão inocentes criaturas”, como observou o autor em estudo (Saramago, 2005b: 15).

Sendo a presente ópera um projeto conjunto comentado pelos seus autores, como mencionado por Graziella Seminara no posfácio “Génese de um Libretto”, a correspondência trocada entre Corghi e Saramago permite-nos desvelar um pouco do seu processo criativo,

inclusivamente no que concerne à realização paródica. Neste processo dialógico, o paralelismo entre o texto de Lorenzo da Ponte e a versão saramaguiana é explícito, sendo visível o zelo na elaboração de um exercício paródico<sup>285</sup>.

Neste âmbito, Seminara destaca a primeira obra operática de Azio Corghi, curiosamente baseada no texto literário de Rabelais, cuja estética é marcadamente grotesca e carnavalesca, como enfatizou Bakhtin (1987). Sobre a inspiração na obra de José Saramago, Corghi assinala ter encontrado no autor “a sentida meditação sobre a trágica violência da História, captada nos seus dolorosos reflexos sobre vidas humanas envolvidas na monumental empresa da construção do Convento de Mafra” (*Blimunda*), ou a “ímpiedosa desumanidade da História” (*Divara*), uma “sentida interrogação do escritor sobre o significado último da existência face à presença ineludível da morte e ao escândalo intolerável do *mal*” (*La morte di Lazzaro e Cruci-verba*), ou ainda a “problemática bem moderna das novas formas de controlo das consciências exercido pelo poder na sociedade contemporânea, a que o escritor opõe o nostálgico desejo de um mundo diferente, a esperança de uma ainda possível redenção” (Seminara in Saramago 2005b: 104/5).

Numa outra configuração, tal como observado pela ensaísta italiana, a recriação do *Don Giovanni* mozartiano veio trazer uma nova tonalidade à cooperação entre compositor e escritor, suscitando no primeiro a criação de “uma ópera distante das paisagens trágicas e devastadas de *Blimunda* ou *Divara*” inserindo o “...*dissoluto absolvido*” num matiz que, segundo o próprio, se aproxima da ironia verdiana de *Falstaff*, uma “leitura implacável do jogo da vida, da constante vivência, nesta, do sério e do burlesco, do trágico e do ligeiro, do sublime e do vulgar” (Petrobelli *apud* Seminara in Saramago, 2005b: 110/11).

No âmbito da estética do *display* sobre a qual nos debruçamos, no que concerne à feição carnavalesca, lembramos que as adaptações de Azio Corghi da obra de Rabelais (*Gargantua*) e de José Saramago seguem uma linha de coerência assente no barroquismo e na *carnavalização*. Neste sentido, Seminara salientou a “partilha de uma cultura rural (musical) fundada na alegria da corporalidade, da fruição dos prazeres terrenos, na espontânea recusa de qualquer refúgio na transcendência” – pontos comuns aos libretos dapontianos de *Gargantua* e *Don Giovanni* (Seminara in Saramago, 2005b: 125).

---

<sup>285</sup> Corghi expressa a Saramago a importância do reconhecimento da paródia por parte da receção, introduzindo com esse objetivo alguns excertos *ipsis litteris* de Leporello (de Dona Elvira e do Comendador), tornando «compreensível a viragem do avesso de um arquétipo cultural (...) aceitando à partida o “dejà vu” (...) a fim de (o) evidenciar melhor» (Seminara in Saramago, 2005).

Além da “laicização do universo de *Don Giovanni*, a reintegração dos temas essenciais da responsabilidade moral, da culpa e do castigo no horizonte existencial da pessoa humana” (*id.*: 113), à semelhança da versão mozartiana, a morte mantém-se um tema fulcral do texto teatral saramaguiano sofrendo, no entanto, uma subversão diegética que poderá ser elucidativa, até certo ponto, do fosso cultural e ideológico que separa o final do século XVIII do final do séc. XX. Como observou Seminara, mais do que um castigo materializado pela morte física, a “ideia (...) [saramaguiana] da *morte* de D. Giovanni, (...) [foi a de] uma morte simbólica que ocorre na profundidade da psique e que dá lugar a um renascimento no sentido da libertação do peso do *mito*” (*id.*: 130) – um simbolismo que vê nas palavras (matéria-prima da representação literária), e na ausência de palavras (desaparecimento dos nomes femininos do livro de conquistas *donjuanescas*), a chave da metamorfose.

Em contexto operático, a representação da morte assume uma nova dimensão, proporcionada pela *performance* visual, vocal, corporal e musical a si inerente – uma convergência de texto e música do apelidado “drama musical”<sup>286</sup>, cuja conjugação alimentou discussões aceras sobre a subordinação de uma delas à outra. Neste contexto, tal como veiculado por Linda e Michael Hutcheon, no artigo “The body dangerous: Salome dances”, alguns musicólogos sublinham a primazia da música na ópera: “It is after all the music that an opera-lover goes to hear” (Puffett *apud* Hutcheon & Hutcheon, 2000: 89); enquanto os ensaístas observam a importância de ambas as dimensões, assinalando que assistir a uma ópera implica a visualização e audição de uma performance, “and that performance includes a verbal text and a staged dramatic narrative for which that (admittedly important) music was specially written” (Hutcheon & Hutcheon, 2000: 89).

Este ponto parece ser importante para a perspetivação da literatura operática saramaguiana, no sentido em que o texto musicado, cantado e declamado possui uma aura especial na ópera do compositor Azio Corghi<sup>287</sup>, não esquecendo, no entanto, que este foi também redigido com o objetivo de ser modelado operaticamente – porventura nutrido por esse “desejo que a palavra tem de se tornar corpo”<sup>288</sup> (Júdice *apud* Sobrinho, 2010: 177) – com todas as implicações e tensões de um

---

<sup>286</sup> Sobre a polémica alimentada pela índole trágica subjacente à génese da Ópera, vide *A Origem da Tragédia*, de Friedrich Nietzsche ([1872]1999), *The Death of Tragedy*, de George Steiner ([1961]1996), *Opera: Desire, Disease, Death*, de Hutcheon & Hutcheon (1996), *A Short History of Opera*, de Grout & Williams (2003) e *Opera as Drama*, de Joseph Kerman (2005).

<sup>287</sup> Como notou Graziella Seminara, este tópico também foi comentado por José Saramago quando, correspondendo-se em francês com Azio Corghi, observa: “O meu texto é uma história em que as personagens vivem os seus conflitos e as suas contradições. Será que tudo isto ainda estará lá quando terminares o teu trabalho? Compreendo bem que o texto existe para servir a música, mas não deve ser reduzido a um pretexto” (Saramago, 2005: 119).

<sup>288</sup> Uma asserção de Nuno Júdice, relativamente ao texto teatral (no caso, de Molière), que consideramos ser extensível a esse texto dramático

espetáculo de natureza híbrida, como observaram Linda e Michael Hutcheon no estudo *Opera: Desire, Disease, Death* (1996).

Sendo um conceito que entendemos adequar-se aos libretos mas também ao texto dramático intencionalmente escrito para Ópera, como assinalam os ensaístas, o guião operático:

*(...) should be read for its combination of words, dramatic narrative (...), and stage directions and other mise-en-scène instructions. But the opera script is also written to be set to music (...). The distinctive theatricality of opera, we feel, is to be found in its hybrid nature, its integration of all of these dimensions – not in any resolved harmony, but in tensions that give life and energy to the form of art we call opera (Hutcheon & Hutcheon, 1996: 9).*

Lembrando a conceção de Linda e Michael Hutcheon de que a ópera possibilita uma *contemplatio mortis* de índole profilática, o signo tanatológico saramaguiano parece adquirir na ópera uma diferente dimensão, potenciada por uma contemplação materializada (visual e auditivamente) da morte, permitindo que tanto autor como espectador acedam a esse espaço de fronteira entre o desconcerto do perecimento do outro (iminente ou concretizado), e à simultânea noção de que se está “protegido pelo artifício da ópera – especialmente numa ópera baseada em criaturas e tempos míticos” (Hutcheon & Hutcheon, 2004: 41), ainda que esses mitos possam ser desconstruídos, como é o caso do absolvido saramaguiano.

Neste âmbito, em *Anatomia da Crítica*, Northrop Frye salientou o potencial da ironia na desconstrução do herói mítico do drama trágico, observando que “quanto mais próxima (a tragédia estiver) da ironia, tanto mais humano será o herói, e tanto mais a catástrofe parecerá um acontecimento social, em vez de cosmológico” ([1957], 1973: 280), um conceito que consideramos ser extensível à “dramaturgia musical”<sup>289</sup> cômica. Desta forma, o crítico acrescenta que ao “mover-se a tragédia para a ironia, a sensação do acontecimento inevitável começa a esmaecer, e as fontes da catástrofe surgem à vista. Na ironia a catástrofe é arbitrária e sem sentido, o impacto de um mundo inconsciente (ou maligno, na falácia patética) sobre o homem consciente, ou o resultado de forças sociais e psicológicas mais ou menos definíveis”. Neste seguimento, o “‘isso tinha de acontecer’, da tragédia, torna-se o ‘isso, em todo caso, acontece’ da ironia, uma concentração em factos do primeiro plano e uma rejeição das superestruturas míticas. Assim o drama irónico é uma

---

musical que é a ópera.

<sup>289</sup> Sobre as problematizações inerentes ao conceito de dramaturgia musical, leia-se *A Ópera como Teatro: de Gil Vicente a Stockhausen*, de Mário Vieira de Carvalho (2005).

visão do que em Teologia se diz o mundo decaído, da simples humanidade, do homem como homem natural e em conflito tanto com a natureza humana como com a não humana” (*id.*: 280/1).

Numa humanização da *dramatis persona*, a figuração risível do drama parece aproximar o recetor da personagem, permitindo-lhe uma identificação que parece ir mais além do mero *voyeurismo*. Assim sendo, inserimos a narração saramaguiana romanesca e dramática numa perspetiva relacional já sublinhada pela proximidade com o seu leitor, numa quase partilha não autoral – ou co-autoral, como notou Linda Hutcheon no contexto da metaficção contemporânea<sup>290</sup> – mas empírica, ao encontro de uma pós-modernidade na qual o fosso entre o autor e o leitor parece encurtar-se (Hutcheon, 2000: 81). Uma partilha que, na verdade, é recíproca, se considerarmos que o autor tem a consciência de que existe por causa do leitor e de que o leitor, por sua vez, é seduzido pela ideia benjaminiana de uma “esperança de que a morte, que lhe é comunicada pela leitura, possa aquecer a sua fria vida” (Benjamin, 1992: 48).

Em paralelo com a figuração tanatológica saramaguiana, apesar do cariz reiterado e obsessivo do retrato da morte na ópera, em geral, como sublinharam Hutcheon & Hutcheon, a figuração tanatológica do drama musical parece afastar-se de uma instrumentalização negativa ou pessimista ao longo da sua história (Hutcheon & Hutcheon, 2004: 10). Se, tal como no romanesco saramaguiano, a morte é desdramatizada, não só mas também pela sua literariedade e estetização (numa finitude colocada a uma distância de segurança), a dimensão fúnebre operática parece conceder à sua figuração um nível adicional de separação entre o real e o fictivo. Por outro lado, e não paradoxalmente, é a representação do drama musical e a visualização implícita desse simulacro por uma audiência, que possibilita a presença da morte, a um certo nível, e a sua experimentação pela identificação com a personagem moribunda.

Neste sentido, como se de uma projeção holográfica do texto se tratasse, a imagem dissipada e imaterial (sem o texto inscrito ou esculpido), parece conferir um maior resguardo a esse exercício contemplativo que é a ópera, implicando, por sua vez, um seu desvelamento. Nesta corporização da palavra, no sentido dado por Nuno Júdice<sup>291</sup> – que é ora signo, ora indício, sob a égide de Peirce –, a ópera parece materializar e deixar um outro rasto de um corpo que é implícito (o cadáver antecipado, o ricoeuriano *futuro anterior* da tessitura e dos personagens nos quais o recetor se projeta) e explícito (o texto representado enquanto falado, ouvido e visto).

---

<sup>290</sup> Como explicado pelos ensaístas canadianos, “Like Bakhtin’s Renaissance and medieval carnival (...), modern metafiction exists on the self-conscious borderline between art and life, making little formal distinction between actor and spectator, between author and co-creating reader” (Hutcheon, 2000: 72).

<sup>291</sup> *Vide* nota 229.

“Whence the laughter, whence the tears” (Clément, 1989: 10), num texto redigido para uma intencional projeção imagética, “elev[ando] a (...) literatura ao céu da música” (Saramago, 2005b: 105), *Don Giovanni* absolvido faz convergir o humor e a tragicidade canónicos no *display* da morte em José Saramago, de uma forma que é filial porém não idêntica à do *Don Giovanni* punido – numa negação do preceito de unidade neoclássica, segundo o qual o discurso trágico e o cómico deveriam ser separados, tal como sublinhado por George Steiner (1996) lembrando a apologia de que o poeta neoclássico jamais deveria misturar o risível com o fúnebre: «one must not thrust in “the clown by head and shoulders to play a part in majestic matters”» (Sidney *apud* Steiner, 1996: 19).

Subsumindo a ideia de cânone a si associado, o enredo do *absolvido* potencia a identificação do “texto de partida”, facto que possibilitou a elipse narrativa saramaguiana, omitindo cenas de intensidade trágica como as que enleiam o crime que abre a versão de Mozart e Da Ponte. Num reconhecimento explícito da índole paródica do texto de José Saramago – uma (re)interpretação identificável, em primeira instância, pelo título e pela epígrafe, segundo a qual “Nem tudo é o que parece” – a diegese principia *in medias res*, após o assassinato do Comendador e aquando do diálogo de Dona Elvira com Leporello, na notável enumeração cénica das conquistas inscritas no manual *donnesco*.

Um colecionador de conquistas efémeras, as quais anota num meticuloso catálogo, lembramos que Don Giovanni é apanhado nas teias de um crime e perseguido pelas aventuras amorosas, consumadas e não consumadas (cenas que, na versão saramaguiana, são apenas pressupostas ao longo do texto dramático).

Se no exercício paródico José Saramago manteve o cariz discursivo *buffesco* e o cómico de situação mozartianos – uma tonalidade em harmonia com a estética romanesca do autor –, José Saramago subverteu a ação e o desenlace do mito operático, sendo que, ao contrário da versão seminal, na versão saramaguiana, o *dissoluto* não é arrastado para os confins infernais pela estátua do Comendador, sendo a sua morte de outra índole.

Na obra de José Saramago, morrerá às mãos de Dona Elvira e de Dona Ana não o homem mas a reputação de conquistador da qual se orgulha: um catálogo com 2065 nomes oriundos de toda a Europa dá lugar a um manual vazio, num gesto que matará o mito que foi e faz renascer um novo homem. Na paródia saramaguiana, morre Don Giovanni, o condenado, e nasce Giovanni, o absolvido, que será regenerado e (re)nomeado pelo amor de Zerlina: um desenlace que não

representa um *Liebestod* wagneriano – um amor consumado na morte física – mas um amor consumado no renascimento.

O drama operático sobre o qual nos debruçamos é indissociável do seu tempo, estando enleado nas teias da pós-modernidade. Seja pela feição paródica ou pela revisitação tragicômica, mas também pela postura de regeneração do pecador ou reabilitação do perverso, o *absolvido* veicula uma catarse anti-moralista: como que identificando uma disformidade (de conduta), procedendo a um diagnóstico e adotando a terapia.

Convergente com o elogio do relativismo e da incerteza pós-modernos, o desenlace da peça afasta-se, até certo ponto, do sentido teológico do *Don Giovanni* mozartiano, deixando-lhe uma porta aberta para que, pelo simbolismo da morte e renascimento, se possa metamorfosear e regenerar, veiculando, ainda assim, a semântica cristã da absolvição e, portanto, de julgamento. Tal recriação é curiosa, diante da posição manifesta por alguns musicólogos, segundo os quais o epílogo metafísico do *Don Giovanni ossia il Dissoluto Punito* seria mais caro a Lorenzo da Ponte do que a Mozart, como observou Joseph Kerman. Neste âmbito, em estudo já citado, Kerman salientou o paradoxo entre uma obra mozartiana centrada no Homem e nos seus interrelacionamentos e menos centrada na metafísica, e uma ópera donjuanesca cujo desenlace culmina com um castigo teológico. Como explanou o musicólogo:

*(...) the whole basis of the Don Juan legend seems to me curiously out of Mozart's intellectual, ethical, and metaphysical style. Very few people nowadays see Mozart as a "daemonic" composer, even if they think of music as a daemonic art. (...) As an opera composer, Mozart had dwelt more profoundly than anyone else on man in relation to other men and women, never in relation to God and the universe. Then suddenly theology was thrust on him at the end of Don Giovanni (...) Mozart never saw man's will as inevitably opposed by the will of God. He conceived an essential harmony expressed by human feelings; his terms were brotherhood and sympathy and humility, not damnation and defiance (Kerman, 2005: 103/4).*

Neste sentido, a revisitação saramaguiana da ópera donjuanesca parece não só adaptar-se ao *Weltanschauung* pós-moderno como também, de certa forma, fazer justiça à considerada ideologia mozartiana, numa secularização do desfecho dramático que é coerente com as estéticas do compositor austríaco e do autor português ainda que – sublinhamos – o conceito de absolvição não se afaste do ideário religioso.

Numa perspectiva teocêntrica ou antropocêntrica, a representação da morte na ópera e, além disso, a representação da morte violenta na ópera é recorrente. Como assinalaram Linda e Michael Hutcheon:

*In most nineteenth – and twentieth – century operas of the tragic variety, those obsessions and preoccupations with death (...) [are] associated with love, but the deaths are most frequently violent. There are stabbings: think of ‘Rigoletto’, ‘Pagliacci’, ‘Wozzeck’, ‘Tosca’, ‘Lucia di Lammermoor’, ‘Un ballo in maschera’ (Boston setting). Then there are some shootings: ‘Tosca’ again, ‘Un ballo in maschera’ (Stockholm setting), ‘Eugene Onegin’. Occasionally there are drownings: ‘Lady Macbeth of Mtsensk’, ‘Kátya’ ‘Kabanová’, ‘Jenífa’” (Hutcheon & Hutcheon, 1996: 11).*

Inserindo-se num campo tragicómico, com uma índole sentimental e algo patética (Grout & Williams, 2003: 276), o enredo do *Don Giovanni ossia il Dissoluto Punito* tem como motivos a violência sexual, o assassinato e o castigo funéreo, acompanhados de um sentimentalismo descomedido, retratado com matiz burlesca, numa interseção compassada pela composição musical. A este propósito, em *A Song of Love and Death: The Meaning of Opera*, Peter Conrad assinala a conjugação musical entre o carácter *gioioso* e o carácter trágico, inerente às duas feições italiana e alemã da ópera *Don Giovanni*. Neste âmbito, como sublinha: “If *Don Giovanni* is considered a German opera, its hero is tragically driven by music, which speeds up his life and anticipates his death; if it’s considered Italian, he’s a blithe hedonist, enjoying music’s capacity to transcribe his sensations, living in the tuneful present tense without thought of tomorrow” (Conrad, 1987: 14).

Ao encontro do *Singspiel* mozartiano, a morte e as aventuras libidinosas são mote do enredo do *dissoluto absolvido*, no entanto, o drama jocoso saramaguiano parece atenuar o papel da morte, tanto enquanto despoletadora dos infortúnios do Comendador e de Don Giovanni, como enquanto agente da catástrofe final que assolaria o anti-herói. De outra forma, a figuração da morte parece passar de utensílio do drama para cerne do enredo, intrumentalizado tanto pela sua ridicularização, como pela sua deslocação metafórica.

O texto dramático é encetado com um monólogo de *Don Giovanni*, na qual o próprio expõe os antecedentes da ação, dissertando sobre conquistas falhadas, sobre o assassinato do Comendador e o envelhecimento do burlão, motivos sobre os quais se debruça com a trivialidade e o descomprometimento também paradigmáticos da obra seminal:

**Don Giovanni**

*Espanha, Turquia, França, Alemanha, Itália, tudo somado dá duas mil e sessenta e cinco mulheres... Quem delas terá sido a primeira? (...) A orgulhosa Dona Ana teria neste livro o número dois mil e sessenta e seis, a ingénue Zerlina seria a dois mil e sessenta e sete, mas as ingratas não me deram tempo, resistiram, gritaram por socorro, obrigaram-me a fugir, a dar confusas e ridículas explicações. Antigamente era mais rápido na conquista, mais veloz no triunfo, mais conclusivo na retirada. E ainda por cima tive de matar o idiota do comendador. Don Giovanni está a fazer-se velho (Saramago, 2005b: 29/30).*

Num retrato indiciante da fragilidade humana diante da passagem inelutável do tempo, com um coloquialismo comum ao texto *buffesco* e à estética saramaguiana, o *nonsense* parece revestir tanto o discurso como as situações cénicas, como ilustra o diálogo entre Don Giovanni e a estátua do Comendador, durante o qual a morte é perspectivada jocosamente:

**Don Giovanni**

*E como foi que vieste até aqui? Não deve ter sido fácil, com essas pernas rígidas, tesas. Quero dizer, sem articulações.*

**Comendador**

*Trouxe-me pelos ares o meu espírito. Não havia outra maneira.*

**Don Giovanni**

*E onde está ele agora?*

**Comendador**

*Ficou lá fora à espera.*

**Don Giovanni**

*Se queres, manda-o entrar, não faças cerimónia, onde cabemos dois, cabemos três. E mesmo quatro, se contarmos com Leporello (id.: 32).*

Numa figuração carnavalesca, o discurso veicula uma certa tónica escarnecedora, como que afrontando o poder inelutável da morte, ainda que se trate de uma afronta efémera – um “triunfo de uma espécie de libertação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus (...) [apontando] para um futuro ainda incompleto” (Bakhtin, 1987: 8/9), talvez revelando a conceção de que o devir restituirá esse mesmo domínio fatal.

Além da afronta ao poderio do tempo, salientamos uma certa crítica ao poder da erudição no cânone da obra de arte, numa sua desconstrução pelo triunfo pós-moderno das poéticas populares, já salientada por Linda Hutcheon, que é recorrente na obra saramaguiana:

*If all the arts are part of the same culture today, it is because the popular arts have become internalized, incorporated into the serious forms, democratizing the class-inspired hierarchies of an earlier time. In this sense, then, we may indeed be witnessing a variety of (or variation on) Bakhtin's carnivalesque parodic inversion and the triumph of the people (Hutcheon, 2000: 81).*

Em paralelo com o gesto pós-moderno de diminuição do fosso entre os domínios erudito e popular sugeridos pela ensaísta, a estética saramaguiana parece inserir-se nesta tendência de subversão das convenções e linguagens de uma elite literária, acrescentando elementos narrativos e discursivos de índole popular e burlesca, num registo oralizante, já amplamente teorizado, que parece tocar uma intencional desmesura loquaz.

Numa figuração de cariz maravilhoso, o tópico do jantar da estátua do Comendador assassinado com o seu carrasco ganha uma nova dimensão de irrealismo e um sedimento adicional de *nonsense* pela adenda de uma viagem do espírito “pelos ares”. Perante uma cena *buffesca*, ao encontro da paradigmática conjugação de tonalidades inerentes ao *display* saramaguiano da morte, a cena sofre uma viragem brusca do *play* para o *dis-play*, adquirindo feições macabras e viscerais. Neste contexto, respondendo à sugestão ironicamente cortês do burlador, o Comendador objeta:

**Comendador**

*Não te incomodes, o espírito esperará o que for preciso, cedo e tarde são expressas sem sentido para ele.*

**Don Giovanni**

*Curioso. E vai ficar lá for a até que acabemos de comer?*

**Comendador**

*Os mortos não comem, os mortos são comidos.*

**Don Giovanni**

*Não é preciso estar morto para saber isso. Em todo o caso, tu encontras-te a salvo, os vermes são bichos delicados, respeitam o bronze. Mas, agora reparo, se por te faltarem as articulações não te podes sentar, comer também não poderás. Para comer é preciso dar ao queixo (Saramago, 2005b: 33).*

Num *volte-face* dramático que, elidindo a leveza burlesca da cena, imprime um humor sombrio e sádico, segue-se a imagem grotesca, assente na interseção híbrida e entre o negro e o riso “ligado ao baixo material e corporal” (Bakhtin, 1987: 18): um rebaixamento ao nível do orgânico, numa imagética que repugna para, seguidamente, dar lugar a um certo “alívio cómico”, tal como perspectivado por Moelwyn Merchant (1977) – uma oscilação entre tensão e descompressão, como num pictográfico *zoom in – zoom out*.

Da mesma forma, assinalamos um dos momentos de subversão paródica, no qual – ao contrário do *Dissoluto Punito*, cujo desenlace culmina com a descida às labaredas dos infernos do anti-herói –, perante a frustração da estátua do Comendador, o fogo que se acende é fraco e fátuo, extinguindo-se antes de cumprir a sua missão punitiva:

**Comendador**

*Assim o quiseste, assim o terás. Que as portas da morada do Demónio se abram então para ti, que te abrasem as chamas do castigo eterno, que sofras mil anos de torturas por cada uma das vítimas da tua concupiscência. Vai, maldito, o inferno espera-te, tu já não és deste mundo. Vai!*

**Don Giovanni**

*Estás louco varrido.*

**Comendador**

*Vai!*

*(Uma chama alta brota do chão para imediatamente se apagar)*

**Don Giovanni**

*Continuo aqui, comendador. Experimenta outra vez, mas com mais força. Grita para que o demónio te ouça e mande abrir a porta.*

**Comendador** *(gritando)*

*Vai!*

*(Levanta-se uma chama mais pequena que a primeira e logo se apaga.)*

**Don Giovanni**

*Falhaste, comendador, pelos vistos não tens nenhuma influência no governo do inferno. Talvez seja por estares no paraíso, talvez não haja linhas de comunicação. Dou-te mais uma oportunidade, a última. Costuma-se dizer que às três é de vez.*

**Comendador** *(com desespero)*

*Vai, maldito, vai! Ordeno-te que vás!*

*(Uma terceira e insignificante labareda sobe e desaparece.)*

**Don Giovanni**

*Acabou-se o gás (Saramago, 2005b: 38/9).*

Numa *transcontextualização* do desenlace canónico, no sentido conferido por Linda Hutcheon<sup>292</sup>, notamos como a desdramatização da tragicidade da morte é aqui instrumentalizada pela ridicularização de uma tonalidade imprecavativa, imbuída de matiz sobrenatural, que parece ser quebrantada pela interseção entre o registo “maravilhoso” e o registo “estranho” – um fogo que emerge dos confins do inferno, irrealistamente, desconstruído pelo escárnio de um raciocínio dedutivo proveniente do contexto da *era da técnica*, numa acentuação do risível pela descontextualização ou o desajuste temporal.

No contexto de neutralização da tragicidade do tema funéreo, ao encontro do conceito expositivo de *display*, o absolvido mantém a postura destemida do Don Giovanni *Punito* diante da finitude e perante a imagem do *transit* espiritual (ainda que moldado em bronze) do Comendador – uma frieza figurativa que, destoando do temor desmesurado de Leporello, possibilita o efeito cómico:

**Don Giovanni**

*Olha o que está atrás de ti.*

**Leporello** (*assustando-se*)

*Céus! O Comendador!...*

**Don Giovanni**

*O Comendador está morto. Isso é a estátua dele.*

**Leporello**

*E como foi que chegou aqui?*

**Don Giovanni**

*Trouxe-o o espírito.*

**Leporello**

*Também espíritos vamos ter agora? (...) Senhor, neste passo das nossas vidas nos separamos, se quer, pague-me o que ainda me está a dever pelos meus serviços, mas se não quiser pagar-me, tanto me faz, numa casa com fantasmas é que eu não fico nem mais uma hora.*

(...)

**Don Giovanni**

*Cabeça de burro, ignorante, um espírito não é a mesma coisa que um fantasma, aos espíritos não é possível vê-los, são invisíveis, enquanto os fantasmas, esses, se estão para aí virados, se lhes apetece, deixam-se ver pelos viventes. Os fantasmas são divertidos, gostam de pregar sustos. O espírito do Comendador não fez mais do que trazer a estátua ao colo. Ficou lá fora à espera (id.: 43-45).*

---

<sup>292</sup> Neste seguimento, sublinhamos a adaptação temporal pós-moderna que, segundo Linda Hutcheon, “is an integrated structural modeling process of revisiting, replaying, inverting and ‘trans-contextualizing’ previous works of art” (Hutcheon, 2000: 11).

Como poderemos verificar, a poética no *nonsense* percorre toda a cena (e toda a obra), numa sucessão de lugares-comuns que dão corpo a um discurso imbuído de terror e de crenças populares, que é desconstruído escarnecedoramente por um Don Giovanni que recusa o tal “refúgio na transcendência” supracitado (Seminara in Saramago, 2005b), uma negação comum à obra saramaguiana e que espelha o discurso de um *autor empírico*.

Notamos como medo confesso do sobrenatural expresso por Leporello mas também a gravidade admoestatória da estátua do Comendador parecem ser vestígios da *opera seria* (Kerman, 2005: 71) que permanecem não só na ópera tragicômica clássica mas também na pós-moderna. Neste sentido, o temor é reiteradamente intercalado com o apelo constante donjuanesco e saramaguiano à realidade prática. Desta forma, perante um servo que confessa a preferência por fantasmas velados em detrimento de espíritos invisíveis, na medida em que os pode avistar, o absolvido replica que prefere que ele vá preparar o jantar, fazendo valer a “fortuna” que gasta “em pré-cozinhados” e, perante as maldições estéreis de um *convidado de pedra*, exclama que este “julga que ainda está na idade de brincar com o lume” (Saramago, 2005b: 47).

Na verdade, um tremor exacerbado e uma tonalidade imprecatória fazem sobressair essa desdramatização da finitude que cremos ser subjacente à estética do *display* saramaguiano, usando como utensilagem não só o discurso risível e desafiador, não só a imagem crua *lembrando-nos de que morreremos* – uma crueza que é menos visceral no campo operístico do que no campo romanesco –, mas também a linguagem tangencial ao aforístico, num tom mais circunspecto e simbólico que concede ao texto tragicômico um cunho metarreflexivo: “Que aqui não há nenhum cemitério? Como te enganas, estátua! A terra é toda ela um sepulcrário, é mais gente que se encontra debaixo do chão que aquela que em cima dele de agita, trabalha, come, dorme e fornicava” (*id.*: 47/8).

Ainda neste seguimento, perante a ameaça canónica “[d]i rider finirai prima dell’aurora”, à qual o burlador responde “[o] último a rir será sempre o que ri melhor. Tu já estás fora da comédia. Não passas de um adereço” (*id.*: 48), notamos a recorrência da tonalidade cruel, proferida com um alegre sentido de realismo inevitável – uma crueldade que consideramos revestir toda a obra saramaguiana e que colocamos em paralelo com o conceito de “joyful cruelty”, teorizado por Clément Rosset.

Como sublinhou o filósofo francês, no artigo “The Cruelty Principle”, a natureza cruel e dolorosa do real é “impossível de ser colocada à distância ou atenuada através de algum tipo de

instância que possa ser exterior a ela”<sup>293</sup>. Neste sentido, Clément Rosset considera que a realidade deve ser representada à luz de dois conceitos unidos pela etimologia: “cruel” e “cruor”. Como assinalou o ensaísta: “*Cruor*, from which *crudelis* (cruel) as well as *crudus* (not digested, indigestible) are derived, designates torn and bloody flesh, that is, the thing itself stripped of all its ornaments and ordinary external accoutrements, in this case skin, and thus reduced to its unique reality, as bloody as it is indigestible” (Rosset, 1993: 76).

Em detrimento do que considera ser um culto anestésico porém não curativo de uma filosofia (ou arte) que se refugie no irreal e no ilusório como única certeza, numa aparente crítica a qualquer tipo de refúgio nos meandros da fenomenologia, Rosset advoga uma filosofia livre de artificios, livre de uma ilusão auto-imposta perante a assunção de que só conhecemos as aparências, livre da crença de que a existência é ilusória e, como tal, também a crueldade é ilusória. Pelo contrário, Clément Rosset defende uma filosofia assente na aceitação dos extratos do real que nos são permitidos perceber, nos “momentos de verdade” a que temos acesso, ou seja, na aceitação da fragosidade do real, podendo assim auferir do “remédio” trazido pela aceitação de que essa realidade é cruel.

É neste âmbito que no artigo “The overwhelming force” Rosset explana o conceito de “joyful cruelty”, sedimentado no cariz intrinsecamente paradoxal da alegria, que é fundamentado a partir de três implicações, que aqui lembramos. Em primeiro lugar, a de que a alegria é um estado de espírito que pressupõe um certo tipo de loucura ou irracionalidade; em segundo lugar, a de que a alegria é necessariamente cruel já que persiste mesmo ciente da fatalidade do destino e da tragicidade do real<sup>294</sup>; e, finalmente, a de que a alegria é a condição *sine qua non* para uma vivência consciente, como se a possibilidade de possuir um certo ponto de loucura evitasse quaisquer outros tipos de loucura que indiciassem a neurose e a irrealidade, tal como considerara Montaigne: “There is (...) no knowledge so hard to acquire as the knowledge of how to live this life well and naturally...” (Montaigne *apud* Rosset, 1996: 18).

Numa curiosa alusão à arte de temperamento mozartiano, Rosset reitera esta quase aliança necessária entre crueldade e alegria. Como considera, “[t]his is something like the ‘second naïvité’ which a modern interpreter of Mozart (Edwin Fischer) attributes quite correctly to Mozart in the last years of his life. There is no lack of corroboration for this quasi-primordial alliance between joy and

---

<sup>293</sup> Tradução nossa.

<sup>294</sup> Neste âmbito, o ensaísta lembra a assunção de Bergson da “anestesia do coração”, referida no contexto do riso (Rosset, 1993: 18).

cruelty, for the corrosive and implacable quality that belongs to all profound gaiety” (Rosset, 1996: 18).

Neste sentido, não só a crueldade é inerente à alegria, como também a alegria parece ser necessária para suportar o conhecimento de uma realidade cruel, destituída de artifícios, tal como enunciado por Rosset: “The simple fact of taking reality into consideration, the simple exercise of reflection suffices here to discourage all effort – unless joy somehow comes to one’s assistance, a joy which, like that of the Pascalian God, steps in when all forces are failing and brings about, *in extremis* and against all odds, the triumph of the weakest cause” (*ibid.*).

No campo da representação da crueldade na arte, lembramos a apologia do “teatro da crueldade” do dramaturgo surrealista Antonin Artaud, segundo o qual o drama teatral deveria simular as impurezas da condição humana e as calamidades que assolam a existência real, pois só assim seria possibilitada uma “limpeza” coletiva, tanto dos *performers* como dos espectadores. Como sublinhado pelo crítico Albert Bermel comentando o conceito do dramaturgo francês, se já Aristóteles perspetivara o drama como um espetáculo de diversão possibilitador de momentos catárticos e purgatórios em potência, para Artaud este seria uma necessidade social tão importante como uma praga.

Desta forma, tal como a praga é purificadora, na medida em que traz com a morte a regeneração ou purificação – “The plague, in a word, cleanses” (Bermel, 2001: 215) –, também o teatro o deveria ser. No entanto, como explana Bermel, este preceito parece não ter sido respeitado: “Artaud claimed that the theatre lacked patrons because it did not cope with the anguish that is common to all men, with the extreme desires and fears that haunt men’s dreams and are therefore an integral part of his inner reality. (...) The theatre should provide, but did not, plenty of ‘immediate and violent action’ so that it was not outplayed by the violence and immediacy of life itself (*id.*: 273).

Como pretendemos veicular, na presente interpretação, até certo ponto, José Saramago parece abraçar a estética da crueldade, num gesto deliberado que considera ser invenção do ser humano, que instrumentaliza no texto dramático, mas também no romanesco. Como sublinhado na conferência intitulada *A Estátua e a Pedra*, comentando o romance *Ensaio sobre a Cegueira*, o autor proclama que a crueldade é algo “alheio à natureza”, criado apenas pelo Homem. Segundo o autor: “Nenhum animal é cruel, nenhum animal tortura outro animal (...) [tendo] de seguir as leis impostas pela vontade de sobreviver, mas torturar e humilhar os seus semelhantes são invenções da razão humana” (Saramago, 2013: 34). Neste sentido, como pretendemos veicular, não entendemos esta estética da crueldade saramaguiana no sentido rossetiano, “enquanto prazer retirado do cultivo do

sofrimento mas enquanto recusa de complacência em relação a qualquer objeto [ou sujeito], seja ele qual for”<sup>295</sup> (Rosset, 1993: 18). Pelo contrário, entendemo-la como um retrato necessário e real de uma condição que diríamos ser *desumana*, mas que, à luz do supracitado, parece ser o retrato de uma condição atrozmente humana. Da mesma forma, na senda de uma voz amplamente ilocutória como é a saramaguiana, esta *joyful cruelty* parece visar ou possibilitar um ato de aceitação da realidade mas também de regeneração necessária, tal como assinala a cartilha artaudiana.

É neste âmbito que colocamos o *display* saramaguiano da morte, que consideramos estar subjacente à repetição de imagens ou de palavras cruas e cruéis, seja pela figuração do visceral ou pela asserção seca e repetitiva da verdade incómoda de que morreremos. No limiar do intolerável, esta crueza da realidade é reiteradamente cunhada no texto operático e em toda a obra saramaguiana, sendo destituída de qualquer suavização ou disfarce. Na senda do indiciado por Rosset, a tonalidade alegre ou risível que, por vezes, reveste a crueldade do *display* não parece veicular a intenção do disfarce do real, ou da desvalorização da crueza da vida, não servindo funções de suavização ou adorno – um adorno que aqui negamos veiculando a recusa do disfarce da realidade, a ausência de máscaras veladoras da tragicidade do real, já que, no que concerne a adornos discursivos, retóricos e temáticos, o notório barroquismo saramaguiano não nos deixará colocá-lo completamente à margem da estética do autor.

Neste âmbito, apesar de um certo culto barroco da narrativa e da linguagem considerada transversal a toda a obra saramaguiana, com especial incidência nas obras até ao *Ensaio sobre a Cegueira*<sup>296</sup> – uma estética inerente, entre outros motivos, ao culto da imagética do imperfeito e do irregular físico e moral (Silva, 1990), ao discurso oralizante de alguma complexidade discursiva e, incontornavelmente, à tematização do lugar transitório da vida – salvaguardamos como, na fase posterior ao *Ensaio*, a obra do autor parece ter seguido um percurso de “ressimplificação”<sup>297</sup>.

---

<sup>295</sup> Tradução nossa.

<sup>296</sup> Como lembrou Patricia Ferreira, no estudo *O Elogio do Barroco em Memorial do Convento*, a estética saramaguiana parece inserir-se nesse barroquismo que Rui Bebiano considerou assentar na “teatralidade” e na “visualidade”, que “são os traços estéticos mais visíveis na mentalidade e nas expressões artísticas do homem barroco. Traços que se projectam (...) em vários outros, como a sensorialidade, o erotismo, a metamorfose, o esplendor da ostentação, o gosto pelo espectacular e pelos extremos, a proliferação dos elementos decorativos, as antinomias como o belo e o feio (...), o gosto pelo lúdico e o burlesco, a inconstância e a fugacidade da vida, o gosto pela magnificência esteja ela presente nas festas da corte, nas cerimónias fúnebres ou religiosas...” (Ferreira, 2009: 28)

<sup>297</sup> No contexto do estilo barroco na escrita saramaguiana e da auto-adjetivada “ressimplificação” da escrita, em entrevista a Carlos Reis, o autor observa: “Entretanto, julgo estar a assistir, nestes últimos livros (sobretudo no *Ensaio sobre a Cegueira*) a uma espécie de ressimplificação. Hoje verifico que há em mim como que uma recusa de qualquer coisa em que eu me divertia, que era essa espécie de barroquismo, qualquer coisa que eu não levava, mas que de certo modo me levava a mim” (Saramago *apud* Reis, 1998: 100). A propósito da depuração da escrita, leia-se também, entre outras publicações, a entrevista “Gosto do que este país fez de mim”, concedida a José Carlos

Como temos vindo a veicular, se a crueldade do real é fortemente impressa na obra em estudo, ora exibida na forma de *dis-play* ora na forma de *play*, subsumindo a supracitada neutralização pós-moderna notada por Umberto Eco (2007), por outro lado, esta crueldade é também desmistificada por uma certa estética da repetição que parece servir de adjuvante, inserindo a crueza da vida num contexto algo quotidianizado – uma ideia de quotidianidade que subjaz a existência de uma dinâmica escritor-leitor no campo literário ou escritor-espectador no campo operático.

De uma forma global, a ideia de habituação à imagem crua tem na memória a condição *sine qua non* e, associada à memória, a noção de constructo gradual de aprendizagem por parte do receptor. No seguimento deste já teorizado diálogo saramaguiano com o leitor, como também lembrado por Patricia Ferreira, a estética do autor integra um “apelo constante às sensações [que] resulta num forte visualismo e num certo horror ao vazio<sup>298</sup> (...) produzindo uma espécie de ‘poética pragmática (...) [barroca] tendo em conta o relevo que confere à figura do leitor e aos efeitos que a obra literária nele deve produzir’ (Pires *apud* Ferreira, 2009: 33).

Salientamos que o drama em geral e a ópera em particular dependem, até certo ponto, corporal e sensorialmente, do receptor, numa ligação que parece ser mais explícita do que a que se estabelece entre escritor e leitor. Neste âmbito, em *Theatre Semiotics*, Marvin Carlson sublinhou este mesmo jogo de dependência recordando, por via de evidência etimológica, a raiz da palavra teatro. Segundo o ensaísta, “the ‘roots of the words *theatre* (from *theatron*, a place for seeing), ‘spectator’ (from *spectare*, to watch), and ‘auditorium’ (from *audire*, to hear)” indiciam uma *fisicalidade* e uma *presença* essenciais para a experiência teátrica (Carlson *apud* Hutcheon & Hutcheon, 2000: 153/4).

A noção de presença e fisicalidade enaltecidas por Carlson parecem essenciais no que concerne ao gesto de escrita sobre a morte. Escrever para uma *plateia* de espectadores (ou leitores) parece subsumir uma ideia de comunhão, como quem sabe que se é observado (ou lido) por *voyeurs*, e condiciona, por esse motivo, os gestos e a escrita, sentindo porventura a missão de escrever um texto que será, de certa forma, uma *ars moriendi* contemporânea.

---

de Vasconcelos ao *Jornal de Letras, Artes & Ideias*, agora inserida na compilação de entrevistas intitulada *José Saramago nas suas Palavras* (2010). A propósito do estilo barroco de *Memorial do Convento*, vide estudo *O Elogio do Barroco em Memorial do Convento*, por Patricia Isabel Martinho Ferreira (2009).

<sup>298</sup> Segundo Aguiar e Silva, a época barroca veicula “um ideal de pompa (...) nascido do mesmo horror pelo vazio que não admite uma parede nua ou uma coluna despida de enfeites” (Silva, 1990: 495/6).

No âmbito algo interventivo do conceito de escrita como inscrição de um guia(ão) da morte, estabelecemos um paralelismo entre a dimensão pragmática da obra saramaguiana e o barroquismo, reiteradamente assinalado na sua estética. Destacada por Aguiar e Silva, o crítico assinala como, na época barroca, os “pregadores apresenta[vam] perturbantes e cruéis visões dos derradeiros instantes da vida, procurando impressionar violentamente a sensibilidade dos seus ouvintes”, uma prática que estende aos artistas e poetas barrocos:

*A poesia descreve o corpo comido pelos vermes, o ventre que se desfaz em pestilência, o nariz já carcomido que deforma o rosto, pinta os mortos da peste, insepultos e esverdeados, medita sobre o aborto (...), fala da doença, da agonia, dos últimos estertores. A morte transforma-se num espectáculo formidando (Silva, 1990: 495).*

Neste contexto, na senda da exposição da morte barroca com intento de impressionar o leitor ou o espectador, parece incontornável que se indaguem eventuais intenções do gesto pragmático no contexto da era da ocultação da morte, assinalando o gesto de revisitação pós-moderna dos exercícios adestrantes da *ars moriendi*, porventura procurando dar resposta à necessidade de (re)criação do *tratado* de aconselhamento e preparação para a apelidada *boa morte*.

Tal como a mencionada dimensão ilocutória da tragédia, a ópera potencia este gesto pragmático, visando interagir com e influenciar o receptor. Neste sentido, tematizar a morte com a tonalidade oriunda da interseção barroca entre o lúgubre e o burlesco, com a proteção ficcional inerente ao drama musical, parece ser um gesto de desconstrução do poder do silêncio tanatológico contemporâneo, por intermédio de um apelo sensorialmente mais aproximado do receptor. Desta forma, o exercício ilocutório de exposição e banalização da morte operática, instrumentalizada pela figuração satírica ou pela repetição da imagética visceral, parecem apelar a e orientar a libertação desse “jugo” repressivo da morte (Ermida, 2003: 59), possibilitado pela feição irreal da representação lírica: “That is what it is all about. What is played out for us is a killing – for our pleasure, with no risk” (Clément, 1989: 10).

Como observou Judith Peraino, no artigo “I Am an Opera: Identifying with Henri Purcell’s *Dido and Aeneas*”, a ópera parece possibilitar uma experiência privilegiada de identificação e catarse decorrente da sua experiência multisensorial:

*A physical catharsis for the opera audience transpires through literally sympathetic vibrations resulting from the music and the vision of the singers. This catharsis combines with the engagement of the emotions and the*

*aesthetic experience of identification – that is, a vicarious/empathetic experience of the sentiment displayed by one or more characters. Opera is a unique artform that provides for an intertwining of emotional/physical rapture – a complete catharsis that unites the mind and the body* (Peraino *apud* Hutcheon & Hutcheon, 2000: 171).

Neste seguimento, Linda e Michael Hutcheon assinalaram que o espetáculo operático movimenta diferentes dimensões artísticas (associadas ao conceito wagneriano de *Gesamtkunstwerk*), possuindo uma índole dionisiaca e apolínea ambivalente ou, se preferirmos, oscilando entre os domínios da *ekstasis* e da razão. Como observam os ensaístas, “[c]ognitive theories argue that music is not primarily a physical stimulus to pleasure but is a ‘perceived and cognized object for the ear’, an ‘object of perceptual consciousness’ that can only be enjoyed when intellectually understood” (*ibid.*). Neste seguimento, na senda dos estudos “Neurological Aspects of Musical Experience” de Henson e “Music and the Brain” de Hachinski & Hachinski, os ensaístas salientam que, enquanto combinação de palavras e música, a ópera movimenta os dois hemisférios cerebrais, sendo que a melodia e a tonalidade são processadas pelo hemisfério direito e a linguagem pelo esquerdo.

A multiaxialidade da representação e da interpretação e o multissensorialismo possibilitados pela ópera parecem pontos de diferenciação relevantes entre a figuração da morte romanesca e a figuração da morte de uma literatura que se fará drama musicado e representado. Neste âmbito, lembramos que Theodor Adorno salientou esta diferença considerando que a ópera é diferente de um romance ou de um poema já que é redigida com a intenção de se apresentar publicamente, o que envolve a presença corporal, tanto da audiência como dos atores (*id.*: 13/4) – um facto interessante quando perspectivado no contexto da contemporaneidade, na qual o corpo presencial tem vindo a perder protagonismo, tanto no campo artístico (com o aparecimento da tecnologia sonora que iniciou a sua evolução com o fonógrafo edisoniano), como no campo sociológico (cujos meios de comunicação se têm vindo a virtualizar, em crescendo).

A propósito da Modernidade cibernética, no artigo “O corpo enquanto acessório da presença”, David Le Breton assinalou a condição corporal contemporânea “excedente” sublinhando o desejo de uma “humanidade [já apelidada de pós-humanidade], que conseguisse enfim desfazer-se de todos os entraves donde o mais importante seria o fardo de um corpo a partir de agora anacrónico, fóssil” (Breton, 2004: 72). No presente contexto, o desaparecimento do corpo não parece consistir na sua total supressão mas na substituição da sua presença. De outra forma, se o meio cibernético não apaga o corpo completamente sendo, pelo contrário, um canal de exposição

do mesmo, nomeadamente através da fotografia digital ou analógica – essa “micro-experiência da morte”, como diria Roland Barthes<sup>299</sup> –, no meio cibernético o corpo parece tornar-se um complemento dessa presença.

Neste seguimento, o apagamento do corpo foi teorizado por Linda e Michael Hutcheon, no domínio operático, explanando o conceito que apelidam de “disembodied voice”, subjacente a uma era na qual a experiência dramática pode ser reproduzida pela nova tecnologia audiovisual que, como assinalam, tanto distanciam como aproximam o espectador do espectáculo. No que concerne à aproximação possibilitada pela *era da técnica*, a título exemplificativo, a legendagem na ópera é um dos exemplos dos benefícios da Modernidade, na medida em que potenciam a acessibilidade e a compreensão do texto e tornam a experiência mais envolvente e ativa (Hutcheon & Hutcheon, 2000: 11/2). Por outro lado, os mesmos meios tecnológicos veiculam um certo apagamento do corpo da realidade quotidiana e artística e, de certo modo, contribuem para o enfraquecimento da experiência sensorial dos espetáculos dramáticos ou operáticos:

*There is no doubt that certain forms of audio technology, especially, have worked to distance audience bodies from stage bodies. (...) In television and film, for instance, the body loses its brute corporeality; nevertheless, the close-up can allow the camera to give an illusion of intimate contact unavailable in a live theatrical experience. Of course, film, especially on a large screen, can provide impressive spectacle through special effects, on-location shooting, and other technological resources that live performed opera in a theater cannot hope to offer. But the impact of that spectacle on the audience's physical experience of it is different from a live performance (id.: 2).*

No seio deste apagamento do corpo e enfraquecimento experiencial, assinalamos a vertente tecnicista do “espetáculo” gravado. Como sublinham os ensaístas, o cinema e a televisão subsumem a ideia apolínea de perfeição estabelecida pela possibilidade de manipulação ou repetição da gravação, num ambiente que é “controlado, completo, ‘aperfeiçoado’ (pelo menos de acordo com o gosto do realizador ou do produtor)”<sup>300</sup> (*ibid.*). Desta forma, as gravações dos espetáculos operáticos parecem estar no limbo entre a performance ao vivo e a performance

---

<sup>299</sup> No contexto de *A Câmara Clara*, lembramos as palavras barthesianas perspetivando a fotografia enquanto “Morte em pessoa”: “...trata-se de uma acção bizarra: não páro de me imitar a mim próprio e é por isso que sempre que me fotografam (que deixo que me fotografem) sou invariavelmente assaltado por uma sensação de inautenticidade, por vezes de impostura (...). Ao nível imaginário, a Fotografia (aquele de que tenho a *intenção*) representa esse momento deveras subtil em que, a bem dizer, não sou nem um sujeito nem um objecto, mas essencialmente um sujeito que sente que se transforma em objecto: vivo então uma micro-experiência da morte (...), torno-me verdadeiramente espectro” (Barthes, [1980] 2003: 29-31).

<sup>300</sup> Tradução nossa.

gravada, na medida em que mantêm um pouco da excitação e da insegurança inerentes a um espetáculo ao vivo, conservando o que os ensaístas consideram ser “...some of this visceral appeal of the present, the unique, and the unrepeatabl” (*id.*: 13).

Diante das peculiaridades acima assinaladas, parece incontornável que se saliente a singularidade da representação da morte na ópera e do *display* da morte no texto operático saramaguiano. Em primeiro lugar, num texto dramático que é intencionalmente redigido para a *performance*, a questão do *display* da morte – na sua assunção expositiva – parece ganhar uma dimensão de corporalidade em potência, de devir tanatológico materializado corporalmente pelo cantor lírico. Neste âmbito, ainda que no texto operático saramaguiano se verifique um certo apagamento corporal pela representação bambolesca de algumas personagens (motivo sobre o qual nos debruçaremos adiante), na obra de José Saramago, a ópera é também possibilitadora de uma (re)criação corporal, abrindo uma porta para uma nova representação da morte que é, até certo ponto, corporeamente mais presente ou mais carnal do que a romanesca.

Ao mesmo tempo, o texto operático parece subsumir uma ilocutoriedade diversa, no sentido em que conferem um potencial catártico aristotélico ou artaudiano, de índole coletiva, no momento da *performance*, com todas as implicações sensoriais a si subjacentes. Neste contexto, em *Believing in Opera*, Tom Sutcliffe observou que o espetáculo ao vivo é possibilitador de uma experiência sensorial e de uma estética mais profundas. Como afirma, “[i]n the live experience eye and mind take in a respond to everything, creating a far profounder, more intriguing happening in the realm of the imagination. The live audience (...) discovers its own emotional, metaphorical and philosophical overlaps and connections” (Sutcliffe *apud* Hutcheon & Hutcheon, 2000: 13).

Representar a morte num texto que é ópera em devir, como é exemplo *Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido*, de José Saramago, parece dar-lhe um novo âmago pragmático, abrir um novo canal dialógico entre escritor e recetor, possibilitando que o último tenha um papel mais interventivo no seio das dinâmicas estéticas aí ativadas.

Da mesma forma, o potencial de expiação coletiva de um tabu contemporâneo, tal como é o da morte, parece levar a figuração da finitude saramaguiana a um novo nível de concretização: o de uma possível catarse materializada multisensorialmente sendo, de certa forma, mais corporificada ou aproximada do recetor. Ao encontro do que no presente estudo pretendemos veicular, como explanado por R. G. Collingwood, na obra *The Principles of Art*, se considerarmos que a índole impressa da literatura poderá ser vista como um distanciamento (material) da recepção, (comparável à da audição de música gravada através de um gramofone) por outro lado, a versão

performática desse texto, nomeadamente a versão operática, parece proporcionar uma certa aproximação sensorial entre autor e receptor, comparativamente ao que Collingwood, não sem polémica, adjectivou de fraqueza da literatura: “It is a weakness of printed literature that this reciprocity between writer and reader is difficult to maintain. The printing-press separates the writer from his audience and fosters cross-purposes between them” (Collingwood, 1945: 292-294).

Por outro lado, como observado por Mário Vieira de Carvalho, no estudo *A Ópera como Teatro: De Gil Vicente a Stockhausen*, citando o encenador operático Peter Konwitschny, o “[t]eatro (...) [compreendido] com referência à ópera, é, em última instância, uma forma de comunicarmos desalienadamente uns com os outros. Não é pré-produzido e enviado depois seja para onde for. Executantes e público têm de estar presentes no espectáculo” (Konwitschny *apud* Carvalho, 2005: 33), um conceito de imediaticidade presencial e de quase parceria performática que coloca a tónica na figuração do corpo, e não no seu apagamento pós-moderno.

Neste âmbito, um resultado da dialética entre a aproximação ao corpo potenciada pela ópera e o não paradoxal silenciamento do corpo na ópera pós-moderna, o texto operático saramaguiano e a performance corghiana parecem conceder uma nova dimensão de *display* à tematização da morte por José Saramago. Em *Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido*, tal como indiciado sob forma didascálica, o prólogo abre com o célebre diálogo enumerador das conquistas donjuanescas que se dá entre Leporello e Dona Elvira – uma cena na qual a personagem feminina é representada textual e cenicamente por um manequim, o que levanta, desde já, algumas questões.

Inserido numa categoria que Roger Caillois considera pseudo-fantástica<sup>301</sup>, veiculando a ideia de um acontecimento sobrenatural passível de se explicar racionalmente, que remete “para segundo plano a perspectiva da personagem e do leitor em relação ao elemento perturbador” (Pires, 2006: 52), o manequim possui a aura simbólica de representação ou substituição do ausente e simultaneamente de figuração da matéria perecível identificável com a do próprio corpo humano. Da mesma forma, o manequim é associado à ideia de réplica morfológica do homem, substituindo-o em funções não vitais, de índole tanto funcional como artística.

No campo funcional, lembramos a ídole replicável inerente aos escaparates lojistas ou aos *crash test dummies* – símiles da figura humana associados à ideia operacional de ensaio. No campo estético, entre outros duplos, o duplo corporal estabelece uma analogia metonímica do conceito de representação, remetendo também para o conceito de *display* associado à ideia de escaparate

---

<sup>301</sup> No contexto saramaguiano, leia-se o estudo *O Modo Fantástico e a Jangada de Pedra de José Saramago*, por Cristiana dos Santos Pires (2006).

potenciado pela reprodução do objeto semelhante, mas também para o que Mário Vieira de Carvalho apelida de “gesto de mostrar” (Carvalho, 2005: 84) barroco, que correlacionamos com as estéticas corghiana e saramaguiana. Neste âmbito, o mostruário e a arte – ambos simulações do real –, parecem incorporar os pontos fortes e fracos da representação: não fosse a cópia a possibilidade de revelação e de falsidade em potência.

A descorporificação de Dona Elvira ocorrida apenas no *incipit* da peça operática não parece ser acaso. Como apanágio da objetificação e de universalismo, a mulher *bambolesca*, sem face, faz de Dona Elvira apanágio de todas as conquistas femininas de Don Giovanni sendo, por um lado, a representação de um objeto de prazer mundano e, por outro lado, imagem de uma idolatria despersonificada ou desumanizada, na senda da imagem musal de Giorgio de Chirico.

De igual modo, o manequim veicula a imagem multiforme de manietação titeresca, o que poderá ser lido pluralmente, tanto no que concerne à manipulação masculina do sexo feminino, como no que concerne à manipulação inerente à (re)criação paródica da narrativa e ao emprego do discurso *clownesco* nessa mesma narrativa.

Por outro lado, na obra saramaguiana, Dona Elvira não é um mero juguete de Don Giovanni ou da figura do autor, parecendo encarnar duplamente o conceito de manipulação, sendo simultaneamente objeto e agente de manietação. Neste âmbito, assinalamos que é pelas mãos de Dona Elvira – em conspiração com Dona Anna, com quem engrendra e procede à troca do manual *donnesco* pelo manual vazio – que cai o *scellerato*, atingido pela derradeira morte do Don Juan: a supressão do registo das conquistas, “uma morte simbólica, que ocorre na profundidade na psique e que dá lugar a um renascimento no sentido da libertação do peso do ‘mito’<sup>302</sup> (Seminara in Saramago, 2005b: 128). Don Giovanni é, deste modo, traído por Dona Elvira e Dona Anna, ambas “carrascos” executores “de um assassinato moral”, numa espécie de “*mise à mort*” (*id.*: 133) ou “*donner la mort*”, como assinalaria Derrida (2008).

Na senda da objetificação *bambolesca* veiculada pela escrita saramaguiana e pela performance corghiana, notamos a descorporificação veiculada pelo manequim feminino e pela instrumentalização das legendas – uma prática convergente com o conceito de “[d]isembodied voice”, que tem vindo a sedimentar-se no espetáculo operático e que, como veiculado por Linda e Michael Hutcheon (2000), veio aproximar a recepção da ópera, possibilitando a sua compreensão inequívoca, desvelando e dando destaque às palavras que, como lembrado por Catherine Clément,

---

<sup>302</sup> Comentário de Graziela Seminara, veiculando a posição de José Saramago.

no passado, eram incompreendidas pela maioria, tanto por serem expressas em língua estrangeira como por serem proferidas com técnicas vocais inapreensíveis (Clément, 1989: 9).

No presente contexto salvaguardamos como, enquanto guardião da voz, o apagamento do corpo na ópera é parcelar na medida em que o boneco não é aqui completamente mecânico (na senda dos manequins de Carrà, Chirico, Savinio e Atget) ou ausente de vitalidade, sendo uma entidade híbrida que mantém uma feição carnal, provida de sentimento e capaz de provocar emoções, adjuvado pelas melodias da música e do canto.

Notemos como a substituição da figura humana era já paradigmática do Don Giovanni *punito*, instrumentalizada pela estátua de pedra do Comendador que, imbuído de simbologia sepulcral, substituiu a representação carnal do corpo morto. Na verdade, neste âmbito, notamos como, no texto teatral saramaguiano, a estátua não possui uma constituição de pedra mas de bronze que, simbolicamente, é emblema de imortalidade, inflexibilidade e crueldade<sup>303</sup>. Ao mesmo tempo, lembramos a importância da simbologia da estátua e da pedra na escrita metaliterária do autor, veiculando a conotação auto-proclamada de uma literatura “em direcção ao essencial (...) como se definitivamente tivesse abandonado o projeto de descrever a estátua (...) e penetra[sse] mais profundamente na pedra obscura do ser” (Saramago, 2013: 39). Por outro lado, a estátua está muito presente na obra saramaguiana conotando, entre outros sentidos, a imagem de uma imortalização que presta reverência ou “uma justificação, o remorso de um desamor” (Saramago, 1997b: 58).

Além da estátua brônzea do Comendador morto, *Don Giovanni* absolvido veicula uma substituição *bambolesca* versada também sobre o corpo vivo, numa representação do objeto de criação, diferentemente da do objeto de aniquilação. Em conjunção com o apagamento do corpo morto, a substituição do corpo vivo parece aludir à dimensão estatuária em devir do corpo pulsante, porventura lembrando que do inanimado viemos e ao inanimado retornaremos.

Da mesma forma, veiculando um simbolismo algo premonitório, na *performance* de Azio Corghi, o manequim de Dona Elvira é acompanhado por três corpos enforcados com aparência inânime, os quais são retirados de cena, um a um, e transportados com o auxílio de carrinhos de mão. Numa adenda cénica corghiana, os enforcados parecem ser indício do desenlace sublinhado pelo autor português aquando do preâmbulo da obra confessando “que sempre havia pensado que Don Giovanni não podia ser tão mau como o andavam a pintar desde Tirso de Molina, nem Dona Ana e Dona Elvira tão inocentes criaturas, sem falar do Comendador, puro retrato de uma honra

---

<sup>303</sup> Leia-se a narração de Hesíodo sobre a raça de bronze na obra icónica *As Obras e os Dias* ([s.d.] 1876).

social ofendida, nem de um Don Octávio que mal consegue disfarçar a cobardia sob as maviolas tiradas que no texto de Lorenzo da Ponte vai debitando” (Saramago, 2005b: 15).

Perante tal asserção, levantando a questão da identidade ignota dos três enforcados, por exclusão dos já desumanizados Dona Elvira e Comendador, os enforcados parecem aludir a Dona Ana, Don Octávio e Masetto – três dos cinco personagens vencidos pelo amor consumado entre Giovanni e Zerlina. Neste sentido, se interpretada num sentido de desvelação do desenlace, a presente introdução cénica de Corghi vai ao encontro do cunho prolético paradigmático da narratividade saramaguiana, levantando o véu do desenrolar da diegese sem descobri-la completamente, como quem exclama: “É cedo ainda para estes acidentes” (Saramago, 1994:117).

Neste sentido, na paródia saramaguiana, ainda que simbolicamente, a morte física parece recair sobre os cinco personagens, mais do que sobre Don Giovanni, cujo destino canónico seria o de perecer – uma reviravolta que parece, aliás, ir ao encontro da tradição operática que, como explanado por Catherine Clément no estudo citado *Opera, or the undoing of Women*, finda preponderantemente com o castigo, a queda, o abandono ou a morte das mulheres (Clément, 1989: 7).

É “una questione di vita o di morte”, diríamos, uma exclamação que, embora não seja uma referência direta ao discurso dapontiano de Dona Elvira, parafraseia, de certa forma, a mensagem veiculada pela personagem ao longo de toda a ópera de Mozart. Neste âmbito, como podemos observar na performance operática<sup>304</sup>, o excerto sublinhado é o mote central do coro, sendo proferida e repetida no início e no desenlace da ópera, deixando um vestígio permanente da fatalidade e do mau agouro que percorrem todo o enredo canónico. Notamos como, no texto saramaguiano, a expressão “uma questão de vida ou de morte” é repetida por Dona Elvira e por Don Giovanni, num jogo de palavras indiciante da morte emocional de Dona Elvira, na iminência de o burlador a não tomar como sua esposa – uma cena tragicómica que vai ditar a queda ulterior de Don Giovanni às mãos de Dona Elvira:

**Dona Elvira**

*Don Giovanni está em casa?*

**Leporello**

*Sim, senhora.*

**Dona Elvira**

*Vai chamá-lo. Preciso de falar com ele.*

---

<sup>304</sup> Gravação gentilmente cedida pela Fundação César Manrique, organizadora da exposição *A consistência dos sonhos* (2008).

**Leporello**

*Mas senhora...*

**Dona Elvira**

*Mas, senhora, quê?*

**Leporello**

*Ele disse... disse que não quer ser incomodado.*

**Dona Elvira**

*Pois então diz-lhe que se trata de uma questão de vida ou de morte. Ele que decida.*

*(...)*

**Don Giovanni** (para Dona Elvira)

*Que queres? Que questão é essa de vida ou de morte que te trouxe aqui?*

**Dona Elvira**

*A minha vida, a minha morte.*

**Don Giovanni**

*Em que ficamos? Vida, ou morte?*

**Dona Elvira**

*Dás-me a vida se me devolves o teu amor, rouba-la se não me recebes nos teus braços.*

(Saramago, 2005b: 60-64)

Entre vidas e mortes, notamos como, além do castigo do “pecador” instrumentalizado por Dona Elvira com a troca do manual *donnesco* por um manual vazio, a paródia saramaguiana sublinha uma certa forma de morte feminina, de índole emocional<sup>305</sup> – uma auto-proclamada morte de amor (*Liebestod*), que já se subsumia na versão mozartiana, como poderemos verificar na *aria* final, quando a personagem lamenta o seu fado<sup>306</sup>.

Sublinhamos as mortes simbólicas de Don Giovanni e Dona Elvira saramaguianos – esta última já indiciada pela referida imagem inanimada da *bambola* – já que, na versão saramaguiana, o castigo por morte física recai sobre o Comendador e Don Octávio – um cavalheiro defensor da honra feminina que perece num duelo de espadas com Don Giovanni, tendo previamente prenunciado a

---

<sup>305</sup> Sublinhamos a punição emocional, já que fisicamente as duas personagens que são alvo de morte física são o Comendador e Massetto.

<sup>306</sup> Recordamos o último recitativo acompanhado de *aria*, onde Dona Elvira confessa o conflito interior causado pela vontade de vingança e pelo amor que diz ainda nutrir por Don Giovanni: “In quali eccessi, o Numi, / in quai misfatti orribili, tremendi / è avvolto il sciagurato! / Ah no! non puote tardar l'ira del cielo, / la giustizia tardar. / Sentir già parmi la fatale saetta, / chi gli piomba sul capo! / Aperto veggio il baratro mortal!... / Misera Elvira! che contrasto d'affetti / in sen ti nasce! / Perchè questi sospiri? / e quest'ambascie? / Mi tradi quell'alma ingrata, / Infelice, o Dio!, mi fa. / Ma tradita e abbandonata, / Provo ancor per lui pietà. / Quando sento il mio tormento, / Di vendetta il cor favella; / Ma, se guardo il suo cimento, / Palpitando il cor mi va.”

morte simbólica do burlador – “...o desprezo das pessoas honestas te matará, cada dia que vivas será como uma morte para ti” (*id.*: 80).

Ainda que Don Giovanni seja punido com o apagamento das investidas amorosas do manual, numa vingança instrumentalizada por Dona Elvira – a mulher, a origem do Mal como bíblica e mitologicamente reiterado – a personagem parece auferir de um auxílio *ex machina*, o amor de Zerlina – o amor, a vitória do Bem – que lhe permite regenerar-se e, assim, renascer. É neste sentido que Don Octávio parece ser “sacrificado” pelo autor, servindo de *comburente* substituto de Don Giovanni para alimentar o pico de tragicidade requerido pelo desenlace trágico do género.

No que concerne à tríade semântica inerente ao conceito de *display* da morte – uma imagem híbrida que, como tivemos oportunidade de assinalar, pretende conotar a ideia de escarapate em primeira instância, e de escarapate jocoso ou pungente, em segunda e terceira instâncias –, se a tematização da morte na ópera *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido* se reveste de tonalidades satíricas, estendidas até nível do exagero *buffesco* e da caricatura paródica, por outro lado, o campo tenebroso afasta-se, de certa forma, da intensidade visceral verificada no romanescosaramaguiano.

No que concerne à feição lúgubre do *dis-play*, o texto operático saramaguiano constitui uma certa suavização da figuração macabra presente na prosa do autor. Um macabre que, na senda de H.P. Lovecraft (1989), se afasta do horrível na medida em que não implica uma atemorização descontrolada ou um receio do ignoto, antes encarnando a aceitação de um devir desconhecido, consciente da crueza do que se conhece na morte – a decadência da matéria .

Como pretendemos notar, embora o tema da morte esteja, de alguma forma, presente em toda a peça, a tematização macabra parece suavizar-se na obra, perdendo a visceralidade inerente à prosa do autor que, com laivos de ironia, foi sendo delineada desde o “período formativo” (Costa, 1998), como verificamos, por exemplo, na crónica “Receita para Matar um Homem”, do livro *Deste Mundo e do Outro*, onde presta homenagem a Martin Luther King:

*Tomam-se umas dezenas de quilos de carne, ossos e sangue, segundo os padrões adequados. Dispõem-se harmoniosamente em cabeça, tronco e membros, recheiam-se de vísceras e de uma rede de veias e nervos, tendo o cuidado de evitar erros de fabrico que deem pretexto ao aparecimento de fenómenos teratológicos. A cor da pele não tem importância nenhuma* (Saramago, 1997b: 137).

Não obstante a envolvência disfemista, o *absolvido* não se reveste do mesmo macabro visceral típico do romanescosaramaguiano. Neste sentido, a aceção anti-jocosa do *dis-play* da morte

parece assumir um papel figurado – algo maravilhoso – mais do que “realista” – um certo “tragic relief” (Merchant, 1977: 20-22), desconstruindo o discurso preponderantemente burlesco do *absolvido*.

Se, tal como assumido por Lovecraft (1989), o macabro e o risível poderão ser interpretados como gestos ardilosos usados pelos autores com o âmbito de se distanciarem do elemento sobrenatural da morte, correlativamente, estes são também instrumentos de dessacralização da morte, na medida em que confrontam a finitude e colocam a tónica na aceitação da perecibilidade e da degradação corporais com a gravidade (e não tragicidade) que o tema encerra, mas também com a desconstrução dessa seriedade pela figuração risível. Vista de um outro prisma, lembramos como a índole sobrenatural e o maravilhoso são chaves mestras da estética saramaguiana, sendo disso exemplos a figuração prosopopéica da estátua do Comendador, do manequim de Dona Elvira e dos enforcados. Neste sentido, poderemos dizer que o macabro e o risível parecem ser gestos ardilosos que, na estética saramaguiana, se aproximam do sobrenatural e do inverosímil.

No que concerne à figuração jocosa da morte – *play* –, notamos como o cómico de linguagem e de situação são potenciados por um registo operático burlesco, permitindo-se “coloca[r] o boné do bufão para se instalar no único refúgio de onde ele ainda pode apreender a essência do mundo” (Alberti, 2002: 12). Como assinalámos, representar a morte risível no género operático, poderá ser entendido como um gesto de protecção e de distanciamento possibilitados pela ficção (e menos de velamento, sublinhemos), ou ser interpretado, tanto como uma provocação audaz a uma realidade despótica – porventura “torna[ndo-se] Deus, experimenta[ndo] o impensável, ou (...) sai[ndo] da finitude da existência” (*id.*: 23) –, quanto como uma “terapia para a vítima que sofre do jugo” (Ermida, 2003: 59) – três leituras que consideramos viáveis no contexto da estética saramaguiana.

Da mesma forma, enquanto paródia de um cânone operático, vincamos o papel algo reversivo, embora também homenageante, do *absolvido*, numa “prática de citação” (Calabrese, 1988: 100) que permite ao autor não só revisitar um mito à luz dos valores contemporâneos, mas também tornar-se audaz e algo sarcasticamente um *Deus (ex machina)* do enredo canónico, permitindo-se dar e retirar a essência vital aos personagens, salvando o herói e punindo as “não tão inocentes criaturas” (Saramago, 2005b: 15).

A propósito da desconstrução do desfecho tanatológico mozartiano por José Saramago, lembramos a asserção de Northrop Frye quando, em *Anatomia da Crítica*, sublinha o desenlace trágico do Don Giovanni *punito*, assinalando que na referida tipologia a plateia detém uma menor

intervenção “não se envolve[ndo] emocionalmente com o descobrimento do enredo ou das personagens. Contempla[ndo] a queda de Dom João como entretenimento espetacular, praticamente como se supõe que os deuses olhem a queda de Ajax ou de Dario” (Frye, [1957]1973: 285). Já no que concerne ao drama cómico, o ensaísta considera o e desfecho que é habitualmente “manobrado com uma reviravolta no enredo”, normalmente instrumentalizada ou adjuvada por uma mulher – uma asserção que colocamos em paralelo com o drama donjuanesco saramaguiano, no que concerne à regeneração de Don Juan propiciada pelo amor de Zerlina, instrumentalizando-se um *lieto fine* que, como em *Euridice* de Jacopo Peri, representa a vitória do amor sobre a morte.

Neste seguimento, notamos que o final feliz foi também sublinhado por Northrop Frye como um apanágio da comédia – “Os finais felizes não nos impressionam como verdadeiros, mas como desejáveis, e concretizam-se por manobra” (*id.*: 170) – ao contrário do desenlace inelutável da tragédia, no qual “o observador da morte (...) nada tem a fazer senão sentar-se e esperar o fim inevitável (...) algo nasce no fim da comédia, e o observador do nascimento é membro de uma sociedade curiosa” (*ibid.*).

É neste sentido que a recriação do desenlace por José Saramago parece corroborar a ideia do potencial operático para possibilitar uma representação da morte mais interativa e pragmática do que a romanesca que, no presente contexto, é instrumentalizada pela desconstrução de um mito algo transcendental e distanciado da vida real como é o de Don Juan, concedendo-lhe a capacidade de nutrir sentimentos *humanos*. Numa aproximação à vida real do texto dramático e operático que é teatralização em devir – não fosse o “teatro (...) o movimento real (...) [que] extrai o movimento de todas as artes que utiliza” (Deleuze, 2000: 54) –, o ato pragmático parece ser deliberado, diante de uma *praxis* autoral que se permite desafiar o seu recetor reiteradamente, como que estabelecendo com este uma relação dialógica.

Entre outros desafios paradigmáticos da estética autoral, o “jogo” com o recetor parece estar inerente à ideia de interatividade que se estabelece entre autor, artista e espetador subjacente aos espetáculos dramático e operático sendo que, diante da tematização da morte, essa interação poderá despoletar reações sensoriais peculiares, estando entre elas a identificação com os personagens e a ansiedade ou o temor relativos à antecipação do desfecho. Neste âmbito, como notaram Linda e Michael Hutcheon:

*As Henry J. Schmidt puts it: "The ultimate anxiety addressed by an ending is the fear of death. Entering into a literary or theatrical experience means exposing oneself to the risk that the as-yet-unknown ending may turn out to be meaningless, or at least disappointing". Even in opera, where (...) we likely know the plot ending, the*

*existential risk is still real, and not only because the ending might not "work" in this particular production, on this particular night. There is no guarantee of catharsis, argues Schmidt, but the gamble is part of the pleasure of the theater, even (...) when the theme of the work is death itself* (Hutcheon & Hutcheon, 2004: 36).

Ainda no âmbito das expectativas geradas no recetor e da ideia de risco associada aos espetáculos dramático e operático, e ainda no seio do género cómico, atentamos ao potencial para os *volte-faces* inesperados e algo irreais. Tal como sublinhado por Northrop Frye, “As conversões inverosímeis, as mudanças milagrosas e o auxílio providencial são inseparáveis da comédia” (Frye, [1957]1973: 170), uma aceção que vai ao encontro do supracitado utensílio narrativo “*deus ex machina*” que consideramos ser instrumentalizado nas cenas finais do *absolvido*: numa trama em cuja resolução revisitada reside a espinha dorsal do exercício paródico pós-moderno – uma leitura evidenciada pela mudança antonímica do adjetivo “punido” para o adjetivo “absolvido” –, o desenlace saramaguiano de índole cómica parece evocar a velha máxima fúnebre augusta: *plaudite amici comedia finita est*.

Tal como observado por Joseph Kerman a propósito do drama musical, em sentido lato, a feição operática saramaguiana parece ter instrumentalizado a música em favor de uma nova articulação dramática, dando uma densidade singular à caracterização dos personagens e da ação, contribuindo para a construção da atmosfera performática, espelhando ambiguidades entre texto representado e texto implícito ou intencional (Kerman, 2005), mas também servindo-se de um novo meio de escaparate da vida e da morte, que veio dar um novo sentido ao conceito de *display*, como “representação”, e enriquecendo a dinâmica ternária inerente ao conceito de *display* da morte na obra de José Saramago. Um novo meio de espetacularização da (e de especulação sobre a) morte que, pela junção entre uma figuração risível e uma figuração afirmativamente visceral, parece buscar a (des)dramatização do perecimento e o desvelamento e aceitação da condição finita humana, que assume na ópera uma feição porventura mais “sensitiva”, não fosse a literatura – como veiculado por Bernardo Soares – uma “maneira mais agradável de ignorar a vida” e a “arte de representar” um meio de aproximação à vida usando “fórmulas visíveis e portanto vitais” ou “vivendo da mesma vida humana” (Pessoa, 2012: 142).

Este novo meio artístico de representação da morte saramaguiana parece ter dado um sentido renovado ao conceito de *contemplatio mortis*, na medida em que, tal como a filosofia platónica, também a literatura e o drama, *stricto sensu*, parecem ser “treino[s] de morrer e estar morto” sendo que, no caso dramático e operático, a ideia de contemplação assume um sentido menos metafórico e mais manifesto, de visualização acompanhada de reflexão e análise.

Sedimentado o valor do recetor na arte operática, considerado por Benjamin Britten um elemento equipolente do “triângulo sagrado”<sup>307</sup> formado por compositor, *performer* e audiência (Britten *apud* Cannon, 2012: 1) – triade geométrica à qual consideramos importante adicionar um quarto vértice, materializado pela figura do autor do texto dramático – a representação operática da morte poderá potenciar essa apelidada “ilusão de presença” da ficção (Ricoeur, 1997: 326), possibilitando a ideia de contemplação como apelo profilático, encarando a própria morte através do artifício da morte (fictícia) do outro.

---

<sup>307</sup> Tradução nossa.

## 4. Conclusão

A morte é um dos temas-chave da obra de José Saramago, sendo representada de forma plural e ambivalente, veiculando feições ora físicas, ora metafísicas, inseridas na convocação reiterada das limitações e indagações inerentes à condição humana. Na estética saramaguiana, a tematização da morte é um campo de coexistência de opostos, num amplo espectro de figurações que veiculam um certo pragmatismo objetivo, não sem recorrer, por vezes, à imagética insólita (Reis, 2012), fantástica e sobrenatural<sup>308</sup>.

Heterogêneo e eclético do ponto de vista conceptual, o tema da morte é representado de forma unívoca no que concerne ao tom na sua maioria desdramatizado, cirúrgico e irónico, podendo afirmar-se que a morte saramaguiana é obsessiva, ainda que não pessimista, de acordo com a premissa de que “as coisas são como são, não vale a pena dramatizar” (Saramago in Aguilera, 2010: 179). Como escreveu o autor sobre a recorrência do tema na sua obra:

*(...) é da morte que temos sempre de falar (...), Se nunca te confrontaste com (...) a morte do outro, nunca saberás o que é. (...) Eu quero confrontar-me com o que chamo a morte limpa, isto é, que te vais e acabou-se. Agora a morte não se vê, levam-se os mortos ao crematório e desaparecem. Quanto menos forem vistos, mais confortável se sente a sociedade, porque conseguiu ocultá-la para que não incomode. Mas aí continua, com a sua força iniludível* (Saramago in Arias, 2000: 63/4).

Considerado um tema abordado pluralmente na obra do autor (Arnaut, 2006), a presente leitura teve como principal objetivo interpretar a tematização da morte na obra de José Saramago que consideramos ser transversal às obras em estudo. Neste âmbito, servimos-nos do conceito de *display* como utensilagem conceptual – um conceito polifónico que consideramos ter maior expressão nas obras *Memorial do Convento*, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, *Todos os Nomes*, *As Intermittências da Morte* e *Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido*.

No que concerne à abordagem tematológica da nossa hermenêutica, tal como notou Maria Alzira Seixo aquando da problematização do conceito de tema, a interpretação do *display* da morte

---

<sup>308</sup> À guisa de ilustração, salientamos a coexistência da apologia brandoniana da vida como “espaço entre o nada e o nada” - um Intertexto de *Húmus*, de Raul Brandão, presente no romance *Todos os Nomes* (1997) –, da assunção da morte como antónimo de finitude, como foi premissa blimundiana - *a morte vem antes da vida, morreu quem fomos, nasce quem somos, por isso é que não morremos de vez* – (Saramago, 1994: 331) e da imagética fantasmática pessoana em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1985).

pretende inserir-se no além da “entidade aglutinadora” da análise temática, veiculando o seu “aglomerado de sentidos plurais” (Seixo, 2001: 466/7).

Neste âmbito, enfatizando a singularidade da voz saramaguiana na representação do tema, inserimo-la no seu contexto extra-literário e “extraterritorial”, inerente ao “reservatório cultural e experiencial dos comportamentos e situações que as letras e a arte têm a capacidade de atualizar, (...) engendra[ndo] ao mesmo tempo uma textualidade específica, através da máquina semântica que põe em movimento, lexematizando a sua virtualidade cultural no discurso praticado” (*id.*: 468).

O conceito de *display* subsume a ambivalência e a feição metonímica e sinedóquica da representação saramaguiana da morte, indo ao encontro do ideário e da estética da pós-modernidade. Diante de um tema inefável, no qual a dimensão fenoménica da perceção parece assumir um grau aprofundado de cegueira, a dualidade e a parcialidade – tanto no sentido parcelar, como perspectivista – são modos de representar que parecem consubstanciar a incapacidade de conhecer e figurar a morte e a necessidade de gizá-la, pragmaticamente, sob o signo da incompletude e em alusão ao indecível contido na sincronia de oposições.

No campo da ambivalência, inserindo o *display* da morte saramaguiano numa tendência transversal ao pós-modernismo, em harmonia com as *(dis)ensões*, sobreposições e multiposicionamentos contemporâneos, pretendemos ilustrar a dialética satírica (*play*) e crua (*display*) na representação da morte – por vezes, veiculando uma reflexão metaliterária convergente com o seu tempo, que é também ela auto-irónica e cruel, quando constata a morte implícita ao conceito de nomeação, quando sublinha uma escrita como antecipação da morte, ou quando subsume o indizível da morte: afinal, talvez “a coisa mais óbvia na morte seja o facto de ela estar sempre na forma de representação” (Goodwin & Bronfen, 1993: 4).

Com uma filiação moderna descendente das crises do *eu* e da morte modernas, a pós-modernidade e a estética saramaguiana veiculam a exibição sanguinolenta e burlesca da finitude, numa virtualização que é sincronicamente desvirtuação, banalização, convocação, rememoração e intervenção.

Como pretendemos ilustrar, na aceção triádica do conceito de *display*, veiculando a exibição risível e crua, a figuração da morte é apanágio da desfiguração inerente tanto à semântica caricaturesca, como à visceral. Numa certa deslocação do *eu* como corpo pulsante, despoletando no recetor sentimentos de repulsa ou de alívio, é incontornável que o *display* da morte seja estetização, distanciamento, mascaramento e, pela repetição, de certa forma, neutralização. No entanto, e ainda assim, este é uma forma de escaparate, como se precisássemos de ver a monstruosidade para nos

sentirmos humanos, como assinalou José Gil, ou como se necessitássemos do além do saber do riso para nos protegermos, emanciparmos, curarmos ou, como sublinhou Bataille, para tangermos o nada e a morte.

No contexto da monstrosidade, sublinhámos como este certo *voyeurismo* implica o desvio da imagem realista e inteira do corpo morto, servindo-se do indício ou, no caso visceral, do vestígio para aludir ao próprio homem, representado por duplos, signos ou retalhos e entranhas do corpo – símbolos da morte que possibilitam a sua materialização, que protegem escritor e recetor da morte real, mas que também têm a si inerente a noção de incompletude de qualquer representação, sendo apenas referências metonímicas ou sinedóquicas de um todo.

Enquanto *freak* contemporâneo, na era da morte *interdita* ariesiana, o morto é uma presença que subsume uma condição e uma exibição de índole tragicómica, como que convocando a frieza de uma realidade inelutável e, ainda assim, combatendo-a ou neutralizando-a, pela representação *clownesca*. Neste sentido, inserimos o *display* da morte saramaguiano no seio da *comédia lúgubre da morte contemporânea* sublinhada por Gérard Vincent, num simulacro algo apartado do fenecimento quotidiano.

Por oposição ao contexto social, na senda do *estranhamento* chklóvskiano, o *display* em José Saramago espetaculariza a morte, numa simulação, até certo ponto, distanciada das suas referências sociais, parecendo procurar, ainda assim e dessa mesma forma, tocar o leitor.

Além da possibilidade de materialização e de uma despersonalização algo protetora inerente às figuras alusivas dos duplos, das vísceras e das palavras, a estética do *display* veicula a necessidade de exposição da morte, ainda que na forma representada.

No universo em estudo, esta representação veicula a estética da figuração do *(de)talhe*, colocando-o num cinematográfico plano aproximado, numa subsunção da incompletude e do perspetivismo da sua tematização, convocando o que Goodwin e Bronfen sublinharam como sendo o retrato ideal da morte: aquele que é intermediado por figuras liminais, numa dimensão alegórica passível de expressar o indizível, pelo “nonsignifiable *Other* through negation or displacement” (Goodwin & Bronfen, 1993: 7).

De forma circular, o conceito de *display* pelo detalhe está associado à dimensão de perspetiva e subjetividade inerente ao retrato risível ou abjeto da morte, e às noções de releitura paródica, subsumindo a escolha de um prisma.

É na iminência parcelar e na liminaridade que situamos a utilização da figura do duplo, dos retalhos do cadáver, da tematização do signo e da utilização da paródia neste *display* saramaguiano

– entre-lugares do homem e do objeto, que se servem do *outro* inanimado para figurar o fenecimento, de forma parcial, mas sempre em associação com o referente tanatológico.

No que concerne à tematização dos duplos, a fotografia, a estátua, o manequim, o reflexo especular, a máscara e o fantasma são utensílios reiterados da figuração intermediada da morte, veiculando a dimensão *heterotópica* foucaultiana de conjunção da presença e da ausência, do real e do irreal – como um símile que se confunde e se afasta do referente humano e que, por essa hesitação, se faz universalmente representativo.

Como condição de experiência da morte, a noção de simulacro inerente ao *display* saramaguiano convoca a realidade funérea instrumentalizando duplos inanimados – ou iminentemente animados, no caso da *performance* operática – que produzem a identificação entre o objeto e o recetor, imitando o real, mas também mascarando, dissimulando a crueza desse real com o auxílio da ficção. Manequins, fotografias, máscaras, signos, o corpo morto são símiles que pressupõem uma certa ideia de perenidade e de repetição, num rasto que, quando inumano, permanece, não sem salvaguardar a fragilidade e a efemeridade dessa representação, como parecem mostrar as figuras não estáticas e antropomórficas do fantasma e do reflexo especular. Por outro lado, o próprio ser humano é um duplo da própria morte, que é personificada, corporificada, num motivo que é recorrente em toda a sua obra.

No que concerne à tematização do corpo visceral, no limiar entre a exibição e a banalização da presença do ausente, a estética do *de-talhe* veicula uma certa simulação aproximada – em *close up* –, uma presença hiper real que força o leitor a ver de perto o que está afastado da sociedade e que, no entanto, assinala a parcialidade dessa efígie através da sinédoque. Neste contexto, sublinhámos como a interdição da morte pós-moderna parece coincidir com e motivar a emergência do horror cómico, como assinalou Geoffrey Gorer (1955), e favorecer a releitura do estilo carnavalesco, onde a figuração do cadáver veicula a imagem da “morte atroz em alegre festim” (Bakhtin, 1987: 183), numa tônica popular bufonesca ou numa ironia crítica – frequentemente em tom denunciatório –, entrecruzadas com a perspectiva anatómica abjeta.

De forma não paradoxal, na sociedade do espetáculo debordiana, na qual a vida objetificada se torna morte, a morte parece ganhar vida, pela feição material e, por isso, maternal, do texto. Na estética saramaguiana, essa materialização dá-se na forma de desconfiguração do corpo morto que como que possibilita uma experimentação sensível das texturas desse corpo. Enquanto monstro contemporâneo, servimo-nos da reflexão teratológica de José Gil para sublinhar a exibição saramaguiana do interior cadaveroso, que atrai o *olhar [que] nada vê*, num processo de revelação-

ocultação que exhibe para e apesar de esconder, não fosse “...a evidência da morte (...) [um] véu com que a morte se disfarça” (Saramago, 1984: 40). Além do excesso da imagem visceral abjeta, o excesso da tónica burlesca mostra ao leitor a figura amplificada do corpo morto, cada vez mais estranho à experiência quotidiana, lançando o leitor no abismo do confrangimento – porventura, buscando o abalo como gesto ilocutório e, pela repetição, neutralizante.

O *display* do corpo morto é central no universo em leitura, ora banalizando e despersonalizando a matéria e a condição humanas, como um despojo universal, desindividuoado e reificado – em contracorrente com a perspectiva egóica da morte e do morto no quotidiano social –, ora assinalando a morte de um indivíduo frequentemente anónimo, ora sublinhando-lhe *os seus* mortos, retratando as personagens como *seres para a morte* e seres resultando da(s) morte(s) que testemunham.

Da super-representação inerente à representação do *de-talhe* visceral e à tónica burlesca emerge o silêncio, subsumindo o indizível da essência representada, num sentido também materializado pela reflexão metalinguística sobre a representação da morte.

Como procurámos assinalar, o motivo do signo como apanágio da morte é uma das feições do *display* saramaguiano, veiculando o apagamento pela substituição, assinalando uma nova dimensão no que concerne ao conceito de arbitrariedade linguística, sendo uma (re)criação que parte da mais elevada abstracção, numa perspectiva não sensorial, ou sendo criação em potência, estabelecendo o sem limite da representação, jogando com as irrestricções do fantástico e possibilitando a aperceção através da experiência ficcional.

No *fora* do mundo da literatura, como perspectiva Blanchot, a estética saramaguiana parece lembrar que a escrita literária e as palavras se situam no limbo entre a significação e a não significação, permitindo-se representar o inefável, como sublinhou Barthes, colocando questões ao mundo, sem nunca as responder, dando algum sentido ao mundo, sem lhe dar um sentido – e fazendo-o segurando as rédeas dessa (representação da) morte metonímica, que tem sempre a si inerente a subjetividade e a perspectiva do escritor. Sempre na senda do relevo da metáfora como “a melhor forma de explicar as coisas” (Saramago, 1997: 267), o signo e a escrita são utensílios de *display* que, nas suas presenças, transportam a morte representada por intermédio do binómio risível e abjeto. Neste sentido, o nome, as inscrições, a assinatura, a ideia de ordenação inerente ao arquivismo e o próprio silêncio são vestígios fossilíferos – indiciando a vida e a morte –, convocando o ser e o seu ocaso.

Por outro lado, além da ligação quotidiana entre morte e discurso (sendo instrumento de

comunicação pré-póstuma, numa aceção testamentária, suicidária, diarística, entre outros registos), o signo e a escrita são condição de tangibilização da morte, vergando-a às convenções do homem, subvertendo a sua hegemonia, taxinomizando-a, burocratizando-a, humanizando-a, ridicularizando-a, tornando-a falível.

Numa reflexão metaliterária crua e jocosa, os signos e a escrita são possibilidade de figuração da morte – nas suas manifestações, nos seus pleonasmos, nos seus silêncios – e de intervenção sobre a morte no âmbito genesiaco da ficção, como um *deus ex machina* que é condição salvífica, mas também condição de rotulagem arbitrária, efémera e mutável. Neste sentido, as palavras são também assinaladas enquanto utensílios inúteis e enganosos diante da morte, enquanto o leitor é o “sobrevivente único e real” (Saramago, 1985: 23) das *estórias*, na medida em que apenas contempla a morte.

A questão da presença tem um relevo especial no retrato saramaguiano da morte. Como procurámos assinalar, numa dupla aceção do conceito de simulacro, a tessitura de José Saramago é uma reprodução que se serve de reproduções como utensilagens. Os duplos, o corpo parcelar, as palavras e a perspetiva paródica são, neste sentido, simulações dentro da simulação, veiculando o facto de serem apenas interpretação, fingimento, incompletude: indagando(-se) através do outro, reconhecendo(-se) através do objeto artístico-literário, conhecendo a morte em *segunda mão* (Lévinas, 2003: 37), tendo na metonímia e na sinédoque – e no que estas contêm de pormenor e de totalidade – os instrumentos de exibição do eu pelo outro e do universal pelo particular. Neste sentido, a arbitrariedade inerente a um simulacro erigido por símiles permite-se ser também efígie da universalidade da morte.

Diante da intangibilidade da morte, a ficção do autor permite-se figurá-la, invertê-la, enfocá-la segundo o critério humano e artístico, tomando as rédeas da finitude e, ainda que diegeticamente, simulando para tanger, possibilitando ao recetor que experiencie uma *death by proxy* bronfeniana, possibilitada pelas dinâmicas de identificação com os personagens mas que, ao mesmo tempo, protege o autor e o recetor das tramas do real.

No contexto da *performance* operática, a trama do *Don Giovanni* absoldido vai ao encontro da face tanatológica do género, veiculando o duplo sentido de distanciamento e aproximação, dando voz a um sentido peculiar de *display*, enquanto texto e morte escritos para ganharem vida dramática e performática.

Neste sentido, o texto escrito para a dramatização operática possibilita o limiar entre o perigo abismal inerente ao testemunhar da morte do outro – como que assistindo a uma execução –,

e a proteção da ficção. O vazio inerente às páginas do livro donjuanesco subsume a elisão da virilidade (e vitalidade) do *homo eroticus*, previamente inscrita e legitimizada pelas palavras e, por isso, de certa forma, condição para a sua existência. A morte do signo faz-se metáfora da morte do homem e do poder vital – e mortal – da escrita que, na presente obra, se retém na morte da *persona* mítica que, de certa forma, se humaniza sob a égide da vulnerabilidade empreendida pelo humor e pela carnalidade.

No texto operático em questão, a morte faz-se corpo morto e vivo, numa imagem figurada pelo cantor lírico que é, também, manequim: manipulado, morto, imaginariamente vivo. E, ao mesmo tempo, a morte é grotesca – crua e burlesca, ao estilo de Da Ponte e Mozart. Por outro lado, a consciência musical do texto saramaguiano traz uma nova dimensão ao *display* da morte, se lembrarmos a hermenêutica da metafísica que envolve o conceito musical, reiteradamente assinalado pela possibilidade de aproximação e representação do intangível, e se lembrarmos que este texto foi concebido especialmente para fazer-se ópera – “elev[ando] a (...) literatura ao céu da música” (Saramago, 2005b: 105).

Apesar do que Seminara descreveu como sendo uma recusa do transcendental na obra saramaguiana, o cunho musical do texto operático saramaguiano veicula um *display* que subsume também a feição imaterial da morte, intuindo uma essência que permanece no além do compreensível e do categorizável, tornando-se um canal de figuração que se aproxima do indizível inerente ao conceito tanatológico. Ao mesmo tempo, como tivemos oportunidade de sublinhar, a representação operática parece potenciar a aproximação entre escritor e recetor, tornando-se mais interativa, numa *contemplatio mortis* que favorece a “ilusão de presença” ficcional (Ricoeur, 1997: 326), movimentando sentidos diversos, facilitando a identificação entre o recetor e a personagem que se faz carne.

Como pretendemos veicular no presente estudo, na obra operática, como na romanesca, o texto literário é como uma *ars moriendi* saramaguiana, um “fio de Ariadne” que conduz à boa morte ou à reconciliação com o tema da morte, intermediada pelo *display* ficcional da morte do outro – como um sabor mortal merleau-pontiano que tem lugar sob a forma de simulação.

Num contexto de ocultação social da finitude, ao encontro do estilo saramaguiano, colocar a morte em *display* é, de certa forma, um gesto de intervenção, proporcionando um certo alívio cómico, lenitivo e crítico – “pois se as coisas são assim, tentemos rir disto da forma que é possível” (Saramago in Aguilera, 2010: 183) – mas também um alívio trágico (Merchant, 1977), impugnando a banalização do tema, num passo calculado da ficção, protegido dos riscos do real. Neste âmbito, a

representação da morte na obra de José Saramago convoca o baixo da carne, na orla de Bakhtin, e o espirituosismo jocoso, numa estética multissensorial que se serve da representação lírica – literária e operática – como instrumento.

Como procurámos demonstrar, o *display* da morte serve-se da ambivalência das tónicas risível e macabra para exhibir um tema socialmente oculto. Em sintonia com a estética pós-modernista, e embora erguendo o escudo protetor e (re)criador da *mise-en-scène*, o abalo das vísceras e do riso parece dar ensejo a uma hermenêutica algo sensorial da morte do *outro*, despoletando no leitor o instinto da abjeção e do júbilo, desconstruindo o tabú inerente ao tema e possibilitando uma certa emancipação terapêutica e libertadora em relação à sua condição inelutável.

Por sua vez, numa lógica de validação pela polaridade, a sincronia de tónicas opostas parece impedir que a efígie reiterada da morte leve à sua neutralização, ao enfraquecimento ou dissipação do impacto dessas imagens, como que deixando em suspenso o admoestatório *memento mori*, num pretense confronto com a morte que parece renovar-se em cada figuração.

Desta forma, numa representação hiper real, dual, metonímica ou sinedóquica, substantivando a própria índole incompleta e distorcida, o *display* da morte parece subsumir a urgência pragmática de simulação da morte, como que evocando a cura d' "a mordedura do cão com o pelo do mesmo cão" (Saramago, 1997: 236), ainda que fique "sempre uma palavrinha por dizer" (*id.*, 1985: 182).

## Bibliografia

### Bibliografia de José Saramago:

- SARAMAGO, José ([1947] 1997b). *Terra do Pecado*. Lisboa: Editorial Caminho.
- \_\_\_\_\_ ([1966] 1997c). *Os Poemas Possíveis*. Lisboa: Editorial Caminho.
- \_\_\_\_\_ ([1970] 1999). *Provavelmente Alegria*. Lisboa: Editorial Caminho.
- \_\_\_\_\_ ([1971] 1997d). *Deste Mundo e do Outro*. Lisboa: Editorial Caminho.
- \_\_\_\_\_ ([1973] 1998). *A Bagagem do Viajante*. Lisboa: Editorial Caminho.
- \_\_\_\_\_ ([1975] 2007). *O Ano de 1993*. Lisboa: Editorial Caminho.
- \_\_\_\_\_ ([1976] 1990). *Os Apontamentos*. Lisboa: Editorial Caminho.
- \_\_\_\_\_ ([1977] 1993). *Manual de Pintura e Caligrafia*. Lisboa: Editorial Caminho.
- \_\_\_\_\_ ([1978] 1999b). *Objecto Quase*. Lisboa: Editorial Caminho.
- \_\_\_\_\_ ([1979] 2006). *A Noite*. Lisboa: Editorial Caminho.
- \_\_\_\_\_ ([1980] 2002). *Levantado do Chão*. Lisboa: Editorial Caminho.
- \_\_\_\_\_ ([1980] 1988). *Que Farei com este Livro*. Lisboa: Editorial Caminho.
- \_\_\_\_\_ ([1981] 1995). *Viagem a Portugal*. Lisboa: Caminho.
- \_\_\_\_\_ ([1982] 1994). *Memorial do Convento*. Lisboa: Editorial Caminho.
- \_\_\_\_\_ ([1984] 1985). *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Lisboa: Editorial Caminho.
- \_\_\_\_\_ ([1985] 1999c). *Provavelmente Alegria*. Lisboa: Editorial Caminho.
- \_\_\_\_\_ ([1986] 2001). *A Jangada de Pedra*. Lisboa: Editorial Caminho.
- \_\_\_\_\_ ([1987]1998b). *A segunda vida de Francisco de Assis*. Lisboa: Editorial Caminho.

- \_\_\_\_\_ ([1989] 1999d). *História do Cerco de Lisboa*. Lisboa: Editorial Caminho.
- \_\_\_\_\_ (1991). *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. Lisboa: Editorial Caminho.
- \_\_\_\_\_ ([1995] 1999e). *Ensaio sobre a Cegueira*. Lisboa: Editorial Caminho.
- \_\_\_\_\_ (1993b). *In Nomine Dei*. Lisboa: Editorial Caminho.
- \_\_\_\_\_ (1994b). *Cadernos de Lanzarote – Diário I*. Lisboa: Editorial Caminho.
- \_\_\_\_\_ (1995b). *Cadernos de Lanzarote – Diário II*. Lisboa: Editorial Caminho.
- \_\_\_\_\_ (1996). *Cadernos de Lanzarote – Diário III*. Lisboa: Editorial Caminho.
- \_\_\_\_\_ (1997). *Todos os Nomes*. Lisboa: Editorial Caminho.
- \_\_\_\_\_ (1998c). *Cadernos de Lanzarote – Diário IV*. Lisboa: Editorial Caminho.
- \_\_\_\_\_ (1998d). *Cadernos de Lanzarote – Diário V*. Lisboa: Editorial Caminho.
- \_\_\_\_\_ (1998e). *O Conto da Ilha Desconhecida*. Lisboa: Editorial Caminho.
- \_\_\_\_\_ (1998f). *Uma Voz contra o Silêncio*. Lisboa: Editorial Caminho.
- \_\_\_\_\_ (1999f). *Folhas Políticas (1976-1998)*. Lisboa: Editorial Caminho.
- \_\_\_\_\_ (2000). *A Caverna*. Lisboa: Editorial Caminho.
- \_\_\_\_\_ (2002b). *O Homem Duplicado*. Lisboa: Editorial Caminho.
- \_\_\_\_\_ (2004). *Ensaio sobre a Lucidez*. Lisboa: Editorial Caminho.
- \_\_\_\_\_ (2005). *As Intermittências da Morte*. Lisboa: Editorial Caminho.
- \_\_\_\_\_ (2005b). *Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido*. Lisboa: Editorial Caminho.
- \_\_\_\_\_ (2006b). *As Pequenas Memórias*. Lisboa: Editorial Caminho.
- \_\_\_\_\_ (2008). *A Viagem do Elefante*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- \_\_\_\_\_ (2009). *Caim*. Lisboa: Editorial Caminho.
- \_\_\_\_\_ (2009b). *O Caderno I*. Lisboa: Editorial Caminho.

\_\_\_\_\_ (2009c). *O Caderno 2*. Lisboa: Editorial Caminho.

\_\_\_\_\_ (2011). *Claraboia*. Lisboa: Editorial Caminho.

\_\_\_\_\_ (2013). *A Estátua e a Pedra*. Lisboa: Fundação José Saramago.

\_\_\_\_\_ (2014). *Alabardas, alabardas, Espingardas, Espingardas*. Porto: Porto Editora.

### **Bibliografia Geral:**

AA.VV (1997). *Enciclopédia Einaudi: 36. Vida/Morte – Tradições – Gerações*. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.

AA.VV (1982). *Portugal Futurista*. Lisboa: Contexto Editora.

AA.VV (1999). *Saramago*. Braga: Feira do Livro.

AA.VV (2011). *Palavras para José Saramago – Pesquisa e compilação de textos realizados por Fundação José Saramago*. Lisboa: Editorial Caminho / Leya em colaboração com a Fundação José Saramago.

AA.VV (2014). *Relâmpago. Revista de Poesia, 34 – Poesia e Morte*. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava.

ABELAIRA, Augusto (1981). *O Triunfo da Morte*. Lisboa: Sá da Costa Editora.

\_\_\_\_\_ (1982). *O Bosque Harmonioso*. Lisboa: Sá da Costa Editora.

ADORNO, Theodor (1993). *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70.

AGAMBEN, Giorgio (2006). *A Linguagem e a Morte*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

\_\_\_\_\_ (2007). *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG.

\_\_\_\_\_ (2010). *Nudez*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água Editores.

AGUILERA, Fernando Gómez (2008). *José Saramago: A Consistência dos Sonhos. Cronobiografia*. Lisboa: Editorial Caminho.

- \_\_\_\_\_ (2010). *José Saramago nas suas Palavras*. Lisboa: Editorial Caminho.
- ALBERTI, Verena (2002). *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- ALMEIDA, Fialho de Almeida (1981). *Contos*. Porto: Lello & Irmão.
- ALORNA, Marquesa de (1844-51). *Obras Poéticas de D. Leonor D'Almeida Portugal Lorena e Lencastre, Marquiza D'Alorna... Conhecida entre os Poetas Portuguezes pelo Nome de Alcipe*. 3 vol. Lisboa: Na Imprensa Nacional.
- AMARAL, Fernando Pinto do (1991). *O Mosaico Fluido: Modernidade e Pós-Modernidade na Poesia Portuguesa mais Recente (Autores Revelados na Década de 70)*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ANSELMO, Artur (2004). "Em Torno de uma Ideia Feita: o «Reino Cadaveroso»" in *António Sérgio: Pensamento e Acção*, Volume II. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- ARAÚJO, Ana Cristina Bartolomeu de (1989). "Morte, Memória e Piedade Barroca", in *Revista de História das Ideias*, n.º 11, Universidade de Coimbra.
- ARIAS, Juan (2000). *José Saramago – O Amor possível*. Lisboa: Publicações D. Quixote.
- ARIÈS, Philippe (1988). *O Homem Perante a Morte*. Vol. I e II Mem Martins: Publicações Europa América.
- \_\_\_\_\_ (2010). *Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média*. Lisboa: Teorema.
- ARISTÓTELES ([s.d.] 2011). *Poética*. Trad. Ana Valente. Pref. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- ARNAUT, Ana Paula (1994). *O Narrador e o Herói na (Re)criação Histórico-Ideológica do Memorial do Convento*. Tese de Mestrado em Literatura Portuguesa. Universidade de Coimbra.
- \_\_\_\_\_ (1996). *Memorial do Convento: história, ficção e ideologia*. Coimbra: Fora do Texto.
- \_\_\_\_\_ (2002). *Post-Modernismo no romance português contemporâneo – Fios de Ariadne, Máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina.

\_\_\_\_\_ (2006). “Singularidades de uma Morte Plural”, *Revista de Letras*, n.º 5, série II, Departamento de Letras - Centros de Estudos em Letras - Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, pp. 107-120.

\_\_\_\_\_ (2008). *José Saramago* (coord. e nota prévia, Carlos Reis). Lisboa: Edições 70.

\_\_\_\_\_ (2011). “Novos rumos na ficção de José Saramago: os romances fábula (As Intermittências da Morte, A Viagem do Elefante, Caim)”, in *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 15, n.º 1, Jan./Jun. , pp. 25-37.

ARTAUD, Antonin (1985). *A Arte e a Morte*. Lisboa: Hiena Editora.

\_\_\_\_\_ (2004). *Van Gogh: o suicidado da sociedade*. Lisboa: Assírio & Alvim.

\_\_\_\_\_ (2010). *Theatre and its Double*. Richmond: Oneworld Classics Limited.

ASTLES, Cariatid (2002). “O grotesco de Lorca a Kantor e o seu legado” in ZURBACH, Christine (coord.). *Teatro de marionetas: tradição e modernidade*. Évora: Casa do Sul Editora, pp. 275-286.

BABO, Maria Augusta (1990). “O «Império Semiológico»”, in Rodrigues, Adriano Duarte (dir.), *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 10/11. Lisboa: Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, Março, pp: 7-13.

BACARISSE, Pamela (1984). *A Alma Amortalhada: Mário de Sá-Carneiro Use of Metaphor and Image*. London: Tamesis Books Limited.

BAKHTIN, Mikhail (1987). *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora Hucitec.

\_\_\_\_\_ (1999). *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Trad. Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press.

PARRA BAÑON, José Joaquín (2004). *Pensamento arquitectónico na obra de José Saramago: acerca da arquitectura da casa*. Trad. Margarita Correia. Lisboa: Editorial Caminho.

BAPTISTA-BASTOS, Armando (1996). *José Saramago: A Aproximação a Um Retrato*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

BARRENTO, João (1996). *A palavra transversal: Literatura e ideias no séc. XX*. Lisboa: Cotovia.

\_\_\_\_\_ (2001). *A Espiral Vertiginosa: Ensaio sobre a Cultura Contemporânea*. Lisboa: Cotovia.

BARTHES, Roland (1982). *O Grão da Voz*. Lisboa: Edições 70.

\_\_\_\_\_ (2003). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.

\_\_\_\_\_ (2012). *Diário de Luto*. Lisboa: Edições 70.

BATAILLE, Georges (1988). *O Erotismo*. Lisboa: Edições Antígona.

\_\_\_\_\_ (1988b). *A Literatura e o Mal*. Porto Alegre: L&OM.

BATISTA, Fernando Paulo (2006). *Polifonia Poiese & Antropoloiese para uma Sinfónica do Humano: Rapsódia Dialógica com Sócrates, Octavio Paz, Michel Serres e José Saramago*. Lisboa: Instituto Piaget.

BAUDRILLARD, Jean (1991). *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água.

\_\_\_\_\_ (1996). *A Troca Simbólica e a Morte*. vol. II. Lisboa: Edições 70.

BEHLER, Ernst (1990). *Irony and the Discourse of Modernity*. Seattle & London: University of Washington Press.

BELO, Fernando (1993). *Filosofia e Ciência da Linguagem*. Lisboa: Colibri.

BENJAMIN, Walter (1992). *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Introdução de T. W. Adorno. Lisboa: Relógio d'Água Editores.

\_\_\_\_\_ (2004). *Origem do Drama Trágico Alemão*. Ed., Apres., Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim.

BERGSON, Henri (1991). *O Riso: Ensaio sobre a Significação do Cómico*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água Editores.

BERMAN, Marshall (1989). *Tudo o que é Sólido se Dissolve no Ar: A Aventura da Modernidade*. Lisboa: Edições 70.

BERMEL, Albert (2013). *Arthaud's Theatre of Cruelty*. London: Methuen Publishing Ltd, 2001, Kindle, 20 de Abril.

BERNARDO, André (2012). *Entre a vida e a morte: uma reflexão sobre “Biopolítica”, “Distopia” e “Morte” em José Saramago*. Orient. Prof. Clara Rowland. Dissertação de Mestrado em Estudos Comparatistas. Universidade de Lisboa.

BERRINI, Beatriz (1998). *Ler Saramago: O Romance*. Lisboa: Editorial Caminho.

\_\_\_\_\_ (1999). *José Saramago: uma homenagem*. S. Paulo: Educ.

BERTOQUINI, Maria Inês Peixoto Braga (1999). *Ricardo Reis e a História: Morte, Vida ou Ressurreição*. Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses e Brasileiros, Universidade do Porto.

BESSE, Maria Graciete (2000). *Discursos de amor e morte: a ficção de Urbano Tavares Rodrigues*. Porto: Campo das Letras.

\_\_\_\_\_ (2008). *José Saramago e o Alentejo: Entre o real e a ficção*. Évora: Casa do Sul.

BLOK, Aleksandr (1995). *Da Ironia*. Lisboa: Editora Pergaminho.

BLOOM, Harold (2002). *Genius*. New York: Warner Books Inc.

\_\_\_\_\_ (2002b). *The Varieties of José Saramago*. Lisboa: Fundação Luso-Americana.

BLOOM, Harold *et al* (2005). *José Saramago*. Philadelphia: Chelsea House Publishers.

BOCAGE (2004). *Obra Completa*. Vol. IV. Ed. Daniel Pires. Porto: Edições Caixotim.

BOYM, Svetlana (1991). *Death in Quotation Marks: Cultural Myths of the Modern Poet*. Massachusetts: Harvard University Press.

BRAGA, Teófilo (1865). *Contos Fantásticos*. Lisboa: Typ Universal.

BRANDÃO, Junito (2000). *Dicionário Mítico-Etimológico*. Vol. I. Petrópolis: Editora Vozes.

BRANDÃO, Raul (1982). *Húmus*. Porto: Porto Editora.

\_\_\_\_\_ (1986). *A Morte do Palhaço*. Lisboa: Marujo.

BRAUNSTEIN, Florence & PÉPIN, Jean-François (2001). *O Lugar do Corpo na Cultura Ocidental*. Lisboa: Instituto Piaget.

BRETON, David Le (2004). "O corpo enquanto acessório da presença", In MARCOS, Maria Lucília & CASCAIS, António Fernando (org.). *Corpo, Técnica, Subjectividades – Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens.

\_\_\_\_\_ (2006). *Sociologia do Corpo*. Petrópolis: Editora Vozes.

\_\_\_\_\_ (2009). *Adeus ao Corpo: Antropologia e Sociedade*. São Paulo: Papyrus Editora

BRONFEN, Elizabeth (1985). *The Body in Pain*. New York: Oxford University Press.

BROOKS, Peter (1993). *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge: Harvard University Press.

BUESCU, Maria Leonor Carvalhão (1992). *Literatura Portuguesa Clássica*. Lisboa: Universidade Aberta.

BUESCU, Helena Carvalhão (2005). *Cristalizações: Fronteiras da Modernidade*. Lisboa: Relógio d'Água Editores.

\_\_\_\_\_ (2008). *Emendar a Morte: Pactos em Literatura*. Porto: Campo das Letras.

BYLAARDT, Cid Ottoni (2008). "A recusa da morte em *A Ordem Natural das Coisas*, de António Lobo Antunes". Lélia Parreira Duarte (org.) *De Orfeu e de Perséfone: Morte e Literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, pp. 17-42.

CALABRESE, Omar (1988). *A Idade Neobarroca*. Lisboa: Edições 70.

CALBUCCI, Eduardo (1999). *Saramago: um roteiro para os romances*. Cotia, São Paulo: Ateliê.

CALINESCU, Matei (1999). *As Cinco Faces da Modernidade: Modernismo, Vanguarda, Decadência, Kitsch, Pós-Modernismo*. Lisboa: Vega.

CAMPOS, Maria Clara Lourenço de (1994). *Manuel Laranjeira e o Sentimento Trágico da Vida*. Dissertação de Mestrado em Literaturas Comparadas, Universidade Nova de Lisboa.

CANNON, Robert (2012). *Opera*. New York: Cambridge University Press.

CARVALHO, Mário Vieira de (2005). *A Ópera como Teatro: De Gil Vicente a Stockhausen*. Porto: Ambar.

CASTILHO, António Feliciano de (1836). *A noite do castello ; Os ciúmes do Bardo : poemas, seguidos da Confissão de Amelia traduzida de Madame Delphine Gay*. Lisboa: Typ. Lisbonense.

CASTILHO, Guilherme de Castilho (1979). *Vida e Obra de António Nobre*. Lisboa: Livraria Bertrand.

\_\_\_\_\_ (1979b). *Vida e Obra de Raul Brandão*. Lisboa: Livraria Bertrand.

\_\_\_\_\_ (1988). *António Nobre*. Lisboa: Editorial Presença.

CASTRO, Eugénio (1987). *Antologia*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

CASTRO, Eugénio de Melo e Castro (1980). *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Séc. XX*. Lisboa: Instituto de Língua e Cultura Portuguesa.

CATROGA, Fernando (2010). "O culto dos mortos como poética de ausência". in *ArtCultura*, Uberlândia, v. 12, n. 20, Jan.- Jun, pp: 163-182.

CECCUCCI, Piero (2007). "Paródia irónica em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* de José Saramago". In *Da Possibilidade do Impossível: leituras de Saramago*. Eds. Paulo de Medeiros and José N. Ornelas. Utrecht: Portuguese Studies Center – Universiteit Utrecht, pp. 29-40.

CELAN, Paul (1993). *Sete Rosas Mais Tarde*. Trad. João Barrento e Yvete Centeno. Lisboa: Cotovia.

CENTENO, Yvette (1985). *Fernando Pessoa: O Amor, a Morte, a Iniciação*. Lisboa: A Regra do Jogo.

CHAVES, Castelo Branco (1980). *O Romance Histórico no Romantismo Português*. Amadora: MCC Biblioteca Breve.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain (1997). *Dicionário dos símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Lisboa: Círculo de Leitores.

CIDADE, Hernâni (1986). *Bocage – A obra e o homem*. Lisboa: Editorial Presença.

CIRURGIÃO, António A. (1982). *Morte e Metamorfose em A Alma Nova de Guilherme de Azevedo*. Lisboa: Ramos, Afonso e Moita, Lda.

CLÉMENT, Catherine (1989). *Opera, or the Undoing of Women*. London: Virago Press.

COELHO, Eduardo Prado (1978). "Teorias da Presença", in *Colóquio de Letras*, n.º 42, pp. 44-54.

COELHO, Jacinto do Prado Coelho *et al.* (1969). *Dicionário de Literatura, Vol. I A/M*. Porto: Livraria Figueirinhas.

\_\_\_\_\_ (1971). *Dicionário de Literatura, Vol II N/Z*. Porto: Livraria Figueirinhas.

COELHO, Jacinto do Prado (1970). *Poetas Pré-Românticos*. Coimbra: Atlântida.

\_\_\_\_\_ (1990). *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*. Lisboa: Editorial Verbo.

\_\_\_\_\_ (1996). *A Letra e o Leitor*. Porto: Lello & Irmão Editores.

COELHO, Lauro Machado (2002). *A Ópera Italiana após 1870*. S. Paulo: Editora Perspectiva S.A.

COLLINGWOOD, R. G (1945). *The Principles of Art*. Oxford: Clarendon Press.

CONCEIÇÃO, Carlos Augusto Ribeiro da (2006). *Não estamos sós sob a pele: uma exposição possível acerca de duplos*. Orient: José Augusto Bragança de Miranda. Tese de Doutoramento em Ciências da Comunicação, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

CONRAD, Peter (1987). *A Song of Love and Death: The Meaning of Opera*. London: Chatto & Windus.

CONTINENTINO, Ana Maria Amado (2006). *A Alteridade no Pensamento de Jacques Derrida: Escritura, Meio-Luto, Aporia*. Tese de Doutoramento em Filosofia. Rio de Janeiro: PUC-Rio.

CORREIA, Manuel Tânger (1960). *António Patrício, Poeta Trágico*. Lisboa: [s.n.].

COSTA, Horácio (1998). *José Saramago - O Período Formativo*. Lisboa: Editorial Caminho.

COURTINE, Jean Jacques & Haroche, Claudine (1997). *História do Rosto*. Trad. Ana Moura. Lisboa: Círculo de Leitores.

CRESCO, Nuno (2006). "Impossibilidade e Limite" in MOLDER, Adriana *et al.* *Corpo Impossível*. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 31-47.

CRITCHLEY, Simon (2004). *Very Little...Almost Nothing*. London: Routledge.

DEBORD, Guy (1991). *A Sociedade do Espectáculo*. Lisboa: Mobilis in Mobile.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix (2006). *Rizoma*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim.

DELEUZE, Gilles (2000). *Diferença e Repetição*. Pref. José Gil. Lisboa: Relógio d'Água Editores.

\_\_\_\_\_ (2004). *A Imagem-Movimento – Cinema 1*. Int. e trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim.

\_\_\_\_\_ (2006). *A Imagem-Tempo – Cinema 2*. Int. e trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim.

DENTITH, Simon (2000). *Parody*. London and New York: Routledge.

DERRIDA, Jacques & VATTIMO, Gianni *et al.* (1997). *A Religião*. Lisboa: Relógio d'Água Editores.

DERRIDA, Jacques (1973). *Gramatologia*. S.Paulo: Editora Perspectiva.

\_\_\_\_\_ (1981). *Dissemination*. Chicago: The University of Chicago Press.

\_\_\_\_\_ (1984). "No Apocalypse, Not Now (full speed ahead, seven missiles, seven missives)." In *Diacritics* 14.2, 20-31.

\_\_\_\_\_ (1985). "The Teaching of Nietzsche and the Politics of the Proper Name". In *Otobiography, Transference, Translation*. New York: Schocken Books.

\_\_\_\_\_ (1986). *Parages*. Paris: Éditions Galilée.

\_\_\_\_\_ (1987). *The Postcard: From Socrates to Freud and Beyond*. Chicago: The University of Chicago Press.

\_\_\_\_\_ (1988). *Limited Inc.* Evanston: Northwestern University Press.

\_\_\_\_\_ (1991). *Margens da Filosofia*. São Paulo: Papyrus.

\_\_\_\_\_ (1992). *Points de suspension... Entretien*. Paris: Editions Galilée.

\_\_\_\_\_ (1994). *A voz e o fenômeno: introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

\_\_\_\_\_ (1995). *On the Name*. California: Stanford University Press.

\_\_\_\_\_ (1997). "Fé e Saber/ As duas Fontes da "Religião" nos Limites da Simples Razão" in DERRIDA, Jacques & VATTIMO, Gianni. *A Religião/ Seminário de Capri*. Colab. Maurizio Ferraris *et al.* Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água Editores.

\_\_\_\_\_ (2001). *Mal de Arquivo: Uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Editora Relume Lda.

\_\_\_\_\_ (2002). *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Editora Perspectiva.

\_\_\_\_\_ (2008). *The Gift of Death and Literature in Secret*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

\_\_\_\_\_ (2010). *Memórias de Cego: o auto-retrato e outras ruínas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Diogo, Américo António Lindeza (1999). "O Ano de 1993: representação e poder." In *Colóquio/Letras* 151-152, pp. 65-76.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor (2008). *O Duplo*. Lisboa: Editorial Presença.

DUARTE, Lélia Parreira (2014). "Máscaras de Perséfone e cantos de Orfeu: morte do sujeito/vida da literatura." In *Do Reino das Sombras : Figurações da Morte*. Braga: Aletheia, pp. 21-36.

ECO, Umberto (1989). *Sobre os Espelhos e outros ensaios*. Lisboa: Difel.

\_\_\_\_\_ (2007). *História do Feio*. Miraflores: Difel.

EIRAS, Pedro (2004). *A Fragmentação do Sujeito na Escrita da Modernidade*. Orient. Isabel Pires de Lima. Tese de Doutoramento em Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras, da Universidade do Porto.

EIRAS, Pedro (2005). *Esquecer Fausto: A fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol*. Porto: Campo das Letras.

ERMIDA, Isabel (2003). *Humor, Linguagem e Narrativa: para uma análise do discurso literário cómico*. Braga: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho.

FEIJÓ, António (1922). *Sol de Inverno: Últimos Versos*. Paris-Lisboa: Livrarias Aillaud e Bertrand.

\_\_\_\_\_ (1939). *Poesias Completas*. Lisboa: Bertrand Editores.

FEIJÓ, Rui G. et al. (1985). *A Morte no Portugal Contemporâneo*. Lisboa: Editorial Querco.

FERRAZ, Salma (2012). *Dicionário de personagens da obra de José Saramago*. Blumenau: Edifurb – Editora da Furb (Universidade Regional de Blumenau).

FERREIRA, Patrícia Isabel Martinho (2009). *O Elogio do Barroco em Memorial do Convento*. Orient. Ana Paula Arnaut. Dissertação de Mestrado em Teoria e Análise Narrativa, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra.

FERREIRA, José (2004). *Amor e Morte na Cultura Clássica*. Coimbra: Ariadne.

FERREIRA, Vergílio (1981). “Ansiedade/Angústia e a cultura moderna”. In *Revista Colóquio/Letras*, nº. 63, Setembro.

FONSECA, João Paulo Campos da (2009). *Eros e Tânatos: uma leitura de As Intermittências da Morte de José Saramago*. Dissertação de Mestrado em Ensino da Língua e Literatura Portuguesas, Universidade de Trás-os-Montes.

FOUCAULT, Michel (1978). “Right of Death and Power over life”, *The History of Sexuality. Vol. I: An Introduction*. Trad. Robert Hurley. New York: Pantheon Books.

FOUCAULT, Michel (2000). *As Palavras e as Coisas*. S. Paulo: Livraria Martins Fontes Editora.

\_\_\_\_\_ (2002). *O Pensamento do Exterior*. Lisboa: Fim de Século Edições.

FRANÇA, José-Augusto França (1993). *O Romantismo em Portugal: Estudo de Factos Socioculturais*. Lisboa: Livros Horizonte.

FREITAS, Manuel de (2000). *Todos contentes e eu também*. Porto: Campo das Letras.

\_\_\_\_\_ (2009). *A Perspectiva da Morte: 20 (-2) Poetas Portugueses do Século XX*. Lisboa: Assírio & Alvim.

FREUD, Sigmund (2010). *Obras Completas, vol. 14: História de uma neurose infantil. (“O homem dos lobos”), Além do Princípio do Prazer e outros textos (1917-1920)*. Trad. Paulo César de Souza. S. Paulo: Companhia das Letras.

FRIER, David G. (2007). *The Novels of José Saramago: Echoes from the Past, Pathways into the Future*. Carfiff: University of Wales Press.

FRYE, Northrop (1973). *Anatomia da Crítica*. Trad. Péricles Ramos. S. Paulo: Cultrix.

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN (1996). *Simulacro e Trompe-l'oeil : arte e pensamento em homenagem a Tiepolo, 1696-1996* / coord. Carlos M. Couto S. C. ; prod. executiva Maria Rosa Figueiredo ; fot. Gérard Castello Lopes ; textos Carlos M. Couto S. C. e Gérard Castello Lopes. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian.

GALHOZ, Maria Aliete (1990). "Thanatos, Eros e Ícaro: as leis profundas (já) das primeira narrativas ficcionais de Mário de Sá Carneiro (textos de 1908 a 1912)" in *Colóquio/Letras*, nº. 117/118, Set.

GARRETT, Almeida (1912). *Obras de Almeida Garrett*, vol. I. Porto: Lello e Irmão Editores.

GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Editions du Seuil.

GERSÃO, Teolinda (1982). "Para o estudo do Futurismo literário em Portugal", in *Portugal Futurista*, 2ª. Edição Facsimilada. Lisboa: Contexto Editora.

GIL, José (1980). *Metamorfoses do Corpo*. Lisboa: A Regra do Jogo.

\_\_\_\_\_ (1988). *Corpo, Espaço e Poder*. Lisboa: Litoral Edições.

\_\_\_\_\_ (1990). "O corpo, a arte e a linguagem", in Rodrigues, Adriano Duarte (dir.), *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 10/11. Lisboa: Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, Março: pp. 59-76.

\_\_\_\_\_ (2006). *Monstros*. Lisboa: Relógio d'Água Editores.

\_\_\_\_\_ (2006b). "Presenças Virtuais" in MOLDER, Adriana *et al.* *Corpo Impossível*. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 23-30.

GOMBRICH, Ernst H. (2000). *Art and Illusion: a Study in the Psychology of Pictorial Representation*. New Jersey: Princeton University Press.

GOMES, Manuel João (1992). "Sombras e Duplos no Espelho da Literatura Portuguesa Contemporânea", *O Fantástico na Arte Contemporânea*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

GOODWIN, Sarah Webster & BRONFEN, Elisabeth (1993). *Death and Representation*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

GORER, Geoffrey (1955). "The Pornography of Death". In Spender & Kristol (ed.) *Encounter*, Vol. V, no. 4. London: Panton House publishing, October, pp.49-53.

GROSSEGESSE, Orlando (1990). "Auto-da-fé und Marionettentheater. Silva, Santareno und Saramago", In *Tranvia* n° 17, Berlin, pp. 5-6.

\_\_\_\_\_ (1992). "José Saramago: «Memorial do Convento»", In *Portugiesische Romane der Gegenwart*, Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 137-150.

\_\_\_\_\_ (1993) "O Evangelho Segundo Jesus Cristo". In *Portugiesische Romane der Gegenwart: Neue Interpretationen*. Frankfurt am Main: TFM/Domus Editoria Europaea, pp. 123-139.

\_\_\_\_\_ (1995). "Das Deutsche und das Europäische im Werk José Saramagos", In *Portugal und Deutschland auf dem Weg nach Europa, (Actas do III Encontro Luso-Alemão, Kloster Banz 1993)*. Pfaffenweiler: Centaurus, pp. 221-231.

\_\_\_\_\_ (1996). "Para uma teoria da autonecrografia", In *Literatura Comparada: Os Novos Paradigmas (Actas do 2º Congresso da APLC 1995)*. Porto: Ed. Afrontamento, pp. 449-456.

\_\_\_\_\_ (1996b). "La actualiad del *desnarrar*. José Saramago ante la Historia", In *Mundos de Ficción. Investigaciones Semióticas VI (Actas del VI Congreso Internacional de la AES 1994)*. Univ. Murcia, pp. 805-812.

\_\_\_\_\_ (1997). "José Saramago – Steinaugen oder Die irdische Prophezeiung des Vergangenen", In *Portugiesische Literatur*, (org.) Henry Thorau, Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 407-427.

\_\_\_\_\_ (1999). "O Grito de São Bartolomeu ou Ensaio sobre o auto-nascimento em Saramago", In *Agália 60*, pp. 407-417.

\_\_\_\_\_ (1999b). *José Saramago lesen. Werk – Leben – Bibliographie*. Berlin. Walter Frey: Edition Tranvia.

\_\_\_\_\_ (2004). "«Ó boca tumular» – sobre a inscrição da morte na poesia regiana", in: *Actas do Colóquio Internacional sobre José Régio*, (org.) Arnaldo Saraiva, Estudos Regianos n° 12/13 (II série). Vila do Conde: Centro de Estudos Regianos, pp. 71-82.

\_\_\_\_\_ (2006). "Dante's *Commedia* revisited by Borges and Saramago", *Dialogue with Saramago: Essays in comparative literature*. Manchester: Manchester Spanish and Portuguese Studies.

\_\_\_\_\_ (2006b). "About words, tears and screams. Dante and Borges revisited by Saramago", In *In Dialogue with Saramago. Essays in Comparative Literature (APSA Amherst 2002)*, (orgs.) Adriana Martins / Mark Sabine. Manchester: Manchester Portuguese & Spanish Studies 18, pp. 57-79.

\_\_\_\_\_ (2006c). "Des-petrificação e carnavalização como projecto pedagógico. Da estética à ética do Memorial do Convento", In *Leituras em Português (Actas Iº Encontro 2005)*, (org.) Lino Moreira da Silva, Braga: CIEd/IEP – Universidade do Minho, pp. 39-53.

\_\_\_\_\_ (2011). "Marter, Verstümmelung und Deformation. Lektüren des Körpers bei José Saramago", In *Corpo a corpo. Körper, Geschlecht und Sexualität in der Lusophonie*, (orgs.) Henry Thorau / Tobias Brandenberger, Berlin: ed. Tranvia, pp. 215-234.

\_\_\_\_\_ (2014). "Morte em Lisboa. Mann / Visconti e a memória cinematográfica em O ano da morte de Ricardo Reis", In *Texto e tela: ensaios sobre literatura e cinema*, (orgs.) Fabiana Carelli, Fátima Bueno & Maria Zilda da Cunha, São Paulo: FELCH-USP [e-book], pp. 119-152.

GROUT, Donald & WILLIAMS, Hermine Weigel (2003). *A Short History of Opera*. New York: Columbia University Press.

GUERREIRO, Fernando (2011). *Teoria do Fantasma*. Lisboa: Mariposa Azul.

GUERREIRO, José Manuel Pereira (2008). *A Ideia da Morte nos Sonetos de Antero de Quental*. Orient. João Minhoto Marques. Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade do Algarve.

GUERREIRO, Ricardina (2004). *De Luto por Existir: A melancolia de Bernardo Soares à luz de Walter Benjamin*. Lisboa: Assírio & Alvim.

GUIMARÃES, Fernando (1981). "Camilo Pessanha e os caminhos de transformação da poesia portuguesa" in *Colóquio/Letras*, nº. 60, Março.

\_\_\_\_\_ (1982). *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

\_\_\_\_\_ (1988). *Ficção e Narrativa no Simbolismo*. Lisboa: Guimarães Editores.

\_\_\_\_\_ (1990). *Poética do Simbolismo em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

GUIMARÃES, João Luís Barreto (2009). *A parte pelo todo*. V. N. de Famalicão: Quasi Edições.

HABERMAS, Jürgen (2004). *Pensamento Pós-Metafísico*. Coimbra: Almedina.

HALLAM, Elisabeth & HOCKEY, Jenny (2001). *Death, Memory and Material Culture*. New York: Berg.

HAN, Béatrice (1993). “Cordebard’s Faces” in *La Recherche Photographique: Dévisager/De-Picting the face*, nº 14. Paris: Paris Audiovisuel.

HAWKING, Stephen & MLODINOV, Leonard (2011). *O Grande Desígnio*. Lisboa: Gradiva.

HEIDEGGER, Martin (1989). *Ser e Tempo*. Vol. I. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes.

\_\_\_\_\_ (1990). *Ser e Tempo*. Vol. II. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes.

HELDER, Herberto (1977). *Cobra*. Lisboa: Ed. & Etc.

HELDER, Herberto (2004). *Ou o poema contínuo*. Lisboa: Assírio & Alvim.

HESÍODO ([s.d.]1876). *As Obras e os Dias*. Trad. do original grego em verso endecasílabo (...) por João Felix Pereira. Lisboa: Typ. De Jornal Paiz.

HOFFMANN, E.T.A (1973). “O Homem da Areia”, *Contos Fantásticos*. Lisboa: Amigos do Livro.

HOWARTH, Glennys & LEAMAN, Oliver (2004). *Enciclopédia da Morte e da Arte de Morrer*. Lisboa: Quimera Editores.

HUTCHEON, Linda & HUTCHEON, Michael (1996). *Opera: Desire, Disease, Death*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.

\_\_\_\_\_ (2000). *Bodily Charm*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.

HUTCHEON, Linda (1995). *Irony’s Edge: the theory and politics of irony*. New York: Routledge.

\_\_\_\_\_ (2000). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.

\_\_\_\_\_ (2007). *The politics of postmodernism*. Oxon: Routledge.

- JAMESON, Frederic (1991). *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*. London: Verso.
- JANKÉLEVITCH, Vladimir (2004). *Pensar la Muerte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina S. A.
- JÚDICE, Nuno (1997). *A fonte da vida*. Lisboa: Quetzal Editores.
- \_\_\_\_\_ (2007). *As regras da perspectiva*. Lisboa: Quetzal Editores.
- KAFKA, Franz (1995). *A Colónia Penal*. Trad. Susana Gabirro. Lisboa: Tempus.
- KAYSER, Wolfgang (2003). *O Grotesco: Configuração na Pintura e na Literatura*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva.
- KERMAN, Joseph (2005). *Opera as Drama*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- KLEIST, Heinrich von (2009). “Sobre o teatro de marionetas”, *Sobre o teatro de marionetas e outros escritos*. Lisboa: Antígona, pp: 131-143.
- KRISTEVA, Julia (1980). *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection*. Paris: Éditions du Seuil.
- LACAN, Jacques (1977). “O estádio do espelho como formador da função do eu: tal como nos é revelada na experiência psicanalítica”, in SEIXO, Maria Alzira (dir.), *O Sujeito, o Corpo e a Letra: Ensaio de Escrita Psicanalítica*. Lisboa: Editora Arcádia, pp. 19-28.
- LACERDA, Aarão (1915). *Da Ironia, do Riso e da Caricatura: Ensaio Esthetico*. Porto: A. de Lacerda.
- LAÉRCIO, Diógenes ([s.d.] 2008). *Vidas e Doutrinas dos Filósofos Ilustres*. Trad., intro. e notas Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- LAGO, Maria Paula Santos Soares da Silva (2012). *José Saramago: Narrador, Autor, Pressupostos Éticos, Estéticos e Ideológicos*. Orient. Elias Torres Feijó. Tese de Doutoramento, Faculdade de Filologia, Universidade de Santiago de Compostela.
- LAIRD, Andrew (2005). “Death, Politics, Vision, and Fiction in Plato’s Cave (After Saramago)” In *José Saramago*. Ed. Harold Bloom. Philadelphia: Chelsea House, pp. 121-144.
- LAJE, Rui Carlos Morais (2010). *A Elegia Portuguesa nos Séculos XX e XXI: Perda, Luto e Desengano*. Dissertação de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

- LALANDE, André (s.d). Vocabulário – técnico e crítico – da Filosofia, 2 vol. Porto: Rés – Editora.
- LANG, Candace D. (1988). *Irony/ Humor: Critical Paradigms*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- LEÃO, Isabel Vaz Ponce de Leão (2003). *O Essencial sobre Miguel Torga*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- LEÃO, Isabel Vaz Ponce de Leão & CASTELO-BRANCO, Maria do Carmo (1999). *Os Círculos da Leitura: em torno do romance de Saramago, Memorial do Convento*. Porto: Universidade Fernando Pessoa.
- LÉVINAS, Emmanuel (2003). *Deus, a morte e o tempo*. Coimbra: Almedina.
- LIND, Georg Rudolf (1981). *Estudos sobre Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- LINDEZA DIOGO, Américo (1992). *Sátira Galego Portuguesa: Textos, Contextos, Metatextos*, 2 vols. Tese de Doutoramento, Universidade do Minho.
- LISBOA, Eugénio (1984). *O Segundo Modernismo em Portugal*, 2ª. Edição. Lisboa: Instituto de Língua e Cultura Portuguesa.
- LOPES, Óscar (1970). “O Quebrar dos Espelhos” in *Ler e Depois*. Porto: Editorial Inova.
- \_\_\_\_\_ (1986). “José Saramago. As fronteiras do maravilhoso real” In *Os sinais e os sentidos*. Lisboa: Caminho, pp. 195-217.
- \_\_\_\_\_ (1987). *Entre Fialho e Nemésio: Estudos de Literatura portuguesa Contemporânea*, 2 Volumes. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- LOPES, Teresa Rita (1989). “A crise de pátria e o regresso à raiz de Garrett a Pessoa”, in GODINHO, Helder. *Em Torno da Idade Média*. Lisboa: Serviços Gráficos da universidade Nova de Lisboa, pp. 11-36.
- LOURENÇO, Eduardo (1974). *Tempo e Poesia*. Porto: Editorial Inova.
- \_\_\_\_\_ (1990). “Suicidária Modernidade”, In: *Revista Colóquio /Letras*. Ensaio, n.º 117/118. Set., p. 7-12.

- \_\_\_\_\_ (1994). *O Canto do Signo: Existência e Literatura*. Lisboa: Editorial Presença.
- LOVECRAFT, H. P. (1989). *El Horror Sobrenatural en la Literatura*, Trad. Francisco Torres Oliver. Madrid: Alianza Editorial.
- MACEDO, Ana Gabriela & GROSSEGESSE, Orlando (org.) (2003). *Re-presentações do Corpo/ Re-presenting the Body*. Braga: Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos.
- MACHADO, Álvaro Manuel (1977). "A poesia da *Presença* ou a Retórica do Eu" in *Colóquio/Letras*, n.º. 38, Julho, pp.5-12.
- \_\_\_\_\_ (1984). *Raul Brandão entre o Romantismo e o Modernismo*. Lisboa: Instituto de Língua e Cultura Portuguesa.
- \_\_\_\_\_ (1986). *A geração de 70: uma revolução cultural e literária*. Lisboa: Instituto de Língua e Cultura Portuguesa.
- \_\_\_\_\_ (1986b). *O Romantismo na Poesia Portuguesa (de Garrett a Antero)*. Lisboa: Instituto de Língua e de Cultura Portuguesa.
- MAIOR, Dionísio Vila (1994). *Introdução ao Modernismo*. Coimbra: Almedina.
- \_\_\_\_\_ (2001). *Literatura em discursos: Saramago, Pessoa, cinema e identidade*. Coimbra: Pé de Página.
- \_\_\_\_\_ (2012). "O 'instinto' modernista", *Carnets IV, (Res)sources de l'extravagance*, janvier, pp. 167- 189.
- MALPIQUE, Cruz (1964). *A Tísica, A Dor e a Morte, em António Nobre*. Porto: Emp. Ind. Gráf. do Porto.
- MAN, Paul de (1971). *Blindness and Insight: Essays in the Rethoric of Contemporary Criticism*. New York: Oxford University Press.
- \_\_\_\_\_ (1979). *Allegories of Reading: Figural Language in Rosseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven: Yale University Press.
- \_\_\_\_\_ (1999). *O Ponto de Vista da Cegueira: Ensaio sobre a Retórica da Crítica Contemporânea*. Lisboa: Angelus Novus e Edições Cotovia, Lda.

MANUEL, Pedro (2006). *Do teatro da morte à teatralidade*. Tese de Mestrado em Estudos de Teatro. Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.

MARAVALL, José António (1997). *A Cultura do Barroco*. Trad. Henrique Barrilaro Ruas. Lisboa: Instituto Superior de Novas Profissões.

MARQUES, António Andrade (2006). *Literatura e História em Memorial do Convento: Encenações do Poder e da Morte*. Tese de Mestrado. Orient. Dionísio Vila Maior. Universidade Aberta.

MARTINS, Adriana Alves de Paula (1994). *História e ficção – Um diálogo. Sobre História do Cerco de Lisboa*. Lisboa: Ed. Fim de Século.

\_\_\_\_\_ (1999). “A crónica de José Saramago ou uma viagem pela oficina do romance” In *Colóquio/ Letras* 151-152, pp. 95-105.

MARTINS, Adriana Alves de Paula & SABINE, Mark (2006). *In Dialogue With Saramago: Essays in Comparative Literature*. Manchester: Manchester Spanish & Portuguese Studies.

MARTINS, Lourdes Câncio *et. al* (2005) *Reler Saramago – Paradigmas Ficcionalis*. Lisboa: Edições Cosmos.

MARTINS, Fernando Cabral (1994). *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa.

MARTINS, Sónia (2006). *Contributos para o estudo da temática do duplo em José Saramago*, Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa. Centro Regional das Beiras, Faculdade de Letras da Universidade Católica Portuguesa.

MATEUS, Isabel Cristina Pinto (2008). «Kodakização» e *Despolarização do Real: para uma poética do grotesco na obra de Fialho de Almeida*. Lisboa: Editorial Caminho.

MATTOSO, José (2013). *Poderes Invisíveis: O Imaginário Medieval*. Lisboa: Círculo de Leitores.

MEDEIROS, Paulo de (1998). “Fantasmas de Pessoa: Amat, Saramago, Tabucchi”. In *Actas do V. Congresso*. Ed. T. F. Earle. Vol. II. Oxford – Coimbra: Associação Internacional de Lusitanistas, pp. 1061-1070.

\_\_\_\_\_ (2001). “Trans-posição do Sujeito: ensaio sobre os Diários de José Saramago”. In *Vértice* 103. pp. 21-49.

\_\_\_\_\_ (2005). "Invitation to the Voyage". In *José Saramago*. Ed. Harold Bloom. Philadelphia: Chelsea House, pp. 109-120.

\_\_\_\_\_ (2006). "Saramago and Grass". In *In Dialogue with Saramago: Essays in Comparative Literature*. Manchester: Manchester Spanish & Portuguese Studies, pp. 177-186.

\_\_\_\_\_ (2006b). "A Recepção de Saramago na Holanda", In *2.<sup>a</sup> Jornada sobre o Ensino e a Investigação do Português Língua Estrangeira nos Países Baixos e na Flandres*. Ed. Paulo de Medeiros. Utrecht: Opleiding Portugese Taal en Cultuur, Universiteit Utrecht, pp. 52-64.

\_\_\_\_\_ (2007). "Nada e Nula". In *Da Possibilidade do Impossível: Leituras de Saramago*. Eds. Paulo de Medeiros and José N. Ornelas. Utrecht: Portuguese Studies Center – Universiteit Utrecht, pp. 189-201.

MEDEIROS, Paulo de & ORNELAS, José (2007). *Da Possibilidade do Impossível: Leituras de Saramago*. Utrecht: Utrecht Portuguese Studies Center, Universiteit Utrecht.

MEDINA, João (2001). *António Patrício e os Hieróglifos da Morte: a Pintura de Valdés Leal no Dom João e a Máscara*. Sintra: Câmara Municipal.

MENDES, Maria do Carmo Cardoso. *Don Juan(ismo) – O Mito*. V.N.Famalicão: Edições Húmus. 2014.

MENDES, Miguel Gonçalves (2011). *José e Pilar – Conversas Inéditas*. Lisboa: Quetzal Editores.

MERCHANT, Moelwyn (1977). *Comedy*. London: Methuen & Co Ltd.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1968). *The Visible and the Invisible*. Evanston: Northwestern University Press.

\_\_\_\_\_ (1999). *Fenomenologia da Percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. S. Paulo: Martins Fontes,.

MESSINA, Sergio (2000). *Vivere il Morire*. Torino: Effata Editrice.

MEXIA, Pedro (2007). *Senhor fantasma*. Lisboa: Oceanos.

MIRANDA, Jorge Gomes (2003). *A hora perdida*. Porto: Campo das Letras.

MONTEIRO, Adolfo Casais (1995). *O que foi e o que não foi o Movimento da Presença*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

MONTOITO, Eugénio (2001). *Manuel Laranjeira e o Sentimento Decadentista na Passagem do Século XIX*. Póvoa de Santo Adrião: Europress.

MORÃO, Paula (1991). *O Só de António Nobre: Uma leitura do Nome*. Lisboa: Editorial Caminho.

MOREAU, Christian (1978). *Freud e o Ocultismo*. Póvoa de Varzim: Empresa Norte Editora.

MOREIRA, Wagner (2014). "O duplo e a linguagem em «(A carta do silêncio)»", de Herberto Helder. *Do Reino das Sombras: Figurações da Morte*. Braga: Aletheia, pp. 535-540.

MORIN, Edgar (1988). *O Homem e a Morte*. Mem Martins: Publicações Europa-América.

\_\_\_\_\_ (1988b). *O Paradigma Perdido: a natureza humana*. Mem-Martins: Publicações Europa-América.

MOURA, Jean Marc (1999). "L'écriture et la vie selon José Saramago (sur «O Ano da Morte de Ricardo Reis»)\" in *Colóquio de Letras*, n.º 151/152, Jan., pp. 281-290.

MOURÃO-FERREIRA, David (1977). *Presença da «presença»*. Porto: Brasília Editora.

NANCY, Jean-Luc (2005). *The Ground of the Image*. Trad. Jeff Fort. New York: Fordham University Press.

NIETZSCHE, Friedrich (1982). *Para Além do Bem e do Mal*. Lisboa: Guimarães Editores.

\_\_\_\_\_ (1999). *A Origem da Tragédia*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores.

NOBRE, António (1892). *Só*. Paris: Léon Vanier.

NUNES, Maria Teresa Arsénio (1982). *A Poesia da Presença*. Lisboa: Seara Nova – Editorial Comunicação.

OLIVEIRA, António Falcão Rodrigues de (1979). *O Simbolismo de Camilo Pessanha*. Lisboa: Edições Ática.

OLIVEIRA, Maria de Fátima Castro de (2001). *O Trágico e a Existência em António Patrício: Uma Abordagem Filosófica*. Dissertação de Mestrado em Filosofia em Portugal e Cultura Portuguesa. Universidade do Minho.

ORNELAS, José (1989). “Resistência, espaço e utopia em Memorial do Convento de José Saramago.” In *Discursos: Estudos de Língua e Cultura Portuguesa* 13, pp. 115-133.

\_\_\_\_\_ (2006). “Convergences and Divergences in Saramago’s Ensaio sobre a Cegueira and Camus’s The Plague.” In *Dialogue with Saramago: Essays in Comparative Literature*. Ed. Adriana Alves de Paula Martins e Mark Sabine. Manchester: Manchester Spanish & Portuguese Studies, pp. 121-139.

OSORIO, Paulo (1909). *O Amor e a Morte no Drama e no Romance*. Porto: Magalhães & Moniz, Lda. – Editores.

PERDIGAO, Lisa K. (2010). *From Modernist Entombment to Postmodernist Exhumation: dead bodies in twentieth-century American fiction*. Farnham: Ashgate Publishing Limited.

PEREIRA, José Carlos Seabra (1975). *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*. Coimbra: Coimbra Editora.

\_\_\_\_\_ (1995). *História Crítica da Literatura Portuguesa - Vol. VII, “Do fim-de-século ao Modernismo”*. Lisboa: Editorial Verbo.

PEREIRA, José Albino (org. e notas) (2010). *José Rodrigues Miguéis / José Saramago Correspondência 1959-1971*. Lisboa: Editorial Caminho / Fundação José Saramago.

PEREIRA, Miguel Baptista (1990). *Modernidade e Tempo: Para uma Leitura do Discurso Moderno*. Coimbra: Minerva.

PERETTI, Cristina de (1989). *Jacques Derrida: Texto y Deconstrucción/ Prólogo de Jacques Derrida*. Barcelona: Editorial Anthropos.

PESSOA, Fernando (2012). *Livro do Desassossego, composto por Bernardo Soares, ajudante de Guarda-livros na cidade de Lisboa*. Lisboa: Assírio & Alvim.

PESSOA, Fernando (1966). *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação* (org. e pref. por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho). Lisboa: Ática.

- PICCHIO, Luciana Stegagno (1999). "José Saramago: a lição da pedra" In *Colóquio/Letras* 151-152, pp. 13-19.
- PINHEIRO, Marina Fernandes (1994). *A Mulher, o Amor, a Morte em António Feijó*. Tese de Mest. Literaturas Comparadas, Universidade Nova de Lisboa.
- PINTO, Filipa Cerveira Pinto (2008). *Os Outros do Corpo Próprio – As Representações da Monstruosidade Corporal nas Artes*. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação – Variante de Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Julho.
- PIRES CABRAL, A. M. (2008). *As tēmporas da cinza*. Lisboa: Cotovia.
- PIRES, Cristiana Sofia Monteiro dos Santos (2006). *O Modo Fantástico e a Jangada de Pedra de José Saramago*. Porto: Edições Ecopy.
- PLATÃO (s.d.). *Fédon – Diálogo sobre a Imortalidade da Alma*. Trad. Dias Palmeira. Coimbra: Atlântida.
- POE, Edgar Allan Poe (1923). *William Wilson*. Trad. Carlos Sequeira. Lisboa: Edições Delta.
- POPPER, Karl (1972). *A Lógica da Pesquisa Científica*. S.Paulo: Editora Cultrix.
- PRAZ, Mario (1988). *La Carne, la Morte e il Diavolo nella Letteratura Romantica*. Firenze: Sansoni.
- PROPP, Vladimir (1997). *Theory and History of Folklore*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- QUENTAL, Antero de (1987). *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares*. Lisboa: Ulmeiro.
- QUEVEDO, Bartolomeu de (1985). *Poéticas do Século XX*. Lisboa: Livros Horizonte.
- QUIGNARD, Pascal (2009). *Um Incómodo Técnico em Relação aos Fragmentos: Ensaio sobre Jean de la Bruyère*. Trad. Pedro Eiras. Porto: Deriva.
- RANCIÈRE, Jacques (2010). *O Espectador Emancipado*. Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro.
- RANK, Otto (1979). *The Double: a psychoanalytic study by Otto Rank*. New York: The New American Library.

REAL, Miguel (1996). *Narração, Maravilhoso, Trágico e Sagrado em Memorial do Convento de José Saramago*. Lisboa: Editorial Caminho.

RÉGIO, José (19 -- [1ª. Edição 1940]). *Em Torno da Expressão Artística*. Lisboa: Editorial Inquérito Limitada.

RÉGIO, José (1927). "Literatura Livresca e Literatura Viva", in *Presença: Folha de Arte e Crítica*, B. da Fonseca, J. G. Simões, J. Régio (dir.), N.º 1. Coimbra, 10 de Março.

REIS, Carlos & LOPES, A. Cristina (1998). *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina.

REIS, Carlos & PIRES, Maria da Natividade (org.) (1997). *História Crítica da Literatura Portuguesa - Vol. V, "O Romantismo"*. Lisboa: Editorial Verbo.

REIS, Carlos (1986). "Memorial do Convento ou a emergência da História" In *Revista de Ciências Sociais* 18/19/20, pp. 91-103.

\_\_\_\_\_ (1996). "Romance e História depois da revolução: José Saramago e a ficção portuguesa contemporânea." In *José Saramago. Il bagaglio dello scrittore*. Org. Giulia Lanciani. Roma: Bulzoni Editore, pp. 23-36.

\_\_\_\_\_ (1996b). "Romance e História depois da Revolução: José Saramago e a Ficção Portuguesa Contemporânea. In *Il Bagaglio dello Scrittore*. Roma: Bulzoni Editore.

\_\_\_\_\_ (1998). *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Editorial Caminho.

\_\_\_\_\_ (2012). "Figurações do insólito em contexto ficcional". in Flavio Garcia e M. Cristina Batalha (orgs.), *Vertentes Teóricas e Ficcionalis do Insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, pp. 54-69.

REIS, João José (1991). *A Morte é uma Festa: Ritos Fúnebres e Revolta Popular no Brasil do Século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras.

REIS, Mário Joaquim Aires dos Reis (2000). *A Palavra, a Imagem, a Morte e a Mulher: Percepções do Mito de Cronos em Clepsidra de C. Pessanha e Em Nome da Terra de V. Ferreira*. Dissertação de Mestrado, Letras, Universidade de Lisboa.

REIS, Ricardo (1992). *Poemas de Ricardo Reis*, Apres. crítica, sel., notas e sugestões para análise literária de Manuel Gusmão. Lisboa: Editorial Comunicação.

RIBEIRO, Ana (1994). "A citação pessoana em O Ano da Morte de Ricardo Reis." In *Diacrítica* 9, pp.223-258.

RIBEIRO, Eunice (1984). "José Saramago, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*", Recensão crítica in *Nova Renascença*, 16. Lisboa: Editorial Caminho, pp. 437-440.

\_\_\_\_\_ (1987). "O Fantástico Descritivo n' *O Barão de Branquinho da Fonseca*". in *Diacrítica: Revista do Centro de Estudos Portugueses*. Braga: Universidade do Minho.

\_\_\_\_\_ (2000). *Ver. Escrever – José Régio, o texto iluminado*. Coleção Poliedro 1. Braga: Universidade do Minho.

RIBEIRO, Maria Aparecida (org.) (1994). *História Crítica da Literatura Portuguesa - Vol. VI, "Realismo e Naturalismo"*. Lisboa: Editorial Verbo.

RICOEUR, Paul (1997). *Tempo e Narrativa*. Tomo III. Campinas: Papirus.

\_\_\_\_\_ (2000). *A Metáfora Viva*. S. Paulo: Edições Loyola.

\_\_\_\_\_ (2011). *Vivo até à Morte seguido de Fragmentos*. Lisboa: Edições 70.

\_\_\_\_\_ (2013). *A Simbólica do Mal*. Lisboa: Edições 70.

RIO, Pilar del (org.) et al. (2011). *Palavras para José Saramago*. Lisboa: Editorial Caminho.

ROCHA, Hugo (1937). *O problema dos fantasmas: Ensaio sobre certos aspectos da fenomenologia sobrenatural*. Porto: Sociedade Portuense de Investigações Psíquicas.

RODRIGO, Adriano Duarte (dir.) (1990). *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 10/11. Lisboa: Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, Março.

RODRIGUES, Urbano Tavares (1978). *O Tema da Morte: Ensaios*. Coimbra: Centelha.

\_\_\_\_\_ (1997). "Sarabanda de Luzes e Sombras: marcas de esperança e desespero na literatura do século XX", in *Revista Colóquio/Letras*, n.º. 143/144, Janeiro.

ROSENKRANZ, Karl (2004). *Estetica del Brutto*. Palermo: Aesthetica Edizioni.

ROSSET, Clément (1993). *Joyful Cruelty: Towards a Philosophy of the Real*. New York and Oxford: Oxford University Press Inc.

- ROUSSET, Jean (1978). *O Mito de Don Juan*. trad. Maria Luísa Trigueiros, Maria Filomena Boavida. Lisboa: Vega.
- RUBIM, Gustavo (1998). *A Inscrição Espectral: Poética do Vestígio em Camilo Pessanha*. Tese de Doutoramento em Estudos Portugueses. Universidade Nova de Lisboa.
- SADIE, Stanley & BASHFORD, Christina (ed.) (1992). *The New Grove Dictionary of Opera*. 4 vols. London: MacMillan Press.
- SANTOS, Agostinho (2007). *José Saramago Segundo Agostinho Santos*. Porto: Museu Nacional da Imprensa. Edições Afrontamento.
- SANTOS, José Rodrigues dos (2011). *A Última Entrevista de José Saramago*. Lisboa: Gradiva.
- SARAIVA, António José e LOPES, Óscar (1979). *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora.
- SARAIVA, António José Saraiva (1995). *A Tertúlia Ocidental: Estudos sobre Antero de Quental, Oliveira Martins, Eça de Queirós e outros*. Lisboa: Gradiva.
- SARAIVA, Maria Manuela Saraiva (1974). “Romantismo: rotura e totalidade”, in *A Estética do Romantismo em Portugal* (org. Jorge de Sena). Lisboa: Grémio literário.
- SCARRY, Elaine (1987). *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford University Press.
- SCHLEIFER, Ronald (1990). *Rhetoric and Death: The Language of Modernism and Postmodern Discourse Theory*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2004). *Metafísica do Amor. Metafísica da Morte*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Martins Fontes.
- SCHULZ, Bruno (1983). *Tratado dos manequins ou o segundo génesis*. Lisboa: Produção & etc.
- SCIACCA, Michele Federico (1959). *A Morte como Libertadora da Vida no «Naturalismo» Romântico*. Lisboa: Ed. da Rev. Filosofia.
- SEIXO, Maria Alzira (1987). *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

\_\_\_\_\_ (1999). *Lugares da Ficção em José Saramago: O essencial e outros ensaios*. Lisboa: Imprensa Nacional. Casa da Moeda.

\_\_\_\_\_ (2001). “A Questão temática: o tema como problema em literatura”, *Floresta Encantada: novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa: Publicações D. Quixote.

\_\_\_\_\_ et al. (2009). *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*. 2 vols. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

SEIXO, Maria Alzira & COELHO, Eduardo Prado (1977). *Poesia + Prosa: Séculos XIX e XX*. Lisboa: Plátano.

SELIGMANN-SILVA, Mário (2005). *O local da diferença: Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34.

SEMINARA, Graziella (1999). “The Literary Works of José Saramago in the Musical Theatre of Azio Corghi”, in *Revista Colóquio/Letras*, n.º. 151/152, Janeiro.

\_\_\_\_\_ (2005). “Génese de um Libreto”, in SARAMAGO, José. *Don Giovanni ou O Dissoluto Absolvido*. Lisboa: Editorial Caminho.

SENA, Jorge de (1974). *Estética do Romantismo em Portugal*. Lisboa: Grémio Literário.

SERRÃO, Joel (1984). *António Sérgio: Uma Antologia*. Lisboa: Livros Horizonte Lda.

SILVA, António José da Silva ([s.d]1977). *2 Histórias Malditas: obras do diabinho da mão furada*. Trad. João Manuel Teixeira Gomes, 1.ª edição. Lisboa: Arcádia.

SILVA, António (2001). *A Metáfora da Morte na Escultura Contemporânea em Portugal/ Na segunda Metade do Séc. XX*. Dissertação de Mestrado em História de Arte. Universidade do Porto.

SILVA, Fernando M. Soares (1986). *Antero de Quental: evolução da sua filosofia existencialista e do seu pensamento pedagógico*. Angra do Heroísmo: Direcção de Serviços de Emigração.

SILVA, João Céu e (2009). *Uma Longa Viagem com José Saramago*. Lisboa: Porto Editora.

SILVA, João Amadeu Oliveira Carvalho da (2014). “A morte na poesia de Herberto Helder: entre os índios Caxinauás e a árvore baobab”, *Do Reino das Sombras : Figurações da Morte*. Braga: Aletheia, pp. 593-600.

SILVA, José Manuel Teixeira da (2004). *O Destino do Eu: Ascensão e Queda do Indivíduo na Modernidade*. Lisboa: Instituto Piaget.

SILVA, Manuel António de Oliveira e (1992). *A poesia de Ruy Belo: uma aventura de linguagem entre o apelo da vida e a certeza da morte*. Dissertação de Mestrado em Educação. Universidade do Minho.

SILVA, Paulo Alexandre Gomes da Cunha e (1995). *O lugar do corpo: elementos para uma cartografia fractal*. Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências do Desporto e de Educação Física, Universidade do Porto.

SILVA, Rogério Barbosa da (2008). “O Sono sob as Pálpebras: Visualidade e Perpretação da Morte em Poemas de Augusto de Campos e de Fernando Aguiar”, In *De Orfeu e de Perséfone: Morte e Literatura*. Lélia Parreira Duarte (org.). Minas Gerais: Editora PUC Minas.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da (1989). *José Saramago – entre a História e a Ficção: Uma Saga de Portugueses*. Lisboa: Dom Quixote.

SILVA, Vitor Manuel Aguiar e Silva (1990). *Teoria da Literatura*. 8ª. Ed. Coimbra: Almedina.

SIMÕES, João Gaspar *et al.* (1947-1948). *Perspectiva da Literatura Portuguesa do Séc. XIX: de Silvestre Pinheiro Ferreira a José Duro*. Lisboa: Ática.

\_\_\_\_\_ (1956). *História da Poesia Portuguesa: séculos XVIII e XIX*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

\_\_\_\_\_ (1959). *História da Poesia Portuguesa: século XX*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

\_\_\_\_\_ (1977). *José Régio e a História do Movimento da “presença”*. Porto: Brasília Editora.

SIMÕES, Maria João (2004). “Metamorfoses do corpo no fantástico e no grotesco românticos”, in *Corpo e Paisagem Românticos*. Lisboa: Edições Colibri, pp.433-445.

SLOTERDIJK, Peter (1999). *Ensaio sobre a intoxicação voluntária: um diálogo com Carlos Oliveira*. Trad. Cristina Peres. Lisboa: Fenda.

SOARES, Maria Almira (1999). *Memorial do Convento de José Saramago: um modo de narrar*. Lisboa: Presença.

SOBRINHO, Maria Manuela (2010). *Don Juan e o Donjuanismo*. Lisboa: Fonte da Palavra.

SONTAG, Susan (1986). *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa: Publicações D. Quixote.

\_\_\_\_\_ (2004). *Regarding the Pain of the Others*. London: Penguin Books.

SOUSA, Carlos Mendes de (1997). "A Coroação das Visceras", In *Relâmpago. Revista de Poesia*, 1. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, pp. 31-55.

SOUSA, Maria Leonor Machado de (1978). *A Literatura «Negra» ou «De Terror» em Portugal (séculos XVIII e XIX)*. Lisboa: Novaera.

\_\_\_\_\_ (1979). *O «Horror» na Literatura Portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.

\_\_\_\_\_ (s.d). *O elemento negro na novelística de Mário Sá Carneiro*. Lisboa: UNL.

SOUSA, Sara Isabel Silva de Lima e (2014). "Ridendo Castigat Mor(t)es: Classicismo e Pós-Modernismo em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*", in *Do Reino das Sombras : Figurações da Morte*. Braga: Aletheia, pp. 601-607.

\_\_\_\_\_ (2014b). "Dis-play da Morte em José Saramago", In *XIV Colóquio de Outono: Humanidades. Novos Paradigmas do Conhecimento e da Investigação*. CEHUM, Universidade do Minho.

STEINER, George (1992). *No Castelo do Barba Azul*. Lisboa: Relógio d'Água.

\_\_\_\_\_ (1996). *The Death of Tragedy*. New Haven: Yale University Press.

STEVENSON, Robert Louis (2007). *O Estranho caso do Dr. Jekyll e do Sr. Hyde e outros contos*. Lisboa: Assírio & Alvim.

SWEARINGEN, C. Jan (1991). *Rhetoric & Irony: Western Literacy & Western Lies*. New York: Oxford University Press.

TEIXEIRA, Alexandre (2008). «*Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido*» de José Saramago: *Um Novo Horizonte para o Antigo Pecador*. Dissertação de Mestrado em Letras Vernáculas. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.

TEIXEIRA, Paulo (2009). *O anel do poço*. Lisboa: Editorial Caminho.

THOMAS, Louis-Vincent (1993) *Antropología de la Muerte*. Trad. Marcos Lara. México: Fondo de Cultura Económica.

TORGA, Miguel (2011). *Diário – Vols. IX a XII*. Alfragide: Publicações D. Quixote.

TOURNIER, Michel (1986). *Fotografia*. Coimbra: Casa Matilde Urbach.

TUCHERMAN, Ieda (2012). *Breve História do Corpo e de seus Monstros*. Lisboa: Nova Vega.

UNAMUNO, Miguel de (2008). *Portugal: Povo de Suicidas*. Lisboa: Letra Livre.

VASCONCELOS, José Carlos de (2010). *Conversas com Saramago: Os livros, a escrita, a política, o país, a vida*. Lisboa: Peres/Soctip.

VATTIMO, Gianni (1987). “*Verwindung: Nihilism and the Postmodern in Philosophy*”, *Substance*, Vol. 16, no. 2, Issue 53, Madison: University of Wisconsin Press, pp. 7-17.

\_\_\_\_\_ (1989). *Introdução da Heidegger*. Lisboa: Edições 70.

\_\_\_\_\_ (1998). *Acreditar em Acreditar*. Lisboa: Relógio d' Água.

\_\_\_\_\_ (2002). *Vero e Falso. Universalismo Cristiano*. Rio de Janeiro: EDUCAM-Editora Universitária Cândido Mendes.

VECCHI, Roberto (1999). “Os dois saramagos: a arte do testemunho” In *Colóquio/ Letras* 151-152, pp. 229-237.

VENÂNCIO, Fernando (2000). *José Saramago: A luz e o sombreado*. Porto: Campo das Letras.

VERDE, Cesário (1992). *Cesário Verde: Obra Completa*. Org. Joel Serrão. Lisboa: Livros Horizonte.

VINCENT, Gérard (1991). “O Corpo e o Enigma Sexual”, in *História da Vida Privada*, vol. V. Porto: Edições Afrontamento.

WILDE, Oscar (1990). *O retrato de Dorian Gray*. Lisboa: Editorial Estampa.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1987). *Tratado Lógico-Filosófico: Investigações Filosóficas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

XAVIER, Alberto (1950). *A Ansiedade do Amor, A Angústia de Morrer e o Apetite da Morte nos Romances de Camilo*. Lisboa: Círculo Camiliano.

XAVIER, Pedro do Amaral (2001). *A Morte: Símbolos e Alegorias*. Lisboa: Livros Horizonte.

ZABALA, Santiago (2008). *O Futuro da Religião*. Lisboa, Angelus Novus.

Webgrafia:

AA.VV. Catálogo de Exposição “Self-Burial (Television Interference Project)”, por Keith Arnatt, Url: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/arnatt-self-burial-television-interference-project-t01747/text-catalogue-entry> (consultado em 03/05/2011).

FOUCAULT, Michel. “Des Espace Autres”, *Architecture, Mouvement, Continuité* 5, 1984: 46-49, URL: <http://foucault.info//documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en.html> (consultado em 10/03/14).

SABINE, Mark. “Shrinking the Leviathan Erection: The Satiric Body in José Saramago’s Memorial do convento”, URL:[https://www.academia.edu/372987/Shrinking\\_the\\_Leviathan\\_Erection\\_The\\_Satiric\\_Body\\_in\\_Jose\\_Saramagos\\_Memorial\\_do\\_convento](https://www.academia.edu/372987/Shrinking_the_Leviathan_Erection_The_Satiric_Body_in_Jose_Saramagos_Memorial_do_convento) (consultado em 8/7/2014).