

## A transfiguração do mito em *As Intermitências da morte*

Tania Mara Antonietti Lopes

Universidade Estadual Paulista – Araraquara

RESUMO: Este artigo articula-se como uma análise ensaística que tem por finalidade inserir a leitura de *As intermitências da morte* (2005), de José Saramago, na perspectiva do realismo mágico, procedimento literário que teve sua maior expressão com o *boom* da literatura hispano-americana na década de 1960, mas que ressurgiu na literatura contemporânea sob um novo olhar. Tendo como foco principal da análise a protagonista do romance, ou seja, a morte, analisaremos aqui como se dá sua transfiguração no processo ficcional. Como fundamento teórico, no que diz respeito ao realismo mágico, atemo-nos, sobretudo, aos estudos de William Spindler (1993). Em relação à interpretação mitológica, utilizamos estudos de Junito de Souza Brandão (1998), entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa portuguesa contemporânea. Realismo mágico português. José Saramago – *As intermitências da morte*. *As intermitências da morte* – Realismo mágico.

ABSTRACT: This article is an essay/analysis that has as its main aim a reading of *As intermitências da morte* (2005), by José Saramago, within the framework of magical realism, a literary proceeding that reached its apogee with the boom

of the Hispano-American literature during the 1960's but is now resurfacing in contemporary literature with a new outlook. Focusing mainly on the novel's protagonist, that is, Death herself, we analyze how she is transfigured in the fictional process. As a theoretical foundation regarding magical realism, we look mainly to the studies of William Spindler (1993). As regards mythological interpretations, we use studies by Junito de Souza Brandão (1998).

KEYWORDS: Contemporary Portuguese Fiction. Portuguese Magical Realism. José Saramago – *As intermitências da morte*. *As intermitências da morte* – Magical Realism.

Num primeiro momento, *As intermitências da morte* (2005), de José Saramago, é um romance que parece configurar parentesco com a ficção científica, pois nos dá a impressão da construção de um universo paralelo, mas a abordagem que faremos aqui<sup>1</sup> conduz a leitura desse romance para a atmosfera do realismo mágico<sup>2</sup>, uma vez que nos é oferecida a representação do mundo contemporâneo, em que os elementos insólitos são integrados com naturalidade (e não contrapostos, como acontece nas narrativas fantásticas).

Obviamente, outras leituras são possíveis, como por exemplo, a leitura a partir da fábula que, de acordo com Márcia Gobbi, “num sentido mais estrito, constitui-se por um certo conteúdo doutrinário que exige uma resposta efetiva do leitor, seja no nível das suas convicções morais, seja no nível da sua atitude diante das situações que vivencia”

---

<sup>1</sup> Este artigo é uma adaptação de um capítulo ensaístico presente em minha tese *O realismo mágico e seus desdobramentos em romances de José Saramago* (2011).

<sup>2</sup> Nossa abordagem teórica parte das propostas de William Spindler (1993).

(GOBBI, 2006), o que possibilita ler o romance de José Saramago a partir de um diferente ponto de vista em relação à morte: aquele que ensina que precisamos aceitá-la. Segundo Gobbi, tal ensinamento é incorporado na narrativa por um narrador que conta a história, comenta e interpreta, facilitando, assim, o alcance daquilo que narra:

A construção de *máximas* e a incorporação de provérbios são indicadores<sup>3</sup>, no nível discursivo do texto, desta *lição* que deve ser aprendida dentro de uma determinada *tradição*, já que estas *frases feitas* trazem consigo a dimensão da realidade histórica em que se constituíram – trazem, em outros termos, a dimensão social da linguagem. No entanto, não há como negar o efeito de *provocação* ao *já dito* e ao traço fortemente *constatativo* (e, portanto, “indiscutível”) que estas frases feitas também carregam, seja pelo inusitado da situação em que são reaproveitadas, seja pelo caráter francamente irônico do *tom* com que o narrador as expressa (GOBBI, 2006).

Em vista disso, assim como Gobbi, também nos deparamos com a seguinte questão: como equacionar a relação entre real e ficção? E, nesse sentido, optamos por direcionar a leitura para o universo do realismo mágico, que se constrói na narrativa a partir da transfiguração de um mito universal – a morte. Nesse caso, a presença do sobrenatural não está vinculada necessariamente a um mito ou

---

<sup>3</sup> Confirmam-se as “frases feitas” reaproveitadas pela narrativa de Saramago, por exemplo, na p. 28 – “Como a bom entendedor sempre meia palavra bastou [...]” – e na p. 40 – “Como está escrito que não se pode ter tudo na vida”; “É assim a vida, vai dando com uma mão até que chega o dia em que tira tudo com a outra”.

crença locais, afastando-se, dessa maneira, dos romances com essa característica, o que comprova a renovação do procedimento. Assim, no romance em questão, José Saramago tece ironicamente uma narrativa mágica para se estender sobre um tema universal, sem deixar de promover a “ficcionalização *irônica* da realidade” por meio da “representação metafórica que configura a narrativa, a qual possibilita falar de uma coisa por meio de outra” (GOBBI, 2006).

Desse modo, inexplicavelmente, as pessoas moribundas de um país indeterminado deixam de morrer. A asserção “[n]o dia seguinte ninguém morreu” (SARAMAGO, 2005, p. 11) serve como ponto de partida de uma ampla divagação sobre a vida, a morte, o amor e o sentido de nossa existência, elaborada a partir do realismo mágico, traçado na narrativa por meio da personificação de um mito, representado aqui pela figurativização.

Com o seu estilo sarcástico e irônico, José Saramago excede as reflexões existenciais ao perpetrar críticas à sociedade moderna que seu país fictício representa muito bem, relatando as reações da Igreja Católica, do governo, da mídia, dos filósofos, economistas, funerárias, casas de pensão, asilos, seguradoras, famílias com idosos ou moribundos em casa etc. O romance pode ser dividido em três partes, cada qual com uma característica diferente na própria estrutura da narração, caracterizada por um narrador muito irônico e amplamente intruso, além de ideal para a narrativa mágica, já que não manifesta nenhuma surpresa diante de um acontecimento tão incomum, pois “sabe que tem de dar autenticidade à sua narrativa, busca a verossimilhança e, durante o seu relato, reconhece as faltas e falhas de um narrador” (CONRADO, 2010, p. 6).

Assim, a primeira parte do romance (capítulo um a seis), em que se dá a suspensão das tarefas, é caracterizada pela visão panorâmica dos fatos a partir do primeiro dia de um ano não determinado, quando nenhuma pessoa morreu naquele país. Nesse momento, são abordados os paradoxos causados pela ausência da morte. Podemos pensar no início do ano como o início de um ciclo, no qual se estabelece o caos, dando índices, nesse caso, de que a narrativa resgatará o mito.

Desvairados, confusos, aflitos, dominando a custo as náuseas, os bombeiros extraíam da amálgama dos destroços míseros corpos humanos que, *de acordo com a lógica matemática das colisões*, deveriam estar mortos e bem mortos, mas que, apesar da gravidade dos ferimentos e dos traumatismos sofridos, se mantinham vivos e assim eram transportados aos hospitais [...] Nenhuma dessas pessoas *morreria* no caminho e todas *iriam* desmentir os mais pessimistas prognósticos médicos [...] E o que acontecia aqui, *acontecia em todo o país*. Até à meia-noite em ponto do último dia do ano ainda houve gente que aceitou morrer no mais fiel acatamento às regras [...]. Um caso sobre todos interessante, obviamente por se tratar de quem se tratava, foi o da idosíssima e veneranda rainha-mãe. Às vinte e três horas e cinquenta e nove minutos daquele dia *trinta e um de dezembro* ninguém seria tão ingênuo que apostasse um pau de fósforo queimado pela vida da real senhora. [...] *como se o tempo tivesse parado*, não aconteceu nada. A rainha-mãe nem melhorou nem piorou, *ficou ali como suspensa*, baloiçando o frágil corpo à borda

da vida, ameaçando a cada instante cair para o outro lado, mas atada a este por um ténue fio que a morte, só podia ser ela, não se sabe porque estranho capricho, continuava a segurar. Já tínhamos passado ao dia seguinte, e nele, como se informou logo *no princípio deste relato*, ninguém iria morrer (SARAMAGO, 2005, p. 12. Grifos nossos).

Como podemos observar, o extraordinário se estabelece no país na passagem do último dia de um ano para o primeiro do próximo. A suspensão temporal, informada pelo narrador na frase “como se o tempo tivesse parado”, é importantíssima. É nessa suspensão temporal – por isso, mítica – que se desenrola a narrativa e que o procedimento realista mágico se configura pelo tratamento trivial que esse narrador concede ao relato sobrenatural. Em momento algum a presença do acontecimento insólito é questionada; ao contrário, é dada primeiramente como “*boato*, cuja fonte primigénia nunca foi descoberta, sem que, por outro lado, à luz do que viria a suceder depois, isso importasse muito, não tardou a chegar aos jornais, à rádio e à televisão [...]” (SARAMAGO, 2005, p. 13. Grifo nosso).

Assim como ocorre em *A jangada de pedra* (1986), a primeira mobilização em relação ao evento se dá pela imprensa que, por meio de seus procedimentos de apuração, corrobora as referências da realidade ao descrever elementos do mundo contemporâneo. E os testemunhos dão autoridade ao fato extraordinário. Desse modo, seguidas as preocupações terrenas, pronunciadas por meio de referências do mundo contemporâneo, como as preocupações expressas pelo governo, que “se encontrava preparado para todas as eventualidades humanamente imagináveis, decidido a enfrentar

com coragem e com o indispensável apoio da população” todos os “problemas sociais, económicos, políticos e morais que a extinção definitiva inevitavelmente suscitaria [...]” (SARAMAGO, 2005, p. 17-18), principiam-se as preocupações de ordem religiosa, como se confirma no diálogo entre o primeiro-ministro e o cardeal:

Telefone-lhe para lhe dizer que me sinto profundamente chocado [...]. Eminência, perdoe-me, temo não compreender aonde quer chegar, Sem morte, ouça-me bem, senhor primeiro-ministro, sem morte não há ressurreição, e sem ressurreição não há igreja, Ó diabo, Não percebi o que acaba de dizer, repita, por favor, Estava calado, eminência, provavelmente terá sido alguma interferência causada pela electricidade atmosférica [...] dizia vossa eminência que, Dizia que qualquer católico, e o senhor não é uma excepção, tem obrigação de saber, que sem ressurreição não há igreja, além disso, como lhe veio à cabeça que deus poderá querer o seu próprio fim, afirmá-lo é uma ideia absolutamente sacrílega, talvez a pior das blasfêmias [...] (SARAMAGO, 2005, p. 18).

No transcorrer dos acontecimentos, a insegurança se instala e aumenta o caos nas instituições que se beneficiavam com a morte. A princípio, os habitantes do país se animam com o fato de ninguém mais morrer, mas, uma vez aceito o fato, surge a preocupação com suas consequências e aprende-se a lição de que os seres humanos precisam morrer. Mas as soluções encontradas para a resolução desses problemas passam a ser absurdas. Com o objetivo de manter a verossimilhança dos acontecimentos e a fim de manter a lógica

interna, a narrativa se organiza seguindo o fio das referências com o mundo real e, assim, o narrador relata os problemas que a “greve” causa ao ministério da saúde. Depois de apresentar uma possível solução para os hospitais, ao sugerir que os enfermos sejam entregues aos cuidados da família, o governo se propõe a buscar respostas para a situação, antecipando a atmosfera que predominará na narrativa a partir do sétimo capítulo, no qual a morte é personificada.

Apresenta-se a possibilidade de um futuro sem morte, confirmando-se aqui a conformidade e aceitação de um *fato insólito*. O impossível estabelece-se como possível. Desse modo, num ambiente de caos, a superpopulação dos asilos se configura como o pior dos problemas e, diante de uma situação mais desastrosa que extraordinária, a população pede pela volta da morte. Num dado momento, a desordem e a incompetência do governo, ameaçado por um golpe militar, desviam a atenção do leitor do foco principal: a suspensão da morte. As crises aumentam, questões filosóficas vêm à tona e, preparando o leitor para a mudança de situação que a narrativa seguirá, um diálogo travado entre um aprendiz de filosofia e “o espírito que pairava sobre as águas” afirma a presença dos elementos que inserem o romance na linha do realismo mágico, elucidados no diálogo pelas referências míticas presentes, importantes para a construção da morte como personagem desse romance.

Assim sendo, o diálogo expõe uma questão apresentada pelo “espírito que pairava sobre a água do aquário” ao aprendiz de filósofo, originando uma “apaixonante e acesa polêmica”. “Já pensaste se a morte será a mesma para todos os seres vivos, [...] será a mesma a morte que mata um homem que sabe que vai morrer, e um cavalo que nunca o saberá” (SARAMAGO, 2005, p. 72). Entre uma digres-



são e outra, o “espírito que pairava sobre a água do aquário” retoma o fio do pensamento, dando seguimento à discussão que oferece a ideia de que não há uma única morte, mas muitas, cada qual para um determinado grupo de seres, supondo que há uma “distribuição hierárquica das competências delegadas por tânatos”, além daquela “que haverá de destruir o universo”, aquela “que realmente merece o nome de morte” (SARAMAGO, 2005, p. 73).

Há um elemento importante para a construção da personagem morte nessa discussão naturalmente filosófica: a menção a Tânatos. A presença, mesmo que repentina, do filho de Nix (Noite) na estrutura do enredo é significativa devido sua origem. Lembremo-nos de que Tânatos “é o gênio masculino alado que personifica a morte, mas não é agente da mesma”. Não tendo um mito próprio, sua primeira aparição como personagem ocorre na obra de Frínico (século IV a. C.), na qual é enganado por Sísifo, que o aprisionou com um colar ao pescoço, evitando, assim, que qualquer ser vivo morresse enquanto Tânatos estivesse aprisionado (BRANDÃO, 1998, p. 226).

Evidentemente, percebemos aqui uma proposital coincidência com a personagem de José Saramago, mas não é de Tânatos a transfiguração que se realiza no romance, e sim a personificação da morte em mulher, o que não diminui a importância da referência ao deus, considerando-se que, “do ponto de vista simbólico, Tânatos é o aspecto perecível e destruidor da vida”, representado na iconografia antiga por um túmulo, “uma personagem armada com uma foice, [...] um esqueleto, um cavaleiro, uma dança macabra, uma serpente” (BRANDÃO, 1998, p. 227), representações essas que habitam o imaginário humano e que aparecem em alusões no desenrolar do enredo. Assim, a possível semelhança entre Tânatos e a morte, per-

sonagem do romance, reside na ausência (por motivos diferentes) de suas funções, no caso, ceifar vidas. Configurando-se no romance de Saramago como mulher, fato consolidado apenas na terceira parte da narrativa, é inevitável que nos reportemos ao mito das Fiandeiras, ou seja, também filhas da Noite, as Moiras, “personificação do destino individual” e “projeção de uma *lei* que nem mesmo os deuses podem transgredir, sem colocar em perigo a ordem universal” (BRANDÃO, 1998, p. 231).

Antes das epopeias homéricas, havia a ideia de uma Moira universal, senhora incontestada do destino de todos os homens. Aos poucos, essa ideia se projetou em três Moiras: Cloto (a fiandeira – segura o fuso e vai puxando o fio da vida), Láquesis (a sorteadora – enrola o fio da vida e sorteia o nome de quem deve morrer) e Átropos (a inflexível – corta o fio da vida). Aqui, observamos claramente que a ideia da vida e morte é inerente à função de fiar.

Mais imbuído de um senso de temporalidade, o Destino, inelutável em Homero, faz evoluir a figura da Moira única para a tríade de irmãs. Das Cárites às Horas, das Graças às Parcas, e até às Normas, *a criação dessas divindades servirá para lembrar que estamos sujeitos à Morte imutável* (LIBO-REL, 2005, p. 370. Grifos nossos).

Eis a função das Moiras, transpostas para o romance saramaguiano na personificação da morte, concebida aos poucos no melodioso fio de uma narrativa mágica que modifica as suas notas conforme as revelações tecidas pelo narrador. Portanto, do sexto para o sétimo capítulo, verificamos a primeira mudança nos acordes da narração,

preunciada na conclusão da conversa entre o primeiro-ministro e o rei: “[...] É preciso que alguma coisa aconteça, Sim, majestade, é preciso que alguma coisa aconteça”. (SARAMAGO, 2005, p. 86). Desse modo, a partir da segunda parte do romance (capítulo sete ao nono), a morte se manifesta como personagem, mas por meio de cartas manuscritas de cor violeta, anunciando a volta de suas funções e causando mais calamidade nos próximos três capítulos, que serão importantes no que diz respeito à construção da personagem e à afirmação da atmosfera mágica no romance.

É importante recordar que nossa análise parte da perspectiva do realismo mágico funcionando como um procedimento intertextual; no caso de *As intermitências da morte*, o mito é atualizado por José Saramago através da personificação, e a transformação desse mito se realiza na maneira como se constrói a personagem. Veremos que é na circunscrição de suas atitudes e de seu comportamento, engendrados pelo narrador *saramágico* – manipulador do fio da linguagem para tecer a sua história –, que reside a natureza primordial de fiandeira da personagem.

Assim sendo, a primeira manifestação direta da personagem no enredo se dá, como foi dito, por meio de uma carta manuscrita e encaminhada à emissora de televisão. É digna de nota a descrição do estilo da carta, pois é o primeiro objeto que delinea a personalidade da personagem:

Era de cor violeta, portanto fora do comum, e o papel, de tipo *gofrado*, imitava a *textura do linho*. Parecia antigo e dava a *impressão de que já havia sido usado antes*. Não tinha qualquer endereço, tanto de remetente, o que às vezes suce-

de, como de destinatário, o que não sucede nunca, e estava num gabinete cuja porta, fechada à chave, acabara de ser aberta nesse momento, e onde ninguém poderia ter entrado durante a noite (SARAMAGO, 2005, p. 87).

Como se trata da morte, é de se esperar que os elementos ligados a ela se constituam a partir do incomum, como uma carta de superfície em relevo e, significativamente, sob nosso ponto de vista, que imita a textura do linho. Ora, as Moiras fiam o linho. Assim, a carta de morte é o primeiro elemento que traz para a narrativa a alusão às fiandeiras e o significado do ato de fiar. O papel “parecia antigo”. Segundo Paul Sebillo, é “em termos de fiação que se exprime a antiguidade de uma coisa ou sua inverossimilhança” (apud LIBOREL, 2005, p. 370-371). Conforme a mitologia grega, os movimentos uniformes e a sucessão de vidas circunscritas comumente são expressos com gestos de fiandeira. Ao se manifestar por meio de um manuscrito que remete ao linho, a morte surge no romance já praticando os seus gestos de fiandeira, à qual se confia o poder de começar e interromper, tecendo e dirigindo, assim, o destino humano. O retorno das funções da morte, minuciosamente expostas na carta, dar-se-á sob novas regras, instituídas por ela própria e que já dão ideia de sua personalidade, retratada pelo narrador como mulher, como confirmar-se-á mais adiante.

[...] venho informar de que a partir da meia-noite de hoje se voltará a morrer tal como sucedia, sem protestos notórios, desde o princípio dos tempos e até ao dia trinta e um de dezembro do ano passado, devo explicar que a intenção que

me levou a interromper a minha actividade, a parar de matar, a embainhar a emblemática gadanha que imaginativos pintores e gravadores doutro tempo me puseram na mão, foi oferecer a esses seres humanos *que tanto me detestam* uma pequena amostra do que para eles seria viver sempre, isto é, eternamente, embora, aqui entre nós dois, senhor director-geral da televisão nacional, eu tenha de confessar a minha total ignorância sobre se as duas palavras, sempre e eternamente, são tão sinónimas quanto em geral se crê, ora bem, passado este período de alguns meses a que poderíamos chamar de prova de resistência ou de tempo gratuito e tendo em conta os *lamentáveis resultados da experiência*, tanto de um ponto de vista moral, isto é, filosófico, como de um ponto de vista pragmático, isto é, social, considerarei 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 *equivoco 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*, [...] porém, um ponto há em que sinto

ser minha obrigação dar a mão à palmatória, o qual tem que ver com o injusto e cruel procedimento que vinha seguindo, que era tirar a vida às pessoas à falsa-fé, sem aviso prévio, sem dizer água-vai, tenho de reconhecer que se tratava de uma indecente brutalidade, quantas vezes não dei nem sequer tempo a que fizessem testamento, é certo que na maior parte dos casos lhes mandava uma doença para abrir caminho, mas as doenças têm algo de curioso, os seres humanos sempre esperam safar-se delas, de modo que só quando já é tarde de mais se vem a saber que aquela iria ser a última, enfim, a partir de agora toda a gente passará a ser prevenida por igual e terá um prazo de uma semana para pôr em ordem o que ainda lhe resta de vida, fazer testamento e dizer adeus à família, pedindo perdão pelo mal feito ou fazendo as pazes com o primo com quem desde há vinte anos estava de relações cortadas, dito isto, senhor director-geral da televisão nacional, só me resta pedir-lhe que faça chegar hoje mesmo a todos os lares do país esta minha *mensagem autógrafa, que assino com o nome com que geralmente se me conhece, morte* (SARAMAGO, 2005, p. 99-100. Grifos nossos).

Obviamente, a manifestação de morte por meio da carta, levada a público através da televisão, provoca mais uma onda de pânico – porém, por motivo inverso. O caos agora é consequência da presença da morte, não de sua ausência e, nesse caso, a narrativa mágica se afirma pela atmosfera que se cria a partir da presença da morte como personagem. Excetuando-se um cético que “protestava que não havia memória de a morte ter escrito alguma vez uma carta e que era

necessário mandar fazer com urgência a análise da caligrafia”, pois no imaginário humano “uma mão só composta de trocinhos ósseos nunca poderia escrever da mesma maneira que o teria feito uma mão completa”, e se isso fosse possível, a identificação do autor da carta só poderia ser feita por meio de um exame de DNA que “talvez lançasse alguma luz sobre esta inesperada manifestação epistolar de um ser, se a morte o é, que tinha estado silencioso toda a vida”. (SARAMAGO, 2005, p. 101-102), não houve qualquer questionamento sobre a manifestação concreta da morte.

A naturalidade com a qual o narrador vem tecendo os acontecimentos confere ao romance o traço realista mágico, instalado na primeira parte por meio de uma situação que vai se corporificando no entrelaçamento dos fatos. Assim, a presença da morte parcialmente se concretiza por meio da carta anunciada ao público, na qual é possível percebermos mais algumas referências que compõem o campo imaginário que contém a ideia da morte.

A menção, logo no início da carta, à “meia-noite”, voltamos a afirmar, nos reporta às histórias de terror, assombrações, e colabora para a construção do universo incomum que o realismo mágico abarca. “Desde o princípio dos tempos” é uma afirmativa que inevitavelmente nos remete aos mitos, com os quais começa a história humana, e da qual indispensavelmente a morte participa, representada no mito das Fiandeiras. Outros elementos presentes na carta que reproduzem o ambiente inusitado onde a morte está presente são “a emblemática gadanha que imaginativos pintores e gravadores doutro tempo me puseram na mão” e a confirmação da natureza “irrevogável” da personagem, atestando a sua função de Moira universal. O que se segue aos elementos associa-se à construção da per-

sonalidade da personagem, denunciando já na carta o seu paradoxal comportamento humano expresso num suposto senso de dever, ao explicar que a intenção que a levou a interromper suas atividades foi oferecer aos seres humanos, que tanto a detestam, uma amostra do caos que seria nunca morrer. Nas entrelinhas desse discurso tão humanamente articulado, percebemos um possível sentimento de rancor da morte em relação aos seres humanos, e as impressões que a personagem manifesta sobre as palavras e o comportamento dos homens diante das doenças revelam, aos poucos, que se trata de uma personagem em que se misturam a grandiosidade mítica e o desejo mascarado de ser humana.

Logo, a carta enviada pela morte, dando fim a uma trégua de sete meses, causa na população forte reação à situação de mudança que o contato da personagem provoca, desestabilizando todas as camadas da sociedade e, no plano da narração, operando a mudança pela qual passará a própria narrativa. Contribuindo para a cristalização da figura feminina, que se completará no capítulo dez, recorre-se à ajuda de um grafólogo, que confirmará, analisando as características da letra impressa na carta, que a personagem em questão é uma mulher, comprovando, em nossas reflexões, que a relação com a figura das Fiandeiras não é banal, pois, de acordo com Hugues Liborel (2005, p. 371), as Moiras, “de origem ou personificações recentes, [...] se tornam antes que tudo uma encarnação da mulher”.

Nesse caso, os fios que unem a morte, personagem saramaguiana, às Fiandeiras, é tão coerente quanto à construção dessa personagem em acorde com a construção da narrativa, possibilitando uma comparação entre o fio do destino manipulado pela morte e o fio da narração, ardidamente tecido pelo narrador, trazendo à memó-



ria que o tecer é consequência do fiar, movimento que nos remete novamente ao mito e nos proporciona imaginar que, sendo três as operações do fiar<sup>4</sup> e três as funções das Moiras, a apresentação do romance em três partes bem distintas parece significativa se a associarmos à forma como se dá a concepção (ideal e material) de morte, que adquire maior consistência num movimento harmônico aparentemente crescente, só possível de constatar na última parte do romance, na qual a transfiguração da morte se completa.

Retornemos, no entanto, um pouco aquém das questões grafológicas, quando, ao publicar a carta da morte, um dos jornais, “para tornar mais fácil a leitura, reproduziu o texto em letra de forma corpo catorze dentro de uma caixa”, dando-se o direito de corrigir a pontuação e a sintaxe e acertar as conjugações, além de incluir as letras maiúsculas onde faltavam, “sem esquecer a assinatura final, que passou de morte a Morte, uma diferença inapreciável ao ouvido, mas que irá provocar nesse dia um indignado protesto da autora da missiva, também por escrito e no mesmo papel de cor violeta” (SARAMAGO, 2005, p. 111). Antes, porém, o narrador se manifesta para, ironicamente, justificar a atitude daquele jornal, explicando que se “a morte, que teve o impagável privilégio de assistir no passado aos maiores gênios da literatura” escrevia daquela maneira, como não fariam as crianças se quisessem “imitar semelhante monstruosi-

---

<sup>4</sup> De acordo com as descrições de Hugues Liborel (2005, p. 372) sobre as técnicas na fabricação do fio, são três as operações mais precisas: o primeiro é o *estiramento*, que consiste em retirar de uma massa de fibras preparadas alguns fios que arrastam consigo outros elementos residuais. Em seguida, pratica-se a *torcedura*, ou seja, a ação de fazer girar o fuso e imprimir à massa um movimento de torção do qual resultará o fio. Finalmente, se procede ao *enrolamento* do fio. Assim, as técnicas da fiação conduzem a uma aproximação do número triádico das Moiras.

dade filológica, a pretexto de que, andando a morte por cá há tanto tempo, deverá saber tudo de todos os ramos do conhecimento” (SARAMAGO, 2005, p. 111).

Assim, a reação da morte, possibilitando que investiguemos melhor os meandros de seu caráter, se dá por meio de uma carta ao jornal, exigindo imediatamente a retificação de seu nome, denominando-se simplesmente como morte para diferenciar-se daquela com “letra grande”:

[...] a Morte é uma cousa que aos senhores nem por sombras lhes pode passar pela cabeça o que seja, vossemecês, os seres humanos, só conhecem, tome nota o gramático de que eu também saberia pôr vós, os seres humanos, só conheceis esta pequena morte quotidiana que eu sou, esta que até mesmo nos piores desastres é incapaz de impedir que a vida continue, um dia virão a saber o que é a Morte com letra grande, nesse momento, se ela, improvavelmente, vos desse tempo para isso, perceberíeis a diferença real que há entre o relativo e o absoluto, entre o cheio e o vazio, entre o ainda ser e o não ser já, e quando falo de diferença real estou a referir-me a algo que as palavras jamais poderão exprimir, relativo, absoluto, cheio, vazio, ser ainda, não ser já, que é isso, senhor director, porque as palavras, se o não sabe, movem-se muito, mudam de um dia para o outro, são instáveis como sombras, sombras elas mesmas, que tanto estão como deixaram de estar, bolas de sabão, conchas de que mal se sente a respiração, troncos cortados, aí lhe fica a informação, é gratuita, não cobro nada por ela, entretanto preocupe-

se com explicar bem aos seus leitores os como e os porquês da vida e , e, 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 (SARAMAGO, 2005, p. 111-112).

É interessante notar as pequenas transformações que tomam corpo conforme a morte vai se revelando nas *entonações* da carta acima. Da ira contra um simples detalhe à necessidade de autoafirmação, a personagem adquire características contraditórias, sendo essa uma forte marca humana, a contradição e, envolvidos nos fios da linguagem – na verdade, o elemento que permite que as coisas existam e, sobretudo, permaneçam a existir –, compreendemos que esta morte se fundamenta nos dons naturais de fiandeira, mas, diferentemente das Moiras, e reside aí a transformação do mito, a personagem de Saramago carrega em si as contradições humanas em constante oposição com a sua natureza divina. Lembrando que a personificação recente das deusas fiandeiras as torna uma encarnação da mulher, prestemos atenção às palavras do grafólogo ao referir-se à morte. Ao proceder uma “minuciosa análise grafológica” ele conclui que “a

*autora do escrito*” seria “*uma serial killer, uma assassina em série*” e, reafirmando a importância do relato caracteristicamente realista mágico, o narrador aproveita a incômoda dúvida do grafólogo – que não compreendia como um ser feito de ossos fosse capaz de matar –, para arrematar a cena com a seguinte resposta: “Estes mistérios nunca serão esclarecidos” (SARAMAGO, 2005, p. 114) – por isso, conformemo-nos com o que ainda, sobre este relato, está por vir. Da mesma maneira, a natureza feminina da morte é confirmada por meio de um outro recurso, quando um médico legista “mandou vir do estrangeiro um famoso especialista em reconstituição de rostos a partir de caveiras” (SARAMAGO, 2005, p. 127) e, a partir desse método, ficou constatado que a morte, “em todos os seus traços, atributos e características, era, inconfundivelmente, uma mulher”, conclusão a que também o grafólogo havia chegado ao tratá-la como autora e não autor do primeiro manuscrito (p. 128). Afirmou-se, ainda, que, “se chegasse a ser encontrada, [a morte] seria uma mulher ao redor dos trinta e seis anos de idade e formosa como poucas” (p. 130). Mais uma vez, muda-se o acorde da melodia. A narrativa, ainda seguindo o fio que leva para as veredas do realismo mágico, toma outro caminho e, a partir de um imprevisto que perturba a rotina da morte, a narração se centraliza nas personagens: a terceira parte do romance completa a humanização da fiandeira saramaguiana. Assim, o imprevisto mencionado trata-se de um erro que a morte não percebe a tempo: uma das cartas retorna.

Reconhecemos humildemente que têm faltado explicações, estas e decerto muitas mais, confessamos que não estamos em condições de as dar a contento de quem no-las requer,

salvo se, abusando da credulidade do leitor e saltando por cima do respeito que se deve à lógica dos sucessos, jun-tássemos novas irrealidades à congénita irrealidade da fá-bula, compreendemos sem custo que tais faltas prejudicam seriamente a sua credibilidade, porém, nada disto significa, repetimos, *nada disto significa que a carta de cor violeta a que nos referimos não tenha sido efectivamente devolvida ao remetente. Factos são factos, e este, quer se queira, quer não, pertence à ordem dos incontornáveis. Não pode haver melhor prova dele que a imagem da própria morte que temos diante dos olhos, sentada numa cadeira e embrulhada no seu lençol, e tendo na orografia da sua óssea cara um ar de total desconcerto* (SARAMAGO, 2005, p. 135-136. Grifos nossos).

Como percebemos nas articulações do narrador saramágico, que, a princípio, demonstra certa preocupação com o relato, mas logo revela que os meios são irrelevantes para relatar o mais importante, o processo de humanização da morte tem princípio com o desvio da carta. Significativamente, três vezes a morte repete com a mão o gesto de enviar a missiva, mas por três vezes a carta reaparece sobre a mesa. Novamente o número três se repete, para nos reportar, obviamente, às Fiandeiras, presença incontestável na atmosfera da narrativa. O desvio inusitado da carta coloca a morte “perante o escândalo inaudito de que alguém que já deveria estar morto há dois dias continuava vivo” (SARAMAGO, 2005, p. 141), como constatou no ficheiro o verbete suspeito. O evento inesperado inquieta a persoa, aguçando-lhe a curiosidade e levando-a a querer conhecer o destinatário da fatídica carta.

Tomada pelo descrédito total, “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”. Percebemos aqui que a humanização ocorre pouco a pouco e é desencadeada por um sentimento de frustração, pois em “milhares de séculos de contínua actividade [a morte] nunca havia tido uma falha operacional, e agora, precisamente quando tinha introduzido algo de novo na relação clássica” com os mortais, a sua reputação, “tão trabalhosamente conquistada, acabava de sofrer o mais duro dos golpes” (SARAMAGO, 2005, p. 142).

Na sequência da narrativa, mais uma vez se confirma o estabelecimento dos traços do realismo mágico expressos pela capacidade de fabulação do autor, e a morte, num “gesto impaciente”, sacode “do ombro a mão fraternal” que o narrador, em seu jogo metaficcional, ali pousara e levanta-se, parecendo “mais alta, com mais corpo, uma senhora morte como se quer, capaz de fazer tremer o chão debaixo dos pés, com a mortalha a arrastar levantando fumo a cada passo. A morte está zangada” (SARAMAGO, 2005, p. 144).

Compreendemos, então, que o retorno da carta representa um elemento crucial que impulsiona a metamorfose da protagonista, levando-nos a imaginar uma nova hipótese, implícita nas entrelinhas tecidas na narração: seria a morte capaz de amar? Em sua humanização, estaria implícito o desejo de ser amada? O que motiva a morte ir à cidade pessoalmente ver o violoncelista, destinatário da não tão irremediável carta? A transformação da morte e da própria narrativa configurariam uma outra história se não estivesse atada ao fio da linguagem que, paulatinamente, vem construindo a personagem, transformando as partes anteriores do romance em prelúdio para a narrativa em que a morte se apaixona.

Entre a decisão de a morte ver de perto o violoncelista e a ação, em suas irônicas considerações, o narrador nos dispõe algumas representações interessantes, que habitam o imaginário coletivo, como “o aspecto clássico de um fantasma envolto em panos brancos ou, como a proust parece ter sucedido, na figura de uma mulher gorda vestida de preto” e, em contrapartida, apresenta-nos a imagem composta nessa narrativa, “discreta, prefere que não se dê pela sua presença, especialmente se as circunstâncias a obrigam a sair à rua” (SARAMAGO, 2005, p. 145). A partir desse momento, começamos a perceber a inversão que se efetiva em relação ao mito na medida em que a morte adquire um aspecto mais humano:

Sem o lençol, a morte perdeu outra vez altura, terá, quando muito, *em medidas humanas*, um metro e sessenta e seis ou sessenta e sete, e, estando nua, sem um fio de roupa em cima, ainda mais pequena nos parece, *quase um esqueletozinho de adolescente* (SARAMAGO, 2005, p. 146. Grifos nossos)

A fragilidade que notamos na descrição acima afasta a personagem da imagem inexorável, circunscrita já nas primeiras páginas do romance, quando o narrador se refere à mais poderosa das Moiras: “A passagem do ano não tinha deixado atrás de si o habitual e calamitoso regueiro de óbitos, *como se a velha átropos* da dentuça arreganhada tivesse resolvido embainhar a tesoura por um dia” (SARAMAGO, 2005, p. 11. Grifos nossos). Assim, a morte, cuja imagem é delineada lentamente com base no mito universal, como pudemos observar pelas referências apontadas, no processo de humanização adquire um aspecto mais afável, impossível de atribuir a suas ima-

gens míticas. Embora o narrador utilize vez por outra um tom depreciativo ao se referir à morte, não nos parece que a transfiguração da figura mítica promova um rebaixamento, visto que a personagem não se constrói sem as referências que temos mencionado, já que a despeito de manifestar sentimentos humanos, a morte não perde a natureza de fiandeira, fiando num vaivém contínuo como as Moiras, intervindo na vida dos mortais quando e como bem entende.

Desse modo, é-nos anunciado que às “três horas dadas da madrugada, a morte já deve estar em casa do violoncelista” (SARAMAGO, 2005, p. 147). Não por acaso, o narrador nos avisa do horário, considerando-se que se trata de uma referência às narrativas de terror, mesmo a uma superstição religiosa, em que se acredita que esse é o horário das assombrações, inclusive, do demônio. Dessa forma, obedecendo à tradição, talvez por não ter se dado conta da transformação causada, provavelmente, pelo convívio com seres humanos, às três horas da manhã a morte irrompe no quarto do violoncelista e, depois de vê-lo, percebe – notemos que são palavras do narrador – que “não há nele nada de especial que possa explicar as três devoluções da carta de cor violeta”, o melhor que poderia fazer seria “regressar à fria sala subterrânea donde veio e descobrir a maneira de acabar de vez com o maldito acaso que tornou este serrador de violoncelos em sobrevivente de si mesmo (SARAMAGO, 2005, p. 152).

Contudo, o sentimento de raiva expresso pelas palavras de menosprezo dirigidas ao violoncelista é substituído quando, por um instante, “uma parte de si mesma deteve-se a olhar” um caderno que estava sobre a mesa contendo “a suíte número seis opus mil e doze em ré maior de johann sebastian bach composta em cöthen”. A morte não precisou entender de música para saber que aquela suíte havia sido



escrita como a “nona sinfonia de beethoven, na totalidade da alegria, da unidade entre os homens, da amizade e do amor” (SARAMAGO, 2005, p. 152). Tudo isso compreendido num ínfimo instante ocasionou algo que, segundo o narrador, nunca se viu, algo inimaginável:

[...] a morte deixou-se cair de joelhos, era toda ela, agora, *um corpo refeito*, por isso é que tinha joelhos, e pernas, e pés, e braços, e mãos, e uma cara que entre as mãos se escondia, e uns ombros que tremiam não se sabe porquê, *chorar não será*, não se pode pedir tanto a quem sempre deixa um rasto de lágrimas por onde passa, mas nenhuma delas que seja sua. Assim como estava, nem visível, nem invisível, nem esqueleto, nem mulher, levantou-se do chão como um sopro e entrou no quarto (SARAMAGO, 2005, p. 152-153).

Dada a parcial materialização, o que desvia a morte do fatal intento é possivelmente o sentimento que o ato de observar o violoncelista adormecido – cuja “respiração retomou a sua cadência normal, as mesmas treze vezes por minuto, a mão esquerda repousa-lhe sobre o coração, como se estivesse à escuta das pulsações, uma nota aberta para a diástole, uma nota aberta para a sístole (SARAMAGO, 2005, p. 154) – proporciona e, mais adiante percebe “pela primeira vez na sua vida” o que é “ter um cão no regaço” (p. 154). Todo esse caminho que a morte percorre, por meio do fio da linguagem que compõe a narrativa, caracteriza-se pelos traços que a tornam mais humana e “mais pequena”, sobretudo porque sente no colo o calor de um ser vivo. Mais humana ainda quando se comove diante da contemplação da música:

[...] foi então que te ajoelhaste diante da suite número seis para violoncelo de johann sebastian bach e fizeste com os ombros aqueles movimentos rápidos que nos seres humanos costumam acompanhar o choro convulsivo, foi então, com os teus duros joelhos fincados no duro soalho, que a tua exasperação de repente se esvaiu como a imponderável névoa em que às vezes te transformas quando não queres ser de todo invisível (SARAMAGO, 2005, p. 156).

Nesse aspecto, ao remeter o leitor para o universo da música, privilegiando a beleza que tal universo promove, o narrador indica de antemão o caminho que vai tecendo no enredo, tornando quase previsível o encantamento da morte e sua consequente transcendência, proporcionada pela magia da arte. No decurso da humanização da morte é interessante notar como o narrador procede para que percebamos a transformação. O primeiro traço de humanidade se dá quando a morte provoca a primeira intermitência, por querer interromper algo que sucedia há muito tempo, ao desobedecer ao seu próprio regulamento. Outro traço significativo na metamorfose da morte é o reconhecimento do erro, ao perceber o retorno da carta enviada ao violoncelista. Observamos que, por meio da linguagem – elemento importantíssimo na sustentação da narrativa mágica –, é necessário traduzir a nova realidade, sendo esta função a do narrador *saramágico* o promover, no tecer de seu relato, reflexões sobre os eventos sem que haja qualquer incoerência.

Aproveitamos o ensejo para regressar à primeira epígrafe do romance – “Saberemos cada vez menos o que é um ser humano” (SARAMAGO, 2005, p. 7) – para constatar que a transfiguração da

morte pode ser vista sob a dimensão ontológica e, seguida ao questionamento implícito na primeira epígrafe encontra-se a segunda, de Wittgenstein: “Pensa por ex. mais na morte, e seria estranho em verdade que não tivesse de conhecer por esse facto novas representações, novos âmbitos da linguagem” (SARAMAGO, 2005, p. 9). As duas epígrafes parecem sugerir que, no decorrer do enredo, a morte ganha características de uma nova identidade, que sobrepuja a anterior. De acordo com Cintra, a evocação de Wittgenstein sinaliza para a tese segundo a qual as situações podem ser descritas de formas múltiplas, diferentes, conforme a perspectiva sob a qual as vemos ou descrevemos. “O ‘diferente’ pode ser algo *fabuloso*, que não tem existência real, pequeno mundo à parte, edificado pela linguagem do romancista, que visitamos quando adentramos os bosques da sua ficção” (CINTRA, 2008, p. 383). Assim, o questionamento implícito na primeira epígrafe se constitui pela questão existencial, que se constata explicitamente quando em “seu quarto de hotel, a morte, despida, está parada diante do espelho. Não sabe quem é” (SARAMAGO, 2005, p. 200), enquanto que a segunda epígrafe nos permite ler o romance pelo viés do realismo mágico, constituindo-se esse procedimento como uma diferente e “nova” representação da realidade, possibilitada por um “novo” âmbito da linguagem.

Ao justificar que o caráter irreal dos fatos acrescentados não interfere na “*verdade*” *insólita tratada naturalmente pela narrativa*, o narrador re-afirma o estatuto ficcional do seu relato e reivindica, para si, a liberdade em tratar de fatos fictícios que são contornáveis ou incontornáveis pela realidade, uma vez respeitadas as normas que regem a coerência dos acontecimentos narrados (CINTRA, 2008, p. 395. Grifos nossos).

Desse modo, tanto a segunda epígrafe quanto a citação acima contribuem para a leitura de *As intermitências da morte* a partir do realismo mágico, cujos traços se espalham pelo enredo não só por meio da voz narrativa, mas também pela forma como essa voz manuseia o fio que constrói a morte como personagem e consolida a sua transfiguração. Nesse caso, retornemos ao momento em que a morte, perplexa pelos sentimentos que, sem sabê-los humanos, a tomam, impulsionada por eles, aproxima-se, como num movimento de involuntária atração, do violoncelista.

Durante os *três dias seguintes*, excepto o tempo necessário para correr à sala subterrânea, escrever as cartas a toda a pressa e enviá-las ao correio, *a morte foi, mais do que a sombra, o próprio ar que o músico respirava*. [...] A morte veio sentada ao lado dele no táxi que o levou a casa, entrou quando ele entrou, contemplou com benevolência as loucas efusões do cão à chegada do amo, e depois, tal como faria uma pessoa convidada a passar ali uma temporada, instalou-se (SARAMAGO, 2005, p. 169. Grifos nossos)

A menção triádica dos dias serve para nos trazer à lembrança a imagem das Fiandeiras, manifestando-se, agora, de maneira intermitente no transcorrer da narrativa, evidenciando-se, com essa mudança, um movimento inverso ao da transfiguração da morte, chegando ao ponto de ser “o próprio ar” do músico. Entretanto, a intermitência da imagem não significa seu total desaparecimento, tampouco o que a morte, embora humanizada, representa no romance. Essa situação

nos coloca diante de uma questão metalinguística: como nos referir a algo que, nesse momento, não se aplica mais àquilo que designa?

O que custa mais a perceber, o que está a confundir esta morte que continua a olhar por cima do ombro do violoncelista é que uma caveira humana, desenhada com extraordinária precisão, tenha aparecido, não se sabe em que época da criação, no lombo peludo de uma *borboleta*. [...] Isso explicaria, por exemplo, não só a inquietante presença de *uma caveira branca no dorso desta borboleta acherontia atropos*, que, curiosamente, além, tem no seu nome o nome de um rio do inferno. [...] Porém, os pensamentos, que continua a olhar fixamente por cima do ombro do violoncelista, tomaram já outro caminho. Agora está triste porque compara o que haveria sido utilizar as borboletas da caveira como mensageiras de morte em lugar daquelas estúpidas cartas de cor violeta que ao princípio lhe tinham parecido a mais genial das ideias. A uma borboleta destas *nunca lhe ocorreria a ideia de voltar para trás*, leva marcada a sua obrigação nas costas, foi para isso que nasceu (SARAMAGO, 2005, p. 174-175. Grifos nossos).

Nesse aspecto, a imagem da borboleta emerge na narrativa de forma muito significativa. Num primeiro momento porque, mais uma vez, remete às Fiandeiras, mais especificamente a Átropos, confirmando-se na narrativa a presença irrefutável do mito. A borboleta *acherontia átropos* não carrega só o nome “de um rio do inferno” nas costas, mas o nome da mais poderosa das Moiras, Átropos, que em grego quer dizer “não voltar atrás” (BRANDÃO, 1998, p. 235), o que nos leva a uma re-

flexão da personagem, sobre nunca ocorrer a uma borboleta daquelas “a ideia de voltar para trás”. Num momento posterior, parece-nos que a imagem da borboleta não se configura nesse instante para reforçar a natureza inflexível que a personagem deveria manter se levasse a cabo sua obrigação, mas para demonstrar que, “ainda que com a ‘figura’ da morte cravada no peito, ela é a própria alegoria da *transfiguração*, da metamorfose, da transformação em vida” (GOBBI, 2006).

Assim, seria necessário inventar outro nome para essa morte em metamorfose, que surge transfigurada pela roupagem do amor. É necessariamente esse sentimento, o amor, o motivador fulcral da transfiguração e capaz de propiciar a materialização da morte, descrita pelo narrador por meio de um interessante diálogo com a tradição da literatura fantástica, compartilhado pela perspectiva da gadanha, quando procura uma explicação “para o insólito facto de a morte ter saído por uma porta cega” que permanecera fechada desde “o fim dos tempos”. Quando a porta voltou a se abrir, uma mulher apareceu e “a gadanha tinha ouvido dizer” que a morte poderia se transformar “de preferência” em uma mulher, “mas pensava que se tratava de uma historieta, de um mito, de uma lenda como tantas e tantas outras” (SARAMAGO, 2005, p. 180). Desse ponto em diante, uma série de referências se manifesta e traz para o enredo narrativas que compõem o universo fantástico, fato que comprova a característica contemporânea das narrativas realistas mágicas, que trazem em seu bojo a mistura do que Ana Luiza Camarani (2008) considera como “categorias mágicas”, ao referir-se às narrativas que constituem o universo ficcional ligado a tudo o que se configura como irreal. Assim, por meio das lembranças da gadanha, o narrador resgata a história da “fénix renascida das suas próprias cinzas”, assim como

a do “homem da lua carregando com um molho de lenha às costas por ter trabalhado em dia santo”, ou “o barão de münchhausen que, puxado pelos seus próprios cabelos, se salvou de morrer afogado num pântano e ao cavalo que montava”, até mesmo “o drácula da transilvânia que não morre por mais que o matem, a não ser que lhe cravem uma estaca no coração” (SARAMAGO, 2005, p. 181), e assim por diante, sendo este último um dos principais representantes da literatura tradicionalmente fantástica. Continuamente às referências proporcionadas e contribuindo, por isso, para a composição da atmosfera do realismo mágico, o diálogo entre a gadanha e morte confirma a materialização consumada da protagonista:

Estás muito bonita, comentou a gadanha, e era verdade, a morte estava muito bonita e era jovem, teria trinta e seis ou trinta e sete anos, como haviam calculado os antropólogos, Falaste, finalmente, exclamou a morte, Pareceu-me haver um bom motivo, não é todos os dias que se vê a morte transformada num exemplar da espécie de quem é inimiga, Quer dizer que não foi por me ter achado bonita, Também, também, mas igualmente teria falado se me tivesses aparecido na figura de uma mulher gorda vestida de preto como a monsieur marcel proust, Não sou gorda nem estou vestida de preto, e tu não tens nenhuma ideia de quem foi marcel proust, [...] Que te console do desgosto de não teres sido tu a matá-lo o bonita que te vejo, benza-te deus, ajudou a gadanha, Sempre te considereei uma amiga, mas o meu desgosto não vem de não o ter matado eu, Então, Não saberia explicar (SARAMAGO, 2005, p. 181-182).

É possível constatar que essa última resposta – “Não saberia explicar” – arremata a metamorfose da morte em humana, não pela fragilidade que a negação pode suscitar, mas pelo seu reconhecimento. Recuando ao “brevíssimo estudo de chopin, opus vinte e cinco, número nove, em sol bemol maior”, observamos que a figura do violoncelista, aparentemente encoberta pelos fios da narrativa, adquire um grau maior de importância quando, no estudo de Chopin, consegue “ver-se a si mesmo”, identificando-se com o fato de que “em cinquenta e oito segundos chopin havia dito tudo quanto se poderia dizer a respeito de uma pessoa a quem não podia ter conhecido” (SARAMAGO, 2005, p. 170), concepção que nos projeta ao encontro do músico com a protagonista:

Ao vê-la, estacou, chegou mesmo a esboçar um movimento de recuo, como se, vista de perto, a mulher fosse outra coisa que mulher, algo de outra esfera, de outro mundo, da face oculta da lua. [...] Não me fuja, só vim para lhe agradecer a emoção e o prazer de tê-lo ouvido [...] (SARAMAGO, 2005, p. 193).

Daí por diante, adentrando ainda mais a atmosfera mágica, o envolvimento amoroso, inevitável, entre o violoncelista e a morte será narrado em ressonância com os fios do violoncelo. Num extenso e último diálogo, após o violoncelista – concedendo a um pedido de morte – tocar exclusivamente para a personagem, ambos consumam o amor e, em vez de deixar a carta de cor violeta, como era seu intento, e partir, num gesto corriqueiramente humano, a protagonista reduz o papel “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, essa que só a morte podia destruir. Não ficaram cinzas. A morte voltou para a cama, abraçou-se ao homem e, sem compreender o que lhe estava a suceder, ela que nunca dormia, sentiu que o sono lhe fazia descair suavemente as pálpebras. No dia seguinte ninguém morreu (SARAMAGO, 2005, p. 206-207).

Como podemos notar, a narrativa, num movimento circular, retoma o início do fio que veio tecendo até o último parágrafo do romance, no qual é possível contemplar a imagem do violoncelista como o mantenedor da vida, ao executar por mágicos instantes a opus vinte e cinco de Chopin ou a suíte número seis de Bach e, com toda a beleza dos gestos que realiza, encantar a morte. Assim, ao tecer a vida a partir das cordas do violoncelo, os gestos do violoncelista nos permitem compará-lo com as Fiandeiras e a pequena máquina de fiar: em ambos os instrumentos o fio se configura como vínculo e caminho; porém, é pelas mãos do músico que o mesmo fio se torna infinito.

Recuperando, pois, a evocação de Wittgenstein, cuja premissa se configura pelas múltiplas perspectivas: ela permite-nos ler *As intermitências da morte* sob o ponto de vista do realismo mágico, apresentado no romance como um procedimento que evoca imagens que contribuem para a construção da atmosfera mágica – como o resgate do mito literário – e promove um novo modo de olhar, em que as forças invisíveis encontram lugar no absurdo, no inexplicável, em todas as dimensões da realidade para tornar possível o impossível.

## Referências

BRANDÃO, Junito de Sousa. Cérbero. In: \_\_\_\_\_. *Mitologia grega*. 12. ed. Petrópolis: Vozes, 1998. 3 v. v. I.

CAMARANI, Ana Luiza. Murilo Rubião e o realismo mágico. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 11., 2008, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Abralic, 2008. Disponível em: <[www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/.../ANA\\_CAMARANI.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/.../ANA_CAMARANI.pdf)>. Acesso em: 27 mar. 2010.

CINTRA, Agnes Teresa Colturato. *Manual Intermitente. Notas sobre a poética ficcional de José Saramago*. 2008, 2 v. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2008.

CONRADO, Iris Selene. *As intermitências da morte*, de José Saramago: considerações sobre o narrador pós-moderno. In: CIELLI – COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS LÍNGUÍSTICOS E LITERÁRIOS, 1. CIELLI – COLÓQUIO DE ESTUDOS LÍNGUÍSTICOS E LITERÁRIOS, 4. *Anais...* Maringá, 2010. Disponível em: <<http://www.cielli.com.br/downloads/700.pdf>>. Acesso em: 15 mar. 2011.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. *As intermitências da morte e a encenação da escrita*. In: SEMINÁRIO DO GEL, 54., 2006, Araraquara. *Anais...* Araraquara: Ferrari, 2006.

LIBOREL, Hughes. As fiandeiras. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind et al. Prefácio de Nicolau Sevcenko. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 370-384.

LOPES, Tania Mara Antonietti. *O realismo mágico e seus desdobramentos em romances de José Saramago*. 2011, 127f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2011.

SARAMAGO, José. *As intermitências da morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SPINDLER, William. Magic realism. *Forum for Modern Language Studies*, Oxford, n. 39, p. 75-85, 1993.

Recebido em 14 de fevereiro de 2013

Aprovado em 29 de maio de 2013