

ADRIANA MARCON

SÁBATO E SARAMAGO: representações da morte em seus diários e romances

**ASSIS
2020**

ADRIANA MARCON

SÁBATO E SARAMAGO: representações da morte em seus diários e romances

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis - UNESP - Universidade Estadual Paulista, pela discente Adriana Marcon (bolsista CNPQ), para a obtenção do título de Doutora em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientadora: Dra. Sandra A. Ferreira

**ASSIS
2020**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Laura Akie Saito Inafuko - CRB 8/9116

M321s Marcon, Adriana
 Sábato e Saramago: representações da morte em seus
 diários e romances / Adriana Marcon. Assis, 2020.
 133 f.: il.

 Tese de Doutorado - Universidade Estadual Paulista
 (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
 Orientadora: Dra. Sandra Aparecida Ferreira

 1. Literatura comparada. 2. Sabato, Ernesto R. - 1911-
 2011. 3. Saramago, José – 1922-2010. 4. Ficção. 5. Diários.
 6. Morte na literatura. I. Título.

CDD 809



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de Assis



CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA TESE: SÁBATO E SARAMAGO: representações da morte em seus diários e romances

AUTORA: ADRIANA MARCON

ORIENTADORA: SANDRA APARECIDA FERREIRA

Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Doutora em LETRAS, área:
Literatura e Vida Social pela Comissão Examinadora:

Profa. Dra. SANDRA APARECIDA FERREIRA
Departamento de Estudos Linguísticos, Literários e da Educação / UNESP/Assis

Prof. Dr. NEFATALIN GONÇALVES NETO
UFRPE/Serra Talhada

Prof. Dr. MARINA SILVA RUIVO
Departamento de Educação / UNIR/Rolim de Moura

Prof. Dr. ANTONIO ROBERTO ESTEVES
Departamento de Letras Modernas / UNESP/Assis

Prof. Dr. GILBERTO FIGUEIREDO MARTINS
Departamento de Estudos Linguísticos, Literários e da Educação / UNESP/Assis

Assis, 31 de julho de 2020

A minha mãe Dirce, meu alicerce.

Agradecimentos

Agradeço à Professora Dra. Sandra A. Ferreira, pela competência e sabedoria com que conduziu este trabalho. Gratidão pela paciência, pelo carinho e, sobretudo, pela confiança.

Aos professores, Dr. Gilberto F. Martins, Dr. Antônio R. Esteves, Dr. Nefatalin Gonçalves Neto e Dra. Marina S. Ruivo pela leitura meticulosa, pelas críticas e sugestões que contribuíram para o êxito desta tese.

Aos meus amigos de Piracicaba e aos amigos que mesmo distantes fisicamente dividiram comigo alegrias e tristezas. Vocês foram essenciais para amenizar a solidão, decorrente das longas horas de reclusão, dedicadas às leituras, pesquisa e escrita.

Aos meus amigos Cleomar Pinheiro Sotta, Clauber Ribeiro Cruz e Gabriela Rocha Rodrigues, interlocutores valorosos com quem eu pude contar sempre que foi preciso.

Ao meu primo Evandro pelo carinho e pela confiança.

Ao Flipper, pela companhia.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ), pelo apoio financeiro.

A Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista (UNESP) pelo auxílio financeiro que possibilitou a realização de pesquisa de campo na cidade de Buenos Aires, Argentina.

Aos funcionários da Seção de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Letras de Assis, sempre atenciosos.

A todos que direta ou indiretamente colaboraram para que esta tese se tornasse uma realidade. Demonstro o meu reconhecimento e minha gratidão.



Foto extraída do blog de José Saramago. Disponível em:
<<https://caderno.josesaramago.org/48204.html>>. Acesso em: 01 jul.2020.

Vem, morte, quando vieres.
Onde as leis são vis, ou tontas,
não és tu que me amedrontas.
Troquei por penas, prazeres.
Troquei por confiança, afrontas.
Tenho sempre as contas prontas.
Vem, morte, quando quiseres.

Armindo Rodrigues. *Elegia por antecipação à minha morte tranquila.*

MARCON, Adriana. **SÁBATO E SARAMAGO: representações da morte em seus diários e romances**. 2020. 133 f. Tese (Doutorado em Letras). – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Assis, 2020.

RESUMO

Esta tese aborda o tratamento dado ao tema da morte pelos escritores Ernesto Sábato e José Saramago. Para o *corpus* da pesquisa foram elencadas obras que apresentam diferentes perspectivas sobre a finitude humana: uma mais íntima, percebida nos diários *España en los diários de mi vejez* (2011) de Sábato e *Os Cadernos de Lanzarote* de Saramago (1993-1998); e outra, mais universal, presente nos romances *Sobre héroes y tumbas* (1961) de Sábato e *As Intermitências da morte* (2005) de Saramago. Com estas escolhas, objetiva-se trazer à tona a morte como contraface primordial da vida, dado que o homem tem se distanciado cada vez mais da ideia de seu fim. Além disso, em razão de Sábato e Saramago serem grandes ensaístas, suas obras, sejam elas autobiográficas ou ficcionais, configuram-se como espaço privilegiado para a veiculação de proposições éticas e estéticas, relevantes para a sociedade e formação humana. Por tratar-se de gêneros literários distintos, o movimento comparativo entre os textos selecionados será construído sobre três pilares: 1. apresentação do aporte teórico-metodológico utilizado sobre configurações da morte no decorrer da História, além da apresentação da fortuna crítica sobre os dois escritores; 2. representações da morte sob o crivo empírico dos Diaristas e, por último, 3. representações ficcionais da morte pelos Romancistas. Portanto, embasada nos pressupostos dos estudos comparativos, esta tese efetua uma leitura temático-formal a partir de questões relacionadas ao comportamento do ser humano diante da morte, a fim de identificar e explicitar as concordâncias e divergências entre a narrativa desses autores, que encontram na palavra escrita uma potente via de permanência, em razão de que, após a morte de ambos, seus textos continuarão sendo lidos e discutidos.

Palavras-chave: Ernesto Sábato; José Saramago; Diários; Romances; Literatura Comparada; Representação da Morte.

MARCON, Adriana. **SÁBATO AND SARAMAGO: representations of death in their diaries and novels**. 2020. 133 p. Thesis (Doctorate in Languages). – São Paulo State University (UNESP), School of Sciences, Humanities and Languages, Assis, 2020.

ABSTRACT

This thesis copes with the treatment given to the theme of death by the writers Ernesto Sábato and José Saramago. Regarding the corpus of the research, there were presented literary works that expose different perspectives about human finitude: the first one is more intimate, which is perceived in the diaries *España en los diários de mi vejez* (2011) by Sábato and *Os Cadernos de Lanzarote* (1993-1998) by Saramago; the second one is more universal, that is presented in the novels *Sobre héroes y tumbas* (1961) by Sábato and *As intermitências da morte* (2005) by Saramago. Under these circumstances, the aim is to bring about death as the primordial counterpart of life, given the fact that man has increasingly distanced himself from his end. In addition, both writers are great essayists, their books, either autobiographical or fictional, are in a privileged environment for the transmission of ethical and aesthetic judgments, besides relevant issues for the society and human formation, since they performed hard and assiduously the role of intellectuals, but above all, the role as citizens. Due to the fact that these are different literary genres and, based on the list of possible approximations between the selected texts, the analysis is arranged in three pillars: presentation of the theoretical-methodological approach used, especially the configurations of death throughout history, and also the presentation of critical essays about the two writers; representations of death focused on the Diarists that refer to the empirical world in some way, because it is not a narrator, but a real person who writes, and, finally, representations of death under based on the novelists that assume the fictional narrative voice. Therefore, taking into account the assumptions of comparative studies, this thesis performs a thematic-formal reading based on the questions related to the behavior of man in face of death, in order to identify and explain the concordances, as well as the divergences between the narrative of these authors, who find in the written word a strong way of salvation, of permanence, because even after death, their texts will continue to be read and discussed.

Keywords: Ernesto Sábato; José Saramago; Diaries; Novels; Comparative Literature; Representations of death.

MARCON, Adriana. **SÁBATO Y SARAMAGO: representaciones de la muerte en sus diarios y novelas.** 2020. 133 p. Tesis (Doctorado en Letras). – Universidad Estatal Paulista (UNESP), Facultad de Ciencias y Letras, Assis, 2020.

RESUMEN

Esta tesis aborda el tratamiento dado al tema de la muerte por los escritores Ernesto Sábato y José Saramago. Para el *corpus* de la investigación, se presentaron obras que poseen diferentes perspectivas sobre la finitud humana: una más íntima, percibida en los diarios *España en los diarios de mi vejez* (2011), de Sábato y *Os Cadernos de Lanzarote* (1993 -1998), de Saramago; y otra, más universal, presente en las novelas *Sobre héroes y tumbas* (1961), de Sábato e *As intermitências da morte* (2005) de Saramago. Con esas elecciones, el objetivo es mostrar la muerte como contraparte primordial de la vida, dado que el hombre se ha distanciado cada vez más de su fin. Además, Sábato y Saramago son grandes ensayistas. Sus obras, sean autobiográficas o ficticias, son un espacio privilegiado para la transmisión de juicios éticos y estéticos, además de temas relevantes para la sociedad y la formación humana, ya que ambos realizaron duro y asiduamente el papel de intelectuales, pero sobre todo, el de ciudadanos. Como las obras estudiadas pertenecen a géneros literarios diferentes y, desde la lista de posibles aproximaciones entre ellas, el análisis se organiza en tres pilares: exposición del enfoque teórico y metodológico utilizado, especialmente con respecto a las configuraciones de la muerte a lo largo de la historia, así como la presentación de la fortuna crítica de los dos escritores; representaciones de la muerte bajo los ojos de los diaristas, que se refieren al mundo empírico de alguna manera, porque en ese género no son narradores, sino personas reales que escriben y, finalmente, representaciones de la muerte bajo los ojos de los novelistas, que asumen la voz narrativa ficticia. Por lo tanto, con base en los fundamentos de los estudios comparativos, esta tesis realiza una lectura temática y formal basada en preguntas relacionadas al comportamiento del hombre frente a la muerte, con el fin de identificar y explicar las convergencias, así como las divergencias entre la narrativa de esos autores, que encuentran en la palabra escrita un fuerte camino de salvación, de permanencia, en razón de que, incluso después de la muerte, sus textos continuarán siendo leídos y discutidos.

Palabras-clave: Ernesto Sábato; José Saramago; Diarios; Romances; Literatura Comparativa; Representaciones de la muerte.

SUMÁRIO

Considerações Iniciais: Ao crepúsculo.....	11
1. Primeiros passos: apresentação do aporte teórico-metodológico	16
1.1 A morte da morte na contemporaneidade	16
1.2 Da ciência à literatura: a obra de Ernesto Sábato	22
1.3 Rumos da ficção: obra de José Saramago.....	27
2. Representações da morte sob a perspectiva dos diaristas	40
2.1 Talvez seja o fim, por Ernesto Sábato.....	43
2.2 Os Cadernos de José Saramago	51
3. As representações da morte sob a perspectiva dos romancistas	69
3.1 A tumba dos heróis: considerações acerca do romance <i>Sobre héroes y tumbas</i>	71
3.2 Dança macabra: as figurações da morte no romance <i>As intermitências da morte</i>	104
Considerações Finais: <i>memento mori</i>	122
Referências	128

Considerações Iniciais: Ao crepúsculo

A metáfora mais bonita que conheço para a velhice é o crepúsculo, o pôr do sol. O crepúsculo é lindo. Faz pensar. No crepúsculo tomamos consciência da rapidez do tempo. As cores rapidamente passam do azul para o verde, para o amarelo, para o abóbora, para o vermelho, para o roxo, para o negro... No crepúsculo sentimos o tempo fluir rapidamente. Por isso muitas pessoas têm medo dele.

Rubem Alves. *Ostra feliz não faz pérola*.

A velhice tem a sua beleza. Tal é a mensagem que Rubem Alves transmite na epígrafe acima. Relacionando metaforicamente a morte com o crepúsculo, traz à tona a passagem do tempo e o encantamento do anoitecer/morrer tranquilo, silencioso e muitas vezes solitário: o silêncio talvez seja a palavra mais significativa sobre a morte, já que, conforme Alves, “a grande tristeza da velhice é a solidão” (2014, p. 252). No entanto, este “anoitecer tranquilo” normalmente não ocorre, dado que o morrer encontra-se no terreno do interdito, quando deveria ser tratado com maior recorrência entre especialistas (caso dos médicos), mas também dentro de casa e até mesmos nas escolas. Como consequência disso, a morte física (mais visível) aterroriza e preocupa o indivíduo contemporâneo por ser um lembrança da transitoriedade e do fim da existência humana.

Esta tese é fruto de inquietações sobre como a literatura aborda a questão da finitude humana. Para tanto foram escolhidas obras de dois grandes intelectuais dos séculos XX e XXI, os escritores Ernesto Sábato (1911 – 2011) e José Saramago (1922 – 2010), com o intuito de apresentar um panorama das representações da morte, tanto em narrativas de cunho íntimo e existencialista, quanto em narrativas de ficção que apresentam uma proposta mais ensaística e filosófica.

As obras elencadas para compor o escopo deste estudo foram: *España en los diarios de mi vejez* (2011) e *Sobre héroes y tumbas* (1961), de Sábato; *Cadernos de Lanzarote* (1993-1998) e *As intermitências da morte* (2005), de Saramago. Como aspecto comum entre estas narrativas, evidencia-se o teor ético, engajado e humanista, os quais mostram a posição existencialista dos autores, possibilitando aos leitores sondar os processos de criação de Sábato e Saramago por meio de questionamentos do texto e da sua dimensão dialética no que respeita à condição do homem.

Além disso, a escolha dos respectivos escritores deveu-se à escassez de trabalhos comparativos entre os diários e os romances selecionados, ressaltando o ineditismo e a relevância deste estudo para a área de Literatura Comparada. Outro fator fundamental foi a afinidade ideológica, política e estética de amigos e de intelectuais que compartilhavam ideias semelhantes, como se nota, nas palavras de Sábato, na ocasião da entrega do título de doutor *honoris causa* pela Universidade Carlos III, na Espanha:

Ao finalizar, saltando as exigências protocolares e tal como Elvira havia convencido José, quase inválido pelo peso da emoção, subi no estrado para apertá-lo num abraço. Mais que abraçá-lo, caí nos seus braços; foi um momento sagrado, eterno na vida. Ficou gravada a nossa irmandade, nosso compromisso comum diante das vicissitudes do mundo, e essa simples alegria de companheiros que tem vivido lutando sempre no mesmo lado ¹(SÁBATO, 2004, p. 31).

Sábato e Saramago são “homens de palavra” comprometidos com a literatura e com a sociedade de seu tempo e instigam seus leitores a refletir sobre a finitude humana – atitude desafiadora, sobretudo por tratar-se de um grande tabu e, exatamente por isso, a reflexão se faz urgente e necessária.

Neste sentido, para atingir o objetivo proposto, este estudo fez uso da literatura comparada como metodologia, principalmente das reflexões de Cláudio Guillén (1985) e Sandra Nitrini (2000). Ambos estudiosos acreditam que nunca se chegará a uma resposta definitiva sobre o que de fato é a literatura comparada; no entanto, ressaltam a importância de não se perder de vista a necessidade de um recorte para qualquer análise. No que cabe ao presente trabalho, os fios condutores da comparação sobre as representações da morte nas obras elencadas estão pautados em questões que envolvem as escritas de si, estratégias narrativas, contexto histórico e realismo maravilhoso.

Guillén (1985, p. 16-17) destaca as possíveis tensões que o comparatista pode enfrentar: tensões entre o local e o universal, o particular e o geral, entre a circunstância e o mundo, entre o presente e o ausente, a experiência e o sentido, o que há e o que deveria haver. Ele observa que a situação em que se encontra o crítico

¹ Al finalizar, saltando las exigencias protocolares y tal como Elvira lo había convencido José, casi inválido por el peso de la emoción, me subí al estrado para estrecharlo en un abrazo. Más que abrazarlo, caí en sus brazos; fue un momento sagrado, eterno en la vida. Quedó grabada nuestra hermandad, nuestro compromiso común ante los avatares del mundo, y esa alegría simple de camaradas que han vivido luchando siempre en el mismo bando.

nem sempre é simples e nem cômoda, dado que podem atraí-lo propósitos distintos e muitas vezes opostos. Agregado a isso há que se considerar também o desafio de se trabalhar com a literatura – arte que cria e compõe textos de origens e tipos diversos – gerando uma multiplicidade infinita de hipóteses de leituras, o que torna o diálogo comparativo mais numeroso e sugestivo:

[...] sempre mudando e renascendo o que chamamos de literatura não é uma premissa acabada, facilmente admitida, mas sim uma hipótese de trabalho, carente de verificação e análise, e uma riqueza de conhecimento muito superior ao que temos hoje. Estamos, acima de tudo, diante de um projeto, um desejo, inspirado por um conjunto de problemas [...]. E o grande Fernando Pessoa, com uma inclinação corrosiva, não estava longe da verdade quando escreveu: “Como nunca podemos conhecer todos os elementos de uma questão, nunca podemos resolvê-la” (GUILLÉN, 1985, p. 28).²

Frente à impossibilidade de se conhecer todos os componentes de um texto literário, nunca se poderão “esgotar” todas as possibilidades de análises e de comparações. Porém, os diálogos gerados por tais estudos tornam-se cada vez mais necessários para o entendimento das relações entre literatura e sociedade.

Seguindo esse pensamento, Nitrini (2000, p. 14-17) salienta que todos os estudos de literatura comparada devem em princípio admitir todos os métodos de abordagem, cabendo ao comparatista encontrar os princípios metodológicos de seu estudo, a partir de obras concretas que constituem o objeto da comparação. Acrescenta ainda que a verdadeira dificuldade para a literatura comparada não é a de demonstrar a sua legitimidade, mas a de determinar os seus limites.

Em síntese, as teorias sobre a literatura comparada, criadas em épocas diferentes, com objetivos diferenciados e a partir de contextos específicos, acabam dialogando entre si, de modo que o fluir ziguezagueante de todas elas faz da literatura comparada um objeto de estudo escorregadiço. Por isso, é necessário deixar claro que em um trabalho comparativo sempre haverá aspectos semelhantes e diversos;

² [...] siempre cambiante y renaciente que llamamos la literatura, no es premisa acabada, de fácil admisión, sino más bien una hipótesis de trabajo, menesterosa de comprobación, de análisis, y de un acervo de saberes muy superior al que hoy poseemos. Nos encontramos, más que nada, ante un proyecto, un deseo, inspirado por un conjunto de problemas [...]. Y genial Fernando Pessoa, de inclinación corrosiva, no estaba lejos de la verdad cuando escribía: “como nunca podemos conocer todos os elementos d’uma questão, nunca a podemos resolver”.

podendo até mesmo o crítico comparar dois objetos de análise para no final concluir que eles não têm nada em comum.

Tendo em vista tais considerações e dada diversidade das estruturas narrativas das obras componentes do *corpus* desta tese, as análises foram realizadas separadamente, para que posteriormente fosse feito o confronto.

O primeiro capítulo “Primeiros passos: apresentação do aporte teórico-metodológico” apresenta o essencial sobre a base teórica-metodológica da presente tese e encontra-se dividido da seguinte forma: “A morte da morte da contemporaneidade”, “Da ciência à literatura: a obra de Ernesto Sábato” e “Rumos da ficção: a obra de José Saramago. O segundo e terceiro capítulos trazem as análises do *corpus* deste estudo, apresentando, respectivamente, os comentários sobre os diários e as reflexões sobre os romances.

“Representações da morte sob a perspectiva dos diaristas” encontra-se dividido em “Talvez seja o fim, por Ernesto Sábato” e “Os Cadernos, de José Saramago” e tem por finalidade tratar do gênero diarístico a partir de considerações sobre *España en los diarios de mi vejez* e *Os Cadernos de Lanzarote*.

“Representações da morte sob a perspectiva dos romancistas” traz dois subcapítulos: “A tumba dos heróis: considerações acerca do romance *Sobre héroes y tumbas*” e “Dança macabra: as figurações da morte no romance *As intermitências da morte*”. Nesta parte, que segue a mesma dinâmica do capítulo anterior, expõe-se comentários acerca de obras sabatianas e saramaguianas em que aparecem questões pertinentes à finitude humana para que posteriormente seja feito um levantamento detalhado deste tema nos romances estudados.

Nas “Considerações Finais: *memento mori*” serão feitas as últimas reflexões sobre o assunto proposto, arrematando-se as principais ideias desenvolvidas ao longo desta pesquisa.

As “Referências bibliográfica” contém todo o material de apoio consultado e referenciado: as obras de Ernesto Sábato, os textos críticos sobre a produção literária sabatiana, as obras de José Saramago, os textos críticos sobre a produção saramaguiana e o aporte teórico geral, com textos sobre romance, análise narrativa, escrita de si, diários, morte, dentre outros.

Por último, ressalta-se que em relação ao diário de Sábato foi utilizada a edição publicada em língua espanhola pela editora Seix Barral. Para os diários de Saramago foram utilizadas as edições publicadas pela Companhia das Letras. Sobre os

romances, foi usada a edição crítica de *Sobre héroes y tumbas* e uma versão da obra em português, como fonte de consulta para a tradução dos trechos analisados³.

Optou-se por utilizar a edição crítica definitiva por se tratar da primeira publicação com documentação genética de *Sobre héroes y tumbas*, que apresenta ao leitor um texto consolidado, refinado a partir de erratas das muitas reimpressões do romance, além de atentar-se à comparação escrupulosa e às correções deliberadas, introduzidas ao longo de trinta anos pelo próprio Sábato. Em relação a *As Intermitências da morte*, utilizou-se, também, edição publicada pela Companhia das Letras, editora responsável pela publicação da obra de Saramago no Brasil.

Deseja-se, assim, demonstrar que a temática da morte encontra na literatura um lugar em que o homem toma consciência de si mesmo e da sua finitude. *España en los diarios de mi vejez* e *Cadernos de Lanzarote* por constituir espaço compartilhador de ideias, frustrações e anseios, exprimem como os diaristas podem inscrever na escrita íntima um legado paralelo ao literário. *Sobre héroes y tumbas* e *As intermitências da morte* mostram um alegórico mundo às avessas, que na verdade representa este mundo tal como ele é. Assim sendo, nossa hipótese considera que, por meio de um projeto de base metafísica e existencial, essas obras equivalem a uma descida ao mistério primordial da condição humana (a morte), e desafiam quem as lê ao encontro com impactantes alegorias das obscuridades que todos os indivíduos padecem.

Isto posto, espera-se que os objetivos desta pesquisa tenham sido alcançados e que contribuam para enriquecer os estudos sobre o percurso literário de Ernesto Sábato e José Saramago, sobretudo acerca das obras analisadas.

³ Todas as traduções da língua espanhola e língua inglesa para a língua portuguesa são de nossa autoria.

1. Primeiros passos: apresentação do aporte teórico-metodológico

Estas obsessões iniciais que surgem no início e no final da obra, devem ser respeitadas, pela mesma razão de serem obsessões, ou seja, visões profundas de uma realidade que alguém ainda não consegue distinguir com nitidez⁴.

Ernesto Sábato. *Diálogos – Borges y Sábato*.

Este capítulo apresenta os aspectos teórico-metodológicos essenciais para o entendimento do estudo em questão. Em primeiro lugar são feitas considerações acerca da temática da morte, englobando assuntos como o silenciamento da morte na sociedade ocidental contemporânea e as representações da morte no decorrer da história. Em seguida, faz-se um panorama da fortuna crítica de Ernesto Sábato e de José Saramago.

1.1 A morte da morte na contemporaneidade

A presença da morte no inconsciente coletivo ocidental é indispensável para a compreensão da ruptura/complementariedade do vínculo entre vida/morte e para o entendimento das atitudes dos agonizantes e sobreviventes diante do fim eminente.

Segundo Philippe Ariès (2017), antigamente, a familiaridade com a morte era uma forma de aceitação da ordem da natureza; morria-se em casa e o moribundo presidia a cerimônia de seu próprio falecimento. Com o passar do tempo, a morte passa a ser vista com um sentido dramático e pessoal, na tentativa de introduzir a particularidade do indivíduo. Posteriormente, há o desejo concomitante de exacerbação e de eliminação da morte e, dentre a explosão e a negação do tema, que de tão onipresente deixou de existir, há o deslocamento do mesmo para outros campos, sobretudo para artes e para a literatura, com o objetivo de ressignificar o sentido da morte.

Em *História da Morte no Ocidente* (2017), Ariès reintroduz a morte no cotidiano, desmascarando a mentira da mistificação e mitificação da mesma, com o intuito de humanizá-la na dor e na serenidade de uma realidade irrecusável. Apresentando um

⁴ Estas obsesiones iniciales, que daban el comienzo y el fin de la obra, deben ser respetadas, por lo mismo que son obsesiones, es decir visiones profundas de una realidad que uno todavía no alcanza a distinguir con nitidez.

panorama diacrônico das atitudes do homem ocidental diante da morte, desde a Idade Média até os dias atuais, mostra como as transformações do homem perante a morte são extremamente lentas, situando-se entre extensos períodos de imobilidade.

A morte era assunto simples, seu aviso era dado por signos naturais e o moribundo tomava as providências para cumprir os seus últimos desejos e para resolver as pendências da vida. Não existia o medo de morrer. O leito de morte encontrava-se sempre rodeado por numerosas pessoas que, juntamente com o padre, responsável pela absolvição sacramental, escutavam o lamento da nostalgia da vida de quem está prestes a deixá-la.

[...] a morte é uma cerimônia pública e organizada. Organizada pelo próprio moribundo, que preside e conhece seu protocolo [...]. O quarto do moribundo transformava-se, então, em lugar público, onde se entrava livremente. Os médicos do fim do século XVIII, que descobriram as primeiras regras de higiene, queixavam-se do excesso de pessoas no quarto dos agonizantes [...]. Era importante que os parentes, amigos e vizinhos estivessem presentes. Levavam-se as crianças – não há representação de um quarto de moribundo até o século XVIII sem algumas crianças. E quando se pensa nos cuidados tomados hoje em dia para afastar a criança das coisas da morte! (ARIÈS, 2017, p. 37).

O trecho acima elucida o caráter não dramático e a simplicidade com que os ritos da morte eram aceitos, diferentemente de como são encarados nos dias atuais. No entanto, apesar da familiaridade, os antigos temiam a proximidade dos mortos e os mantinham à distância. Normalmente, os corpos eram entregues à Igreja (enterro *ad sanctos*) onde eram esquecidos, devido ao anonimato e à exiguidade das sepulturas. Posteriormente, em Roma, a Lei das Doze Tábuas⁵ proibia o enterro *in urbe*, pois entendia-se que o mundo dos vivos deveria estar separado do mundo dos mortos, logo os cemitérios eram situados fora das cidades

Uma vez confiado à Igreja, e sem a ideia moderna de que o morto deve ter uma casa para si, os corpos de indivíduos de baixa classe social eram enterrados nas “[...] “fossas dos pobres”, largas e com vários metros de profundidade, onde os cadáveres eram amontoados, simplesmente cosidos em seus sudários, sem caixão”. Os corpos das pessoas abastadas eram enterrados no interior das igrejas, “não em jazigos abobadados, mas diretamente na terra, sob as lajes do chão” (ARIÈS, 2017, p. 44).

⁵ Antiga legislação que está na origem do Direito Romano.

Com a substituição dos antigos cemitérios, pertencentes à Igreja, e o surgimento de novos cemitérios, associações privadas e/ou municipais, instaurou-se a manipulação dos mortos, e a morte tornou-se um nicho rentável do mercado que, conforme será exposto na análise de *As intermitências da morte*, vai se tornando objeto de comércio e de lucro, cada vez mais atraente/menos evidente. Consequentemente, o luto vai se abreviando e apagando, havendo a supressão quase radical de tudo o que lembrava a morte.

Em vista disso, Ariés (2017) considera que a grande mudança em relação ao comportamento do homem diante da morte ocorreu nas sociedades industrializadas, já que em meio à modernização, se estabelece com maior frequência práticas que negam a morte, tais como a existência de asilos e empresas que privatizam a morte, encarregando-se dos cuidados com o cadáver. A morte, enquanto tabu, segue enraizada no inconsciente coletivo e, exatamente por isso, se impõe a necessidade de retomar as suas representações, seja no âmbito artístico, seja no cotidiano de cada indivíduo, em razão da existência de uma relação continuada entre a ideia que se tem da morte e a que cada indivíduo faz de si mesmo.

Em *The pornography of death* (1955), Geoffrey Gorer considera tanto a morte quanto o sexo como processos naturais que são verdadeiros tabus para a sociedade moderna. A partir do século XX, a sexualidade passa a ser mais comentada e tratada em todos os âmbitos sociais, ao passo que a morte se posiciona no espaço interdito da primeira. Para Gorer, uma das dificuldades em se falar da de tal tema deve-se ao fato de as religiões cristãs negarem a morte ao preconizar o pós-vida. No entanto, em contrapartida ao silenciamento da morte, percebe-se o aumento considerável da morte violenta, ou seja, aquela que não ocorreu naturalmente, que não era esperada, sendo esta a mais difundida nas mídias e nos instrumentos de comunicação cotidianos, ocasionando ainda mais medo e repulsa nas pessoas.

No campo das artes, pintores, músicos, escultores e escritores, de modo geral, compreendem a urgência em redefinir as relações do homem com a vida, e veem na produção artística um caminho para reparar o equilíbrio diante das mudanças ocorridas em um sistema caótico que modificou e ainda modifica as relações humanas. Neste sentido, a figuração cadavérica mostra a insuficiência da arte diante da vida, distanciando a morte de negações, evidenciando a presença da morte na arte como tentativa de completar a incompletude do silêncio, o vazio.

Sobre a atuação artística da morte e do cadáver, Roger Chartier (1996) alega que toda representação está associada a uma ausência e a uma presença: “[...] por um lado, a representação mostra uma ausência, o que supõe uma distinção entre o que representa e o que está representado; por outro lado, a representação é a exibição de uma presença, apresentação pública de uma coisa ou de uma pessoa” (CHARTIER, 1996, p. 57-58 *apud* MUSITANO, 2011, p. 35). Assim, os símbolos da morte referem-se tanto à ausência quanto à presença da representação de algo diferente do representado.

Entre as figurações dramatúrgicas da morte, podem-se citar, dentre as obras representativas: *Édipo Rei* e *Antígona*, de Sófocles e *Hamlet*, de Shakespeare. Todas elas valem-se dos cadáveres em cena ou fora dela, uma vez que configuram a morte estendida, salientando a dor inconclusa, a recorrência do trágico e a redundância do cadavérico em múltiplas práticas. A primeira narra a tragédia de Édipo que, impotente diante do destino traçado pelos deuses, mata o pai e casa-se com a própria mãe. A segunda é a tragédia da boa filha que morre por obedecer aos mandamentos divinos em contraposição à vontade do tirano, Creonte. A última trata da tentativa de vingança do príncipe Hamlet pela morte de seu pai, o qual foi traído e envenenado pelo irmão.

As peças citadas fazem uso de cadáveres e nelas configura-se precisamente a morte estendida, simbolizando a presença espectral que produzem os cadáveres de morte ruim, ou seja, quando não são reconhecidos nem ritualizados (MUSITANO, 2011, p. 76-80). Logo, a dor inconclusa e o domínio da morte presentificam-se nestas obras pela recorrência do trágico e pela repetição do cadavérico em múltiplas práticas e expressões.

Nas artes plásticas e na pintura, o cadáver é representando diretamente. A partir do século XV intensifica-se a presença de elementos macabros, como a decomposição, caso das *Ars Moriendi*, manuais destinados ao preparo de cristãos para uma boa morte (séc. V – 1700), e de pinturas tais como: *Dança da Morte* (1524) de J. Holbein, *A morte e o ancião* de Juan Holbein (1538), *O triunfo da morte* de Pieter Bruegel (1562), *A morte como amiga* de Alfredo Rethel (1848), *As máscaras e a morte* de James Ensor (1897) e *A dança da morte* de José Gutierrez Solana (século XIX) ⁶.

No caso de pinturas modernas, pode-se pensar nos quadros da mexicana Frida Kahlo, que costumam representar expõe a decomposição dos corpos, a incidência da

⁶ Todas as pinturas mencionadas encontram-se em: ARIÈS, Philippe. *História da morte do Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

doença e da morte, como *El sueño (la cama)* (1940) que representa uma artista em sua cama, envolvida por ramos verdes (símbolo da vida), com um enorme esqueleto (advertência da morte) sobre o dossel da cama, para lembrar a proximidade entre vida e morte. Também, na pintura do próprio Ernesto Sábato, “quadros terríveis que me surgem do inconsciente”⁷ (SÁBATO, 2006, p. 60), como aquele em que está representada a chegada da morte. Em relação às pinturas e esculturas do século XX e XXI, constata-se o valor testemunhal dos ritos fúnebres e da presença do sinistro, valores fortemente marcados, também, no teatro desta época, os quais instigam a autocrítica ante as estratégias compositivas (MUSITANO, 2011, p. 43).

São também inúmeras as representações arquitetônicas da morte, tais como as pirâmides dos faraós e o Taj Mahal – exemplos consagrados de arquitetura fúnebre. Além do Cemitério de Brion-Vega em Treviso, Itália, projetado pelo arquiteto italiano Carlo Scarpa; o Cemitério de San Cataldo em Módena, Itália, projetado pelo italiano Aldo Rossi e A Capela dos Ossos, em Évora, Portugal, são exemplos de como a morte tem sido ética e esteticamente representada pela arquitetura.

Nas telas de cinema, o sueco Ingmar Bergman, em *O sétimo selo* (1956), apresentou um cavaleiro atormentado e cheio de dúvidas que, ao regressar ao seu castelo após dez anos de luta nas Cruzadas, encontra a Morte personificada com semblante cadavérico, capa preta e foice na mão. *Morte e Vida Severina* (1977), filme brasileiro dirigido por Zelito Viana, baseado no poema dramático de João Cabral de Melo Neto, narra a trajetória de Severino e outros nordestinos que sofrem privações no sertão. Em sua caminhada, Severino assiste a várias mortes, terminando por descobrir que a morte é a maior empregadora do sertão, pois é a ela que se devem os empregos de médico, coveiro, farmacêutico e rezadeira. Filmes da indústria hollywoodiana também se renderam ao tema, caso do *Meet Joe Black* (1998) que, dirigido pelo americano Martin Brest, traz a Morte personificada como belo homem jovem, que assume forma humana para aprender sobre a vida terrena e experimentar todas as sensações do homem, inclusive o amor.

Vale a pena lembrar que no Ocidente, a partir do século XVIII, se popularizam as formas do macabro⁸, ou seja, de toda produção artística que mostra cadáveres, corpos decompostos, esqueletos e figuras de maneira crua. Tais figuras podem ser encontradas em diversas esferas da ordem social, desde os ornamentos religiosos

⁷ *cuadros terribles que me surgen del inconsciente.*

⁸ Estilo artístico que está associado ao fúnebre.

(imagens de Cristo crucificado e morto, por exemplo), representações artísticas (pintura, escultura, música e literatura), até adornos corporais (vestuário e acessórios) e objetos de decoração (MUSITANO, 2011, p. 51).

Na modernidade mais recente, há uma difusão de figuras macabras no mercado e o consumo em determinados circuitos – mercado discográfico, cinema, televisão e, de modo amplo, imagens e objetos que fazem parte, principalmente, da subcultura juvenil. Assim como ocorreu no século XVIII, as formas macabras se estenderam à vida cotidiana.

No *corpus* desta tese, o macabro ganha destaque nos romances analisados: em *As intermitências da morte* o macabro aparece, principalmente, na personagem sinistra e ossuda, sempre com a foice na mão, que representa a morte. Em *Sobre héroes y tumbas* está presente na descrição dos lugares pelos quais transitam as personagens, como a casa da família Olmos e certos lugares periféricos e imundos da cidade de Buenos Aires, além de volitar constantemente sobre as atitudes, sentimentos e desejos das próprias personagens, que quase sempre insinuam certa afinidade com aspectos relacionados à escuridão, melancolia, desespero e morte.

Em relação às representações da morte nas etapas de decomposição do cadáver, pode-se dizer que há vários fins (moralizante, festivo, distanciamento, etc.) de acordo com a época, região, personagem e tipo de morto que representa. Tal amplitude permite que o macabro, no terreno artístico, proporcione uma pluralidade de representações e múltiplas leituras por parte dos leitores/ espectadores. A figura do cadáver exerce papel importante, de recusa e de sedução, sobre o público, articulando-se nas esferas do coletivo/individual, aproximando espaços e tempos. A memória da morte que se faz ver trazida pela representação artística compensa o negado, o esquecimento dos moribundos e dos cadáveres na vida cotidiana.

A partir de tais considerações, conclui-se que nos dias atuais nem sempre há espaço para falar sobre a morte, uma vez que o homem tem se distanciado cada vez mais dela. Por outro lado, a subjetividade humana engendra, a partir da relação com a morte, os sentidos construídos para a finitude, ou seja, dialogar sobre a morte pode ser uma via potente para a construção de olhares diversos para a vida, para os vínculos interpessoais e para a elaboração do luto, sendo a arte e, por conseguinte a literatura, uma via estética fecunda para se compreender tais aspectos.

1.2 Da ciência à literatura: a obra de Ernesto Sábato

Ernesto Roque Sábato nasceu em Rojas, província de Buenos Aires no ano de 1911 e faleceu em 2011 em Santos Lugares, também província de Buenos Aires. Filho de Juana María Ferrari e Francisco Sábato, é o décimo de onze filhos que o casal teve. Concluiu a escola primária na sua terra natal para posteriormente finalizar seus estudos secundários no *Colégio Nacional de La Plata*. Em 1929, ingressou na *Facultad de Ciencias Físico-Matemáticas de la Universidad de La Plata*.

Em 1930, entrou para o Partido Comunista, sendo que três anos mais tarde foi designado secretário da juventude comunista de La Plata. Na ocasião, proferia cursos sobre o comunismo e vivia na clandestinidade. Neste período, conheceu Matilde Kusminsky com quem se casou em 1936. Tiveram dois filhos, Jorge Federico Sábato e Mário Sábato.

Em 1937, doutorou-se em Física pela *Universidad Nacional de La Plata* e em seguida lhe foi concedida uma bolsa anual para realizar pesquisas sobre radiação atômica no Laboratório *Curie*, em Paris. Em 1939, segue a carreira de Físico nos Estados Unidos, no *Massachusetts Institute of Technology* (MIT). Em 1940, regressa à Argentina para ser professor na *Universidad de La Plata*.

Após uma trajetória consolidada na Ciência e tomado por uma crise existencial que persistia desde a estadia na França – conflito que deixava Sábato no limiar entre a ciência e a arte, entre a física, a literatura e artes plásticas –, em 1943, decide abdicar da física e de todos os méritos conquistados no campo científico para se dedicar às artes. Desse seu tumulto interior nasce seu primeiro livro, *Uno y el Universo* (1945), resultante de um profundo autoquestionamento sobre sua difícil decisão e “da nostálgica despedida do universo puríssimo”(SÁBATO, 2006, p. 68)⁹. O escritor declara-se:

Extraviado num mundo em decomposição, entre restos de ideologias em falência, a escrita tem sido para mim o meio fundamental, o mais absoluto e poderoso que me permitiu expressar o caos em que me debatia; e assim pude liberar não apenas minhas ideias, mas, sobretudo, minhas obsessões mais recônditas e inexplicáveis (SÁBATO, 2006, p. 71).¹⁰

⁹ de la nostálgica despedida del universo purísimo.

¹⁰ Extraviado en un mundo en decomposición, entre restos de ideologías en bancarrota, la escritura ha sido para mí el medio fundamental, el más absoluto y poderoso que me permitió expresar el caos en que me debatía; y así pude liberar no sólo mis ideas, sino, sobre todo, mis obsesiones más recônditas e inexplicables.

Mesmo após esta decisão catártica, continua comprometido com a militância política. Unindo compromisso social e arte, vai conquistando seu espaço nos terrenos literários. Seus ensaios, ficções e testemunhos ganham dimensão, trazendo ao autor reconhecimento, além de começarem a cumprir o seu destino: propagar suas ideias para que elas ajudem as pessoas, principalmente os jovens.

Penso que os jovens gostam de mim porque nunca deixei de lutar, porque não consegui instalar-me em nenhuma época, e hoje, aos tropeços, me sinto próximo das pessoas que aprenderam a viver de outra maneira. E muito próximo dos jovens que, depois deste horror de mediocridade, indecência e ferocidade, esperam nascer outra cultura que volte a criar raízes em solo mais humano (SÁBATO, 2004, p. 129).¹¹

Sábato traça seu percurso enquanto escritor nos gêneros ensaístico e romanesco. Em 1948, foi publicado o seu primeiro romance, *El túnel*, obra de viés existencialista, imbuída numa trama policial: a narrativa começa com a confissão do assassinato de uma mulher, cometido pelo artista plástico Juan Pablo Castel, que possui sérios problemas para comunicar-se, – tanto em seus quadros, quanto socialmente – e encontra-se enclausurado em seu próprio túnel, título do livro, que remete metaforicamente à incomunicabilidade do protagonista.

Após a publicação de *El túnel*, responsável por projetar o autor no exterior, Sábato dedicou-se à elaboração de outros dois romances, *Sobre héroes y tumbas* (1961) e *Abaddón, el exterminador* (1974), não perdendo de vista os ensaios que constituem a maior parte de sua obra literária e vão sendo produzidos paralelamente à escrita de seus três únicos romances publicados. Para Esteban Polakovic, Sábato é um dos poucos romancistas que foi sustentando com ensaios sua obra literária:

De fato, nenhum escritor escreveu proporcionalmente tantos ensaios para ir esclarecendo as ideias que moldam as personagens das suas obras de ficção [...]. Jamais estive satisfeito com sua obra literária, tampouco com seus ensaios (POLAKOVIC, 1981, p. 24)¹².

¹¹ *Pienso que los chicos me querrán porque nunca dejé de luchar, porque no conseguí instalarme en ninguna época, y hoy, trastabillando, me siento cerca de la gente que aprendió a vivir de otra manera. Y muy cerca de los jóvenes que después de este horror de mediocridad, indecencia y ferocidad, pujan por nacer a otra cultura que vuelva a echar raíces en suelo más humano.*

¹² *En efecto, ningún escritor escribió proporcionalmente tantos ensayos para ir dilucidando las ideas que moldean a los personajes de sus obras de ficción [...]. Jamás estuve satisfecho con su obra literaria, pero tampoco con sus ensayos.*

Seus ensaios mais importantes e polêmicos são: *Uno y el Universo* (1945), *Hombres y Engrenajes* (1951), *Heterodoxia* (1953), *El otro rostro del Peronismo* (1956), *El caso Sábato* (1956), *El escritor y sus fantasmas* (1963), *Apologías y Rechazos* (1979), *Antes del fin* (1998) y *La resistencia* (2000). Cabe ressaltar também a importância de *Nunca Más* (1984), relatório da Comissão Nacional Sobre o Desaparecimento de Pessoas (CONADEP) da Argentina, presidida por Ernesto Sábato.¹³

Enquanto escritor, recebeu, dentre outros, os seguintes prêmios e homenagens: *Prêmio de Consagração Nacional da Argentina* (1975), *Prêmio Medici* (1977), *Prêmio Cervantes* (1984), *Prêmio Jerusalém* (1989), Doutor *honoris causa* da Universidade de Murcia – Espanha (1989), Doutor *honoris causa* da Universidade de Rosario – Argentina (1991), Doutor *honoris causa* da Universidade Estadual de Campinas – Brasil (1993) e Doutor *honoris causa* da Universidade de Turin – Itália (1995).

Dentre os romances sabatianos, pode-se dizer que *Sobre héroes y tumbas* talvez seja o seu romance mais conhecido. Ele traz uma narrativa meta-históricográfica que trata de problemas existenciais do homem moderno, por meio de personagens como o anti-herói Fernando Vidal Olmos, dominado por sentimento de culpa, paranoia e orgulho; Martín, jovem solitário em busca de si mesmo e Alejandra, parricida e suicida. O enredo trata de vários assuntos paralelamente: a história da morte do general argentino Juan Lavalle, a formação espiritual de Martín, a decadência da família Vidal Olmos, entrelaçada por episódios ambientados nos últimos anos do Peronismo¹⁴, caso da queima e saqueio às Igrejas e o bombardeio da *Plaza de Mayo*¹⁵, que aparecem nas partes vinte e seis e vinte e sete do capítulo dois (“Os rostos invisíveis”).

¹³ A comissão foi criada pelo presidente da Argentina Raúl Alfonsín (1927 - 2009) a 15 de dezembro de 1983 e tinha por objetivo esclarecer os fatos ocorridos no país durante a ditadura militar instaurada em 1976. A sua missão era a de receber relatórios e denúncias sobre os desaparecimentos, os sequestros e as torturas acontecidos dentro daquele período às mãos do regime ditatorial, e gerar relatórios a partir destes. A comissão entregou o seu relatório a 20 de setembro de 1984 ao presidente da República. Esse relatório transformou-se no livro *Nunca más*.

¹⁴ Peronismo é a denominação dada ao movimento criado e liderado por Juan Domingo Perón, militar e estadista argentino, presidente eleito em 1946, 1951 e 1973 (BASTOS *et al.*, 1973, p. 09-47).

¹⁵ O bombardeio na *Plaza de Mayo* ocorreu em 17 de junho de 1955. A noite foi historicamente real e vivenciada pelos argentinos como um fato sinistro e tenebroso. Em setembro desse mesmo ano, um golpe militar denominado “Revolución Libertadora” derruba Perón que se exila no Paraguai (CONSTENLA, 1997, p. 251).

Na decisão de confrontar o delírio e a ficção de suas personagens com a realidade (com a História), a narrativa de *Sobre héroes y tumbas* ressalta o desejo da busca do Absoluto que devolveria ao ser humano a soberania sobre si e sobre o mundo. Paola Cristina R. Vasco afirma que a grandeza deste romance reside no “rescaldo de ardente sensibilidade que permanece palpitante no fundo do seu irreduzível niilismo” (2001, p. 19). Ainda complementa:

No romance *Sobre Héroes y Tumbas*, Sábato nos conduz uma e outra vez ao terreno impreciso do onírico, onde o parapsicológico, a realidade e o mistério se entrecruzam sem rupturas. Sem dúvida é nesses momentos em que a técnica do romancista atinge seu maior brilho, mas para o leitor significa sentir outra vez que perdeu o fio da meada; o autor nos dá do romance apenas o alinhavo; o leitor é quem deve realizar depois o acabado, com ponto miúdo (VASCO, 2001, p. 30).

A composição do ambiente histórico em oposição e/ou complementariedade ao ambiente fantasioso, a técnica narrativa labiríntica e fragmentada, a pluralidade de vozes e a hibridez estrutural são procedimentos estético-literários igualmente presentes em *Abaddón, el exterminador*, terceiro e último romance publicado por Sábato.

Conforme Vasco (2001, p. 244), em *Sobre héroes y tumbas*, Sábato cria seu alter-ego, o personagem Bruno Bassán, que expressa ideias anteriormente presentes em seus ensaios. Só mais tarde, em *Abaddón*, o autor atribuirá seu próprio nome a uma personagem que, participando ativamente da história, reflete sobre o processo criativo de suas obras. Embora Sábato-personagem morra no final do romance, seu alter-ego e o próprio texto lhe sobrevivem para perpetuar suas reflexões, sendo a escrita uma forma de atingir a imortalidade, possibilitando a sobrevivência das ideias à morte do Sábato-autor.

Abaddón é uma obra mais experimental, apresentando uma estrutura fragmentaria que mescla resquícios autobiográficos, histórias paralelas, análises filosóficas e críticas literárias. Além disso, está conectada com os dois outros romances do escritor, cujo ponto comum é o teor apocalíptico dos tempos modernos, materializado de maneira contundente na narrativa de *Abaddón*, por meio da transfiguração de episódios trágicos da história argentina na década de 1970, aliados a dramas mundiais do século passado, como é o caso da Segunda Guerra Mundial e da Guerra do Vietnã.

Frente a isso, nota-se que os romances sabatianos compõem situações e personagens repulsivas em larga medida, porque atemorizadores são muitos dos aspectos da vida contemporânea. Por intermédio de sua obra, ele encara o problema da existência humana com intensa dramaticidade, reconhecendo as suas próprias limitações, revelando aspectos essenciais da vida em suas reflexões.

Sábato produziu dois textos autobiográficos, o livro de ensaio já mencionado, *Antes del fin*, que também é um livro de memórias, e *España en los diarios de mi vejez* (2004), último livro escrito e publicado. Ambas as obras são, de certo modo, a continuação, por caminhos distintos, da reflexão sobre a condição humana cultivada em seus romances e ensaios. Entre pinceladas da infância, anedotas, leituras e reflexões sobre a criação literária, a velhice e o esquecimento, a marginalização do homem e a injustiça, os dois escritos constituem um retrato veraz e fragmentado do escritor (fragmentado porque é impossível apreender a totalidade de um ser e transpô-la para uma folha de papel).

Antes del fin é considerado um livro de “memórias-testamento”¹⁶ (ARGULLOL, 2004, p. 189) e também “um ensaio sobre material autobiográfico, mais que um relato estrito” (GIMFERRER, 2004, p. 194)¹⁷ que traz dados biográficos de seu autor. Aparentando ser uma autobiografia, nas palavras de Perre Ginferrer, talvez pelo vigoroso tom ensaístico – uma das facetas mais marcantes da personalidade literária de Sábato – essa obra expõe acontecimentos da vida do autor entrecruzados com dúvidas e inquietações sobre a sociedade.

España en los diarios de mi vejez traz anotações diarísticas, quase todas ditadas a Elvira González Fraga, durante viagens à Espanha, momento (final do século XX e início do XXI) que coincide com o cenário de devastação, miséria e desemprego de uma Argentina imersa em uma de suas piores crises econômicas.

Frente a tais considerações, pode-se dizer que Sábato possui um legado literário repleto de pares que se contradizem e se justapõem (escuridão e luz, bem e mal, esperança e pessimismo), além de refletir sobre temas como amor, fé, arte, morte e existência humana, numa incansável busca pelo Absoluto e por valores metafísicos. Embebido no “mal metafísico” (POLAKOVIC, 1981, p. 41)¹⁸ é tido como escritor apocalíptico na medida em que escreve sobre coisas desagradáveis, sobre a

¹⁶ *memorias-testamento*.

¹⁷ *un ensayo sobre material autobiográfico, más que relato estricto*.

¹⁸ *mal metafísico*.

obscuridade e a perversidade da existência humana, mostrando verdades repulsivas e os valores limites do homem em oposição à maioria das pessoas que preferem não pensar e viver superficialmente, numa constante simulação de alegria.

Enganam-se aqueles que buscam na literatura sabatiana uma leitura fácil e divertida, já que o autor instiga o pensar, convidando seus leitores a embarcar pelos entremeios da luta entre luz e escuridão, entre a realidade concreta e a outra, metafísica (que está além do físico, que representa apenas uma parte do homem). Para Polakovic, “Sábato expressa à convicção de que há algo fora da nossa prisão e que esse algo é valioso e dá sentido a nossa vida” (1981, p. 53) e, em razão disso, declara que “a obra de Sábato como conjunto não admite outra exegese senão a seguinte: trata-se de um esforço espiritualizador e da busca do Absoluto, mas de caráter transmaterial e transtemporal” (1981, p. 10)¹⁹.

1.3 Rumos da ficção: obra de José Saramago

José de Sousa Saramago nasceu em 1922, na província do Ribatejo, Portugal, e faleceu no dia 18 de Junho de 2010, em Lanzarote, Ilhas Canárias. Exerceu várias ocupações, como a de serralheiro mecânico, desenhista, funcionário público, tradutor, jornalista e editor. Escreveu poesias, peças de teatro, crônicas, contos, diários, autobiografia e livro infantil, mas foram os seus romances que tiveram uma excepcional recepção alcançada mundo a fora.

Foram-lhe atribuídos, dentre outros, os seguintes prêmios: Prêmio Cidade de Lisboa, 1980; Prêmio PEN Club Português, 1983 e 1985; Prêmio da Crítica da Associação Portuguesa de Críticos, 1986; Prêmio Vida Literária, 1993; Prêmio Camões, 1995; Prêmio Nobel de Literatura, 1998. Em 1992, desapontado com o veto à candidatura de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* ao Prêmio Literário Europeu, passou a viver em Lanzarote, ilha pertencente à Espanha, localizada a nordeste das Canárias – com a jornalista Pilar Del Río.

Como escritor, Saramago começou sondando os vários terrenos da ficção, para, após uma longa jornada, encontrar-se na escrita romanesca. As duas partes em

¹⁹ *Sábato expressa su convicción de que “hay algo fuera de nuestra cárcel y que ese algo es valioso y da sentido a nuestra vida” e que “La obra de Sábato como conjunto no admite otra exégesis que la siguiente: se trata de un esfuerzo espiritualizador y la búsqueda de lo Absoluto, pero de carácter transmaterial y transtemporal.*

que se divide a sua produção literária são denominadas por Horácio Costa (1997, p. 11-17) como “período formativo” e “período de consolidação”. O ponto de partida do período formativo é, segundo Costa (1997, p. 17-18; p. 211-212), a publicação do romance *Terra do Pecado*, em 1947, e vai até o lançamento de *Levantado do Chão*, em 1980, sua primeira obra de grande sucesso. Durante mais de trinta anos que separam esses dois livros, o escritor publica dois livros de poesia, *Os Poemas Possíveis* (1966) e *Provavelmente Alegria* (1970); dois de crônicas, *Deste Mundo e do Outro* (1971) e *A Bagagem do Viajante* (1973); dois de escritos políticos, *As Opiniões que o DL Teve* (1974) e *Os Apontamentos* (1976); três peças de teatro, *A Noite* (1979), *Que Farei com Este Livro?* (1980) e *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido* (2005). Traduz inúmeros livros de origens variadas, atua como crítico literário e, no final desta caminhada, publica dois livros de ficção, sendo um deles o romance *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977) e o outro, uma coletânea de contos, *Objecto Quase* (1978). Inclui-se também nesta cronologia *O Ano de 1993* (1975), um híbrido de prosa e poesia, e *O Ouvido* (1979), texto poético crítico, inserido, com escritos de cinco autores portugueses contemporâneos, na obra *A Poética dos Cinco Sentidos* (1979).

Seguindo as considerações de Costa (1997, p. 18-19), se a pluralidade de gêneros literários caracteriza a primeira parte da obra do escritor, os textos que precedem *Levantado do Chão*, sobretudo, *Manual de Pintura e Caligrafia*, mostram um autor completo, que, consciente dos seus meios expressivos, se dirige a um público amplo, por meio de uma linguagem reconhecível pelos seus leitores e de uma aguda percepção de mundo que transparece nas suas obras.

No período de consolidação, a força motriz da maior parte da produção de Saramago aponta para um escritor dotado de singular personalidade. Com *Levantado do Chão*, caracterizado formalmente por uma narrativa na qual a pontuação convencional é descartada, surgem marcas estilísticas pessoais do autor. Este traço inconfundível se afirma em *Memorial do Convento* (1982) e se consolida em *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984). De acordo com Maria Antonia Soares (2004, p. 57-58), com a publicação de *Levantado do chão*, Saramago se posiciona de forma mais crítica e consegue, por meio de um imaginário amadurecido, encontrar o canal de representação apropriado na construção da linguagem de um “contador de histórias” que produz um discurso difuso e polifônico.

A partir deste momento, Saramago introduz uma linguagem literária ímpar na ficção portuguesa, adotando uma postura inovadora, irônica e crítica frente à realidade que o cerca. Neste sentido, Maria Alzira Seixo (1999, p. 47-48) afirma que o romance saramaguiano é uma construção literária lúcida, que, pelo talento do manuseio das potencialidades da língua portuguesa, apresenta modos de adaptação característicos, dotados de uma imagem poderosa, configurada numa forma romanesca diferenciada e insinuante - uma proposta literária de integração do mundo na arte, como diálogo, pesquisa e interrogação.

Em artigo intitulado “Novos rumos na ficção de José Saramago: os romances fábula”, Ana Paula Arnaut (2011, p. 25-26) constatou uma mudança de rumo na produção ficcional de Saramago com a publicação dos romances *As Intermittências da morte* (2005), *A viagem do elefante* (2008) e *Caim* (2009). Estes romances diferem dos demais devido à instauração de recursos estilísticos pouco presentes, até então, na ficção saramaguiana, caso da predominância do cômico e da simplificação narrativa.

Arnaud (2011) apresenta uma distribuição da obra saramaguiana diferente da classificação proposta por Costa (1997), pautada apenas nos romances do escritor. O período formativo romanesco é designado por Arnaut como o primeiro ciclo de romances, perpassando as obras produzidas entre *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977) e *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991). Nesta etapa constata-se uma preferência ao tratamento de temas históricos, direta ou indiretamente relacionados com a História e com a cultura portuguesa.

O período de consolidação romanesco é denominado por Arnaut (2011) como o segundo ciclo da produção saramaguiana e abarca os romances publicados a partir de *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) até *Ensaio sobre a Lucidez* (2004). O ponto em comum dos textos produzidos nesta parte é o teor universal que diz respeito à utilização de estratégias que evidenciam temas comuns, sem deixar de lado preocupações de cariz humanista presentes desde o primeiro ciclo de romances.

O terceiro ciclo proposto por Arnaut (2011) é o de “romances fábula”, diferenciado dos ciclos anteriores pelas “novas ressimplicações”, observadas na estrutura narrativa, mais de acordo com as regras da narratividade de tom marcadamente cômico.

Na obra saramaguiana o tema da morte é tratado em vários momentos e em diversas obras que o abordam direta ou indiretamente. A seguir serão apresentadas,

cronologicamente, algumas destas obras com o intuito de elucidar o desenvolvimento do tema, a partir da jornada de Saramago por diversos terrenos literários nas diferentes fases da sua produção.

Ao que tudo indica, a primeira vez em que Saramago debruçou-se sobre a temática da morte foi com a publicação do conto “A morte de Julião”, publicado em 1948 na *Revista Ver e Crer*.²⁰ A trama narra a história de Julião que, vindo de um enterro, observa e reflete sobre o mundo enquanto está trancafiado no seu quarto, pensando na sua morte, aparentemente próxima. Observando os retratos dos pais, já falecidos, divaga sobre a morte dos seres e das coisas fazendo “acrobacias mentais” (SARAMAGO, 1948, n.p.) para espantar o medo do seu fim. Num discurso irônico e filosófico, Saramago faz uso das dicotomias (luz e escuridão, vida e morte, mulher e homem, juventude e velhice) para criticar a estrutura social moderna capitalista, onde se percebe cada vez mais a objetificação do ser humano em oposição à supervalorização da matéria, do capital.

Além de instigar o leitor a pensar sobre a efemeridade da existência, posto que “É certo que as coisas e os seres envelhecem igualmente, mas as primeiras continuam sendo coisas e os seres deixam de ser o que eram. Há até quem diga que passam a ser coisas” (SARAMAGO, 1948, n.p.), discorre sobre questões ligadas à finitude humana, sobre a vivência do morrer que há de ser belo ou obscuro. Estarrecedor ou esplêndido? Talvez, seja os dois: “E nem a morte deve significar trevas, a morte deve ser um esplendor vivíssimo, deslumbrante, talvez com alguma figura ao fundo, como nas grandes aparições celestiais em que são férteis as vidas dos santos” (SARAMAGO, 1948, n.p.).

O espectro da morte vai se tornando, sorrateiramente, mais presente na narrativa, ganhando cada vez mais espaço no quarto (espaço físico) e nas ideias (espaço abstrato) de Julião, para aterrissar no que há de mais grotesco e repulsivo, ou seja, a representação do cadáver em estágio de decomposição, o qual não está maquiado/mascarado com os semblantes da vida e que “não está morto há quinze dias, está-se morto a eternidade” (SARAMAGO, 1948, n.p.).

Mas Julião não tinha sono. Tinha medo. Chegara havia duas horas de um enterro. O morto já o estava há quinze dias e o seu aspecto era

²⁰ Disponível em: <<http://desaramago.blogspot.com.br/2015/01/a-morte-de-juliao-conto-de-jose-saramago.html>>. Acesso em: 23 abr. 2018.

abominável. Até esse dia, a morte fora para Julião uma circunstância penosa mas decente. Os cadáveres que vira iam para debaixo da terra ainda com a aparência de vivos. E na memória de Julião ficavam para sempre com a serenidade das suas faces compostas. Mas aquele, não. (SARAMAGO, 1948, n.p.).

Ainda sobre o temor da morte, no conto “Refluxo”, de *Objecto Quase* (1978), Saramago explora, alegoricamente, a essência do poder: um rei, com o intuito de se livrar dos vestígios da morte, decide construir um cemitério longe da cidade. Entretanto, o cemitério e a morte “devoram” a cidade, vencendo assim a tentativa de serem escondidos. Numa narrativa absurda e, também, irônica, Saramago problematiza, novamente, o capitalismo moderno em que os bens de consumo se sobrepõem à própria vida, além de tratar da necessidade do homem de distanciar-se da morte, para alimentar a ilusão de sua imortalidade.

A construção, quatro muros servidos por quatro estradas, era um cemitério. E este cemitério ia ser o único do país. Assim fora decidido pela pessoa real [...]. Como todos os reis, e também os presidentes, tinha de viajar, visitar os domínios, afagar as crianças que o protocolo previamente escolhia para o efeito, receber as flores que a polícia secreta antes investigara em busca de veneno ou bomba, cortar algumas fitas de cores firmes e não tóxicas [...]. Mas em cada viagem sofria mil sofrimentos: morte, por toda a parte, sinais de morte, a ponta aguda dum cipreste, a fralda negra duma viúva, e não poucas vezes, dor insuportável, o inesperado cortejo fúnebre que o protocolo imperdoavelmente ignorara ou que por atraso surgia na hora mais do que todas respeitável em que o rei estava passando. De cada vez o rei, tornado ao seu palácio em ânsias, supunha morrer ele (SARAMAGO, 1994, p. 51-52).

Como se nota no trecho acima, foi por padecer de tanta dor alheia e de sua própria aflição que o rei decidiu construir um cemitério central e obrigatório. No decorrer da trama, o leitor depara-se como uma distopia fantasiosa e caótica. A semelhança do que posteriormente ocorrerá em *As Intermittências da Morte*, a desordem é causada pela ausência da morte, ou melhor dito, pela tentativa de anulá-la, através da centralização dos corpos, e de quaisquer restos mortais, num espaço único murado. Não demora para o leitor perceber que tal empreendimento fracassará.

A narração do processo de construção do cemitério traz, implicitamente, uma desaprovação à estrutura oligárquica, à qual se juntam reflexões sobre os modos de sepultamento antigos e os mais modernos; sobre o comportamento do homem diante

da morte, desde o temor até a banalização da mesma, presente nos trabalhadores que desenterram restos mortais para os reenterrar no cemitério oficial.

No frenesi de um “refluxo de defuntos”, Saramago critica o progresso industrial e tecnológico e o sistema capitalista, a partir das tentativas fracassadas de se construir um aparelho para encontrar corpos, o que fez com que o estado perdesse muito dinheiro. Na primeira ocasião, os “sábios” (SARAMAGO, 1994, p. 54) inventaram um aparelho que emitia sinal sonoro e luminoso quando encontrava um corpo, mas não distinguia os corpos vivos dos mortos. Na segunda, o artefato detectava os cadáveres, mas não diferenciava o que era humano do que era animal ou de outra natureza.

O país inteiro riu do desastrado homem de ciência, mas honrou-o com laudação e prémio quando ele, meses depois, encontrou a solução, introduzindo no aparelho uma espécie de memória ou ideia fixa: apurando o ouvido conseguia-se perceber no interior do mecanismo uma vez que repetia sem pausa: “ só devo encontrar corpos mortos ou restos, só devo encontrar corpos mortos ou restos, ou restos, corpos mortos, ou restos, ou restos, ...” (SARAMAGO, 1994, p. 55).

Tal feito fez com que o rei concluísse que “toda a morte é morte, mesmo a não humana” (p. 55). Não sobrou nenhuma parte do território real que não tivesse sido investigada e todos os restos mortais de todos os seres foram trasladados para o cemitério central. Após anos, a operação foi concluída, o rei viu-se liberto da morte, a população livre do luto nacional, que perdurara ao longo do transporte dos finados, e as empresas percorriam um caminho próspero:

Não foi só a construção civil, a abertura de estradas, as pontes, os túneis, os viadutos; não foi só a investigação científica [...], foi também a indústria das madeiras [...]; foi também [...] a reconversão temporária da indústria metalo-mecânica [...]; foi a indústria de mármore e cantarias [...]; e pequenas atividades quase artesanais [...]. Mas talvez o maior esforço ainda tenha sido, e sem ele nenhuma parte da obra poderia ter ido por adiante, o da indústria de transportes (SARAMAGO, 1994, p. 57).

Contudo e contrariamente a expectativa inicial do rei, um grupo de matemáticos demonstrou que o terreno utilizado para a nova inumação deveria ser muito maior do que de fato era. O desfecho se dá quando a cidade começa a ser engolida pelo cemitério e aos poucos o reino começa a se repovoar-se de mortos.

Na obra saramaguiana, é a partir de *Memorial do Convento*, publicado em 1982, que aparecerá uma série de romances que representam a morte. No *Memorial*,

o narrador por intermédio da ficção e da História, desaprova a exploração dos pobres pelos ricos, que causa a morte de centenas de camponeses durante a construção do Palácio de Mafra, e a corrupção pertencente à natureza humana, especialmente a corrupção religiosa.

Para simbolizar as classes sociais oprimidas, Saramago cria um narrador que se aproxima dos menos favorecidos, elegendo as personagens Blimunda e Baltasar, como representantes das vítimas da ideia megalomaniaca de Dom João V – construir às pressas um monumental convento em Mafra –, que sofrem perseguições e punições da Inquisição portuguesa. A história do casal começa durante um auto de fé em que a mãe de Blimunda, Sebastiana Maria de Jesus, foi condenada pelo crime de feitiçaria.

Hoje é dia de alegria geral, porventura a palavra será imprópria, por que o gosto vem do mais fundo, talvez da alma, olhar esta cidade saindo de suas casas, despejando-se pelas ruas e praças, descendo dos altos, juntando-se ao Rossio para ver a justiça a judeus e cristão novos, a hereges e feiticeiros [...]. São cento e quatro as pessoas que hoje saem, [...]. E estando já passados quase dois anos que se queimaram pessoas em Lisboa, está o Rossio cheio de povo, duas vezes em festa por ser domingo e haver auto-de-fé [...] (SARAMAGO, 2002, p. 50).

Como se nota no trecho acima, o narrador se posiciona criticamente e ironicamente em relação a esse lúgubre evento. A herança inquisitorial da mãe de Blimunda persistirá sobre a filha, seja na esfera pública, seja no íntimo.

Perseguição, violência e morte pelas mãos dos inquisidores são temas que se prolongam até o desfecho: o encontro de Blimunda com a figura histórica de António José da Silva. Segundo Felipe dos Santos Matias, este encontro pode ser interpretado como o desejo de Saramago de homenagear aquele que popularmente ficou conhecido como “o Judeu”, evocando a história deste intelectual luso-brasileiro que, por ter uma postura de crítica ao conservadorismo, foi perseguido e assassinado pela Inquisição. Ainda na opinião de autor, este final é muito simbólico, “representativo do pensamento crítico e discordante de Saramago em relação a todo tipo de regime político e instituição religiosa que se ancora na censura e na opressão” (MATIAS, 2015, p. 171-172).

Em *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) há um exercício mais profundo sobre a finitude. A personagem que nasce de um heterônimo de Fernando Pessoa encontra a própria morte ao final da história. Saramago vale-se do fato de Pessoa

não ter determinado a data da morte de Ricardo Reis para fazê-la ocorrer durante o período em que o fascismo (meados do século XX) se instalava em Portugal. Semelhante ao recurso empregado no *Memorial*, o plano da efabulação mescla-se com o da História.

O título já se mostra instigante por suscitar o leitor a pensar na morte de alguém que nunca existiu. Ricardo Reis retorna a Portugal no ano de 1936, depois de ter se auto-exilado por dezesseis anos no Brasil, na cidade do Rio de Janeiro, onde desenvolveu o ofício da medicina, sem deixar de lado a poesia.

Ele retorna porque Fernando Pessoa morreu e, enquanto visitava seu túmulo, se depara com o fantasma do próprio Pessoa. A partir de então, há alguns outros poucos encontros entre estas personagens, sendo que a maioria deles é marcada pelo tom humorístico e, sobretudo, pelo maravilhoso, por se tratar de encontros do fantasma de uma pessoa com alguém que sequer existiu, inventado pelo próprio morto. Logo, ambas personagens estão mais ou menos vivas e mortas: Pessoa existiu na realidade, mas já estava morto no tempo da narrativa; Reis está vivo no tempo da narrativa, mas nunca existiu na realidade. Dessa forma, ambos gozam o ambíguo estatuto de ser real e fictício.

A opção pelo heterônimo Ricardo Reis para protagonizar uma história ocorrida na década de 1930, um dos períodos mais conturbados do século XX, seria absurda se não fosse irônica. Ele está à margem da trama, não é uma personagem de ação, ao contrário, é um protagonista da não-ação. Qualquer leitor poderia entender que se seu retorno à Portugal nesse período representaria um impulso à ação, ao combate, mas Ricardo Reis é um ser politicamente marginal e desinteressado.

O tratamento de questões políticas (característica comum do autor) está fortemente marcado. O tempo da narrativa ocorre no período entre guerras, que foi marcado por graves tensões políticas que culminaram na ascensão de regimes totalitários em vários países. Devido a isso aparecem inúmeras citações relacionadas à guerras e regimes ditatoriais como os de Mussolini, Salazar, Franco, dentre outros.

Contudo, o distanciamento histórico coloca Saramago numa posição favorecida. Por um lado, ele acompanhou o desenrolar da história e viu no que resultou a efervescência política do passado, colocando-o em posição confortável para fazer uma retrospectiva. Por outro lado, ele ainda não era adulto quando esses fatos históricos aconteceram, de modo que não é possível saber o que ele faria naquelas condições se tivesse sido capaz de agir politicamente. Desse modo, o

distanciamento histórico do autor lhe permitiu criar a sua própria história fantástica e política, mas, antes de tudo, literária.

O Evangelho segundo Jesus Cristo (1991), devido ao teor moderno, crítico e posicionamento distinto dos dogmas do catolicismo, é o romance mais polêmico escrito por Saramago. Em 1992, a obra foi retirada da lista do Prêmio Europeu de Literatura pelo então Subsecretário de Estado da Cultura, Sousa Lara, que considerou o livro ofensivo para a tradição católica portuguesa.

O Evangelho segundo Jesus Cristo, dizia, é o romance que gerou mais polémica e é a causa de ter mudado a minha residência de Lisboa para Lanzarote, em Espanha. É um livro que não projetei, porque jamais me havia passado pela cabeça escrever uma vida de Jesus, havendo tantas e sendo tão diferentes as interpretações que dessa vida se fizeram, destrutivas por vezes, ou, pelo contrário, obedecendo às imposições restritivas do dogma e da tradição. Enfim, sobre o filho de José e Maria disse-se de tudo, logo não seria necessário um livro mais, e ainda menos o que viria a escrever um ateu como eu. Simplesmente, o homem põe e a circunstância dispõe e aqui está o que me impeliu a uma tarefa cuja complexidade ainda hoje me assusta. (SARAMAGO, 2013, p. 40-41).

A narrativa apresenta uma história humanizada da vida e da morte de Jesus de Nazaré. Interessado na frágil, mas obstinada resistência humana, o relato conta a história de Cristo desde a sua concepção até o momento da sua Crucificação.

As personagens são expostas a partir da descrição da pintura “A crucificação de Cristo”, de Albrecht Dürer (1471-1528). O narrador extradiegético está situado no tempo presente da narrativa como uma ponte entre passado e presente, já que aparece como testemunha do que está sendo narrado. “Fiel” ao texto bíblico, relata de forma linear os acontecimentos até a Paixão de Cristo; entretanto, vai incrementando a história com alguns fatos inverídicos para preencher a lacuna deixada pela Bíblia, onde praticamente não aparecem comentários acerca da adolescência até o momento que precede ao calvário e à morte de Jesus: fatos como a relação amorosa entre Jesus e Maria Madalena, a crucificação de José (seu verdadeiro pai) e a morte de Lázaro (contrariando o texto sagrado em que Jesus o ressuscita), mesmo depois de ter sido curado por Jesus.

Dentre tantos outros arranjos efabulados que saltam aos olhos dos leitores, pode-se citar a figura do “anjo da enunciação”, que ao contrário do esperado, surge na forma de um mendigo que vai pedir comida na porta da casa de Maria e José; o

pastor que presenteia Jesus, no dia do seu nascimento, com o fogo que só existe no centro da Terra e que, futuramente, o ensinará a arte do pastoreio; a crucificação de José; e o episódio em que Jesus, num barco em meio a uma tempestade, conversa com Deus. Nesse último episódio, há ainda o Diabo, que aparece a nado.

A cena final do *Evangelho* coincide com a mesma relatada no início da trama, a crucificação de Cristo.

Jesus morre, morre, e já o vai deixando a vida, quando de súbito o céu por cima da sua cabeça se abre de par em par e Deus aparece, vestido como estivera na barca, e a sua voz ressoa por toda a terra, dizendo, Tú és o meu Filho muito amado, em ti pus toda minha complacência. Então Jesus compreendeu que viera trazido ao engano como se leva o cordeiro ao sacrifício, que a sua vida fora traçada para morrer assim desde o princípio dos princípios, e, subindo-lhe à lembrança o rio de sangue e de sofrimento que do seu lado irá nascer e alagar toda a terra, clamou para o céu aberto onde Deus sorria, Homens, perdoai-lhe, porque ele não sabe o que fez (SARAMAGO, 1991, p. 444).

Neste final subversivo, que altera a última frase proferida por Jesus na Bíblia²¹, pode-se dizer que há, simbolicamente, a morte de Deus na consciência de Jesus, o que provoca a desconstrução da natureza mítica e divina do texto bíblico e parece instaurar outro tipo de sagrado: o da existência humana.

Em *Todos os Nomes* (1997), a morte é representada como complemento natural da vida. A personagem principal é um homem vivo que se apaixona por uma mulher morta, diferentemente do que ocorrerá anos mais tarde em *As Intermittências da Morte*, em que a morte apaixona-se por um vivo.

José é um homem de meia idade, funcionário da “Conservatória Geral do Registo Civil”, local onde são registrados todos os nascimentos e mortes das pessoas da cidade onde se passa a história. Ele possui a mania de colecionar notícias de jornais e revistas sobre celebridades. Um dia reconhece a falta, nas suas coleções, de informações exatas sobre o nascimento dessas pessoas e começa a copiar os respectivos dados das fichas que se encontram no arquivo do Registro Civil. Fortuitamente, a ficha de uma mulher mistura-se com outras que está copiando. O inesperado contraste entre o que é conhecido e o que é desconhecido faz surgir nele a necessidade de conhecer a vida dessa mulher.

²¹ “Pai, perdoa-lhes, pois não sabem o que estão fazendo” (Lucas 23:34). In: *Tradução do Novo Mundo da Bíblia Sagrada*. São Paulo: Associação Torre de Vigia de Bíblias e Tratados, 2015, p. 1465.

Espaço e tempo não se encontram delimitados. No entanto, pode-se inferir a coexistência de dois mundos: um mais arcaico, representado pela “Conservatória Geral do Registo Civil”, onde todo o trabalho é feito manualmente através de tinteiros para escrever, ficheiros, dentre outros aparatos; outro mais moderno, tido na representação do Cemitério Geral, como, por exemplo, no trem que transporta as pessoas de um lado a outro. No que diz respeito a esta última ambientação, pode-se relacioná-la com a imagem do cemitério do conto *Refluxo*, uma vez que em ambos os contextos o cemitério “engole” a cidade; fazendo parte da vida das pessoas, infiltrando-se entre os vivos, tornando-se quase uma cidade dentro de outra. Na “Conservatória do Registo Civil”, a relação entre vivos e mortos é totalmente diferente, pois os mesmos encontram-se separados. Os arquivos dos mortos encontram-se guardados no canto mais escuro e esquecido do edifício, construção esta que se assemelha a um mausoléu, devido a sua monumentalidade opressiva e sombria.

No que diz respeito ao teatro, a peça *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido* (2005) condena atos humanos considerados profanos, os quais estão também associados à ideia de morte como punição. Nela, Saramago resgata Don Juan, personagem arquetípico da literatura espanhola, criado por Tirso de Molina. A estátua do Comendador, morto por Don Giovanni, deixa o cemitério e aparece na casa do irremediável sedutor em busca da reparação da honra ofendida da sua filha, Dona Ana, embora as tentativas de vingança não funcionem como ele esperava.

Saramago pensa numa releitura do mito de Don Juan para pôr em discussão as versões oficiais e as leituras simplistas, com o intuito de consubstanciar uma nova, e alternativa, visão de mundo. Nesta perspectiva, a personagem de Don Giovanni, mais que sedutora, é antes um “permanente seduzido” (SEMINARA, 2005, p. 95).

A simples presença de uma mulher perturba-o. Mas isto não é importante. O importante é a dignidade de quem é capaz de dizer NÃO quando não só a sua vida mas também a salvação da sua alma se encontram em perigo. É certo que Don Giovanni é um fraco com as mulheres, mas “compensa-o” bem com a sua força ética no momento em que é tentado pela facilidade hipócrita do perdão. Estamos perante um paradoxo: Don Giovanni, o sujeito imoral por excelência, é um homem fiel à sua própria responsabilidade ética. (SEMINARA, 2005, p. 95-96).

Na história, a única maneira de vencer Don Giovanni é pela negação das suas vitórias amorosas. Para tanto, Dona Elvira, uma das mulheres seduzidas, troca o

famoso catálogo de mulheres conquistadas por um outro, em branco, fazendo-o se sentir humilhado e desprezado. Neste momento, aparece Zerlina, camponesa a quem ele não teve tempo de seduzir, e que, no final, ironicamente, o seduz. Nesta perspectiva, a morte simbólica de Don Giovanni “ocorre na profundidade da psique” (SARAMAGO, 2005, p. 114) e dá lugar a “um renascimento no sentido da libertação do peso do mito.

Para concluir a sequência sobre a representação da morte nos romances saramaguianos, mencina-se *As Intermittências da Morte* em que o efeito englobante e de maior leveza narrativa é observado tanto na escolha dos acontecimentos narrados, quanto na construção do relato, transformando o solene (a morte) em algo familiar, criando efeitos risíveis. O próprio Saramago afirma a intenção de tratar de temas sérios com humor, seja quando diz que “Há um olhar do narrador muito mais humorístico, mais do que em nenhum outro romance”, seja quando declara: “[...] me diverti muito escrevendo sobre um tema tão sério como a morte. Mesmo que se saiba que com a morte não se pode rir muito, porque ela é quem sempre acaba rindo de nós”.²²

Neste sentido, a opção pelo cômico possibilita maiores implicações perlocutórias, dado que “a predominância dos efeitos cômicos, ou a maior leveza na escolha da matéria-prima da narrativa, bem como do modo como a expõe, não significam a ausência de uma profunda preocupação com a condição humana”. (ARNAUT, 2011, p. 27).

Ainda sobre os recursos estilísticos, Saramago alega que o romance em questão “Não é exatamente uma sátira, ainda que haja em parte sátira, o melhor é a crítica aos costumes e às instituições, e as reações das pessoas diante da morte e da ausência dela... A pergunta é: O que aconteceria se fôssemos eternos²³?”. Sendo a veia satírica pouco vigente ou não, o que se avulta aos olhos dos leitores é a ironia do narrador, ao assumir uma postura de desmistificação da morte, algo como um enfrentamento para afastar o horror.

²² Hay una mirada del narrador mucho más humorística, más que en ninguna otra novela [...] he divertido mucho escribiendo sobre un tema tan serio como la muerte. Aunque ya se sabe que con la muerte no se puede uno reír mucho, porque es ella la que acaba riéndose de nosotros (SARAMAGO, 2005. Entrevista: La religión se alimenta de la muerte).

²³ No es exactamente una sátira, aunque haya en parte sátira, o mejor quizá crítica de las costumbres y las instituciones, y las reacciones de la gente ante la muerte y la falta de muerte...La pregunta es: ¿qué pasaría si fuéramos eternos? (SARAMAGO, 2005. Entrevista: La religión se alimenta de la muerte).

A ironia não é nova nos meus livros; acredito que de uma forma ou de outra, agressiva, ativa, direta ou menos, está em tudo o que escrevo. O que é novo é o humor; há um olhar do narrador muito mais humorístico do que em qualquer outro romance, ou é pelo menos isso que dizem algumas pessoas que caíram na gargalhada com o livro (SARAMAGO, 2005, s.n.).²⁴

Não se pode pensar, no entanto, que *As Intermittências da Morte* se resume a meros jogos de palavras e de composição de cenas e de figuras em que o autor, e o narrador com ele (tantas vezes em exercícios metaficcionais), torna subordinante a vertente cômica. Pelo contrário, Arnaut considera que o novo caminho não permite só continuar o exercício do espírito crítico que desde cedo caracterizou Saramago, como também a simplicidade semântica aliada à dimensão ética-moral que permite apreender duas grandes lições (aliás, característica da fábula): “nem tudo o que luz é ouro, a velha utopia da vida eterna, não é, seguramente, do interesse do Homem e da Humanidade; e uma mentira repetida mil vezes torna-se verdade, havendo, pois, que desconfiar de asserções dogmáticas” (ARNAUT, 2011, p. 30 - p. 33), validando assim a mensagem do romance: a inconveniência da vida eterna.

²⁴ *La ironía no es nueva en mis libros; yo creo que de una manera o de otra, agresiva, activa, directa o menos, está en todo lo que escribo. Lo que es nuevo es el humor; hay una mirada del narrador mucho más humorística, más que en ninguna otra novela, o eso dicen al menos algunas personas que parece que se han carcajeado con el libro* (SARAMAGO, 2005. Entrevista: *La religión se alimenta de la muerte*).

2. Representações da morte sob a perspectiva dos diaristas

O diário é um dos gêneros da literatura autobiográfica mais comumente cultivados, pois é confidente tanto do homem público como do homem privado, tanto do escritor ilustre como do adolescente fechado no seu quarto ou da mulher a quem, ao longo da história literária, nem sempre esteve aberto o acesso à publicação. O estatuto do diário é o da confidência: extroversão da vida íntima para um “amigo”, o caderno de notas. Como na confidência, a relação entre o eu e o diário define-se pela contradição entre a vontade de falar e a de guardar segredo. O diário funciona de facto, muitas vezes como interlocutor: quantos diaristas conversam com o seu diário, interpelando-o mesmo! Outras vezes, o diário funciona como sucedâneo dum interlocutor real, à falta dele ou por incapacidade dum relacionamento normal com outrem.

Clara Rocha. *As máscaras de Narciso: estudo sobre a literatura autobiográfica em Portugal*.

O que significa elaborar o passado e qual seria sua finalidade? Para pensar essa proposição, deve-se considerar que a escrita íntima, desde o século XVIII, se colocou a serviço do eu (LEJEUNE, 2008, p. 261), seja como espaço de confidências, porto seguro de quem almeja a restituição da paz interior e do equilíbrio social, seja como possibilidade de um agir futuro, a partir de reflexões sobre o momento presente. Qualquer que seja o tipo de escrita íntima, para quem escreve (caso dos diários e dos diaristas), ela é mais do que anotações destinadas a um eu centrado em si, em busca do autoconhecimento. É terreno fértil para a efabulação, pois cria-se uma imagem de si por intermédio da linguagem que pode corresponder, em certos casos, à ilusão de verdade, como nas narrativas ficcionais. Além disso, narrar o passado significa ir além de conflitos pessoais, trazendo à tona o testemunho de instantes de uma vida e do contexto histórico-social de que se fazia parte, mas em um campo de resguardo onde se restabelecem as energias.

Dessa maneira, a escrita diarística pode ser uma aliada na resistência em situações de crise, trazendo coragem e apoio ao autor e aos leitores. Não é um instrumento de passividade frente à realidade, como mostram os diários de Sábato e de Saramago, mas uma ação voltada para o porvir. Nas palavras de Lejeune,

Fazer o balanço de hoje significa se preparar para agir amanhã. Há em mim debate e diálogo: passo a palavra às diferentes vozes do meu “foro íntimo”. Essas discussões podem se repetir, levar a uma decisão ou, ao contrário, estimular a hesitação. Mas escrever força a formular

os desafios e os argumentos, deixando vestígios que poderão ser repensados (2008, p. 263).

Lejeune lembra que o propósito essencial de se manter um diário é o de “fixar o tempo passado”, como tentativa de “apreensão diante de nosso esvanecimento futuro”, o que permite concluir que um diário almeja uma leitura posterior: “transmissão a algum *alter ego* perdido no futuro, ou modesta contribuição para a memória coletiva. Garrafa lançada ao mar” (2008, p. 262). Sendo a permanência um dos objetivos mais significativos do diário moderno, não deve-se deixar de lado o fato de que ele não é apenas um livro de organização de assuntos corriqueiros e cotidianos, mas também espaço regular de reflexão e experimentação (como demonstrará a análise dos diários de Sábato e Saramago) onde são tratadas experiências de vida e realizados exercícios de autoconhecimento.

Em relação à estrutura do diário, não há nada que dite as regras para aqueles que se propõem a registrar momentos de sua vida, ideias, inquietações e fragmentos cotidianos, dentre outros assuntos. A prática diarística não fixou limites temáticos e estruturais. As formas e conteúdos são livres e percorrem desde os caminhos mais simples até os mais elaborados, estilisticamente tratados. Philippe Lejeune assegura que “nenhuma forma é imposta, nenhum conteúdo é obrigatório. É livre” (p. 283). Além disso, deve-se ter em mente que um diário não é simplesmente um confessionalário, mas também um ato ficcional.

Por muito que se diga, um diário não é um confessionalário, um diário não passa de um modo incipiente de fazer ficção. Talvez pudesse chegar mesmo a ser um romance se a função da sua única personagem não fosse a de encobrir a pessoa do autor, servir-lhe de disfarce, de parapeito. Tanto no que declara como no que reserva, só aparentemente é que ela coincide com ele. De um diário se pode dizer que a parte protege o todo, o simples oculta o complexo. O rosto mostrado pergunta dissimuladamente: “Sabeis quem sou?”, e não só não espera resposta, como não está a pensar em dá-la”. (SARAMAGO, 1997, p. 471).

Para complementar a ideia do excerto citado, pode-se dizer que qualquer pessoa pode escrever um diário, mas há aspectos distintos entre aqueles diários destinados à descrição e aqueles publicados, caso dos diários de Sábato e Saramago. Neste último caso, o diarista registra conscientemente suas anotações, redirecionando suas intenções e recursos utilizados. Lejeune (2008, p. 286) alega que

revisões e correções inevitavelmente presentes nos diários publicados estragam os vestígios do instante, matéria bruta essencial, uma vez que o diarista compromete-se com o momento da escrita e não com a verossimilhança do que é relatado. Logo, possuem uma finalidade estética muito maior, devido ao teor literário.

Ainda sobre sua estrutura, o gênero diarístico é marcado pela temporalidade e datação que limitam os episódios descritos. É descontínuo por excelência, ou seja, embora apresente registros fragmentados, estes não se encontram desestruturados, como pode parecer à primeira vista, pois estabelecem uma conexão própria e natural entre eventos – em oposição à ficção, na qual a ordem é arquitetada a fim de envolver o leitor no conflito principal da trama (LEJEUNE, 2008, p. 297).

Nos diários de Sábato e Saramago, não há apenas um único conflito pessoal central, mas vários, que deixam transparecer um olhar único sobre o contexto do qual faziam parte, no que tange aos costumes, questões políticas e sociais de determinado período. Além disso, nos entremeios do testemunho sobre vários instantes de uma vida e de um momento histórico, ambos diaristas deixam pistas formais e linguísticas que revelam a construção subjacente à aparente espontaneidade atribuída ao gênero em modelos autênticos²⁵: as entradas são organizadas e bem escritas, dialogam diretamente com o leitor, revelando o comprometimento, tanto de Sábato quanto de Saramago, com os problemas e as necessidades de seu tempo, tal como o conflito entre judeus e palestinos.

A manutenção de um diário foi e ainda é recurso utilizado por certos escritores ao longo de um período improdutivo para a criação ficcional: Saramago encontrava-se com certa frequência tentado/ bloqueado por indagações pertinentes aos romances que estava a produzir, a exemplo de *Ensaio sobre a Cegueira*, *Todos os nomes* e *As Pequenas Memórias*; já Sábato fora barrado por limitações impostas pelas velhices o que de certo modo afetara a frequência da sua produção intelectual, a qual aliás sempre foi mais “tranquila” do que a de intelectuais como Saramago e outros escritores renomados que produziam quase o tempo todo.

Portanto, pode-se dizer que ambos os escritores fizeram do gênero diarístico, de maneiras distintas, um espaço de reflexão histórica e artística, o qual configurou-se por meio de uma dimensão mais pública do que privada. Além disso, os diaristas vivenciam certo distanciamento de seu fim inevitável. Para além da morte, há

²⁵ Lejeune considera como autêntico o diário que foi elaborado secretamente, com vistas à leitura futura do próprio diarista (2008, p.286).

esperança de que suas anotações dialoguem com o tempo vindouro – no qual eles já não mais estarão presentes. Logo, escrevem seus diários para sobreviverem, em razão de que, com o tempo, esses registros podem se afirmar como vestígio de uma vida consumida pela morte. Seus diários, como suas outras obras, evitariam o esvanecimento absoluto no futuro. São uma espécie de inventário dos dias vividos a fim de que se prolonguem após o término da existência.

Feitas estas breves considerações acerca da prática diarística, os subcapítulos seguintes serão dedicados à representação da velhice e da morte nos diários de Sábato e de Saramago e à reflexão sobre qual imagem de si Sábato e Saramago pretenderam legar à posteridade.

2.1 Talvez seja o fim, por Ernesto Sábato

España en los diarios de mi vejez está composto, ao longo de cento e oitenta páginas, de anotações, quase todas ditadas à Elvira González Fraga, ex-companheira de Sábato, durante viagens à Espanha, momento (final do século XX e início do XXI) que coincide com o cenário de devastação, miséria e desemprego de uma Argentina imersa em uma de suas piores crises econômicas. Em contrapartida ao título, é mais um retrato do autor do que do país. O distanciamento da pátria, o reconhecimento e a admiração por parte de leitores e intelectuais em outro país, impulsionou em Sábato um acordar para a vida, o estabelecimento de novos propósitos que o levaram ao comprometimento com suas reflexões diarísticas.

O diário encontra-se dividido em duas partes. A primeira inicia-se na página treze com entrada datada em 05/04/2002 e termina na página noventa e sete com anotações feitas no final do mês de Abril ou início do mês de Maio. O núcleo temático está pautado, principalmente, nas descrições de lugares visitados na Espanha, na rotina de suas conferências, na crise argentina e na decepção com seu país. A segunda parte inicia-se na página cento e um e se finda na cento e oitenta. As entradas, assim como na primeira parte, não estão expressas com precisão, mas pode-se inferir, a partir da leitura do diário, que a primeira entrada, “Lunes, em Santos Lugares”²⁶ (SÁBATO, 2004, p. 101;177), ocorre em meados de Maio e a última,

²⁶ *Lunes, en Santos Lugares.*

“Domingo, antes de partir”²⁷, em Setembro. Ressalta-se que as entradas estão alinhadas às necessidades do diarista e não à obrigação da constância, fato este que pode ter impulsionado Sábato a se dedicar à prática diarística num momento em que se encontrava fisicamente limitado, devido à velhice, e consequentemente menos produtivo.

Parte considerável do segundo momento do seu diário é escrito na residência do autor, em Santos Lugares, Argentina. Sábato viaja, novamente, à Espanha em setembro e continua com os seus registros. As páginas sobre essa segunda viagem ganham um tom ensaístico e denso, tratando de temas essenciais ao homem, como a solidão, o esquecimento, a morte e a necessidade de um âmbito mítico-poético que ampare a existência do homem contemporâneo: “Creio ter expressado algo que sente um homem frente à morte iminente”²⁸; “O diário parece ser um escrito na metade do caminho entre a ficção e o ensaio”²⁹, ou seja, relata criticamente em suas anotações questões ligadas ao seu país e as fragilidades e contradições da existência humana; ao mesmo tempo em que prevalece o desejo da confissão, de registrar o dito sem pensar. É nesses momentos de maior liberdade escritural que o autor cria um espaço inventivo, de pleno entrosamento com a palavra e com a imagem que de si pretende criar, afinal “Sempre há máscaras”³⁰ (SÁBATO, 2004, p. 09).

No que concerne à datação, Lejeune (2008, p. 74) afirma que o diário se define por um único traço, a datação, dado que a data é imprescindível ao gênero, sobretudo se o enunciador intenciona ser lido como diarista.

“A base do diário é a data. O primeiro gesto do diarista é anotá-la acima do que vai escrever. “Quarta-feira, 2 de março de 1898”, escreve Catherine Pozzi. Johann Heuchel é ainda mais preciso: “5.4.91 – sexta-feira, dez para meia noite”. Chamamos “entrada” ou “registro” o que está escrito sob uma mesma data. Um diário sem data, a rigor, não passa de uma simples caderneta. A datação pode ser mais ou menos precisa ou espaçada, mas é capital” (LEJEUNE, 2008, p. 260).

Neste sentido, o objetivo da datação é evidenciar a lacuna entre uma entrada e outra, mostrando o ritmo do gênero. A data oferece a falsa ilusão de que o diarista pode apreender o tempo, capturando aquilo que já fora vivido. É uma maneira

²⁷ *Domingo, antes de partir.*

²⁸ *Creo haber expresado algo de lo que siente un hombre al inminente borde de la muerte.*

²⁹ *El diario parece ser un escrito a mitad de camino entre la ficción y el ensayo.*

³⁰ *Siempre hay máscaras.*

saudável de gerenciar a vida, no caso de Sábato, vida e morte, posto que na velhice o diário contempla simultaneamente os dois ângulos, embora o segundo comece a pesar um pouco mais. Talvez, Sábato tenha feito uso da datação imprecisa como forma de retardar a sua finitude, mesmo sabendo da impossibilidade de fazê-lo, o que imprime ao seu diário uma afirmação da vida, uma pequena vitória sobre a morte.

España en los diarios de mi vejez tem o intuito de tornar públicas suas inquietações a respeito do mundo do qual fazia parte. Trata de questões não somente literárias, mas prioritariamente de questões políticas, econômicas, sociais e existenciais. Dada a projeção do *eu* à posteridade, tal testemunho registra fatos passados, memórias, projetados num horizonte futuro. Certamente, é um vestígio contra o esquecimento da figura do autor, sobretudo um testamento intelectual para que não se percam os valores de vida e os valores artísticos quando o escritor já não estivesse mais nesse mundo.

Em seus registros diarísticos, Sábato lida com naturalidade e serenidade – pelo menos é essa a sensação que passa aos leitores – com a degradação do seu físico que o impede de caminhar sem o auxílio de alguém; que em muitas ocasiões o faz desistir de escrever e ditar parte considerável da escrita do seu diário a Elvira, a qual também lê livros para ele. Comenta as falhas de sua memória e a vergonha sentida por esses equívocos; o desgaste que sente devido às viagens, às conferências e premiações, levando-o a afirmar que “Há momentos em que a viagem me cansa, quero estar tranquilo na minha casa, que é como dizer na minha cova” (SÁBATO, 2004, p. 85)³¹.

“Estou me distanciando desta vida. Observo-a com emoção, como se já estivesse fora de mim” (SÁBATO, 2004, p. 101)³². Há determinado momento na vida em que é preciso perder a esperança, em que a luta precisa cessar e dar lugar à quietude. É admirável a lucidez do autor sobre a limitação da capacidade do ser humano em relação ao universo natural e a ciência do fim próximo. Provavelmente essa sabedoria é resultante da sua experiência de vida, que é de certa forma uma experiência de morte. Sobre vida e morte, Rubem Alves escreve:

³¹ *Por momentos el viaje me cansa, quiero estar tranquilo en mi casa, que es como decir en mi cueva.*

³² *Estoy alejándome de la vida. De esta vida. La miro con emoción como si ya estuviera fuera de mí.*

Somente aqueles que se tornam discípulos da morte sentem a doçura da vida. Quem não é discípulo da morte fica sempre achando que ainda há muito tempo e, com isso, não se dá conta dos morangos que há à beira do abismo. Ele pensa que há um lugar onde se chegar. Não há. Todos os caminhos levam ao mesmo fim. Na vida só há o caminho [...] (2014, p. 265).

Diante do abismo, Sábato não apenas “degustou morangos”, mas vislumbrou horizontes. Isso porque pareceu ter clareza sobre o que requer a morte: “o conhecimento último” ³³ (SÁBATO, 2004, p. 30) do homem e a sensibilidade do poeta. Neste momento final, reafirma-se a crença na existência humana e no aprofundamento interior marcado por paixões, desejos, aflições, medos e, finalmente, a saudosa comunhão desses sentimentos que restauram a alma, depois de tanta solidão vivida ou pressentida.

Num desprender-se gradual da vida, já não busca temas complexos para discutir, mas se atém a situações corriqueiras, como o desfrutar de um café ou de uma taça de vinho, um passeio, uma visita à sua biblioteca. Nota-se uma sensibilidade maior aos fatos cotidianos, sem importância. Em suas palavras, na velhice se sente mais, se agradece mais e é isso que o faz sentir-se mais próximo ao anônimo, aos leitores que mais tarde possuirão suas notas diarísticas. Em *España en los diarios de mi vejez*, afirmou:

Os jornalistas querem entrevistas; poucos se dão conta de que já tenho muitos anos para continuar trabalhando todos os dias. O quê eu poderia dizer-lhes que já não tivesse dito? Não, agora prefiro isso, dia a dia, ou gota a gota, a conta-gotas, deixar essas folhas, essas palavras que me vão saindo. (2004, p. 117). ³⁴

Como uma espécie de inventário dos dias de então, ele simplesmente registra, sem hierarquizar ou organizar fatos, fixando, apenas, a passagem do tempo. É com melancolia que se dá essa constatação: ao perceber no almoço com um casal de amigos, Annie Morvan e Juan Carlos Mondragón que ninguém era mais o mesmo, que o tempo os havia consumido e que essa era, talvez, a última despedida. Ao olhar os livros na prateleira, sabe, com pesar que não os voltará a abrir.

³³ *el conocimiento último.*

³⁴ *Los periodistas quieren entrevistas; pocos se dan cuenta de que ya tengo demasiados años para seguir trabajando todos los días. ¿Qué les podría decir que no haya dicho ya? No, ahora prefiero esto, día-a-día, o gota a gota, a cuentagotas, dejar estas huellas, estas palabras que me van saliendo.*

Sinto o tempo com dor. Quando me encontro com alguém, sinto ao me despedir uma exagerada melancolia. Também diante das paisagens [...] E já não escrevo por horas como antes. Há dias que sim, mas em outros, apenas deixo umas palavras escritas e depois vou ditando. Para que seguir? (SÁBATO, 2004, p. 132-133).³⁵

Qual é o horizonte de um velho? E, para que seguir vivendo, lutando, escrevendo? Essa resposta ele não a tem com exatidão, mas sente-se obcecado pelo utópico, o único por que vale a pena escrever. Em *Antes del fin*, sente-se não como se estivesse morrendo, mas humanizando-se, que segundo Sabato é uma das conseqüências do sofrimento. Nessas memórias que, como o diário, também foram escritas sem muita pré-meditação, parece escrever o que lhe sai da alma: preocupações com o mundo atual e a tristeza dos anos finais.

Em sua escrita íntima há vários conflitos essenciais que frequentemente são evocados pelo diarista que se dirige aos leitores abertamente, na tentativa de encorajá-los a repensar inúmeros assuntos. Neste sentido, Sabato tinha uma fé inabalável nos jovens, como a esperança de uma contribuição efetiva para a humanização e para o estabelecimento de certa ordem no caos contemporâneo. O diário é iniciado com a seguinte dedicatória: “Aos jovens que diariamente frequentam ‘los fogones’ de nossa fundação em busca de alimento, de livro, de uma esperança, com minha fé neles e com meu compromisso” (SÁBATO, 2004, p. 08)³⁶. Compromisso cumprido até o seu fim, e talvez, para além dele. A consciência disso rejuvenesce Sabato, impulsionando-o à vida.

Na verdade, estou mais jovem do que antes; se alguém não registrasse as datas e nem contabilizasse os dias e os meses, nossa vida passaria por períodos de envelhecimento e momentos de incrível frescura. Nossa idade não seguiria uma linha progressiva, mas oscilaria como os ventos e as estações [...]. Tem sido maravilhoso comprovar que minha obra merece palavras de admiração de grandes escritores, e que ajuda as gentes a viver (SÁBATO, 2004, p. 42-43).³⁷

³⁵ *Siento el tiempo con dolor. Cuando me encuentro con alguien siento al despedirme una exagerada melancolía. También ante los paisajes [...] Y ya no escribo por horas como antes. Hay días que sí, pero otros, apenas dejo unas palabras escritas y después voy dictando. ¿Para qué seguir?*

³⁶ *A los chicos y jóvenes que diariamente van a los ‘fogones’ de nuestra fundación en busca de alimento, de libros, de una esperanza, con mi fe en ellos, y mi compromiso.* Los fogones era um projeto social desenvolvido pela Fundação Ernesto Sabato.

³⁷ *Estoy en verdad más joven que hace años; si uno no registrara las fechas ni contabilizara los días y los meses, nuestra vida pasaría por épocas de envejecimiento y momentos de increíble lozanía. Nuestra edad no seguiría una línea progresiva sino que oscilaría como los vientos y las estaciones [...]. Ha sido inmenso comprobar que mi obra merece palabras de admiración de grandes escritores, y que ayuda a la gente a vivir.*

Se Sábato afirma sua preocupação e o sentimento de proximidade em relação aos jovens, deve ser porque, como ele mesmo observa, sua ação reflexiva não se restringe a um tempo definido. Suas inquietações e questionamentos são atemporais, dizem respeito apenas ao ser humano e ao seu ajustamento à realidade que habita.

Penso que os jovens gostam de mim porque nunca deixei de lutar, porque não consegui instalar-me em nenhuma época, e hoje, tartamudeando, sinto-me próximo das pessoas que aprenderam a viver de outra maneira. E muito próximo dos jovens, que depois deste horror de mediocridade, indecência e ferocidade, lutam por uma outra cultura, que volte a enraizar-se em solo mais humano. (SÁBATO, 2004, p. 129)³⁸.

Em *Antes del fin*, Sábato reafirma suas expectativas confiantes face às gerações futuras. Em meio ao niilismo realista e ao vislumbre de outra realidade, quiçá utópica, confessa que muito esperou e de longe contemplou a expectativa de ver seus desejos, principalmente os ideológicos, realizados. Sua experiência de vida o ensinou a não deixar de sonhar. A realização ou não jamais invalidará a inestimável valia do querer e do acreditar. Foi essa esperança que muitas vezes não o deixou desistir, instigando-o a manter vivos seus ideais, mesmo que eles não passassem de precários restos de madeira lançados ao mar após o naufrágio, ou de folhas avulsas entregues ao acaso.

Em consequência de sua fé nos jovens, concebeu o projeto de uma Fundação que propagasse valores que engrandecem a humanidade, levando cultura e dignidade aos jovens. Esse compromisso social ajudou Sábato, em diversas situações, a despistar o cansaço da velhice. Tais momentos foram relatados em *Antes del fin* e também em *España en los diarios de mi vejez* com a mesma importância, comprometimento e carinho. Em trecho de seu diário diz, num quase apelo aos seus leitores:

A Fundação que leva o meu nome foi aprovada ontem pela Inspeção de Justiça. Quero colocar todo o ânimo que me resta para levá-la adiante, e quero que, quando eu não estiver, vocês sigam trabalhando

³⁸ *Pienso que los chicos me querrán porque nunca dejé de luchar, porque no conseguí instalarme en ninguna época, y hoy, trastabillando, me siento cerca de la gente que aprendió a vivir de otra manera. Y muy cerca de los jóvenes que después de este horror de mediocridad, indecencia y ferocidad, puján por nacer a otra cultura que vuelva a echar raíces en suelo más humano.*

nela e a convertam em um dos marcos na história da reconstrução de nosso país (SÁBATO, 2004, p. 115)³⁹.

Junto à concretização da sua Fundação, continuou lutando para que não morresse consigo a convicção de que o ser humano é a chave mestra para converter o mundo num espaço de humanidade. Num tom de súplica e desabafo, Sábato ora oscila entre o desespero e a lucidez, entre a descrença e a esperança. Para ele, os valores do espírito são os únicos que podem salvar a humanidade de um grande terremoto, sendo que “A esperança, o ideal, é como um horizonte. A vida sempre termina antes, mas o caminho que percorremos tem sido um trajeto de um horizonte até o outro” (SÁBATO, 2004, p. 140).⁴⁰

A fé utópica na juventude, o projeto de sua Fundação e a companhia/parceria de Elvira lançam Sabato à vida e, nos entremeios de uma visão dualista do mundo, ora tende à esperança de um novo começo para a humanidade, ora para o obscuro e apocalíptico, exercitando o compromisso com a sociedade e com seus próprios ideais por intermédio de sua literatura.

Entre reflexões luminosas e sombrias, fica evidente em seu diário, e também em outras obras de sua autoria, a complexidade de um homem pessimista (não totalmente) que encara o mundo com a meticulosidade do olhar científico e com a comoção do poeta. Essas duas faces se justapõem no cidadão e intelectual, capaz de mergulhar nos subsolos do mundo e nas profundezas do ser humano com o rigor de uma razão eficaz e bela. Rafael Argullol diz:

E continuamente refletida em Sábato uma espécie de alma dupla, diurna, noturna, por um lado é um mundo alucinado, um mundo de delírio, um mundo apocalíptico, mas também é um mundo de razão, é um mundo de luz, é um mundo de utopia (ARGULLOL, 2004, p. 187).⁴¹

Essa postura dicotômica, diurna e noturna, científica e sublime, juntamente com o seu senso indagador, contribui para que encare a morte como um mistério

³⁹ *La Fundación que lleva mi nombre fue aprobada ayer por la Inspección de Justicia. Quiero poner todo el ánimo que me quede de vida para llevarla adelante, y quiero que cuando yo no esté sigan ustedes trabajando en ella y la conviertan en uno de los mojones en la historia de la reconstrucción de nuestro país.*

⁴⁰ *La esperanza, el ideal, es como un horizonte. La vida siempre termina antes, pero lo que hemos recorrido ha sido un trayecto hacia un horizonte o hacia otro.*

⁴¹ *Y continuamente reflejada en Sabato una suerte de doble alma, diurna, nocturna, por un lado es un mundo alucinado, un mundo de delirio, un mundo apocalíptico, pero también es un mundo de razón, es un mundo de luz, es un mundo de utopía.*

inefável, como o desconhecido que não lhe amedronta, mas que lhe dá tristeza por não poder seguir com as pessoas que ama. Em *Antes del fin*, metaforicamente relaciona a morte com o seu romance *El túnel*, que chega “com vendavais e túneis paralelos, onde tudo é infinitamente impossível” (SÁBATO, 2006, p. 134)⁴²; e com a metáfora da vela, referida por José Saramago e transcrita por Sabato em seu diário:

[...] mais uma vez o conhecido fenômeno da vela que ao extinguir-se levanta uma luz mais alta e insuportavelmente brilhante, insuportável por ser a última não porque a rejeitem nossos olhos, que bem gostariam de seguir mergulhados nela (SÁBATO, 2004, p. 166)⁴³.

Sábato é como essa chama insustentável que, no seu luzir final, deixou em *España en los diarios de mi vejez* um testemunho de que arte e literatura são redutos sólidos para o ser humano compreender o mundo. Além disso, reivindica o que está fazendo e este fazer permanece em sua obra. É um enfretamento entre ele e o mundo, numa constante necessidade de compreender o homem e de inquietá-lo.

Os leitores da narrativa íntima de Ernesto Sábato se deparam com anotações de um escritor fiel ao seu estilo, às suas obsessões e à sua situação pessoal. *España en los diarios de mi vejez* é a continuação, por caminhos distintos, da busca pela condição humana que aparecia em seus romances e ensaios. Composta por uma sucessão de considerações sobre a infância, por referências a anedotas, leituras e reflexões, seja sobre a criação literária, a velhice e o esquecimento, seja sobre a marginalização do homem e a injustiça, esta obra consitui um retrato possível do escritor. Além da evidente impossibilidade da apreensão total de uma subjetividade, o fato de Sábato ser um escritor profissional certamente resulta em um perfil arquitetado de si, para ser lembrado após sua morte.

Por possuir uma escrita simples, narrativa direta e fluida, com relatos condizentes aos problemas e às perturbações que afligem o homem, Sábato aproxima-se de seus leitores, permitindo-lhes viajar em sua companhia, compartilhando textos íntimos de grande dignidade e de literatura como arte suprema, que vislumbra um mundo em decomposição.

⁴² con ventanales y túneles paralelos, donde todo es infinitamente imposible.

⁴³ [...] una vez más ante el archiconocido fenómeno de la vela que al extinguirse levanta una luz más alta e insoportablemente brillante, insoportable por ser la última no porque la rechacen nuestros ojos, que bien querrían seguir absortos en ella.

Para Fanny Rubio (2004, p. 202-206), a literatura sabatiana não é um passatempo, nem uma fuga. É uma forma de examinar a condição humana. Argullos declara que sua obra é um estímulo de luz em meio à escuridão: “O mesmo fogo dos deuses, dia e noite, nos impulsiona a seguir adiante. Venha, observemos os espaços abertos, busquemos o que nos pertence por mais longe que isso esteja” (2004, p. 189-190)⁴⁴. Essa parece uma boa perspectiva para a compreensão do legado literário sabatiano.

Além de que, segundo Sábato, aspirar por horizontes perante abismos, ter metas mesmo que não sejam cumpridas, lançar-se, nas palavras de Lejeune, como uma garrafa jogada ao mar nas incertezas da vida é algo que refina e modifica a alma. Os trajetos percorridos entre um caminho ou outro é o reflexo da existência humana e de sua capacidade de seguir, resistir, perder e continuar⁴⁵.

2.2 Os cadernos de José Saramago

Escrever um diário é como olhar-se num espelho de confiança, adestrado a transformar em beleza a simples boa aparência ou, no pior dos casos, a tornar suportável a máxima fealdade. Ninguém escreve um diário para dizer quem é. Por outras palavras, um diário é um romance com uma só personagem. Por outras palavras ainda, e finais, a questão central sempre suscitada por este tipo de escritos é, assim creio, a da sinceridade.

José Saramago. *Cadernos de Lanzarote*.

Na epígrafe acima, Saramago faz uso da metáfora do espelho para afirmar que um diário não é um autorretrato, ou seja, seu objetivo é figurar um reflexo da realidade e não a sua totalidade; ou ainda, como diz Lejeune (2009, p. 153), o diarista está comprometido com o instante e não com a verossimilhança. Tendo isto em vista, vale ressaltar que ao longo deste subcapítulo, intentar-se-á mostrar quais os ângulos de si Saramago escolheu revelar, pois, conforme já dito, em se tratando de diários de um escritor, é preciso atenção ao como e ao que é revelado.

⁴⁴ *El fuego mismo de los dioses, día y noche, nos empuja a seguir hacia adelante. Ven, miremos los espacios abertos, busquemos lo que nos pertenece por lejano que esto este.*

⁴⁵ Algumas das ideias desenvolvidas neste subcapítulo foram previamente expostas no artigo “Talvez seja o fim: a escrita íntima de Ernesto Sábato” publicado nos anais do evento da ABRALIC (Associação Brasileira de Literatura Comparada). Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522198850.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2020.

A entrada do primeiro registro do diário de Saramago data de 15 de abril de 1993. Nela, explica que iniciou a prática diarística a partir do incentivo de seus familiares. Ele tinha acabado de se mudar, com sua companheira Pilar, para Lanzarote – Ilhas Canárias, e achou pertinente a ideia de escrever sobre o seu dia a dia na ilha.

Os *Cadernos de Lanzarote* trazem apontamentos do diarista ao longo dos anos de 1993 a 1997. Num registro íntimo e regular, Saramago traz anotações de fatos cotidianos (como a adoção de um cachorro); de assuntos mais graves (como a existência ou não de Deus, a unificação da Europa) e de eventos envolvendo o atribulado mundo literário e a atividade profissional de escritor. É notória a sua incansável busca pela expressão literária mais adequada, seja pela observação das dúvidas que o assaltavam sobre a escrita de alguns de seus romances, caso de *Ensaio sobre a cegueira*, escrito paralelamente aos diários, seja no caráter metaficcional dos *Cadernos*, pois reflete sobre o gênero diarístico, bem como sobre o caráter ficcional dos gêneros autorreferenciais. Além do teor ensaístico, dado a partir da liberdade temático-estrutural de seus diários, Saramago transcreve e comenta algumas cartas de seus leitores, mostrando o impacto de suas obras em suas vidas.

Para este estudo, foram utilizadas as edições publicadas pela editora Companhia das Letras. O primeiro volume abrange os anos de 1993, 1994 e 1995, correspondendo aos volumes I, II e III da edição portuguesa, pela Editorial Caminho. O segundo volume abrange os anos de 1996 e 1997, trazendo os volumes IV e V. Ainda neste subcapítulo serão feitas considerações acerca do *Último caderno de Lanzarote: o diário do ano do Nobel*. Este último diz respeito a escritos inéditos encontrados em seu computador em 2018 (oito anos após a sua morte) e que correspondem ao derradeiro volume dos cadernos mantidos enquanto vivia em Lanzarote. Além dos assuntos que costumeiramente apareciam nos outros diários, neste sexto volume Saramago comenta e reflete sobre sua rotina ao longo de 1998, ano em que recebeu o Prêmio Nobel de Literatura.

Antes de iniciar os comentários acerca dos diários, ressalta-se as limitações da memória, principalmente quando o diarista, já em idade avançada, intenta rememorar instantes localizados em tempos longínquos. O diário abarca imperfeições latentes que em muitos casos, iludem os leitores e também o próprio diarista. No que diz

respeito a isso, Saramago salienta, em várias ocasiões ao longo de sua escrita diarística, as interferências, falhas e lacunas decorrentes do ato de rememorar:

A memória é um espelho velho, com falhas no estanho e sombras paradas: há uma nuvem sobre a testa, um borrão no lugar da boca, o vazio onde os olhos deviam estar. Mudamos de posição, ladeamos a cabeça, procuramos, por meio de justaposições ou de lateralizações sucessivas dos pontos de vista, recompor uma imagem que nos seja possível reconhecer como ainda nossa, encadeável com esta que hoje temos, quase já de ontem. A memória é também uma estátua de argila. O vento passa e leva-lhe, pouco a pouco, partículas, grãos, cristais. A chuva amolece as feições, faz descair os membros, reduz o pescoço. Em cada minuto, o que era deixou de ser, e da estátua não restaria mais nada do que um vulto informe, uma pasta primária, se também em cada minuto não fôssemos restaurando, de memória, a memória. A estátua vai manter-se de pé, não a mesma, mas não é outra, como o ser vivo é, em cada minuto, outro e o mesmo (SARAMAGO, 1998, p. 32-33).

Este trecho, em que Saramago reflete metaforicamente sobre a fragilidade e as incertezas da memória, aparece no início do *Diário I*, escrito quando ele tinha 71 anos de idade.

Além de discorrer sobre a ficcionalização de certos registros, uma vez que é impossível reproduzir um momento tal como foi, ele faz considerações sobre a polêmica do *Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e sobre a sua “retirada” da lista dos concorrentes ao Prêmio Europeu de Literatura, comenta sobre os bastidores da elaboração de *Ensaio sobre a cegueira*, refletindo sempre sobre o seu processo criativo:

Após um princípio hesitante, sem norte nem estilo, à procura das palavras como o pior dos aprendizes, as coisas parecem querer melhorar. Como aconteceu em todos os meus romances anteriores, de cada vez que pego neste, tenho de voltar à primeira linha, releio e emendo, emendo e releio, com uma exigência intratável que se modera na continuação. É por isso que o primeiro capítulo de um livro é sempre aquele que me ocupa mais tempo. Enquanto essas poucas páginas iniciais não me satisfazem, sou incapaz de continuar (SARAMAGO, 1997, p. 101).

Há várias passagens citando a relação entre Saramago e outros escritores, tais como os escritores brasileiros Jorge Amado e Zélia Gattai Amado. Ele ainda cita vários autores, normalmente espanhóis ou hispanoamericanos, seja para elogiá-los, seja

para criticá-los⁴⁶. Também, há a transcrição de cartas de alguns leitores que aparecem uma ou outra vez, completamente ou parcialmente transcritas. Sobre essa prática, relata:

Não por comprazimento, mas arriscando a acusação de falta de pudor intelectual, tenho transcrito, uma ou outra vez, para este caderno, excertos de cartas que recebo. Recaio hoje na mesma debilidade, resistindo à tentação fortíssima de copiar a carta inteira, quatro extraordinárias páginas que me deixaram sem respiração. Fique o último parágrafo como amostra (SARAMAGO, 1997, p. 73).

Logo na primeira entrada, escrita em 15 de abril de 1993⁴⁷, Saramago comenta de onde veio a ideia de escrever um diário. Nas páginas iniciais, começam a aparecer inquietações relacionadas à velhice e à morte, temas primordiais da existência humana e que perpassarão o conjunto de seus diários. Nos trechos em que remete à velhice, percebe-se uma preocupação constante e lúcida sobre o perecimento do corpo humano, a exemplo de quando diz: “Sinal da idade que tenho é esta preocupação nova de buscar na cara dos outros os estragos que suponho ainda não terem marcado a minha [...]” (SARAMAGO, 1997, p. 14). No entanto, esse receio não é maior do que a possibilidade de não escrever mais livros. Na entrada do dia 09 de maio de 1993, relata a sua subida à Montaña Blanca, que deixou as “tais firmes pernas minhas, com os músculos endurecidos por um esforço para que não tinham sido preparados” e que o levou a constatação de que “Se caio e aqui me mato, acabou-se, não farei mais livros” (p. 34).

Saramago menciona o desafio de enfrentar a fatigante, mas indispensável atividade de escrever, publicar, participar de encontros científicos e literários, dar entrevistas, quando já se é um escritor em idade avançada. Desde a elaboração de *Poemas Possíveis*, ele nunca tinha trabalhado em mais de um livro por vez. Entretanto, escreveu *Cadernos de Lanzarote*, *Ensaio sobre a cegueira* e *As pequenas memórias* concomitantemente. Sobre isso, reflete:

Fosse eu supersticioso, e começaria a duvidar se uma tão súbita e radical mudança de uns procedimentos que pareciam irremovíveis, não seria, simplesmente, a naturalíssima consequência de um medo

⁴⁶ Saramago menciona o escritor Ernesto Sábato em dois momentos: na reunião do dia 29 de junho de 1993 da Academia Universal das Culturas, em Paris (p.62); no Congresso do Pen Clube Internacional, em Santiago de Compostela (p.119).

⁴⁷ O *Diário I* inicia-se na página nove, sendo a primeira entrada datada em 15 de abril de 1993 e termina na página cento e setenta e sete, sendo o último feito feito em 31 de dezembro de 1993.

até agora mais ou menos inconsciente: o de já não ter tempo para escrever todos estes livros, um por um, sem pressas, como quem ainda tem por diante a vida toda (SARAMAGO, 1997, p. 104 - 105).

Nada é para sempre e morre-se demasiado cedo, ainda que seja aos oitenta anos de idade (p. 43). Sempre há algo para se almejar,

[...] o que mais gostaria de fazer nesta altura da vida (sem ter de perder nada do que tenho, claro está), e simplesmente descubro que seria perfeito poder reunir em um só lugar, sem diferenças de países, de raças, de credos e línguas, todos quantos me lêem, e passar o resto dos meus dias a conversar com eles (SARAMAGO, 1997, p. 44).

A ânsia pelo conhecimento e por compartilhar seus ideais estéticos, políticos e sociais, contribui para que Saramago sempre tivesse um posicionamento crítico sobre si e sobre o mundo, questionando não apenas as atitudes do homem, como também o papel do escritor na sociedade.

A entrada de 26 de maio de 1993 é iniciada com considerações acerca dos direitos e deveres do escritor. Esse registro mostra que, nas palavras do autor, a literatura é capaz de mudar o mundo, sendo a afirmação ética de um compromisso simultaneamente intelectual e cívico (p. 50). É dever do escritor comprometer-se com a sua obra e com o mundo em que vive.

Neste contexto, manifesta preocupação sobre a integração europeia e sobre o sistema capitalista: “[...] as pessoas não passam de produtores a todo o momento dispensáveis e de consumidores obrigados a consumir mais do que necessitam?” (p. 64). Para ele, o capitalismo exacerbado faz com que a Europa se depare frequentemente com crises que a deixam mais fragmentada do que unida. Este tem sido um problema de ordem universal e que tem se tornado cada vez mais presente nos últimos tempos, tal como demonstram as desavenças políticas, o aumento da taxa de imigração na Síria, as guerras e a saída da Inglaterra da União Europeia (concretizada em 2020).

Enquanto escritor e cidadão português, Saramago demonstra o seu desencanto com Portugal, devido à censura que sofreu pela publicação do *Evangelho*. Ele sempre foi comprometido com sua terra natal, divulgando seu país em inúmeras obras, sobretudo em *Viagem a Portugal* (1981), livro escrito durante viagens que fez em solo português e que traz crônicas cujos temas estão relacionados aos monumentos, paisagens, quadros e lugares que o encantaram.

Na visão do autor, muitos intelectuais portugueses gostariam que ele “desparecesse do mapa”:

Para muita gente maior e menor, a minha existência no quadro da literatura portuguesa actual continua a ser uma coisa incompreensível e custosa de roer, de modo que andam a comportar-se como se ainda alimentassem a esperança de que, por artes prestidigitativas, eu venha a desaparecer um dia destes, desfeito em pó, fumo ou nevoeiro, levando comigo os livros que escrevi e deixando tudo como estava antes (SARAMAGO, 1997, p. 49).

Talvez, mesmo sendo custoso reconhecê-lo, Saramago não imaginasse que Lanzarote se tornaria a sua “Azinhaga recuperada” (SARAMAGO, 1997, p. 130), bem como o lugar de sua despedida. Seus diários trazem informações sobre esse segundo lar, projetado em um terreno vulcânico e sobre a sua rotina na casa em que morava. Seus *Cadernos* também são o testemunho da angústia existencial que tomou o escritor há anos e se uniu à sua literatura.

Refugiado em Lanzarote, se sente à vontade até mesmo para compartilhar o seu descontentamento perante o prestígio, como na ocasião do recebimento do prêmio do jornal *The Independent* em que diz: “Um prêmio de Inglaterra a um livro de um escritor português é algo a que nenhuma imaginação se atreveria [...] Curioso, mais uma vez, é eu ter de forçar-me para mostrar alguma satisfação” (SARAMAGO, 1997, p. 75). Na página seguinte, faz o seguinte comentário acerca da probabilidade do “Prêmio Vida Literária” ser atribuído a ele: “[...] pensava no cortejo de invejas, de intrigas e de maledicências que este prêmio, confirmando-se a informação, me vai custar. São-me difíceis estas alegrias, e ainda por cima pago-as com um insuportável mal-estar” (SARAMAGO, 1997, p. 76).

Esta insatisfação, soma-se ao cansaço decorrente da agenda atribulada, repleta de viagens, participações em congressos, conferências e premiações. A certa altura, Saramago reconhece que lhe parece “absurda esta maneira de viver” (SARAMAGO, 1997, p. 129), pois trata-se de uma rotina extremamente atípica para alguém com mais de setenta anos. Ele alega: “Começo a sentir-me como um disco rachado, um daqueles 78 rotações do tempo da maria-cachucha, repetindo infatigavelmente (ou já cansado?) os mesmos três ou quatro compassos da mesma velha canção” (SARAMAGO, 1997, p. 87).

Saramago reflete também sobre a fragilidade e efemeridade da existência humana na entrada do dia 06 de agosto de 1993, quando comenta sobre a morte do

poeta e amigo Armindo Rodrigues, deixando transparecer insegurança em relação ao seu próprio fim.

Depois, para minha vergonha, não tornei a ir lá [no hospital]. Dava a mim mesmo a desculpa do costume: que me doía ser testemunha da decrépitude a que chegara um homem que havia sido, até aos últimos anos da sua vida, a própria imagem da inteireza moral e da coragem física. No fundo, um vulgar caso de cobardia perante o sofrimento alheio. Ou deverei dizer, simplesmente egoísmo? Ainda vou continuar por cá algum tempo, até que chegue a minha vez de saber quantos dos meus amigos de hoje desertarão por os seus corações, tão sensíveis quanto o meu, não poderem suportar ver-me num estado que...Etc.,etc.,etc (SARAMAGO, 1997, p. 93).

No *Diário II*, o tema do envelhecimento e morte não se apresenta com tanta frequência. Os assuntos mais presentes dizem respeito às participações de Saramago em eventos voltados para discussões sobre questões sociais e sobre a elaboração de artigos e palestras para revistas e eventos científicos. Trata-se de um espaço em que o escritor faz um autorrepresentação, apresentando as agruras de construção de campo literário próprio, fundamental para todo escritor vivo.

Além disso, o diarista dialoga, particular e constantemente, com o mundo do espanhol, a partir das referências que faz a intelectuais e escritores espanhóis e hispanoamericanos, na tentativa de efetuar um paralelo sobre a situação europeia como um todo, sobretudo, em Portugal e Espanha.

A primeira entrada, datada em 30 de janeiro de 1994, traz uma reflexão acerca do destino de seus diários, aliás, este tema perdura ao longo de todo o texto, ou seja, até a última anotação que ocorreu em 31 de dezembro de 1994. Sobre a intenção de Zeferino Coelho (seu editor na época) de publicar os *Cadernos*, escreve:

[...] que as minhas dúvidas e hesitações quanto à oportunidade da publicação não seriam aclaradas nem resolvidas pelo tempo, uma vez que o livro continuaria a ser, nesse e em todos os futuros, aquilo que é hoje: um comentário sem preconceitos sobre casos e gente, o discorrer de alguém que quer deitar a mão ao tempo que passa, como se dissesse: 'Não vás tão depressa, deixa um sinal de ti'. Compreendi que a relutância provinha só de um temor não confessado a enfrentarme com reações suscitadas por referências feitas nestas páginas a pessoas e procedimentos. Na verdade, ainda tenho muito que aprender com os escritores de barba dura, a quem nada faz recuar, como Vergílio Ferreira... (SARAMAGO, 1997, p. 189).

Além de sua inquietude quanto à publicação, Saramago demonstra o desejo de apreender o tempo, como se fosse possível desacelerá-lo ou até mesmo estagná-lo. Ele queria, sobretudo, deixar um vestígio perene de sua existência, trazendo para o espaço da narrativa íntima episódios que a princípio podem parecer insignificantes, mas que, no entanto, são extremamente importantes para que os leitores tenham uma imagem mais íntima do diarista, ou seja, um retrato fragmentado do Saramago enquanto indivíduo comum.

Chegaram as provas dos *Cadernos*. Tenho diante de mim, desde Abril, o ano que passou [...] vejo regressarem todas as dúvidas que me fizeram hesitar sobre o interesse e a oportunidade da publicação. [...] registro de ideias domésticas, de sentimentos quotidianos, de circunstâncias médias e pequenas[...]. Eu próprio me pergunto por que me terá dado para este exercício um tanto complacente. Ou talvez não o seja, talvez eu acredite que assim retenho o tempo, que o faço passar mais devagar só porque vou descrevendo algo do que nele acontece. (SARAMAGO, 1997, p. 205).

Este fragmento ressalta o que anteriormente foi dito, mostrando que a dúvida em relação à publicação dos *Cadernos* persistiu até mesmo após a aceitação do autor. E mais uma vez, relata a sensação de retenção do tempo a partir do registro de acontecimentos do seu cotidiano.

Saramago escreve também sobre a recepção crítica dos seus diários que, majoritariamente, o acusava de narcisismo e autocomplacência. Na introdução dos *Cadernos*, ele já previa o risco de ser lido como narcisista, uma vez que, em suas acertadas palavras, “toda a escrita é narcísica” e que “a escrita de um diário, sejam quais forem as suas características, é narcísica por excelência” (SARAMAGO, 1997, p. 09-10). Páginas adiante, acrescenta: “Este caderno não é o espelho da Rainha Má da Branca de Neve, não têm a obrigação de dizer-me que sou, de facto, a estupenda pessoa que se quer ver em mim” (SARAMAGO, 1997, p. 60).

Chegaram os primeiros exemplares dos *Cadernos*. Tomo um, folheio-o, vou de página em página, de dia em dia, e dou por mim à procura dos defeitos que Clara Ferreira Alves lhe aponta (autocomplacência, segura, falta de frescura, ainda alguns mais, não tão facilmente condensáveis na brevidade de fórmulas como estas), e o que encontro é alguém (eu próprio) que tendo vivido toda a sua via de portas fechadas e trancadas, as abre agora, impelido, sobretudo, pela força de um descoberto amor dos outros, com a súbita ansiedade de quem sabe que já não terá muito tempo para dizer quem é. Custará isto assim tanto a perceber?”. (SARAMAGO, 1997, p. 263).

Custa tanto assim entender que Saramago com seus mais de setenta anos não teria mais muito tempo para dizer quem é? Os *Cadernos* têm muito de diário e, certamente, um pouco de ficção, tanto que a escrita de si pertence ao que hoje denominamos autoficção.

“O testamento das palavras é infinito” (SARAMAGO, 1997, p. 236) e infinitas são as possibilidades de fazê-lo. O Saramago diarista, sem perder totalmente o Saramago romancista de vista – já que seu diário é um espaço de reflexão sobre a elaboração de vários romances – faz dos seus registros um espaço compartilhador de ideias, desde as mais simples, como quando descreve a sua caminhada até o topo de montes próximos à sua casa em Lanzarote; até as mais complexas, como nos momentos em que relata “saborosas discussões” acerca do *Evangelho Segundo Jesus Cristo*. As vezes, afirma:

[...] “não vivi nada que valha a pena ser contado”. Mesmo ao leitor mais distraído há-de afigurar-se bastante duvidosa a sinceridade de tais palavras quando se sabe o uso que venho dando a estes cadernos, metódico e quase obsessivo inventário dos meus dias de agora, como se tudo quanto neles me acontece valesse afinal a pena. Creio que não há realmente nenhuma contradição. Uma coisa é olhar o passado à procura de algo que mais ou menos lhe tenha sobrevivido e portanto mereça ser recordado, outra é registrar simplesmente o dia-a-dia, sem pensar em ordenar e hierarquizar factos, apenas pelo gosto [...] de fixar, como tenho dito a passagem do tempo (SARAMAGO, 1997, p. 316).

Registrando o seu dia a dia, Saramago vai sentindo a velhice, à sua maneira, na irreparável perda do acabar de cada dia. Mesmo que a menção a sua finitude não seja tão recorrente em determinados momentos do diário, ela está sempre presente, como uma sombra que acompanha o homem no fim da vida, e este segue pensando que já não lhe restam muitos anos, que se tivesse mais tempo faria tantas outras coisas e, ao mesmo tempo, percebe, ironicamente, a insensatez de tais pensamentos.

Os temas do *Diário III*, que tem a primeira entrada em 02 de janeiro de 1995 e a última em 31 de dezembro de 1995, assemelham-se a assuntos já apresentados nos outros dois *Cadernos*. Em relação a esse *Diário*, Carlos Reis afirma:

[...] não é possível dissociar este terceiro volume dos dois anteriores e das reacções, no mínimo reticentes, que eles suscitaram. O que neles estaria demasiado à vista (sintetizo de forma inevitavelmente redutora) seria uma excessiva preocupação do escritor com os mecanismos da sua **notoriedade**, traduzida nas frequentes referências àquilo e

àqueles que a decidem (as dissertações académicas, os prémios, as traduções, etc.) Por outras palavras: deu-se pouca relevância a um propósito de **registro diário** de acontecimentos na vida de um escritor, de facto absorvido como poucos (ou nenhum outro) entre nós pela sua legítima condição de **escritor profissional**; em vez disso, salientou-se, com alguma insistência e não menor perversidade, o **registro egocêntrico**, bem como a fugacidade daquilo que ele circunstancial e subjectivamente fixou” (REIS, 1996, p. 02)⁴⁸.

A despeito das críticas, Reis menciona uma “correção de rota” (p. 02) na trajetória da escrita íntima de Saramago.

Muitos outros temas e problemas entram nas páginas deste diário (ou nos dias deste ano de 1995, se se preferir), com adequado sabor finissecular de português um tanto amargo: um consabido cepticismo em relação às opções europeias da terra pátria, a consciência da (perversa) industrialização da informação, a denúncia dos zelos do politicamente correcto, a rejeição da intolerância, particularmente a de coloração religiosa, etc. É pouco para um escritor da estatura de José Saramago? Talvez sim, se quem o afirma quiser (por fim...) realçar a dimensão do romancista apenas para diminuir a do diarista (REIS, 1996, p. 05).

Reis alerta para o fato de muitos leitores buscarem, equivocadamente, o Saramago-romancista em um recinto pertencente ao Saramago-diarista. Trata-se do mesmo autor, manifestando-se em dois terrenos literários distintos, com especificidades próprias. No entanto, Saramago, em várias ocasiões, afirmou que, caso alguém tivesse a pretensão de conhecê-lo, deveria começar pela leitura de seus romances, posto que há muito de si nas suas personagens de ficção. Contudo, são seus diários que retratam de forma particular o romancista e o processo de criação de seus textos.

Em relação aos seus romances, destaca-se que no dia 09 de agosto de 1995, Saramago finaliza *Ensaio sobre a Cegueira*, cujo processo de escrita vinha sendo amplamente “discutido” até então. Neste terceiro diário, aparecem tanto questões cotidianas, como o relato do aparecimento de mais dois cães em sua casa; o clima seco de Lanzarote; os amigos que o visitam; quanto assuntos voltados ao universo literário, a exemplo das críticas que o *Evangelho* recebeu; adaptações de livros de sua autoria para filmes (caso de *A Jangada de Pedra*) e para o teatro (caso de *In nomine dei*); homenagens recebidas; viagens a congressos; entrevistas, etc.

⁴⁸ Destaques no texto original.

Certamente, aparecem assuntos sobre política, além de vários trechos que mostram a angústia do autor ao ver tantos amigos morrendo, como mostra a entrada de 17 janeiro de 1995, referente ao falecimento do escritor português Miguel Torga.

Sempre se morre demasiado cedo. Miguel Torga sai do mundo aos 87 anos, depois de uma longa e dolorosa doença. Dirão os piedosos que foi um alívio para ele, os resignados que já vivera bastante, os pragmáticos que a sua obra estava feita. Todos têm razão, nenhum a tem toda – se a minha opinião serve para alguma coisa. Porque há uma diferença entre estar morto Torga e estar Torga vivo. Talvez ele já não tivesse muito para dizer: chega sempre o momento em que a energia da palavra se esgota. Além disso, sabemos que a morte não poderá apagar nenhuma das palavras que escreveu. O que extingue a vida e os seus sinais, não é a morte, mas o esquecimento. A diferença entre morte e vida é essa. O que conta para nós, neste caso, é outra diferença muito mais humana: a diferença entre estar e não estar. Podia Torga não escrever uma linha mais – mas estava aí. E agora deixou de estar. Não conheci Miguel Torga. Nunca o procurei. Nunca lhe escrevi. Limitei-me a lê-lo, a admirá-lo muitas vezes, outras não tanto. [...] Demasiado cedo morreu Miguel Torga. Compreendo agora quanto gostaria de tê-lo conhecido. Demasiado tarde. (SARAMAGO, 1997, p. 459-460).

Ciente da permanência da escrita, Saramago vai se “autorretratando” e se autoconhecendo a partir de palavras que definem tanto as suas personagens de ficção, quanto à intimidade do diarista que, de registro à registro, vai se assegurando um lugar na perpetuidade.

Ao mencionar a morte de Torga e de outros conhecidos, – a exemplo do abalo sofrido com a notícia do falecimento de Fernando Assis Pacheco, morto devido à uma parada cardíaca numa livraria, que seria “provavelmente o lugar que ele próprio teria escolhido para quando tivesse de sair da vida.” (SARAMAGO, 1997, p. 646) – Saramago começa a surpreender-se por ele mesmo estar vivo, sentindo-se, nas suas palavras, como os bonecos nas barracas da feira quando percebem que “os seus companheiros estão a ser deitados abaixo pelos amadores do tiro ao alvo, que, ainda assim, neste caso, nem sempre são dotados de boa pontaria”. No entanto, ao comparar a morte com um atirador, conclui que sobre a morte pode-se dizer de tudo, menos que ela seja amadora (SARAMAGO, 1997, p. 589).

José Manuel Mendes, editor de Saramago na época, leu com preocupação o segundo volume dos diários, pois havia inúmeras alusões do autor à sua própria morte. Saramago responde à esta inquietação, no *Caderno II*:

Se falo da “morte própria”, é em ocasiões em que não falar equivaleria a esconder-me, e disso não gosto eu: prefiro, tanto quanto me é possível, olhar de frente a Velha Senhora da Gadanha, e dizer claramente o que penso e sinto, não a ela, que é surda, mas a mim mesmo [...]. Procuro habituar-me sem excessivo dramatismo à ideia de que o corpo não é só finível, como de certo modo é já, em cada momento, finito. Que importância tem isto, porém, se cada gesto, cada palavra, cada emoção são capazes de negar, também em cada momento, essa finitude? Na verdade, sinto-me vivíssimo quando me calha ter de falar da morte...(SARAMAGO, 1997, p. 511).

Sereno frente à sua própria finitude, Saramago seguiu concretizando seus projetos literários e individuais, sempre atento à um exercício contínuo de autorreflexão e autocrítica sobre seu posicionamento no mundo, enquanto escritor e cidadão. Este procedimento aparece com frequência em seus *Cadernos*, através de reflexões sobre os erros que cometeu, as injustiças de juízos que formulou, a dificuldade de compreender e de ser compreendido.

[...] estes *Cadernos* têm provocado nuns quantos modestíssimos portugueses, cujo virtuoso recato tenho andado a escandalizar com a exibição impudica dos meus “trunfos” literários e sociais...Como se isto fosse pouco, conta-me de alguém que, tendo-lhe ela falado de andar eu às voltas com um romance onde há uma porção de cegos, declarou rotundamente que o Ernesto Sábato já tinha feito coisa parecida, o que, trocado por miúdos, significa que, na opinião deste polícia dos costumes, devo ter caído em flagrante delito de imitação ou plágio...Não importa que o tal censor não tenha lido uma única palavra do *Ensaio*, se calhar não fez mais do que ouvir falar de *Sobre héroes y tumbas*, mas nada disso conta perante a ocasião de insinuar que os meus cegos provêm em linha torta dos cegos de Sábato (SARAMAGO, 1997, p. 513-514).

O trecho acima, referente a entrada de 24 de março de 1995, trata da ocasião em que Maria Alzira Seixo contou para Saramago que alguém lhe estaria acusando de plágio. Frente à semelhança temática dos títulos, *Informe sobre ciegos* e *Ensaio sobre a cegueira*, certamente essa acusação não foi a única. Entretanto, e como o próprio Saramago afirmou no excerto, este indício não é válido pois trata-se de um enredo diferente do *Informe* de Sábato. Em páginas anteriores (p. 452-453) a esse fragmento, Saramago deixou registrada sua intenção de escrever um ensaio (*O Olhar sobrevivente*) em que relacionaria, de forma sucinta, o seu romance com o texto de Sábato, mas nunca chegou a concretizá-lo.

Cabe destacar aqui que no *Diário IV*, referente ao ano de 1996, Saramago relata sua ida a Santos Lugares, província de Buenos Aires, para visitar Ernesto Sábato. Na entrada datada em 18 de maio de 1996, escreve:

Ofereci a Sábato o *Ensaio*, eles quis saber que cegos eram estes meus, eu falei-lhe dos dele, depois repássamos juntos os cegos ilustres da literatura, tanto personagens como autores, e acabámos a perguntar-nos aquilo que muitos têm querido saber: se os problemas de visão de que um e outro temos sofrido teriam sido a causa imediata das nossas contribuições de cegos para os estudos literários. Concordámos em que não (SARAMAGO, 1999, p. 138).

Ademais da conversa sobre cegos, literatura e limitações (no caso visuais) imposta pela velhice a ambos, dialogou-se sobre a morte recente de um dos filhos de Sábato e sobre questões metafísicas, como “a descrença na razão, a negação crítica do conhecimento científico, a desqualificação do progresso, o problema do mal” (SARAMAGO, 1999, p. 138).

No *Diário IV*, o primeiro registro é feito em 01 de janeiro de 1996 e o último em 31 de dezembro de 1996. Os assuntos principais assemelham-se aos dos outros *Diários*, salvo questões referentes à sua produção literária e ao seu cotidiano de escritor, tais como: consessão dos direitos à adaptação cinematográfica de *A Jangada de Pedra*; apresentação da peça de teatro *A noite na Espanha*; transcrição de textos de sua autoria, como o “Conto Burocrático do capitão do porto e do director da alfândega” (SARAMAGO, 1999, p. 13-18) e a crônica “A máquina” (SARAMAGO, 1999, p. 147), posteriormente compilada em *A bagagem do viajante*.

Relata seu cotidiano atribulado, principalmente no que diz respeito a volta ao mundo para apresentação de *Ensaio sobre a cegueira*. Neste contexto, sobressai a viagem que fez ao Brasil (28 de janeiro de 1996 a 07 de fevereiro de 1996) para receber o Prêmio Camões. São destinadas mais de trinta páginas (SARAMAGO, 1999, p. 31 - p. 66) ao assunto, porque esse prêmio o confirma como escritor consagrado e destaca sua presença no campo literário de língua portuguesa. Assis, compartilha desde os pormenores da premiação até as visitas e os momentos junto a intelectuais e artistas brasileiros, como Jorge Amado e Zélia Gattai Amado, Caetano Veloso, Oscar Niemeyer, dentre outros. O registro é feito com a transcrição de trechos do diário de viagem da Pilar del Rio, de modo que a perspectiva diarística torna-se agradavelmente polifônica.

É o primeiro diário em que aparecem, de forma contundente, episódios sobre a infância de Saramago em Azinhaga, sua terra natal. Além disso, há menções sobre a intenção de escrever o “Livro das tentações”, que resultará em sua autobiografia, *As Pequenas Memórias*, publicada vinte anos mais tarde, em 2006.

No decorrer das anotações do ano de 1996, Saramago registra o seu processo de investigação sobre a data e o local da morte do seu irmão Francisco, dados que até o momento lhe eram desconhecidos. Foram meses de busca incansável, muitas vezes dada por perdida. Sobre certas lembranças passadas, escreve:

Alguém, mais sensível, dirá que há demasiados mortos nesta página. Talvez tenha razão, mas escrever sobre eles é a maneira, a única que está ao meu alcance, de os conservar neste mundo por mais algum tempo ainda. Quemalaria hoje do meu irmão Francisco, se não existisse eu para contá-lo, que aquele Jerónimo Melrinho, analfabeto, tosco guardador de porcos, homem de silêncios, tinha um tão grande coração? Também é para o dizer que vivo (SARAMAGO, 1999, p. 247).

A palavra escrita é uma forma de se prolongar a existência de quem já não pertence à esse mundo. Saramago, em diversas ocasiões e inclusive no discurso do Prêmio Nobel⁴⁹, fazia questão de mencionar pessoas e episódios que não pertenciam mais ao momento presente, a exemplo de sua origem campesina e do carinho que sentia por seus avós maternos.

Nas anotações diarísticas, vai paulatinamente relembrando os tempos de outrora, na medida em que vai se acostumando com a velhice do presente e do por vir. Ele sente a idade avançada, compreende que “se entra na velhice quando se tem a impressão de ocupar cada vez menos lugar no mundo” (SARAMAGO, 1999, p. 270) e talvez essa sensação seja a força motivadora para continuar, em ritmo acelerado, com a escrita de seus romances, de seus ideias e de si.

Ao mesmo tempo que parece “apequenar-se” diante das limitações impostas pela velhice, Saramago encontra em Pilar e, posteriormente, em sua mudança para Lanzarote, uma fonte de expansão de vínculos afetivos e familiares, numa fase da vida em que esses tipos de relações normalmente começam a diminuir. Ele declara, “Lanzarote não sendo a *minha terra*, é *terra minha*...” (SARAMAGO, 1999, p. 96), sem

⁴⁹ SARAMAGO, José. *De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz*. Discurso pronunciado a 7 de Dezembro de 1998 na Academia Sueca, em Estocolmo. In: SARAMAGO, José. *Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo*. Belém: Ed.Ufpa; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.

perder de vista à outra, Azinhaga, em que é “filho pela circunstância do nascimento e pela memória de quanto fez de mim a pessoa que sou” (p. 489-490). Tanto uma quanto a outra foram “homenageadas” pelo autor em vários textos e de várias formas: em *As pequenas memórias*, o autor, diante de tantas histórias para contar, decidiu-se por narrar episódios ocorridos nesta pequena aldeia do Ribatejo; nos *Cadernos de Lanzarote*, retrata os pormenores da ilha que o acolheu e o transformou em um residente lazarothenho a mais.

Lanzarote continuará a aparecer com frequência no *Diário V*, só que desta vez de um ponto de vista interno, mais íntimo, em que o diarista relata a dificuldade em continuar a escrever ao mesmo tempo que aconteciam obras de ampliação de sua casa. Porventura, isto também justifique o fato deste *Caderno* ser o que menos apresenta questões existenciais, pois está centrado na rotina atribulada de Saramago e Pilar.

A primeira entrada está datada em 02 de janeiro de 1997 e a última em 31 de dezembro do mesmo ano. Dentre alguns dos temas novos (que diferem dos outros *Cadernos*) aparecem comentários sobre o processo de elaboração de *Todos os Nomes*; a adaptação teatral de *História do Cerco de Lisboa* e sua indicação ao Prêmio Nobel. Destaca-se também um número ainda mais expressivo de transcrição de cartas de leitores recebidas, tanto das que o elogiavam quanto das que o condenavam. A justificativa para assim proceder é dada por Saramago ao afirmar que o autor mais afortunado é aquele que “graças a uns quantos leitores atentos que lhe vão comunicando as suas impressões de leitura, está continuamente em processo de aprendizagem sobre a sua própria obra (SARAMAGO, 1999, p. 277).

Além disso, e assim como nos outros *Diários*, deixa registrado a data de falecimento de alguns amigos e de personalidades mundialmente reconhecidas como Paulo Freire, Madre Teresa de Calcutá e a morte da Princesa Diana (SARAMAGO, 1999, p.66, p.420, p.418).

Em meio a perdas e ao esvair do tempo de vida que lhe resta, afirma “andar a viver uma vida que havia sido prometida a outra pessoa” (SARAMAGO, 1999, p. 470). Nas palavras do escritor, esta seria a justificativa mais plausível para explicar como ele sustenta uma rotina tão atribulada que diversas vezes o levava à beira da exaustão.

Por fim, o *Caderno VI*, intitulado como *Último Caderno de Lanzarote: O diário do ano do Nobel*, é uma publicação póstuma (2018). As anotações são referentes ao

ano de 1998, contudo ficaram esquecidas, nas palavras de Pilar, nos “discos rígidos do tempo”; vindo a público vinte anos mais tarde. No prefácio “O limbo e os discos rígidos do tempo” (RÍO, 2018, p. 09-13), Pilar afirma que o sexto volume dos cadernos ficou esquecido devido ao caos instaurado em sua casa após o recebimento do prêmio Nobel, o que fez com que Saramago tivesse uma capacidade de dedicação limitada aos seus registros diarísticos.

Assim mesmo, a estrutura central do *Último Caderno* está concluída, embora haja páginas em que simplesmente se enuncia o assunto que se pensava abordar ou aprofundar antes de o entregar aos editores.

Saramago afirmou em várias ocasiões que o diário de 1998 seria o último, porque os compromissos assumidos como autor e cidadão o obrigavam a organizar de outra forma as horas do seu dia. No entanto, apenas em 2007, após ficar gravemente doente, sentiu a necessidade de manter uma comunicação diária com os outros e fê-lo através de um *blog*, onde publicava, diariamente, textos na página da Fundação José Saramago, os quais posteriormente ganharam versão impressa sob o título de *O Caderno* (2008).

A primeira entrada do *Último Caderno* está datada em 01 de janeiro de 1998 e a última, em 31 de dezembro de 1998. Os assuntos que mais aparecem estão relacionados à menção de falecimentos de vários conhecidos, inclusive a morte de Ilda Reis, ex-esposa de Saramago; temas políticos como a questão dos Chiapas⁵⁰ no México; reflexões sobre o homem e a sociedade, bem como questões existencialistas como memória, morte e permanência. Do mesmo modo, não deixa de mencionar situações corriqueiras – a exemplo de quando relata sua ida à uma loja para comprar meias –; de transcrever cartas de leitores e de alguns de seus próprios textos, como a cópia na íntegra do discurso proferido em Estocolmo; e de questionar e criticar o papel do escritor no ambiente em que vive.

As limitações e o cansaço presentificam-se cada vez mais nas entradas deste derradeiro diário. No entanto, há certa mudança de perspectiva nas menções quanto ao seu próprio processo de envelhecimento, que substitui o tom dramático presente nos outros diários quando Saramago referia-se a esta temática:

⁵⁰ Referente ao movimento zapatista, guerrilha nascida no estado de Chiapas, no sul do México.

Tenho que reconhecer que as coisas boas da minha vida aconteceram um pouco tarde [...] Quando publico o *Memorial do Convento*, em 1982, estou com sessenta anos, e com sessenta anos o escritor normalmente tem a sua obra feita [...]. Eu tinha alguns livros, mas é com o *Memorial do Convento* que tudo ganha outra força (SARAMAGO, 2018, p. 150).

Talvez de uma capacidade imaginativa que pode não ser muito comum quando se chega à idade que tenho. Provavelmente é isso que me leva a dizer: 'Que sorte eu tive, de tudo o que tinha a fazer de mais importante estar a fazê-lo nesta fase da minha vida'. Porque se tivesse feito aos cinquenta anos, provavelmente agora não tinha mais nada para dizer. Se nós tivéssemos a certeza de ter uma vida longa, talvez valesse a pena guardar para a parte final dela aquilo que temos realmente para fazer (SARAMAGO, 2018, p. 152 - 153).

Com a certeza de que já não lhe resta muito tempo, Saramago vai descobrindo formas que, de alguma maneira, lhe trarão continuidade à vida. E assim vai sobrevivendo à perda da memória individual e coletiva através de suas confidências, de seus textos de ficção e de suas reflexões sobre a sociedade, ponderações que mesmo sendo feitas em um tempo que parece tão longínquo, parecem que pertencem ao agora.

Todo artista anseia viver eternamente por meio de suas obras. Neste sentido, a morte configura-se em contraface necessária e inseparável da vida, gerando uma ânsia de eternidade, de permanência, que as obras humanas, sejam artísticas, religiosas ou científicas, evidenciam.

Os seis volumes dos *Cadernos de Lanzarote* não trazem apenas informações sobre o diarista, mas informações sobre o mundo através dos diversos caminhos da humanidade, sobretudo, instigando seus leitores a pensar em como eles podem mudar os rumos.

Evidentemente, ainda é cedo para saber se terei dado à literatura algo que valha a pena (diz que só para aclarar a terrível dúvida são precisos, pelo menos, uns cem anos), mas o que ela já me deu a mim, isso eu sei: deu-me estas pessoas desconhecidas que me param nas ruas de Lisboa para me cumprimentarem, para me desejarem saúde, para me dizerem que esperam outros livros, e que continue a trabalhar ainda por muito tempo... (SARAMAGO, 1999, p. 216).

Saramago ainda trabalhou por muito tempo. "Saiu de cena" doze anos após o registro do fragmento acima. Certa vez, redigiu em seus *Diários*: "Pensei então e escrevo agora: a única, a autêntica irmandade é a da morte" (p. 292). Essa curiosa

fraternidade indica que a vida não acaba enquanto houver alguém que se lembre de nós.

Em José Saramago se pensará por muitos e muitos anos, ele vive em cada leitor do tempo presente e do porvir, possibilitando assim a permanência da artista que foi, de sua história e de todos que fizeram parte dela.

3. As representações da morte sob a perspectiva dos romancistas

No romance pode confluír tudo, a filosofia, a arte, o direito, tudo, inclusive a ciência, tudo, tudo. O romance como uma suma, o romance como um lugar de pensamento.

José Saramago. *Cadernos de Lanzarote*.

O romance é um gênero narrativo de ampla repercussão cultural. Considerado por parte dos seus cultores do século XVIII como um dos mais importantes gêneros literários modernos, ele tem revelado, conforme Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, “extraordinária capacidade de rejuvenescimento técnico e de renovação temática; afirmando-se como fenómeno multiforme, num tempo em que as construções das Poéticas não têm já razão de existência” (2011, p. 356). Isso se deve ao fato de o romance ter alcançado seu vigor, especialmente, a partir do momento em que as concepções clássicas começaram a se dissociar.

No que diz respeito à modernidade, a pluralidade de gêneros e a representação do real são os principais responsáveis pela maleabilidade temática e formal, tanto no nível de conteúdo como no nível da expressão. Reis e Lopes (2011, p. 360-362) alegam que além do entrecruzar com outros gêneros narrativos, o romance moderno perfilha o histórico, cultivando as instâncias da autobiografia, biografia, memórias e diários, diminuindo os horizontes da ficcionalidade, numa época cada vez mais propensa à coexistência de múltiplos discursos. Assim, “com a escolha de um lugar e de um critério de observação e apreciação da história a relatar” (REIS; LOPES, 2011, p. 360), a perspectiva narrativa contribui para a complexidade do relato, propiciada pelo ponto de vista de um ou mais personagens e pela confrontação de ideologias, o que firma o romance como lugar privilegiado de inscrição de tensões, como ambiente polifônico e outorgador de potencialidades diversas de representação.

Além disso, a composição do romance ganha destaque enquanto estrutura autorreflexiva, permeada por recursos técnicos e ficcionais decisivos para a mímese literária. Este último recurso, além de atenuar a problema da representação da realidade, faz sobressair, como consequência, a ligação entre homem (escritor) e mundo, escritor e linguagem. Já a busca contínua pela estética marca a singularidade do romance na sua própria constituição, envolvendo, dentre tantas nuances, a já comentada multiplicidade linguística e genológica e a metaficcionalidade narrativa que

chama a atenção para o caráter fictício da ficção, para o tratamento inventivo de fatos históricos – que abarca a quebra do mimetismo para dar vazão a algo diverso – explorando a capacidade do objeto criativo.

No contexto plural em que se insere o romance moderno e abrangendo outros campos artísticos, Anatol Rosenfeld (1996, p. 75-77) considera que há na sociedade contemporânea uma mútua interdependência e influência entre os campos da filosofia, artes e ciências e certa unidade de espírito e sentimento de vida que impregna todas essas áreas. Para Rosenfeld, a negação do realismo tende a motivar uma forma de representação em que a existência mostrada é aquela captada pelos sentidos do homem. Em oposição à perspectiva tradicional do trabalho artístico – expressão da relação entre dois pólos, homem e mundo projetado –, dá-se uma ruptura completa, já que a realidade transposta é substituída pelo fluxo da vida psíquica.

A polissemia resultante do efeito múltiplo da narrativa exige do leitor uma participação ativa, na tentativa de apreensão das várias interpretações sugeridas, as quais, em última instância, são leituras de um meio multifacetado. Com isso, qualquer tipo de produção artística incita o leitor ou observador a ampliar seu universo íntimo, a formular outras maneiras de concebê-lo e organizá-lo, abrindo, assim, uma imensa possibilidade de interação com o mundo.

Feitas estas considerações, pode-se dizer que os textos literários do século XX em diante como uma forma de persistência do legado modernista que assegura a subversão da forma e a deformação da realidade, enquanto resultado da subjetivação do escritor (posteriormente, o narrador). Num percurso inconcluso o escritor e o leitor junto a ele embarcam na busca de auto/heteroconhecimento, em que o homem surge como existência fragmentada nas vertentes poéticas e ensaísticas.

Nesta perspectiva, o vínculo entre os romances selecionados para este estudo é o tratamento do tema, ou seja, a exacerbação da morte em duas distopias com o intuito de romper o silenciamento sobre a mesma na sociedade atual. Considerando que em *As Intermittências da Morte* a morte é personagem e impulsionadora da narrativa e em *Sobre heróis e túmulos* a morte aparece na obsessão das personagens e na descrição de espaços obscuros que remetem ao fúnebre, os comentários sobre os subcapítulos “3.1 A tumba dos heróis: considerações acerca do romance *Sobre heróis e túmulos*” e “3.2 Dança macabra: as figurações da morte no romance *As*

intermitências da morte” serão dedicados ao processo de incorporação do tema pela forma dos romances de Saramago e de Sábato.

3.1 A tumba dos heróis: considerações acerca do romance *Sobre héroes y tumbas*

Sobre héroes y tumbas, publicado em 1961, quando Sábato tinha 50 anos, é o resultado de um trabalho minucioso, ao longo de mais de dez anos, em que o escritor destila muito de sua carga ideológica, principalmente no protagonista Martín, jovem solitário em busca do autoconhecimento. Um dado curioso é que esta obra, bem como outras, quase foi queimada por Sábato, sendo salva por Matilde, sua esposa na época, que o convenceu a publicá-la, tornando-se, posteriormente, o melhor romance argentino do século XX, segundo a crítica literária. Vale a pena ressaltar que, após a primeira edição, a obra foi sendo modificada ao longo de quase trinta anos: para o escritor, conforme declarado em diversas ocasiões, não se deve tomar a obra publicada como perfeita, mas sim como rascunho menos desonroso e como tentativa menos pobre.

O romance é composto por diversas tramas e está dividido em cinco partes: “Notícia preliminar”; “O dragão e a princesa”; “Os rostos invisíveis”; “Informe sobre cegos” e “Um deus desconhecido”⁵¹. Já no título, chama atenção a polarização entre os substantivos “herói” e “tumbas”, representando, respectivamente, os conceitos de “imortalidade” e “efemeridade” que, unidos pela conjunção “e”, tornam-se complementos de uma totalidade dialética, anunciadora de temas essenciais ao homem, ou seja, a vida e a morte.

“Notícia preliminar”⁵² é um paratexto⁵³ onde constam informações a respeito do assassinato de Fernando Vidal Olmos, crime cometido por Alejandra, sua filha, que

⁵¹ Após o falecimento de Sábato, os capítulos *O dragão e a princesa* e *Informe sobre cegos* passaram, também, a ser editados separadamente, como se fossem histórias independentes. Talvez, o intuito disto seja apenas mercadológico, já que tais partes são as mais conhecidas do romance, além de tornar-se uma obra mais compacta, com menor quantidade de folhas, uma vez que o romance completo possui mais de quinhentas páginas.

⁵² *Notícia preliminar*.

⁵³ Os paratextos são textos de acompanhamento de uma obra, tais como: informações sobre o autor, notas da edição, glossário, bibliografia, prefácios e posfácios, notícias de apresentação, citações, referências, etc. Gérard Genette define o paratexto como “aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público. Mais do que um limite ou uma fronteira estanque, trata-se aqui de um limiar [...] que oferece a cada um a possibilidade de entrar, ou de retroceder” (GENETTE, 2009, p.09-10).

se suicidou após ter atirado no pai. Tal esclarecimento foi extraído de uma fictícia crônica policial publicada a 28 de junho de 1955 pelo jornal *La Razón*⁵⁴ de Buenos Aires.

No capítulo I (O dragão e a princesa)⁵⁵ é apresentada a personagem Alejandra, jovem atormentada, consciente da dor e dos danos que pode causar às pessoas de quem se aproxima. Está ciente da sua condição paranoica, que faz com que se comporte de maneira impulsiva e agressiva. Em contrapartida, há a doçura com que Martín a trata, havendo afabilidade e também loucura na sua obsessão em amá-la, seguindo-a de maneira doentia, cego pela necessidade do carinho de uma mulher, sublime como uma princesa e perigosa como um dragão.

No capítulo 2 (Os rostos invisíveis)⁵⁶, o desejo de ser importante na vida de Alejandra faz com que Martín se coloque à margem de si e dos outros. Aparecem episódios que narram o contato que teve com pessoas pertencentes a mundos diferentes e distantes do dele. Isso faz com que se sinta invisível, principalmente, perante Alejandra; invisíveis também são as faces das pessoas que não correspondem à realidade dele, ou seja, o lado mais pobre e simples da sociedade argentina.

O capítulo 3 (Informe sobre cegos)⁵⁷ gira em torno do Informe elaborado por Fernando ao longo de sua vida e diz respeito à uma suposta seita macabra, composta por cegos, que infernalmente o perseguia.

Por fim, o quarto e último capítulo (Um deus desconhecido)⁵⁸ trata da falta de esperança e fé dos personagens, dos sentimentos de ausência e esquecimento familiar, retratados na decadência desamparada da família de Alejandra.

Exposto sumariamente o conteúdo de cada capítulo, pode-se dizer que o romance revela desde o início o desfecho da trama, recurso utilizado também em *El*

⁵⁴ *La Razón* foi um jornal fundado em 1905 por Emilio Morales. Disponível em: <http://laboratorios.ufrj.br/lieri/la-razon/>. Acesso em 18 de out de 2018.

⁵⁵ *El dragón y la princesa*. O capítulo I está dividido em vinte partes. Inicia-se na página onze e termina na cento e quarenta e quatro.

⁵⁶ *Los rostros invisibles*. O capítulo II está dividido em vinte e oito partes. Inicia-se na página cento e quarenta e cinco e termina na duzentos e setenta e nove.

⁵⁷ "Informe sobre ciegos". O capítulo III está dividido em trinta e oito partes. Inicia-se na página duzentos e oitenta e um e termina na quatrocentos e trinta e seis.

⁵⁸ "Un dios desconocido". O capítulo IV está dividido em sete partes. Inicia-se na página quatrocentos e trinta e sete e termina na quinhentos e quarenta e dois.

*túnel*⁵⁹, em que o protagonista Juan Pablo Castel anuncia logo na primeira página o crime que cometeu: o assassinato de María Iribarne. A narrativa vale-se de uma “Notícia preliminar” para, de saída, revelar que Alejandra matou seu pai com quatro tiros de revólver calibre 32 e depois ateou fogo no quarto em que estavam, lá morrendo queimada.

Tal artifício utilizado para propiciar maior veracidade aos fatos sobrenaturais, acaba indo muito além disso: justapõe em dois parágrafos o ambiente que atravessará toda a narrativa. A história, que se passa na década de 1950, está alicerçada em três pilares: a paixão de Martín por Alejandra; o mistério por detrás do “Informe sobre cegos”, que Fernando terminara de escrever na noite do seu assassinato; e o contraponto entre passagens históricas – como a retirada de Juan Lavalle, um dos heróis da independência argentina, para a Bolívia.

Os caminhos obscuros do realismo maravilhoso⁶⁰ presente em *Sobre héroes y tumbas* e a descrição da decadência de uma família em um longo período temporal, faz com que seja considerada por muitos críticos, a exemplo de María Rosa Lojo (2008, p. 21-40), a obra-prima de Sábato, uma contribuição inquietante para a literatura latino-americana.

Esse romance apresenta um universo vasto onde as dimensões históricas, metafísicas e existenciais tendem a exercer uma ação transformadora em cada um de seus leitores. É um testemunho assombroso dos tempos modernos, cuja narrativa ensaística e ficcional está composta de estudos científicos, episódios políticos e históricos, reflexões sociológicas e indagações morais.

Trata-se de um romance multifacetado, que tem propiciado uma variedade de escalas interpretativas, podendo abarcar as abordagens cultural, psicanalítica, histórica, etc; propagando a ambivalência e a contradição, o olhar interior, o questionamento sobre a História Nacional, a releitura do peronismo e, sobretudo, o compromisso do escritor com a sociedade. Nesta obra, bem como nas posteriores, Sábato segue seu percurso literário entre utopia e desesperança, mas certo de que a

⁵⁹ Enquanto *El túnel* se faz presente em *Sobre héroes y tumbas* por meio da referência ao caso do pintor que matou uma mulher por ciúme, personagens deste segundo livro reaparecerão no terceiro romance escrito por Sábato (*Abaddón, el exterminador*).

⁶⁰ Optamos pelo uso do conceito de “Realismo Maravilhoso”, conforme as considerações de Irlemar Chiampi no livro *O Realismo Maravilhoso*. Segundo a autora (e conforme o nosso entendimento) a preferência por “realismo maravilhoso” ocorre pelo fato de que “maravilhoso” é termo já consagrado pela Poética e pelos estudos crítico-literários em geral, e se presta à relação estrutural com outros tipos de discursos (o fantástico, o realista) (CHIAMPI, 1980, p.43).

arte é maior do que qualquer catástrofe, caminho de salvação do homem, já que reside em sua intimidade: “A arte não apenas sobrevive às catástrofes, mas revive com as mesmas” (SÁBATO *apud* POLAKOVIC, 1981, p. 48).⁶¹

Por último, no que diz respeito à recepção crítica da obra, Lojo informa que

[...] sua reverberação nos campos receptivos (especializado e geral), foi imediata e intensa. As sucessivas reedições alcançadas em pouco tempo e os debates árdusos em revistas literárias e universitárias, certificam a enorme vitalidade polêmica de um texto que suscitou todo tipo de reação, menos a indiferença” (2008, p. 24).⁶²

Lojo (2008) acrescenta que, no âmbito do jornalismo, foi registrado um primeiro momento de recepção crítica altamente positivo que acompanhou o impacto assertivo da venda do romance. Nas revistas literárias e na crítica acadêmica, houve um intenso debate, principalmente sobre às questões de fundo nacional, tema prioritário para a época. No exterior, *Sobre héroes y tumbas* se impôs como obra referência da nova narrativa da literatura latino-americana.

A narrativa é composta por um labirinto de estruturas individuais e detalhes isolados, componentes de um sistema global que possibilita a compreensão das partes pelo todo e, acima de tudo, valoriza a criação estética resultante da oposição entre a complexidade e síntese dos elementos. Nesta perspectiva, as personagens encontram-se num caleidoscópio narratológico/temporal, oscilando ora entre o bem e o mal, ora entre as classes média e baixa no cenário político do grande conglomerado urbano portenho.

O mecanismo narrativo do romance é extremamente complexo, composto por uma série de prolepses e analepses ⁶³ inscritas na história principal, interligadas a mudanças do foco da voz narrativa. Há a predominância de dois narradores: um intradieético⁶⁴, que obteve informações a partir da personagem Bruno, nos diálogos

⁶¹ *El arte no sólo sobrevive en las catástrofes sino hasta revive con las catástrofes.*

⁶² *Su reverberación, en ambos campos receptivos (el especializado y el general), fue inmediata e intensa. Las sucesivas reediciones alcanzadas en poco tiempo, y los árdusos debates en revistas literárias y universitárias, dan fe de la enorme vitalidad polémica de un texto que llegó a suscitar todo tipo de reacciones, menos la indiferencia.*

⁶³ Analepse: compreendida também pelo termo *flashback*, ela designa todo o movimento temporal retrospectivo destinado a relatar eventos anteriores ao presente da ação e mesmo, em alguns casos, anteriores ao seu início. Prolepse – corresponde a todo movimento de antecipação, pelo discurso, de eventos cuja ocorrência, na história é posterior ao presente da ação (REIS; LOPES, 2011, p.29, p.340).

⁶⁴ Narrador intradieético: personagem dentro do texto que assume o papel de narrador (REIS; LOPES, 2011, p.259-267).

com Martín; e outro extradiegético e onisciente⁶⁵, que narra os demais acontecimentos, além de organizar o material narrativo, conforme escreveu Andrés O. Avellaneda:

[...] em *Sobre héroes y tumbas* o entrecruzamento de focos narrativos está composto por uma terceira pessoa onisciente que antecipa o que aparece, como se fosse um organizador da trama em proposições que parenteticamente dosificam e organizam o material (AVELLANEDA *apud* URBINA, 2008, p. 916)⁶⁶.

O tratamento do tempo caracteriza-se por sua perspectiva fragmentária. Há dois tempos: o tempo cronológico, que diz respeito ao desenrolar da história entre Martín e Alejandra; o tempo subjetivo, derivado do primeiro. O fato é que a sequência temporal é constituída a partir de rupturas e saltos temporais desordenados. Não há correspondência entre o tempo da história e o tempo da narração, o que produz um efeito de caos e pluralidade.

Pode-se dizer que os diálogos entre Martín e Bruno são a fonte do material narrativo, já que posteriormente Bruno transmitirá as informações ao narrador intradieético. Ocasionalmente esse narrador tem sido confundido com o romancista, tal como afirma Oberhelman (*apud* URBINA, 2008, p. 914): “Evidência interna dentro das reminiscências de Bruno indica que esta seção do romance é contada diretamente a Sábato pelo amigo contemplativo de Martín”⁶⁷. Neste contexto, salienta-se que a instância do narrador não pode ser confundida com a do autor empírico. O certo é que Bruno conta a história ao narrador intradieético (URBINA, 2008, p. 914), uma instância textual, portanto. No mais, salienta-se que

Um dos fatores mais esclarecedores para a compreensão da mecânica da estrutura narrativa de *Sobre héroes y tumbas* é a advertência da presença de dois narradores cuja estruturação no discurso narrativo é hierárquica: um é intradieético homodieético, que recebe a informação de Bruno; o outro é extradiegético heterodieético onisciente que gerencia e orquestra as diferentes narrações e histórias [...]. A história é contada pelo narrador extradiegético, cuja modalidade é onisciente, que decidiu utilizar um

⁶⁵ Narrador extradiegético onisciente: o narrador relata uma história à qual é estranho, uma vez que não integra e nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão. E onisciente porque ele tudo sabe e tudo vê (REIS; LOPES, 2011, p. 259-267).

⁶⁶ [...] em *Sobre héroes y tumbas* el entrecruzamiento de focos narrativos está frecuentado por una tercera persona onisciente que antecipa lo que aparece como reordenador de la trama en proposiciones que parenteticamente dosifican y organizan el material.

⁶⁷ Internal evidence within Bruno's reminiscences indicate that this section of the novel is recounted directly to Sábato by Martín's contemplative friend.

narrador intradieético e fazer referências contínuas às conversas dos dois personagens, para dar a ilusão de diferentes aspectos da história, diferentes pontos de vista e diferentes percepções dos fatos (URBINA, 2008, p. 923).⁶⁸

Apresentados alguns procedimentos narrativos, os parágrafos a seguir tratarão das personagens, de como, principalmente as protagonistas, estão encarceradas em seus próprios túneis, percorrendo os caminhos que levam às obscuridades da existência humana. Para Lojo, as personagens de *Sobre héroes y tumbas*, “longe de “ilustrar” classificações científicas, se movem na “topologia do inclassificável”, participam de estruturas psicopatológicas variadas, são oscilantes e ambíguas [...]” (LOJO, 2008, p. 29)⁶⁹. São generalizações da loucura, do macabro e da morte.

A história de Martín e Alejandra é inicialmente contada por um narrador que situa o encontro das personagens num sábado do mês de maio de 1953 – início da narração da história principal. Martín e Alejandra, encontram-se pela primeira vez no Parque Lezama, em Buenos Aires. Ele estava sentado próximo à estátua de Ceres⁷⁰, sem nada para fazer e entregue aos seus pensamentos. De repente, teve a sensação de que alguém o observava e logo avistou uma moça alta, que “levava um livro na mão esquerda e caminhava com certa nervosa energia”⁷¹ (SÁBATO, 2008, p. 16). Esforçou-se para manter-se concentrado na estátua, mas já não lhe era possível visualizá-la, pois a imagem fugaz da desconhecida se fixaria em sua mente como uma mensagem recebida em seu silêncio, certo de que algo muito importante estaria prestes a acontecer.

Passaram-se muitos dias até o reencontro no Parque Lezama, onde Alejandra abordou Martín: “– Estava te esperando”⁷² (SÁBATO, 2008, p. 17), disse a ele. Martín a observou com deslumbramento e mais tarde, quando narra o encontro para Bruno,

⁶⁸ Uno de los factores más esclarecedores en la comprensión de la mecánica de la estructura narrativa de *Sobre héroes y tumbas* es la advertencia de la presencia de dos narradores cuya estructuración en el discurso narrativo es jerárquica, uno intradieético homodieético que recibe su información de Bruno, y otro extradieético heterodieético omnisciente que maneja y orchestra las diferentes narraciones e historias [...]. La historia la cuenta el narrador extradieético, cuya modalidad es omnisciente, que ha decidido utilizar a un narrador intradieético, y hacer continuas referencias a las conversaciones de los personajes, para darnos la ilusión de diferentes aspectos de la historia, diferentes puntos de vista, y diferentes percepciones de los hechos.

⁶⁹ “lejos” de “ilustrar” clasificaciones científicas, se mueven en la “topología de lo inclasificable”, participan de estructuras psicopatológicas varias, son oscilantes y ambiguos [...].

⁷⁰ Deusa romana, conhecida também como Deméter na mitologia grega, responsável pela agricultura e pela boa colheita de grãos.

⁷¹ Llevaba un libro en la mano izquierda y caminaba con cierta nerviosa energía.

⁷² “– Te estaba esperando”.

afirma que a partir de então nunca mais poderia esquecê-la. O encontro foi decisivo para ambos: Martín não tinha conhecido até então uma mulher que não fosse frívola e superficial; Alejandra não se encaixava em nenhum desses perfis, talvez, segundo acreditava o próprio Martín, por pertencer à alta classe social. Por sua vez, Alejandra pensava que Martín seria sua salvação, pois acreditava que o amor puro a livraria das garras dos demônios que a incitavam a fazer sexo sem amor.

Nos entremeios do relacionamento entre Martín e Alejandra, sobressalta o relato do horror, verificado tanto na relação obsessiva, compulsiva e paranoica entre o jovem, solitário e inseguro, e a “princesa-dragão” ⁷³ (SÁBATO, 2008, p. 110), monstro casto e chamejante, ao mesmo tempo candoroso e repelente, que parece ter chegado de um passado imemoriável, trazendo consigo todas as feridas e desventuras de uma família decadente, sendo estes episódios que dialogam com a história de um país em crise.

Quando conheceu Martín, Alejandra tinha 18 anos, já não possuía boa posição econômica e trabalhava numa boutique, ocupação esta que alimentará boa parte dos desentendimentos entre o casal no capítulo “Os rostos invisíveis”. Era um ser imprevisível, atormentada e devastada por coisas terríveis que a aterrorizavam, inclusive em seus pesadelos. Seguem abaixo as impressões que Martín teve sobre Alejandra no momento em que a conheceu.

Martín a observou com deslumbramento: seu cabelo escuro contra sua pele mate e pálida, seu corpo alto e anguloso; havia algo nela que recordava as modelos que aparecem nas revistas de moda, mas revelava ao mesmo tempo uma aspereza e uma profundidade que não se encontram nessa classe de mulheres. Poucas vezes, quase nunca, a veria ter um gesto de doçura, um desses gestos que se consideram característicos da mulher e principalmente da mãe. Seu sorriso era duro e sarcástico, seu riso era violento, como seus movimentos e seu caráter em geral: “Me custou muito aprender a rir – lhe disse um dia -, mas nunca rio desde dentro”⁷⁴ (SÁBATO, 2008, p. 19).

[...] Martín a chamava de *exótica*, mas que em realidade era uma maneira paradoxal de ser argentina, já que esse tipo de rosto é

⁷³ *Princesadragón.*

⁷⁴ *Martín la observó con deslumbramiento: su pelo renegrido contra su piel mate y pálida, su cuerpo alto y anguloso; había algo en ella que recordaba a las modelos que aparecen en las revistas de moda, pero revelaba a la vez una aspereza y una profundidad que no se encuentran en esa clase de mujeres. Pocas veces, casi nunca, la vería tener un rasgo de dulzura, uno de esos rasgos que se consideran característicos de la mujer y sobre todo de la madre. Su sonrisa era dura y sarcástica, su risa era violenta, como sus movimientos y su carácter en general: “Me costó mucho aprender a reír – le dijo un día -, pero nunca me río desde dentro”.*

frequente nos países sul-americanos, quando a cor e os traços de um branco se combinam com os pômulos e os olhos mongólicos do índio. E aqueles olhos fundos e ansiosos, aquela grande boca desdenhosa, aquela mescla de sentimentos e paixões contraditórias que se suspeitavam em seus traços (de ansiedade e de enfado, de violência e de uma espécie de asco por algo muito genérico e profundo), tudo conferia à sua expressão um caráter que não se podia esquecer⁷⁵ (SÁBATO, 2008, p. 20).

Martín tinha 17 anos quando conheceu Alejandra, possuía olhar puro e melancólico e era emocionalmente fragilizado. Quando criança sua mãe sempre dizia que ele nasceu por descuido. Pertencia a uma família sem recursos financeiros, passou a infância trabalhando, vivia sozinho e desamparado. Ele buscava em Alejandra um amor que nunca teve, porém encontrou alguém que parece só lhe emprestar seu corpo e não permite o acesso a sua alma atormentada.

Como se toda a sujeira de sua mãe estivesse sendo acumulada em sua alma, a pressão, pensava enquanto Alejandra o olhava, apoiada sobre um lado. E palavras como feto, banho, cremes, ventre, aborto fluíam em sua mente, na mente de Martín, como resíduos pegajosos e nauseabundos sobre águas estancadas e podres. E então, como se falasse consigo mesmo, acrescentou que durante muito tempo havia acreditado que ela não o havia amamentado por falta de leite, até que um dia sua mãe lhe berrou que não o havia feito para não deformar-se e também lhe explicou que havia feito todo o possível para abortar, menos a curetagem, porque odiava o sofrimento na mesma intensidade em que adorava comer balas e bombons, ler revistas de rádio e escutar música melódica⁷⁶ (SÁBATO, 2008, p. 22).

A partir deste trecho, compreende-se o pavor que Martín possuía dos seres humanos, que, segundo ele, eram imprevisíveis, perversos e sujos. Sua propensão a ideias pessimistas e mais duras em relação à realidade que o cerca, faz pensar que

⁷⁵ [...] Martín llamaba exótica pero que en realidad era una paradójica manera de ser argentina, ya que ese tipo de rostro es frecuente en los países sudamericanos, cuando el color y los rasgos de un blanco se combinan con los pómulos y los ojos mongólicos del indio. Y aquellos ojos hondos y ansiosos, aquella gran boca desdeñosa, aquella mezcla de sentimientos y pasiones contradictorias que se sospechaban en sus rasgos (de ansiedad y de fastidio, de violencia y de una suerte de distraimiento, de sensualidad casi feroz y de una especie de asco por algo muy general y profundo), todo confería a su expresión un carácter que no se podía olvidar.

⁷⁶ Como si toda la basura de su madre la hubiese ido acumulando en su alma, a presión, pensaba, mientras Alejandra lo miraba, acodada sobre un costado. Y palabras como feto, baño, cremas, vientre, aborto, flotaban en su mente, en la mente de Martín, como residuos pegajosos y nauseabundos sobre aguas estancadas y podridas. Y entonces, como si hablara consigo mismo, agregó que durante mucho tiempo había creído que no lo había amamentado por falta de leche, hasta que un día su madre le gritó que no lo había hecho para no deformarse y también le explicó que había hecho todo lo posible para abortar, menos el raspaje, porque odiaba el sufrimiento tanto como adoraba comer caramelos y bombones, leer revistas de radio y escuchar música melódica.

tal personagem compartilha certas características incontestáveis do próprio Sábado e de indivíduos que dispõem de uma visão niilista de mundo.

As dores, em Martín, se haviam acumulado uma a uma sobre seus ombros de criança, como uma carga crescente e desproporcional (e também grotesca), de modo que ele sentia que devia mover-se com cuidado, caminhando sempre como um equilibrista que tivesse de atravessar um abismo sobre um arame, mas com uma carga grosseira e mal cheirosa, como se levasse enormes fardos de lixo e excrementos, e macacos estridentes, pequenos palhaços vociferantes e movediços, que enquanto ele concentrava sua atenção para atravessar o abismo sem cair, o abismo negro de sua existência, lhe gritavam coisas contundentes, riam-se dele, e faziam lá mais acima, sobre os fardos de excremento, uma infernal algazarra de insultos⁷⁷ (SÁBATO, 2008, p. 23).

A menção a um campo semântico voltado ao corpo humano, com ênfase em certos órgãos e secreções putrefatas, revelam um discurso alucinado em que as partes se separam do corpo e conquistam autonomia. Assim, expressões como “toda a sujeira da sua mãe”, “resíduos pegajosos e nauseabundos sobre águas estancadas e podres”, “como se levasse enormes fardos de lixo e excremento” e “mãe cloaca”⁷⁸ (SÁBATO, 2008, p. 14) irrompem como a realidade repulsiva, representada por sujidades e excreções.

No que diz respeito à relação de Alejandra com seu pai, Fernando Vidal Olmos, pode-se dizer que os dois odiavam-se, mas também estavam unidos por uma forte paixão: ódio e paixão ao mesmo tempo, ambos os sentimentos coexistiam porque pertenciam à esfera humana capaz de acolher dualidades num único ser. Certa vez, questionada por Martín se ela se parecia com o pai, disse: “– E você, com quem se parece? Com teu pai? [...] – Eu? Não sei... Talvez seja a encarnação de algum desses demônios menores que são servos de Satanás”⁷⁹ (SÁBATO, 2008, p. 107). Sobre a relação entre Alejandra e Fernando, Polakovic diz:

⁷⁷ *Los dolores en Martín se habían ido acumulando uno a uno sobre sus espaldas de niño, como una carga creciente y desproporcionada (y también grotesca), de modo que él sentía que debía moverse con cuidado, caminando siempre como un equilibrista que tuviera que atravesar un abismo sobre un alambre, pero con una carga grosera y maloliente, como si llevara enormes fardos de basura y excrementos, y monos chillones, pequeños payasos vociferantes y movedizos, que mientras él concentraba todo su atención en atravesar el abismo sin caerse, el abismo negro de su existencia, le gritaban cosas hirientes, se mofaban de él y armaban allá arriba, sobre los fardos de basura.*

⁷⁸ A expressão *madrecloaca* não aparece nos fragmentos mencionados. No entanto, é costumeiramente utilizada por Martín quando ele menciona a sua mãe.

⁷⁹ “–Y vos ¿a quién te parecéis? ¿A tu padre? [...]”. “– ¿Yo? No sé... Quizá sea la encarnación de alguno de esos demonios menores que son sirvientes de Satanás”.

Os dois pertenciam ao mesmo reino: “Tudo foi uma jornada única e infernal. Na luta “entre o céu e o inferno, o bem e o mal, a carne e o espírito” optaram por uma servidão aparentemente mais suportável e fácil, mas ao fim e ao cabo viviam os dois num inferno contínuo e terminaram em um horrendo final dantesco⁸⁰ (1981, p. 15).

O “horrendo final dantesco” mencionado por Polakovic refere-se, conforme já mencionado, ao parricídio cometido por Alejandra que, após o delito, suicida-se ateando fogo à casa em que viviam. Sobre esse episódio, Susana Romano-Sued diz:

Os personagens da cena macabra de assassinato e suicídio estão participando ao mesmo tempo em diversas estruturas psicopatológicas, em um estado fronteiro, numa espécie de margem escura que Freud tão bem suscita, pois há uma interseção entre várias estruturas, as psicoses, as neuroses, a perversão (ROMANO-SUED; TRIGUEROS, 2008, p. 721)⁸¹.

O estado limítrofe das personagens está relacionado, dentre outros motivos, a uma relação incestuosa entre Fernando e Georgina, prima de Fernando e mãe de Alejandra. Além disso, aparece, no *Informe*, uma referência ao incesto entre Fernando e Alejandra. Em *Diálogos Borges/Sábato – compaginados por Orlando Barone*, Sábato comenta a sua obsessão em abordar a temática do incesto desde o início da escrita do romance.

[...] eu escrevi um romance muito longo intitulado *Sobre heróis e tumbas*. Ao iniciar, eu não sabia o que existia nesse famoso meio. Mas desde o começo eu sabia que haveria um relacionamento incestuoso, embora não o visse claramente, nem mesmo se o incesto seria entre dois irmãos ou entre pai e filha. No início, foi entre dois irmãos, depois o irmão se tornou pai, mas a outra obsessão continuou me pressionando [...] eu também tinha certeza de outra coisa: que no final a filha ou irmã mataria seu irmão ou pai, e então incendiaria o Mirador (SÁBATO *apud* BARONE, 1996, p. 144).⁸²

⁸⁰ Los dos eran adscriptos a su reino: “Todo fue una única e infernal jornada”. En la lucha “entre el cielo y el infierno, el bien y el mal, la carne y el espíritu” optaron los dos por una servidumbre aparentemente más llevadera y fácil, pero al fin y al cabo vivían los dos en un infierno contínuo y terminaron en un horrendo final dantesco.

⁸¹ Los personajes de la macabra escena del asesinato y el suicidio están tomando parte al mismo tiempo de estructuras psicopatológicas diversas, de un estado limítrofe, en esa especie de borde oscuro que tan bien plantea Freud como existiendo una intersección entre varias estructuras, las psicosis, las neurosis, la perversión.

⁸² [...] yo escribí una novela muy larga que se llama *Sobre héroes y tumbas*. Yo no sabía, al empezar lo que habría en ese famoso medio. Pero desde el comienzo sabía que existiría una relación incestuosa, aunque no la veía con nitidez, ni siquiera si el incesto sería entre dos hermanos o entre padre e hija. Al comienzo fue entre dos hermanos, luego el hermano se convirtió en padre, pero la otra obsesión se me quedó presionando [...] estaba seguro también de otra cosa: que al final la hija o hermana mataría a su hermano o padre, y luego incendiaría el Mirador.

Além de noticiar o incêndio, no final da “Notícia preliminar” surge a seguinte afirmação:

[...] é possível inferir certas interpretações que esclarecem o crime e fazem com que a hipótese do ato de loucura ceda a uma hipótese mais sombria. Se essa inferência estiver correta, também explicaria por que Alejandra não cometeu suicídio com uma das duas balas restantes na pistola (SÁBATO, p. 09, 2008)⁸³.

A opção por queimar-se viva, revela a tentativa de Alejandra de purificar seu “corpo sujo por relações incestuosas”, dado que a palavra “fogo” remete à simbologia de purificação e regeneração. No entanto, não se pode esquecer que “fogo” implica, também, um lado negativo: “[...] o domínio do fogo é igualmente uma função diabólica [...] que queima sem consumir, embora exclua para sempre a possibilidade de regeneração” (CHEVALIER, 2019, p. 441).

À semelhança da tragédia grega, a maldição familiar que vai passando de geração a geração, e o ato cometido por Alejandra marca a história de uma “loucura familiar” (ROMANO-SUED;TRIGUEROS, 2008, p. 721), da qual participará toda a genealogia da família Olmos, sendo ela a última da sua linhagem.

Muitos dos atributos físicos e psicológicos de Alejandra assemelham-se aos do pai: cabelo ruivo, nariz aquilino, olhos escrutinados por seus óculos, sorriso rápido e nervoso. No geral, sua aparência é perturbadora e sarcástica. Fernando figura o anti-herói, o herói fracassado travestido de monstro, como se comprovará mais adiante no decorrer da análise do “Informe sobre cegos”.

Bruno, amigo de Alejandra e Martín, quando jovem, era apaixonado por Georgina, mãe de Alejandra, paixão esta que nunca esqueceu. Ele é uma personagem aglutinadora, recebe as confissões de Martín e conhece bem Fernando e Alejandra; desta forma, cumpre a função de um fio condutor na estrutura interna do romance.

Bruno é uma personagem misteriosa e contemplativa, apaixonada pela literatura e menciona, em certos momentos, o desejo de publicar algo de sua autoria. Além de comentar assuntos literários, como, por exemplo, no encontro com Borges

⁸³ [...] es posible inferir ciertas interpretaciones que echan luz sobre el crimen y hacen ceder la hipótesis del acto de locura ante una hipótesis más tenebrosa. Si esa inferencia es correcta, también se explicaría por qué Alejandra no se suicidó con una de las dos balas que restaban en la pistola.

(p. 174 - 183 - cap. XIII Os rostos invisíveis), personagem ficcional que representa o renomado escritor argentino Jorge Luís Borges, contemporâneo de Sábato⁸⁴.

Logo na primeira página do romance, Bruno, homem de meia-idade, menciona que Martín parecia um retrato seu quando jovem (uma espécie de duplo); sendo também a personagem que mais assemelha-se ao escritor, conforme afirma Polakovic:

[...] Bruno, porta-voz de Sábato ou de seu outro eu, se deixa levar pela angústia da transitoriedade da vida, cada vez mais vertiginosa: “E mais um dia terminou-se em Buenos Aires: algo irrecuperável para sempre, algo que inexoravelmente o aproximava um passo a mais da sua própria morte. E tão rápido, no final tão rápido! Antes os anos passavam lentamente e tudo parecia possível, num tempo que se estendia como um caminho aberto ao horizonte. Mas, agora, os anos passam com crescente rapidez ao acaso [...]”⁸⁵ (1998, p. 39).

Sobre esse assunto, Elisa T. Calabrese também comenta:

[...] a possibilidade de ler certas zonas textuais como ficcionalização autobiográfica de um vasto campo de significado que incorpora coincidências entre o personagem - neste caso, Bruno - e o autor real, onde, às vezes literalmente, se reiteram passagens da produção ensaística de Sábato. Assim, Bruno se lembra de sua militância juvenil no anarquismo da década de 30, de sua formação intelectual e política, de alguns de seus companheiros, de sua subsequente participação no Partido Comunista (circunstâncias, todas elas determinantes na vida de Sábato) (CALABRESE, 2008, p. 786).⁸⁶

⁸⁴ Em 1974, Orlando Barone teve a iniciativa de reunir Jorge Luis Borges e Ernesto Sábato. Com o registro minucioso dos encontros realizados entre os escritores, Barone, posteriormente, organizou o livro *Diálogos – Borges/Sábato* que apresenta conversas que marcam as coincidências e, sobretudo, as divergências sobre temas literários e políticos. Além disso, Borges e Sábato expressam suas impressões acerca de temas como amor, Deus, tango, cinema, teatro, dentre outros. O intuito desta obra é mostrar algumas marcas valiosas que ambos deixaram na literatura argentina.

⁸⁵ [...] Bruno, que es portavoz de Sábato o su otro yo, se deja llevar por la angustia de la transitoriedad de la vida, siempre más y más vertiginosa: “Y un día más terminó en Buenos Aires: algo irrecuperable para siempre, algo que inexorablemente lo acercaba un paso más a su propia muerte. Y tan rápido, al fin tan rápido! Antes los años corrían con mayor lentitud y todo parecía posible, en un tiempo que se extendía ante él como un camino abierto hacia el horizonte. Pero ahora los años corrían con creciente rapidez hacia el ocaso [...]”.

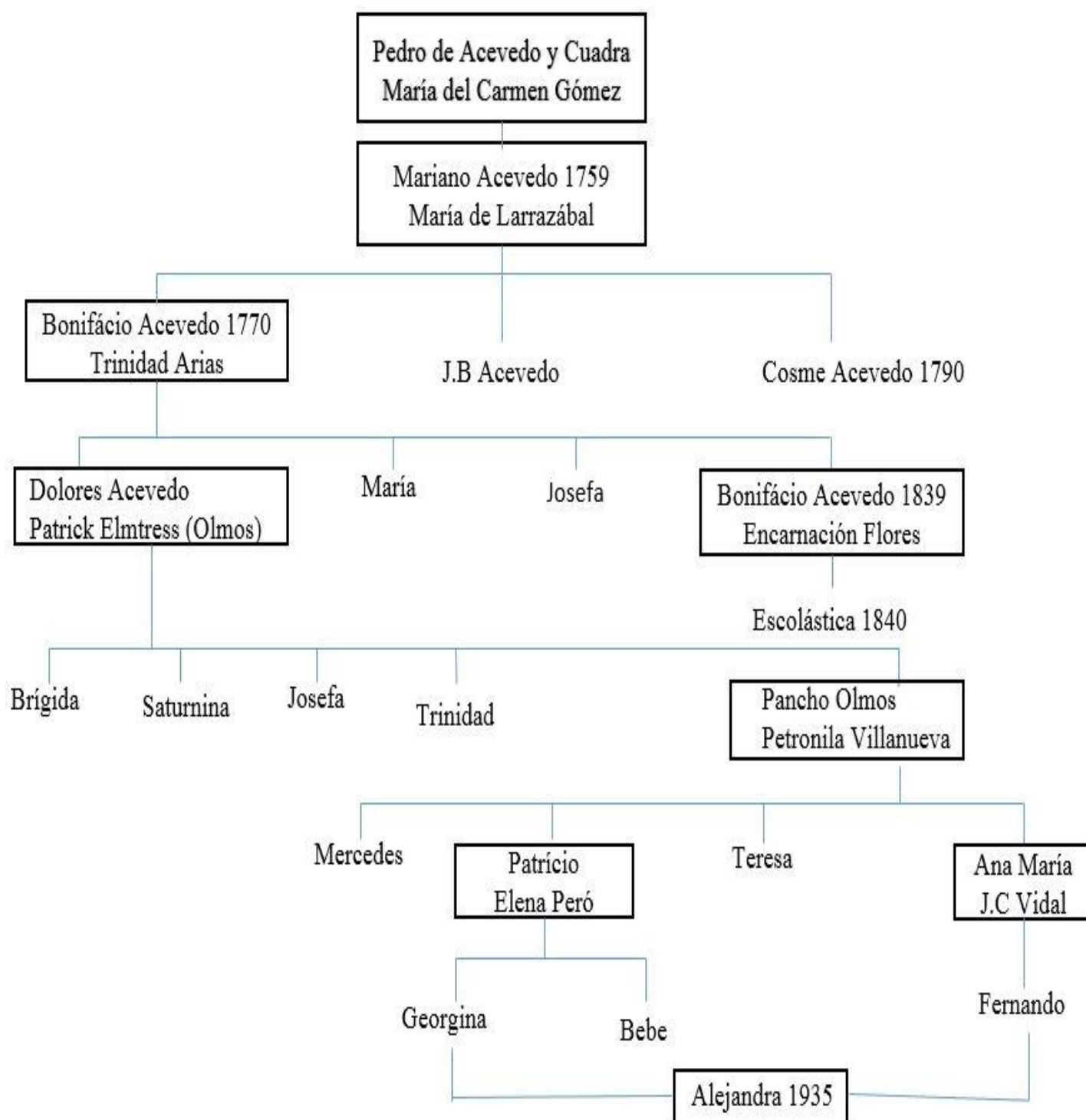
⁸⁶ [...] la posibilidad de leer ciertas zonas textuales como ficcionalización autobiográfica de un vasto campo de sentido que incorpora coincidencias entre el personaje – en este caso, Bruno – y el autor real, donde se reiteran, a veces literalmente, pasajes de la ensayística de Sábato. Así, Bruno recuerda su militancia juvenil en el anarquismo en la década de treinta, su formación intelectual y política, algunos de sus compañeros, su posterior ingreso al Partido Comunista (circunstancias, todas ellas, determinantes en la vida de Sábato).

Entre contradições, dores e tristezas, Bruno e as demais personagens seguem por caminhos distintos que levarão à destruição de cada uma delas, patenteando-se a relação entre essas personagens e a morte ou o desejo de morte. Alejandra, assim como Martín, não mede esforços para ocultar a obsessão pelo suicídio; Fernando representado pela morte simbólica que o arrebatava da realidade, conduzindo-o aos delírios do seu *Informe*.

Nos entremeios de uma narrativa alucinante, ora a esperança ora a descrença são a força motriz, que mostra caminhos inusitados para a sanidade no desespero, para dizer que o escritor (e com ele suas personagens) não deve fugir dos seus fantasmas.

Voltando os comentários à Família Olmos, segue abaixo a “Árvore genealógica dos Olmos”, para auxiliar na compreensão das análises a seguir.

ÁRVORE GENEALÓGICA DOS OLMOS



Os Olmos são descendentes do general Bonifácio Acevedo, companheiro de exército do general Juan Lavalle ⁸⁷. Boa parte da história dos Olmos e da legião de Lavalle é contada na primeira parte do livro (“O dragão e a princesa”), continuando até a quarta (“Um Deus desconhecido”). A maioria dos episódios aparecem em letra cursiva e despontam como resquícios da memória do bisavô Pancho, que, já em velhice avançada, traz à tona os acontecimentos de forma desconexa:

[...] o velho recria constantemente as histórias de seu pai. Portanto, a narração do passado histórico é, simultaneamente, o romance de sua própria família: seu discurso, agitado e anacrônico, é a dobradiça que permite a entrada dos fragmentos referentes à Legião (CALABRESE, 2008, p. 781)⁸⁸.

A personagem Pancho figura a velhice extrema, a decomposição e finitude do corpo. Ele nasceu pouco depois da queda de Juan Manuel de Rosas⁸⁹ e tem noventa e cinco anos. Talvez, o rememorar seja sua única realidade, pois é um velho numa cadeira de rodas, que não dorme e passa o que lhe resta de vida recordando o passado.

Vive no passado e vai morrer sem entender o que aconteceu neste país, você sabe o que acontece com ele? Acontece que ele não sabe o que é esta porcaria toda, você entende? E agora não tem tempo, nem entendimento para chegar a sabê-lo. Não sei se é melhor ou pior⁹⁰ (SÁBATO, 2008, p. 49).

[...] o velho continuava sua existência subterrânea e misteriosa, sem preocupar-se com ele nem com ninguém que vivesse nesta época, isolado pelos anos, pela surdez e pela presbitia, mas sobretudo pela

⁸⁷ Nasceu em 17 de outubro de 1797 em Buenos Aires. Foi militar e independentista argentino. Filho de María Mercedes González Bordallo e de Manuel José Levieux de La Vallée y Cortés, contador geral das Rentas y el Tabaco do Vice-reinado do Prata, descendente direto do conquistador do México Hernán Cortés. Em 1799, os De La Valle se transferiram a Santiago de Chile e voltaram a Buenos Aires em 1807. Foi governador de Buenos Aires, entre 1 de dezembro de 1828 e 26 de junho de 1829 pelo Partido Unitário. Seu predecessor foi Manuel Dorrego e seu sucessor foi Juan José Viamonte. Em 1839, iniciou uma campanha que terminou com sua morte em 9 de outubro de 1841, em San Salvador de Jujuy, Argentina. Para impedir que seu cadáver fosse profanado, seus companheiros de armas enterraram seus restos mortais nas terras do Altiplan. Disponível em: <<https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/7895/Juan%20Lavalle>>. Acesso em: 12 fev. 2019.

⁸⁸ [...] *el anciano recria constantemente los relatos de su padre; de allí que la narración del pasado histórico sea, simultaneamente, su propia novela familiar: su discurso, entrecortado y anacrónico, es la bisagra que permite el ingreso de los fragmentos referidos a la Legión.*

⁸⁹ Político e oficial militar Argentino que governou a província de Buenos Aires e a Confederação Argentina.

⁹⁰ *Vive en el pasado y se va a morir sin entender lo que ha sucedido con este país. ¿Sabés lo que pasa con el viejo? Pasa que no sabe lo que es la porquería, ¿entendés? Y ahora no tiene ni tiempo ni talento para llegar a saberlo. No sé si es mejor o es peor.*

memória do passado, que se interpunha como uma escura muralha de sonho, vivendo no fundo de um poço, recordando negros, cavalgadas, degolas e episódios da Legião⁹¹ (SÁBATO, 2008, p. 82).

A descrição física de Pancho evidencia o corpo em decomposição, que, voltado para a morte, parece “viver dificultosamente como um resto de ser humano, pensativo e bondoso” (SÁBATO, 2008, p. 72). Além da mandíbula inferior pendida, como se não tivesse força para mantê-la fechada, e das gengivas sem dentes, os olhos eram “pequenos e esverdeados, cruzados por estrias vermelhas e negras”, “rodeados pelas dobras aperedadas de um rosto mumificado e imortal” e as mãos ossudas, nas quais “veias enormes pareciam querer sair de uma pele ressequida e transparente como o couro velho de um velho tambor”⁹² (SÁBATO, 2008, p. 72).

A partir da caracterização de Pancho, pode-se dizer que a personagem representa, metaforicamente, a velhice e a morte, temas inquietantes ao homem, costumeiramente relegados ao terreno do interdito. O definhamento físico, conforme antes exemplificado, inspira repulsa e inquietação: Quando nos encontrarmos nessa situação, sentiremos aversão do nosso corpo? Saberemos lidar com o olhar repulsivo dos outros?

Além de evidenciar a solidão, o esquecimento e as debilidades físicas e mentais relacionadas à velhice, entende-se o lembrar de Pancho como algo positivo, no caso em questão heroico e que pode ser visto como uma forma inconsciente de “enganar” o definhamento e as limitações impostas pela velhice.

Nesta família de loucos, a figura da tia-avó Escolástica chama atenção, dentre outros aspectos, pela vida solitária e enclausurada que teve no sótão, durante oitenta anos, junto com a cabeça do pai, Bonifácio Acevedo, que fora degolado. O episódio do ataque ao pai de Escolástica é narrado por Alejandra a Martín, enquanto observa uma foto da depauperada legião de Lavallo no Vale Humahuaca:

Antes de nascer, Bonifácio se uniu à legião e nunca viu a sua filha, porque a campanha durou dois anos, e dali, de Humahuaca, foram à Bolívia, onde esteve vários anos [...] em princípios de 52, depois de treze anos sem ver sua mulher, que vivia aqui neste lugar, o

⁹¹ [...] el viejo seguía su existencia subterránea y misteriosa, sin preocuparse de él ni de nadie que viviera en este tiempo, aislado por los años, por la sordera y por la presbicia, pero sobre todo por la memoria del pasado, que se interponía como una oscura muralla de sueño, viviendo en el fondo de un pozo, recordando negros, cabalgatas, deguellos y episodios de la Legión.

⁹² vivir dificultosamente un resto de ser humano pensativo y bondadoso; ojitos verdosos, cruzados por estrías rojas y negras; rodeados por los pliegues aperedados de un rostro momificado e inmortal.

comandante Bonifácio Acevedo, que estava no Chile, com outros exilados, não aguentou mais de tristeza e veio a Buenos Aires, disfarçado em tropeiro: se dizia que Rosas cairia num momento ou outro, que Urquiza entraria a sangue e fogo em Buenos Aires. Mas ele não quis, esperou e se veio. Alguém o denunciou [...] Chegou a Buenos Aires e a Mazorca⁹³ o pegou. Degolaram-no e passaram na frente da casa, bateram na janela e quando abriram atiraram a cabeça na sala. Encarnación morreu com o choque e Escolástica ficou louca. [...]. A mãe desmaiou, mas ela se apoderou da cabeça de seu pai e correu até aqui. E aqui se encerrou até a sua morte, em 1932 [...]. Viveu aqui oitenta anos, encerrada com sua cabeça. Aqui tinham que lhe trazer comida e retirar seus excrementos. Nunca saiu nem quis sair. Outra coisa: com essa astúcia que têm os loucos, havia escondido a cabeça de seu pai, de forma que ninguém conseguiu encontrá-la [...]. Escolástica era uma louca mansa e inclusive falava normalmente sobre quase tudo, exceto sobre seu pai e a cabeça. Durante os oitenta anos em que esteve encerrada jamais falou de seu pai como se estivesse morto. Falava no presente, quero dizer, como se estivesse em 1852 e como se tivesse doze anos, como se seu pai estivesse no Chile e fosse chegar de um momento para outro ⁹⁴ (SÁBATO, 2008, p. 47).

Apesar de tudo, Escolástica era uma velha tranquila, mas sua vida e até mesmo a sua linguagem haviam parado no passado, como se Rosas ainda estivesse no poder. Ela evitava falar da morte de seu pai, como se, não falando, a degola de Bonifácio Acevedo não existisse.

“– E que aconteceu com a cabeça?”. Escolástica morreu em 1932 e por fim puderam revistar a cômoda e a arca do comandante. Estava enrolada em trapos (parece que a velha a tirava todas as noites e a colocava sobre a cômoda e passava suas horas olhando ou talvez dormisse com a cabeça ali, como se fosse um vaso de flores). Estava mumificada e reduzida, claro. E assim ficou. [...] – E então? – Muito simples: a cabeça ficou em casa [...]. Está com o vô Pancho, lá

⁹³ Mazorca: espécie de polícia política de Juan Manuel Rosas. Informação acrescentada por nós.

⁹⁴ *Antes de nacer, Bonifacio se unió a la legión y nunca vio a la chica, porque la campaña duro dos años y de ahí, de Humahuaca, pasaron a Bolivia, donde estuvo varios años [...] A comienzos del 52, después de trece años de no ver a su mujer, que vivía aquí en esta quinta, el comandante Bonifacio Acevedo, que estaba en Chile, con otros exilados, no dio más de tristeza y se vino a Buenos Aires, disfrazado de arriero: se decía que Rosas iba a caer de un momento a otro, que Urquiza entraria a sangre y fuego en Buenos Aires. Pero él no quiso esperar y se largó. Lo denunció alguien [...] Llegó a Buenos Aires y lo pescó la Mazorca. Lo degollaron y pasaron frente a su casa, golpearon en la ventana y cuando abrieron tiraron la cabeza a la sala. Encarnación se murió de la impresión y Escolástica se volvió loca [...]. La madre se desmayó, pero ella se apoderó de la cabeza de su padre y corrió hasta aquí. Aquí se encerró con la cabeza del padre desde aquel año hasta su muerte, en 1932 [...] Vivió ochenta años, aquí, encerrada con su cabeza. Aquí había que traerle la comida y sacarle los desperdicios. Nunca salió ni quiso salir. Otra cosa: con esa astucia que tienen los locos, había escondido la cabeza de su padre, de modo que nadie nunca la pudo sacar [...]. Escolástica era una loca mansa e incluso hablaba normalmente sobre casi todo, excepto sobre su padre y sobre la cabeza. Durante los ochenta años que estuvo encerrada nunca, por ejemplo, habló de su padre como si hubiese muerto. Hablaba en presente, quiero decir, como si estuviera en 1852 y como si tuviera doce años y como si su padre estuviese en Chile y fuera a venir de un momento a otro.*

embaixo, em uma caixa de chapéus. Quer vê-la? – Pelo amor de Deus! – exclamou Martín. Que é que tem? uma bela cabeça e devo te dizer que me faz bem vê-la de vez em quando, em meio a tanto lixo. Aqueles ao menos eram homens de verdade e arriscavam a vida pelo que acreditavam⁹⁵ (SÁBATO, 2008, p. 48).

Traumatizada com o episódio da degola, Escolástica enclausurou-se, até o fim, em seu quarto com a cabeça do pai. Esse gesto de necrofilia ao qual se entrega de forma absoluta permite-lhe viver em um tempo congelado.

Dois familiares moravam com Alejandra e Fernando: tia María Teresa e tio Bebe. María Teresa era histérica e passava a vida entre velórios e missas, sempre falando de enfermidades e tratamentos. Vivia se queixando e tomando remédio, apesar de ter uma boa saúde. E tio Bebe, um desequilibrado que tocava clarinete pela casa.

Outras personagens destacadas na narrativa são Natalício Barragán, bêbado que tem visões terríveis e assume o papel de um poeta apocalíptico; D'Archángelo, ideólogo de bar, responsável por conciliar Martín com a vida e possuidor de uma esperança primitiva, simbolizando o instinto humano de conservação e de sobrevivência; Hortensia Paz, mulher humilde e bondosa, que salva Martín do suicídio; e Bucich, caminhoneiro com quem Martín viaja até a Patagônia. Esta viagem, realizada no final do romance, transmite momentos de uma tranquilizadora plenitude, diferentemente do início da narrativa.

A partir da apresentação de algumas das personagens, pode-se dizer que cada uma delas, especialmente as da família Olmos, representa facetas da morte ou do morrer. Pancho, com seus noventa e cinco anos retrata o definhamento físico e as limitações impostas pela morte natural, além de evidenciar uma morte simbólica, ocorrida na ruptura com o presente, verificada na atitude de viver rememorando o passado – talvez, estratégia para enganar a morte, pela ilusão de distanciamento do tempo presente e do futuro. Escolástica, falecida aos oitenta e dois anos, é mencionada várias vezes no decorrer da narrativa, sobretudo, pela loucura e pela

⁹⁵ “- ¿Y qué pasó con la cabeza? – En 1932 murió Escolástica y por fin pudieron revisar la cómoda y la petaca del comandante. Estaba envuelta en trapos...parece que la vieja la sacaba todas las noches y la colocaba sobre el bragueño y se pasaba las horas mirándola o quizá dormía con la cabeza allí, como un florero. Estaba momificada y achicada, claro. Y así há permanecido. [...] - ¿Y entonces? – Pues muy simple: la cabeza quedó en casa. [...] La tiene el abuelo Pancho, abajo, en una cajá de sombreiros. ¿Querés verla? – Por amor de Dios! – exclamó Martín. - ¿Qué tiene? Es una hermosa cabeza y te diré que me hace bien verla de vez en cuando, en médio de tanta basura. Aquéllos al menos eran hombres de verdade y se jugaban la vida por lo que creían”.

desvinculação e negação da realidade, devido ao trauma ocasionado pelo assassinato do pai. Bebe e Teresa figuram a loucura, a solidão e a decadência. Teresa, a porta-voz de catástrofes, simboliza o morto em vida, ou seja, que transita apenas pelo lado mais triste, obscuro e penoso da existência humana.

No décimo segundo capítulo de “O dragão e a princesa”, é narrada parte da história da família Olmos e da Legião de Juan Galo Lavallo⁹⁶. Essa última aparece com maior frequência em “Um Deus desconhecido”⁹⁷, apresentada por um narrador extradiegético. Para compor um contraponto histórico, a narrativa sobre Lavallo representa um precedente importante tanto para a nação argentina, quanto para a família Olmos. Repletos de tragédia, paixão e heroísmo desganhado, os fragmentos desta história aparecem emparelhados à narrativa principal, de modo que “a narração é linear no nível macroestrutural, mas não para de apresentar certos anacronismos, analepses explicativas e sumárias”⁹⁸ (URBINA, 2008, p. 917).

A partir disso, pergunta-se então: a história de Lavallo seria uma subnarrativa da história principal ou uma história independente?

As duas histórias estão situadas no nível diegético, pois são narrativas de primeiro grau, e, portanto, as considero duas histórias diferentes, relacionadas por elementos temáticos cuja alternância e proximidade com o espaço lhes dá uma interação semiótica inevitável. Portanto, não considero a passagem de uma para outra como uma metalepsia, mas como uma mudança de uma história para outra, cuja conjunção e significação serão dadas em outro nível de sua atualização no processo de leitura (URBINA, 2008, p. 917).⁹⁹

Considerando a história da Legião de Lavallo como uma narrativa independente da ação principal, observa-se uma tentativa de reelaboração da História através de uma tensão potente que centraliza e descentraliza o texto narrativo entre o tempo

⁹⁶ A história sobre a Legião de Lavallo aparece de forma fragmentada nas seguintes páginas de “O dragão e a princesa” : p. 74, p. 76, p. 77, p. 78, p. 79, p. 80, p. 81, p. 82 e p. 83.

⁹⁷ A história da Legião de Lavallo aparece de forma fragmentada nas seguintes páginas de “Um Deus Desconhecido” : p. 427, p. 429, p. 432, p. 434, p. 437, p. 438, p. 439, p. 440, p. 443, p. 444, p. 447, p. 448, p. 449, p. 450, p. 451 e p. 452. As partes “Os rostos invisíveis” e “Informe sobre cegos” não fazem nenhuma menção à história de Lavallo.

⁹⁸ *La narración es lineal a nivel macroestructural, pero no deja de presentar ciertos anacronismos, analepsis explicativas y sumarias.*

⁹⁹ *Los dos historias se sitúan al nivel diegético, ya que ambas son narraciones de primer grado, y por tanto las considero dos historias diferentes, emparentadas por elementos temáticos cuya alternancia y proximidad espacial les imprime una inevitable interacción semiótica. Por tanto no considero el paso de una a otra como una metalepsis, sino como un cambio de una historia a otra, cuya conjunción y significación se dará a otro nivel de su actualización en el proceso de lectura.*

passado dos heróis e o tempo presente da escritura, entre história familiar e história social, entre o público e o privado. Para Zulma Palermo, a visibilidade do passado ocorre a partir do discurso crítico sobre o presente narrativo:

[...] a transformação necessária do passado injurioso em direção à possibilidade de construir uma memória renovada que, inclusive, seja capaz de lembrar uma origem mais remota do que a das guerras da independência e das suas consequências, a exemplo das guerras civis. Em outras palavras, restaurar uma origem anterior a todas as marcas de corrupção instalada pela história (PALERMO, 2008, p. 818).¹⁰⁰

É no presente que se consolidam os vestígios da decomposição social e política de uma nação sustentada por despojos desde a sua origem. Desde jovem, Lavalle se destacou como um militar brilhante, realizou inúmeras façanhas nos campos de batalha e recebeu várias homenagens. Seu último gesto patriótico foi morrer para proteger seus companheiros de batalha. Ele é descrito como um herói amado pelo povo e por seus soldados. No entanto, cometeu um grave “equívoco” histórico, quando assassinou Manuel Dorrego¹⁰¹ para usurpar-lhe o governo de Buenos Aires. Em seu monólogo interior (SÁBATO, 2008, p. 449), ele permite que o leitor conheça o seu arrependimento pelo fuzilamento de Dorrego, bem como a falta de clareza para compreender suas próprias ações.

Após ser derrotado, em Quebracho Herrado, pelo general Oribe, Lavalle seguiu com seu exército até Jujuy, local onde foi assassinado em 1841. Morreu de forma enigmática, uma vez que não ficou claro como a bala perdida chegou ao interior da casa onde ele havia se refugiado. Há a hipótese de suicídio e outra, em que Damasita Boedo (a única mulher que fazia parte da sua Legião) o teria matado por vingança, por Lavalle haver ordenado o fuzilamento de seu irmão. Independente do que de fato aconteceu, o texto ficcional não tem a intenção de investigar qual é a proposição mais correta, mas busca recriar, poeticamente, a atmosfera trágica que caracteriza o final da vida do herói: “Quebrado Herrado é o marco da demarcação na vida do herói; do

¹⁰⁰ [...] la transformación necesaria del pasado injurioso hacia la posibilidad de construcción de una memoria renovada que, inclusive, sea capaz de recordar un origen más remoto que el de las guerras independentistas y sus secuelas de guerras civiles. Es decir, restaurar un origen anterior a toda mácula en contra de la corrupción instalada por la historia.

¹⁰¹ Manuel Crispulo Bernabé Dorrego foi um militar e político argentino que governou Buenos Aires por duas vezes: de 29 de junho de 1820 a 20 de setembro de 1820; de 12 de agosto de 1827 a sua deposição pelo golpe de Estado conduzido por Juan Lavalle, em 1 de dezembro de 1828. Foi fuzilado 12 dias depois por ordem de Lavalle, sem ter o direito de um julgamento prévio.

triunfo à derrota, da luz às trevas, da vida à morte que, no entanto, simbolicamente permite, talvez, renovação” (CALABRESE, 2008, p. 784)¹⁰².

Lavalle, com seus mais de 175 homens e uma mulher, representam a loucura figurada na morte física, na morte como putrefação de valores, que revela façanhas repletas de vinganças e decapitações. A fuga do sul em direção ao norte de Buenos Aires retrata a história do que foi uma legião e seu comandante.

E a Legião (os remanescentes da Legião) continuam a galopar para o norte, perseguidos pelas forças de Oribe¹⁰³. Sobre o cavalo de combate, envolto em seu poncho, apodrecendo, fedendo, vai o corpo inchado do general. [...] Restam 35 léguas. Três dias de marcha a galope, com o cadáver que fede e destila os líquidos da podridão, com alguns atiradores que cobrem a retaguarda, que talvez sejam pouco a pouco dizimados, com lanças ou degolados [...] Perdernera¹⁰⁴ ordena que parem e fala aos seus companheiros: o corpo incha, o cheiro é insuportável. Terá que ser esfolado para preservar os ossos e a cabeça. Oribe nunca terá isso. [...] o coronel Alejandro Danel¹⁰⁵ o fará (SÁBATO, 2008, p. 447 -448).¹⁰⁶

A narrativa sobre Lavalle aciona o campo semântico da decomposição. A cena do desacoplamento do corpo de Lavalle evidencia a efemeridade e a fragilidade da matéria corporal, além da existência de um corpo astral, representado pelo monólogo interior proferido pela alma de Lavalle a Alejandro Danel.

A alma de Lavalle adverte as lágrimas de Danel com a reflexão: “Você sofre por mim, mas deve sofrer por si mesmo e pelos camaradas que ainda estão vivos. Eu não importo agora. O que está corrompido em mim, você está arrancando e as águas deste rio o levarão para longe, em breve ajudará uma planta a crescer; talvez com o tempo se torne uma flor; em perfume. Você vê que isso não deveria deixá-lo triste. E, além disso, dessa maneira, apenas meus ossos permanecerão, a única coisa que em nós se aproxima da pedra e da eternidade. E me

¹⁰² *Quebrado Herrado es el hito demarcatorio en la vida del héroe; del triunfo a la derrota, de la luz a la oscuridad, de la vida a la muerte que, sin embargo, simbolicamente permite, tal vez, la renovación.*

¹⁰³ Manuel Ceferino Oribe y Viana (1792-1857) foi um caudilho, militar e político (Acréscimo nosso).

¹⁰⁴ Juan Esteban Pedernera (1796-1886) foi um militar argentino que foi vice-presidente e presidente provisório da Argentina em 1861. Participou da Guerra da Independência e das guerras civis de seu país e serviu como governador da província de San Luis (Acréscimo nosso).

¹⁰⁵ Alejandro Danel foi (1781 – 1865) foi um militar francês que participou, dentre outras, da Guerra de Independência da Argentina (Acréscimo nosso).

¹⁰⁶ *Y la Legión (los restos de la Legión) sigue su galope hacia el norte, perseguida por las fuerzas de Oribe. Sobre el tordillo de pelea, envuelto en su poncho, pudriéndose, hediendo, va el cuerpo hinchado del general [...] Quedan treinta y cinco leguas. Tres días de marcha a galope tendido, con el cadáver que hiede y destila los líquidos de la podredumbre, con unos tiradores a la retaguarda que cubren las espaldas, que quizá son poco a poco diezmados y lanceados o degollados [...] Perdernera ordena hacer alto y habla con sus camaradas: el cuerpo se hincha, el olor es insoportable. Habrá que descarnarlo para conservar los huesos y la cabeza. Nunca la tendrá Oribe. [...] El coronel Alejandro Danel lo hará.*

conforta que vocês guardem o meu coração que tão lealmente me acompanhou na adversidade! E também a cabeça, sim. Essa cabeça que aqueles médicos dizem que nada valia” (SÁBATO, 2008, p. 449)¹⁰⁷.

Este fragmento evoca a memória espiritual de Lavallo em uma aceitação da morte, fim de todas as batalhas, a que os vivos continuariam sujeitos. Apesar do grotesco, trata-se de um fragmento repleto de poeticidade, que mostra a necessidade de purificação do corpo, levado para casa através das águas de um rio. Além do mais, Danel, que testemunhou o assassinato de Dorrego, é o responsável por “lavar” a culpa de Lavallo, numa tentativa de purificar o que nele fora corrompido.

Então eles descem o corpo, depositando-o nas margens do riacho, é necessário rasgar a roupa com uma faca, tensa devido ao inchaço. Então, Danel ajoelha-se ao seu lado e desembainha a faca de caça. Por alguns momentos, ele olha para o cadáver deformado de seu chefe. Os homens que formam um círculo taciturno também o contemplam. O córrego Huacalera arrasta os pedaços de carne, rio abaixo, enquanto os ossos estão sendo empilhados no poncho (SÁBATO, 2008, p. 448 – 449).¹⁰⁸

Os ossos já foram embrulhados no poncho que antes era azul claro, mas que hoje, como o espírito desses homens, é pouco mais que um pano sujo; um pano que não se sabe bem o que representa; estes símbolos dos sentimentos e paixões dos homens - vermelho celeste - que acabam, finalmente, retornando à cor imortal da terra, esta cor que nada mais é do que a cor da sujeira, porque é a cor de nossa velhice e do destino final de todos os homens, quaisquer que sejam suas ideias. O coração já foi colocado em uma pequena vasilha com aguardente. E os seus homens guardaram em alguns dos bolsos esfarrapados uma pequena memória daquele corpo: um pequeno osso, uma mecha de cabelo (SÁBATO, 2008, p. 449)¹⁰⁹.

¹⁰⁷ *El alma de Lavallo advierte las lágrimas de Danel y reflexiona así: “Sufres por mí, pero deberías sufrir por ti y por los camaradas que quedan vivos. Yo no importo, ahora. Lo que en mí se corrompia, tú lo estás arrancando y las aguas de este río lo llevarán lejos, pronto ayudará a una planta a crecer; quizá con el tiempo se convierta en flor; en perfume. Ya ves que esto no debería entristecerte. Y, además, así sólo quedarán de mí los huesos, lo único que en nosotros se acerca a la piedra y a la eternidad. Y me conforta que guarden el corazón. ¡Tan lealmente me ha acompañado en la adversidad! Y también la cabeza, sí. Esa cabeza que aquellos doctores dicen que nada valía”.*

¹⁰⁸ *Entonces descenden el cuerpo, lo depositan a orillas del arroyo, es necesario rajarle la ropa a cuchillo, tensa por la hinchazón. Luego Danel se arrodilla a su lado y desvaina el cuchillo de monte. Durante unos instantes contempla el cadáver deforme de su jefe. También lo contemplan los hombres que forman un círculo taciturno. El arroyo Huacalera arrastra los pedazos de carne, aguas abajo, mientras los huesos van siendo amontonados sobre el poncho.*

¹⁰⁹ *Los huesos ya han sido envueltos en el poncho que alguna vez fue celeste pero que hoy, como el espíritu de esos hombres, es poco más que un trapo sucio; un trapo que no se sabe bien qué representa; esos símbolos de los sentimientos y pasiones de los hombres – celeste rojo – que terminan finalmente por volver al color imortal de la tierra, ese color que es más y menos que el color de la suciedad, porque es el color de nuestra vejez y del destino final de todos los hombres, cualesquiera sean sus ideas. El corazón ya ha sido puesto en un tachito con aguardente. Y los hombres aquellos*

No primeiro excerto, relativo ao desacoplamento à beira do rio Salado, no povoado de Huacalera (Jujuy), Danel se apropriou do cadáver, como se quisesse reter consigo o corpo do seu comandante e, no segundo, cuidou dos restos mortais do general. Em ambos os trechos, como em outros da narrativa, desponta uma série de elementos relacionados à loucura, - a exemplo dos órgãos que aparecem desacoplados de seus corpos (cabeça de Bonifácio Acevedo; restos de Lavalle que são jogados no rio; o coração, a cabeça e os ossos do comandante que são guardados como lembrança) – correspondem a “objetos” macabros fragmentados, representando o que pode ser reintegrado. Aliás, simboliza o ciclo natural da vida: a vida, configurada na possibilidade de os restos de Lavalle se transfigurarem em árvore, planta ou perfume.

A cabeça possui uma função essencial, manifestando-se em vários contextos, desde mostrar a preocupação dos soldados em não deixar a cabeça de Lavalle ao alcance dos oponentes até a clausura de Escolástica com a cabeça de seu pai, como se esse crânio humano unificasse os membros da família Olmos nos vários períodos históricos que atravessam. Vale destacar que era um costume de guerra cortar a cabeça dos inimigos vencidos e desfilar, triunfalmente, com elas atadas ao pescoço dos cavalos. Conforme Jean Chevalier, a cabeça simboliza “a força e o valor guerreiro do adversário, indo incorporar-se aos do vencedor e a degolação ainda garantia a morte desse mesmo adversário” (2019, p. 152), indicando que a efetivação da morte ocorre apenas quando as membranas do cérebro são atingidas.

O coração não poderia ter um destino diferente ao da cabeça. Guardado em um recipiente que o conservasse, o órgão seguiu caminho junto à Legião, como se levasse consigo o espírito e a memória do próprio Lavalle.

Os ossos e as mechas de cabelo, levados como lembrança do comandante, sugerem uma forma ritualística de manter a pessoa presente e, simbolicamente, viva, visto tratar-se de peças orgânicas cuja composição química propicia longa durabilidade.

No fragmento antes transcrito, “a cor imortal da terra” remete à inevitável finitude humana. Vale a pena lembrar que a velhice extrema costuma não ser bonita, nem agradável, no máximo, poderá ser suportável. Quanto maior, porém, o conhecimento e a aceitação das transformações realizadas pelo tempo no corpo

han guardado en algunos de los harapientos bolsillos un pequeño recuerdo de aquel cuerpo: un huesito, un mechón de pelos.

humano, maiores são, com muito otimismo, as chances de se lidar com a finitude de uma maneira menos dolorosa.

O término da história principal coincide com o fim da narrativa sobre a Legião. A história de Lavallo e de seus restos mortais também caracteriza um órgão sem corpo, fundamental na organização do relato e presente em diversos momentos da história principal. Remete, metaforicamente, à “história fracassada de um passado insepulto, que já não tem lugar no presente histórica da Argentina, moderna, federal” (ROMANO-SUED, 2008, p. 741)¹¹⁰. De acordo com Romano- Sued (2008, p. 825), a “gênese da desesperança existencial que impregna a escritura”¹¹¹ converge com a história de uma família de loucos que se voltam contra si mesmos e que sustenta em seu ventre a cabeça de seus antepassados degolados.

Em meio a uma espécie de culto à morte, pode-se concluir que a descrição da última jornada de Lavallo, cuja memória foi purificada pela narração das façanhas desse herói, também sugere a urgência em se elaborar um novo imaginário social argentino.

A macroestrutura do romance permite que “O dragão e a princesa” e “Os rostos invisíveis” sejam lidos como ampliações descritivas das personagens principais, sobretudo de Alejandra, pois há inúmeros episódios que contrastam o esplendor do passado e a decadência do presente, tanto no nível coletivo (história de uma nação) quanto no particular (declínio da família Olmos).

“Um Deus desconhecido” narra o destino de uma linhagem marcada pelo incesto. Este capítulo evidencia as sombras que continuaram pairando sobre a Casa de Barracas, em ruínas, mesmo que tenham desaparecido todos os seus habitantes, evidenciando assim a permanência no presente de um passado deteriorado.

“Informe sobre cegos” possui autonomia narrativa. Escrito por Fernando (personagem completamente paranoica), institui-se como relato da perseguição à suposta seita macabra dos cegos.

Em relação à estrutura, é o único capítulo introduzido por uma epígrafe, bastante reveladora do que está por vir. Assemelha-se a uma invocação do mal, do nefasto e da morte.

¹¹⁰ *historia falida de un pasado insepulto, que ya no tiene lugar en el presente histórico de la Argentina, moderna, federal.*

¹¹¹ *génesis de la desesperanza existencial que impregna la escritura.*

Oh, deuses da noite!
 Oh, deuses das trevas, do incesto e do crime,
 da melancolia e do suicídio!
 Oh, deuses dos ratos e das cavernas
 dos morcegos, das baratas!
 Oh, violentos, inescrutáveis deuses
 do sonho e da morte!¹¹²

O *Informe* não se liga ao presente ou passado ficcional das demais partes. Remete a um futuro (também ficcional) repleto de premonições, relativas à seita de cegos; além disso, corresponde à realidade de Fernando, externa ao universo descrito em seu texto.

Fernando é o único narrador do *Informe*, de natureza intra- e homodiegética, ou seja, ele participa dos acontecimentos e os narra. Seu relato situa-se no final da história principal, especificamente no início de seu *Informe*: “Quando começou isso que terminará com o meu assassinato?”¹¹³ (SÁBATO, 2008, p. 239). Este é o momento desde o qual relata os eventos. Gálvez Acero o classifica como “presente real” (ACERO *apud* Urbina p. 918), ou seja, momento da escrita do *Informe* que corresponde ao momento da narração da história principal.

A história inicia-se quando Fernando ouve a sineta de uma cega, enquanto caminha pela *Plaza de Mayo* num dia de verão de 1947. O segundo e decisivo encontro, referente à perseguição ao cego do metrô, ocorre após vários meses. Nesse intervalo temporal, a narrativa apresenta diversas digressões sobre observações ou atividades desenvolvidas pelo narrador-personagem, tais como: “Yo estaba en plena investigación pero mi trabajo estaba retrasado”, “Vigilaba y estudiaba los ciegos, sin embargo”, (SÁBATO, 2008, p. 240), ou “Antes, cuando era más joven” (SÁBATO, 2008, p.241).

Urbina (2008, p. 919 - 920) argumenta que estas digressões são típicas dos narradores sabatianos. Em sua maioria, são analepses explicativas, cuja função é situar a história presente num contexto mais geral. O ensaísta afirma ainda que todas

¹¹² *Oh, dioses de la noche!*
Oh, dioses de la tinieblas, del incesto y del crimen,
de la melancolía y del suicidio!
Oh, dioses de las ratas y de las cavernas,
de los murciélogos, de las cucarachas!
Oh, violentos, inescrutables dioses
de sueño y de la muerte!
 (SÁBATO, 2008, p. 237).

¹¹³ “¿Cuándo empezó esto que ahora va a terminar con mi asesinato?”.

as divagações são enunciações atemporais, pertencentes ao que Acero denomina “presente real”. Essas divagações, portanto, acontecem enquanto Fernando escreve o *Informe*, e configuram-se como parte da história principal, ocorrida antes de sua morte.

A disposição narrativa caótica do *Informe* ocorre, principalmente, devido às sucessivas permutas entre Fernando-personagem e Fernando-narrador. Não se pode precisar exatamente quando o texto foi escrito. O fragmento do jornal *La razón*, em “Notícia preliminar”, informa que Fernando terminou sua escritura na noite em que morreu. O *Informe* foi encontrado no apartamento que alugava em *Villa Devoto*.

Desde o primeiro até o último capítulo, Fernando previa que sua morte estava próxima, como pode ser observado nos fragmentos: “que terminará com o meu assassinato” (SÁBATO, 2008, p.239); “ESTE INFORME está destinado, após a minha morte, que se aproxima” (SÁBATO, 2008, p.256); “o temido era que o contato acontecesse demasiado tarde para mim” (SÁBATO, 2008, p.267); “essa espera era perigosa e aumentava a minha ansiedade, pelo temor de não chegar a tempo” (p.289); “Por que nestes dias que precedem a minha morte, não tenho dúvidas de que meu destino já estava decidido, desde o começo da minha investigação” (SÁBATO, 2008, p.300); “ASSOMBROSA LUCIDEZ que tenho nestes momentos que antecede a minha morte” (SÁBATO, 2008, p. 334); “neste momentos que precedem minha morte”(p. 350) e “vi meu passado e meu futuro (minha morte)” (SÁBATO, 2008, p. 362)¹¹⁴.

O desfecho do *Informe* ocorre, exatamente, quando Fernando acabado seu texto, guarda-o em um recinto em que a Seita não possa encontrá-lo e vai até onde “ela” o estará aguardando.

Também sei que meu tempo é limitado e que minha morte me espera. É algo singular e incompreensível para mim, que esta morte me espera de certa maneira por minha própria vontade, porque ninguém virá até aqui e, serei eu mesmo quem vai, quem deve ir, ao lugar onde terá que ser cumprido a profecia. A astúcia, o desejo de viver, o desespero me fizeram imaginar mil fugas, mil maneiras de escapar da fatalidade. Mas, como alguém pode escapar de sua própria fatalidade? É meia-

¹¹⁴ *que ahora va a terminar con mi asesinato*” (p. 239); “ESTE INFORME está destinado, después de mi muerte, que se aproxima” (p. 256); “lo único temible era que el contacto se produjese demasiado tarde para mí” (p. 267); “esa espera me resultaba peligrosa y aumentaba mi ansiedad, por el temor de no llegar a tiempo” (p. 289); “Porque en estos días que preceden a mi muerte no tengo ya dudas de que mi destino estaba decidido, acaso desde el comienzo de mi investigación” (p. 300); “ASOMBROSA LUCIDEZ la que tengo en estos momentos que preceden a mi muerte” (p. 334); “en estos momentos que preceden a mi muerte” (p. 350) e “vi mi pasado y mi futuro (mi muerte) (p. 362).

noite. Estou indo para lá. Sei que ela estará me esperando(SÁBATO, 2008, p. 364)¹¹⁵.

Apesar da sinuosa planície onírica que sustenta parte do *Informe*, sua estrutura é linear, com início, meio e fim. Para Urbina (2008, p. 922), as mudanças de focalização entre Fernando-narrador e Fernando-personagem explicam a complexidade da narrativa. Ele complementa:

O tempo subjetivo é a razão que mais tem sido utilizada para explicar o gerenciamento de tempo no "Informe" [...]. O fato de quase metade das páginas do "Informe" serem dedicadas à narração de eventos ocorridos na noite de 5 de junho, gera um problema de duração e velocidade. Isso faz com que os eventos reais e imaginários experimentados pelo personagem ocupem um espaço muito maior do que o tempo real decorrido na história. A combinação de velocidade e duração, entrelaçada com o efeito causado pela constante mudança de foco e de ordem das ações, nos proporciona uma narração tão rica e intensa quanto o próprio "Informe sobre cegos" (URBINA, 2008, p. 922)¹¹⁶.

A exemplo dos anacronismos mais evidentes no *Informe*, pode-se citar o capítulo XXIV, quando está no quarto da cega. Fernando, narrador, realiza uma analepse externa, metadieética, para relembrar o incidente na casa Echagüe, ocorrido em 1935. Procedimento semelhante aparece no capítulo XXV, só que dessa vez metaficcional, pois Fernando menciona o caso Castel ¹¹⁷(SÁBATO, 2008, p. 327), ocorrido em 1947 e descrito no romance *El túnel*.

“Meu nome é Fernando Vidal Olmos, nasci em 24 de junho de 1911 en Capitán Olmos, província de Buenos Aires que leva o nome do meu tataravô” (SÁBATO, 2008,

¹¹⁵ También sé que mi tempo es limitado y que mi muerte me espera. Y cosa singular y para mí mismo incomprensible, que esa muerte me espera en cierto modo por mi propia voluntad, porque nadie vendrá a buscarme hasta aquí y seré yo mismo quien vaya, quien deba ir, hasta el lugar donde tendrá que cumplir el vaticinio. La astucia, el deseo de vivir, la desesperación, me han hecho imaginar mil fugas, mil formas de escapar a la fatalidad. Pero como nadie puede escapar a su propia fatalidad? [...]. Son las doce de la noche. Voy hacia allá. Sé que ella estará esperándome.

¹¹⁶ El tempo subjetivo es la razón que se ha usado más a menudo para explicar el manejo del tempo en el "Informe" [...]. El hecho que casi la mitad de las páginas del "Informe" está dedicada a narrar eventos que ocurrieron en la noche del 5 de junio es un problema de duración y velocidad. Esto hace que los eventos reales e imaginarios experimentados por el personaje ocupen un espacio mucho mayor que el tempo real transcurrido en la historia. La combinación de la velocidad y duración, imbricada con el efecto causado por el cambio de focalización constante, y la ordenación de las acciones, nos da una narración tan rica e intensa como es el "Informe sobre ciegos".

¹¹⁷ Refere-se a história de Juan Pablo Castel, protagonista de *El túnel*. Da prisão, ela narra os motivos que o levaram a cometer o assassinato de sua amante, Maria Iribarne. Assim como Fernando, de *Sobre héroes y tumbas*, ele desconfiava que os cegos eram seres macabros.

p. 251)¹¹⁸. Assim, inicia-se o quinto capítulo do *Informe*, com o registro de dados que evidenciam que Fernando, assim como Bruno, parece constituir um alter-ego do próprio Sábato.

O dia de nascimento de Fernando coincide com o nascimento de Sábato. Ambos nasceram no dia da celebração de São João. Segundo a tradição, quem nasce neste dia está predestinado a conectar-se com as forças sobrenaturais. Além disso, essa data normalmente é celebrada com fogueiras noturnas. O fogo e a noite de São João de 1955 constam na “Notícia preliminar” da primeira edição da obra, junto ao incêndio do Mirador. Vale lembrar que Sábato tinha obsessão pelo fogo; queimava o que escrevia se não ficava satisfeito, e este quase foi o destino do seu romance mais célebre¹¹⁹.

O *Informe* parece compor um livro de memórias e testemunho da jornada de Fernando ao mundo subterrâneo, fétido e sórdido das partes mais obscuras da periferia de Buenos Aires. Entre momentos de lucidez e desvario, luz e sombras, em que persegue e é perseguido, vai traçando caminhos pelas sujidades de uma cidade que parece representar as contradições brutais da história humana.

Abomináveis cloacas de Buenos Aires! Mundo horrível e inferior, pátria da imundície! Imaginava acima, salões brilhantes, mulheres bonitas e delicadas, gerentes de banco corretos e atenciosos, professores dizendo que não se deve escrever palavrões nas paredes; imaginava guarda-pós brancos e engomados, vestidos de noite com tule ou voal delicado frases poéticas para a amada, comoventes discursos sobre as virtudes patrióticas. Enquanto lá embaixo, decorria um tumulto obscuro e pestilento, corriam misturados com as menstruações das mulheres românticas, os excrementos das jovens mulheres finas vestidas de voal, os preservativos usados pelos gestores corretos, os fetos despedaçados de milhares de abortos, os restos de comida de milhões de casas e restaurantes, o imenso e inumerável lixo de Buenos Aires (SÁBATO, 2008, p. 349).¹²⁰

¹¹⁸ *Me llamo Fernando Vidal Olmos, nací el 24 de junio de 1911 en Capitán Olmos, pueblo de la provincia de Buenos Aires que lleva el nombre de mi tatarabuelo.*

¹¹⁹ Parte das informações deste parágrafo foram extraídas de nota explicativa (p. 251) presente na edição de *Sobre héroes y tumbas* que está sendo utilizada para este estudo.

¹²⁰ *¡Abominables cloacas de Buenos Aires! ¡ Mundo inferior y horrendo, patria de la imundicia! Imaginaba arriba, en salones brillantes, a mujeres hermosas y delicadísimas, a gerentes de banco correctos y ponderados, a maestros de escuela diciendo que no se deben escribir malas palabras sobre las paredes; imaginaba guarda polvos blancos y almidonados, vestidos de noche con tules o gasas vaporosas, frases poéticas a la amada, discursos conmovedores sobre las virtudes patricias. Mientras por ahí abajo, en obscuro y pestilento tumulto, corrían mezclados las menstruaciones de aquellas amadas románticas, los excrementos de las vaporosas jóvenes vestidas de gasa, los preservativos usados por correctos gerentes, los destrozados fetos de miles de abortos, los restos de comidas de millones de casas y restaurantes, la inmensa, la innumerable Basura de Buenos Aires.*

O comportamento de uma sociedade moderna e hipócrita, que vive de aparências e tenta negar, tornando-a invisível, sua face mais predadora, é desnudado em suas contradições óbvias: um mundo simultaneamente asséptico e pestilento. A menção a secreções ou extirpações corpóreas (“a menstruação de aquelas amadas românticas”, “os excrementos das jovens”, “os fetos destruídos por milhares de abortos”) retratam metonimicamente partes de um todo e, assim, parecendo remeter também à uma subjetividade fragmentária, impessoal e vazia.

Em meio à putridão, Fernando, como um “investigador do Mal” (SÁBATO, 2008, p. 283) ¹²¹acaba se entregando, por completo, a um mundo desprezível e sujo, tornando-se assim um “místico da sujeira e do Inferno” (SÁBATO, 2008, p. 355)¹²². No momento final de sua peregrinação em busca da Seita de cegos, encontra-se no quarto de uma cega e, preso em seus devaneios, cita o momento em que um “Olho Fosforescente” ¹²³começou a chamar-lhe. Aproximou-se de algo que parecia a estátua de uma grande divindade, “terrível e noturna, com o poder sobre a vida e morte” (SÁBATO, 2008, p. 358)¹²⁴.

Por que é os olhos que falam e não outra parte do corpo? Talvez porque os olhos sejam as únicas aberturas do corpo capazes de revelar o sujeito tal como ele é:

As torres guardavam o seu redor. Era feita de pedras ocre, seu corpo era o de uma mulher, mas tinha asas e cabeça de vampiro, em basalto brilhante. Suas mãos e pés terminavam em garras. Não tinha rosto. A fosforescência do Olho devia-se, talvez, ao reflexo de um fogo interno, porque já era intenso, já oscilava ou diminuía (SÁBATO, 2008, p. 358).¹²⁵

O momento com a cega culmina com o sexo, representado pela penetração no “sexo-olho” ¹²⁶da divindade, uma figuração do feminino em seu aspecto mais perversamente atrativo e destruidor. Após esse episódio, Fernando acorda em seu apartamento, sem saber como lá chegou, convicto de que vivenciou cada momento do seu relato.

¹²¹ *investigador del Mal.*

¹²² *místico de la Basura y del Infierno.*

¹²³ *Ojo Fosforescente.*

¹²⁴ *terrible y nocturna, con poder sobre la vida y la muerte.*

¹²⁵ *Las torres hacían guardia en torno de ella. Estaba hecha con piedras ocre, su cuerpo era de mujer, pero tenía alas y cabeza de vampiro, en brillante basalto. Sus manos y sus pies terminaban en garras. No tenía rostro. La fosforescência del Ojo se debía, tal vez, al reflejo de un fuego interior, porque ya era intenso, ya vacilaba o disminuía.*

¹²⁶ *sexo-ojo*

Sua hipótese inicial de que o mundo, submetido ao domínio do mal, está sendo governado, secretamente, por uma perversa seita de cegos cuja abrangência do poder é desconhecida, é defendida até o final.

Tudo o que é exposto mais tarde confirma, a partir da subjetividade do narrador- personagem, essa postulação inicial. No entanto, a força persuasiva de seu relato permanece; emerge dos efeitos metafóricos a partir de uma percepção alucinada do real, nas construções do sujeito que a escrita desenha e desdobra em uma constelação de significados polarizados nas dualidades que dão origem a modos de leitura entrecruzados (CALABRESE, 2008, p. 72)¹²⁷.

Sobre héroes y tumbas é formado por quatro capítulos que funcionariam também como histórias independentes, a exemplo da narrativa sobre a Legião de Lavalle e o *Informe*, de Fernando.

De forma geral, as personagens configuram-se em “arquétipos do bem e do mal, do racional e do irracional, do realista e do romântico, do histórico e do abstrato” (VASCO, 2001, p. 45). Elas expõem convicções metafísicas de abrangência universal, a partir do momento em que simbolizam problemas existenciais.

A loucura tem uma função importante e agrega uma expressiva poeticidade ao texto, além de ser o caminho que possibilita que as personagens fujam de uma realidade na qual elas não mais se enquadram. Considerando-se como louco aquele que “está fora dos limites da razão, fora das normas da sociedade” (CHEVALIER, 2019, p. 560), a loucura pode representar a transcendência e a liberdade, principalmente, no âmbito familiar.

[...] nosso autor nos apresenta um estado de loucura familiar generalizada em que a história e as vicissitudes dos personagens se desenrolam. Os modelos familiares decadentes começam a produzir todos os tipos de taras e manifestações “loucas”. A loucura é intensamente expressa no desfrute do campo visual, do campo escópico, do olhar e da voz (SUED; TRIGUEROS, 2008, p. 724).¹²⁸

¹²⁷ *Todo lo que se expone luego no hace más que confirmar, desde la subjetividad del personaje-narrador, esa postulación inicial. Sin embargo, la fuerza persuasiva de su relato subsiste; emerge de los efectos metafóricos de una alucinada percepción de lo real, en las construcciones del sujeto que la escritura dibuja e se despliega en una constelación de sentido polarizada en dualidades que dan lugar a modos de lectura entrecruzados.*

¹²⁸ [...] nuestro autor nos presenta un estado de locura familiar generalizada en el cual se desarrollan la historia y los avatares de los personajes. Los modelos de familia en decadencia comienzan a gestar todo tipo de taras y manifestaciones “locas”. La locura se expresa intensamente en el goce del campo de lo visual, del campo escópico, de la mirada y de la voz.

Alejandra representa o declive final de sua família, expondo a loucura constantemente. Sábato realiza com maestria a “operação de confinar a aristocracia patricia em uma dimensão desvalorizante, homóloga ao real declínio desse setor de classe na história contemporânea [...]” (ROMANO-SUED;TRIGUEROS, 2008, p. 741).¹²⁹ É por intermédio da loucura que o autor consegue unir a consciência individual à consciência do mundo, por meio da totalidade humana e material que cada uma das personagens precisaria deixar para trás para poder ir adiante, e o ciclo da loucura fica completo com a morte de Alejandra.

Uma peculiaridade sobre a recepção de *Sobre héroes y tumbas* foi que o romance alcançou uma projeção específica sobre núcleos artísticos pertencentes à arte popular, a exemplo de duas produções no âmbito musical. A primeira refere-se à letra de um tango escrita por Sábato, musicada por Aníbal Troilo em 1966, intitulada *Alejandra*¹³⁰:

*He vuelto a aquel banco del Parque Lezama.
Lo mismo que entonces se oye en la noche
la sorda sirena de un barco lejano.
Mis ojos nublados te buscan en vano.
Después de diez años he vuelto aquí solo,
soñando aquel tiempo, oyendo aquel barco.
El tiempo y la lluvia, el viento y la muerte,
ya todo llevaron, ya nada dejaron.*

*¿En qué soledades
de hondos dolores,
en cuáles regiones
de negros malvones
estás, Alejandra?
¿Por cuáles caminos,
con grave tristeza,
¡oh!, muerta princesa?*

*He vuelto a aquel banco del Parque Lezama.
Lo mismo que entonces se oye en la noche
la sorda sirena de un barco lejano.
Mis ojos nublados te buscan en vano.
Ahora, tan sólo, la bruma de otoño,
un viejo que duerme, las hojas caídas.
El tiempo y la lluvia, el viento y la muerte
ya todo llevaron, ya nada dejaron.*

¹²⁹ *operación de confinar a la aristocracia patricia en una dimensión desvalorizante, homóloga de la decadencia real de ese sector de clase en la historia contemporánea [...].*

¹³⁰ Disponível em: <<https://www.todotango.com/musica/tema/2155/Alejandra/>>. Acesso em: 01 jul. 2020.

A música menciona o banco da *Plaza Lezama*, onde Martín conheceu Alejandra. A voz da canção parece ser a de Martín, dizendo que regressou do Sul e, mesmo após tanto tempo, não consegue esquecê-la. Essa letra de tango, um intratexto (análogo ao desfecho de Castel, já citado), remete a uma ocorrência posterior ao trágico final da protagonista, retratada agora como “a princesa morta” e não mais como “a princesa-dragão”.

Caso semelhante ocorre com a gravação do *Romance de la muerte de Juan Lavalle* (1964)¹³¹ em que Sábato reorganizou um recorte da narrativa apresentada em *Sobre héroes y tumbas*. O álbum, com música de Eduardo Falú, foi interpretado pela primeira vez em 1964 e está dividido por temas: *Elegía Por la Muerte de Un Guerrero*, *Cielo Enlutado*, *Quebracho Herrado*, *Marcha de Los Derrotados*, *Poncho Celeste*, *La Cuartelera María de Los Dolores*, *Palomita Del Valle*, *Guarda Mi Llanto*, *Elegía Por la Muerte de Un Guerrero*, *La última Retirada*, *Tierra Milenaria*, *Palomita Del Valle*, *El Sueño de Celedonio Olmos*, *Guarda Mi Llanto*, *Cielo Enlutado*, *Aparicio Sosa* e *Tierra Milenaria*.



Capa ilustrativa do disco. Disponível em: <<https://www.amazon.com/Romance-Lavalle-Participacion-Mercedes-Historico/dp/B00NJ0VAFW>>. Acesso em: 01 jul. 2020.

¹³¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZUplsvy0IHM>>. Acesso em: 30 jun. 2020.



Eduardo Falú acompanhado de Ernesto Sábato, 1970, Buenos Aires. Disponível em: <https://elpais.com/cultura/2013/08/12/actualidad/1376258906_695356.html>. Acesso em: 01 jul. 2020.

O diálogo intersemiótico entre Sábato e a música argentina, centrado em *Sobre héroes y tumbas*, deu-se pela transferência de alguns núcleos temáticos particularmente relevantes. Sobre o assunto, Enrique Foffani e Miriam Chiani afirmam que “letra e voz representam então a relação ativa entre o autor e suas novas reconfigurações do conteúdo romanesco” (FOFFANI; CHIANI, 2008, p. 615)¹³². Não se trata, portanto, de uma flexibilização do enredo, mas de uma via em que elementos narrativos do romance se transmutam em outras expressões artísticas, revelando o consabido potencial da literatura para germinar em outras artes.

Apesar das inúmeras modificações feitas por Sábato nos originais de *Sobre héroes y tumbas* até, enfim, encontrar a “forma definitiva” – conforme afirma o autor na edição crítica utilizada neste estudo, – pode-se dizer que, de certa forma, essa

¹³² letra y voz representan entonces la relación activa entre el autor y sus nuevas reconfiguraciones del contenido novelístico.

“edição definitiva”, com sorte, nunca será finalizada. Ela seguirá seu caminho, ressignificações possibilitadas pelo diálogo interartes.

3.2 Dança macabra: as figurações da morte no romance *As intermitências da morte*

Em *As Intermitências da Morte*, Saramago aborda o tema da finitude como proposta principal do enredo, discorrendo sobre o papel da morte no mundo ocidental contemporâneo, a partir de um ângulo insólito: a supressão da morte e suas consequências desastrosas. Numa narrativa fluida, irônica e cômica, o narrador problematiza vários assuntos concernentes à sociedade atual e capitalista, como é o caso da invisibilidade do moribundo, da mercantilização da morte e da manipulação da mesma por instituições governamentais e religiosas.

Conforme Saramago (2010),¹³³ o título do romance evoca o da obra *As Intermitências do Coração* do escritor francês Marcel Proust. Afirma que escolhera outro título, quando “a memória como um espelho que revelasse lentamente uma imagem antiga” trouxe a ressonância do paralelismo formal entre as duas intermitências. Embora haja coincidência com Proust, Saramago relata que a ideia do título surgiu-lhe quando estava relendo *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*, do escritor alemão Rainer Maria Rilke, momento em que pensou “E se a morte não fosse capaz de matar a uma pessoa determinada?”¹³⁴.

“No dia seguinte ninguém morreu” (SARAMAGO, 2005, p. 11). É assim que se inicia a narrativa. Em seguida, o leitor toma conhecimento das preocupações relacionadas ao sumiço da morte de setores como a igreja, governo, hospitais, asilos e agências funerárias.

É então que um velho moribundo tem uma ideia para morrer, juntamente com o seu neto bebê, também sem salvação: serem transportados para o país vizinho. A notícia deste ato espalha-se e a família é moralmente condenada pela população, até o conhecimento de que práticas semelhantes começam a ocorrer por todo o país: em

¹³³ Disponível em: <<https://www.josesaramago.org/respostas-a-uma-entrevista-a-revista-stilos-a-proposito-de-as-intermitencias-da-morte>>. Acesso em: 03 abr. 2018.

¹³⁴ ¿Y si la muerte no fuera capaz de matar a una persona determinada? Disponível em: <https://elpais.com/diario/2005/11/12/cultura/1131750001_850215.html>. Acesso em: 03 abril 2018.

uns casos por misericórdia, noutros para ficarem livres dos pesos mortos em suas casas.

Diante disto, o governo decide vigiar determinadas zonas fronteiriças para controlar esta prática. Surge, então, um grupo, que explora o transporte dos moribundos, denominado “máphia” (“Porquê com ph, Para nos distinguirmos da outra, da clássica” [SARAMAGO, 2005, p. 50]), que chantageia o governo, com base na violência contra os vigilantes, conseguindo que a maior parte deles seja desativada e que vinte e cinco por cento passe a trabalhar para a “máphia”.

Cabe ao diretor da televisão nacional ler a “carta da morte”, comunicando a retomada de sua atividade, com uma pequena diferença: as pessoas serão avisadas da sua morte uma semana antes, para que possam resolver os últimos assuntos (testamentos, por exemplo). As agências funerárias imediatamente vêem nisto uma extraordinária oportunidade de negócio, assim como os carpinteiros que fabricam caixões e os coveiros, que exigem um aumento substancial do salário. Ironicamente, o primeiro a morrer, à meia-noite, é o presidente da associação das agências funerárias.

Passado algum tempo, uma das cartas da morte é devolvida quatro vezes, o que faz com que a vítima – um violoncelista – permaneça vivo para além da data estipulada para o seu falecimento. A Morte, então, decide alterar o verbete do violoncelista, mudando o ano de seu nascimento para o seguinte, o que faz com que ele se torne um ano mais novo. Disfarçada de mulher, sai às ruas e encontra-se com ele pessoalmente. Vai até a sua casa transportando consigo a carta fatídica. No entanto, os dois apaixonam-se e a Morte queima a carta.

Após essa breve apresentação do enredo, pode-se dizer que, estruturalmente, o romance está dividido em três partes, num total de quinze capítulos¹³⁵. A primeira (capítulos um ao seis) diz respeito à intermitência da morte. Nela, o narrador reflete com ironia, humanismo e pessimismo sobre a situação de imortalidade transitória que perturba os governantes e os poderosos e ilude a população ingênua. Certamente, pode-se identificar o mundo narrado como semelhante ao mundo do capital, que entra em colapso frente a um acontecimento inusitado e ilógico.

Na segunda parte (capítulos sete ao nove), há uma história que parece, a princípio, não ter vínculo com o que narrado até então. A morte encaminha uma carta

¹³⁵ Os capítulos não aparecem enumerados no livro: primeira parte (páginas 11 à 86), segunda parte (páginas 87 à 133) e terceira parte (páginas 135 à 207).

de sua autoria a uma emissora de televisão para que seja anunciado o seu retorno, impondo novas regras:

[...] a partir da meia-noite de hoje se voltará a morrer tal como sucedia [...] 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 [...] 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 que geralmente se me conhece, morte. (SARAMAGO, 2005, p. 99-100).

Magoada porque os seres humanos a detestam, resolve mostrar como eles são ingratos, a partir da morte anunciada, que gerará uma outra desordem. Para cada um a quem estivesse a chegar a temida hora da partida seria enviada uma carta, anunciando que ao final do prazo de sete dias sua vida cessaria. Este novo sistema de notificação – sarcasmo em relação ao modo burocrático de viver – provocará uma reação catastrófica, que será relatada nos três capítulos que englobam esta parte.

A terceira e última (capítulos dez ao quinze) inicia-se quando uma das cartas enviadas retorna à remetente. Doravante, a morte, transtornada com tal acontecimento, transfigura-se na figura de uma bela mulher e sai à procura do destinatário para entregar-lhe a correspondência pessoalmente. Nota-se uma narração mais clássica, centrada nas personagens da Morte e do violoncelista, com espaço e conflito bem definidos. Além disso, a Morte é humanizada, passando a ser vista não apenas como uma figura macabra que detém a vida de cada um, mas também como possuidora de sentimentos, como qualquer ser humano. Logo, transformar a morte em personagem acaba sendo uma forma de tratar da vida.

A narrativa termina com a repetição da frase inicial “No dia seguinte ninguém morreu” (SARAMAGO, 2005, p. 207), para lembrar ao leitor que não há solução definitiva para o morrer. O que existe é uma convivência entre vida e morte, dependência mútua absoluta, que coabita o interior de cada ser.

As Intermittências da Morte parte de um mecanismo semelhante a outros romances de Saramago, caso de *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995), em que o relato começa com uma situação insólita e caótica, também, num país não identificado e imaginário e que analisa, por intermédio de metáforas e alegorias as situações da vida contemporânea.

Além dos recursos alegóricos, a invenção de uma situação impossível de acontecer direciona o leitor às reflexões de cunho filosófico voltado às indagações

existenciais. Os efeitos que a efabulação gera remetem a uma reflexão densa sobre a condição humana. Neste sentido, Saramago apresenta o caos para encenar o sentido da morte e, sobretudo, o sentido da vida. Elege um ambiente fantástico porque não há outro modo para lidar com algo que não constitui uma presença física ainda que seja, paradoxalmente, uma realidade.

Dado o que acima foi exposto, as considerações abaixo estarão pautadas nos seguintes eixos temáticos: relação entre vivos e mortos, manipulação da morte pelo governo e pela religião, mercantilização da morte e, por fim, figuração da morte no romance.

A primeira parte de *As Intermittências da Morte* enfatiza, dentre outros assuntos, a objetificação e a solidão dos moribundos, como pode ser percebido no trecho em que é relatada a história de como os corpos do avô e do neto de uma família de camponeses foram levados ao outro lado da fronteira para morrer e os efeitos disso, dado, por exemplo, no exagero das notícias midiáticas, sensacionalismo e moralismo.

Um deles era o avô daqueles à antiga usança, um rijo patriarca que a doença havia reduzido a um mísero farrapo, ainda que não lhe tivesse feito perder por completo o uso da fala. O outro era uma criança de poucos meses a quem não tinham tido tempo de ensinar nem a palavra vida nem morte e a quem a morte real recusava dar-se a conhecer. Não morriam, não estavam vivos [...] A família foi pedir ajuda ao padre, que ouviu, levantou os olhos ao céu e não teve outra palavra para responder senão que todos estamos na mão de deus e que a misericórdia divina é infinita. Pois sim, infinita será, mas não o suficiente para ajudar o nosso pai e avô a morrer em paz nem para salvar um pobre inocentinho que nenhum mal fez ao mundo (SARAMAGO, 2005, p. 38).

Neste trecho, evidencia-se a impossibilidade de se viver num mundo em que a morte se retira de cena, marcando a transitoriedade da vida a partir da relação da criança/velho ambos designados a morrer. Ressalta-se a impotência da instituição religiosa frente a finitude humana, além de evidenciar a situação dos moribundos como um assunto dos sobreviventes, portanto deve ser tratada como algo terreno, ou seja, pelo estado e pela família que é quem deve se responsabilizar por eles.

A saga da família de camponeses em busca da morte de seus entes queridos se desenvolverá ao longo das seis páginas que seguem a citação acima, pois conforme o narrador, de acordo com o ponto de vista técnico-narrativo não seria adequado “despachar em duas rápidas linhas precisamente aquelas pessoas que irão

ser protagonistas de um dos mais dramáticos lances ocorridos nesta, embora incerta, inverídica história sobre as intermitências da morte” (SARAMAGO, 2005, p. 40).

Evidenciando o estatuto ficcional de seu relato, o narrador ressalta o medo da família de camponeses de que seus vizinhos curiosos percebessem o que estavam prestes a fazer, além do receio do que pensariam se descobrissem o transporte ilegal dos familiares que se encontravam em estado de morte suspenso.

A jornada inicia-se com o transporte do avô e do neto em uma mula e se finda com o sepultamento de seus corpos em território vizinho. A arquitetura narrativa permite inferir alguma semelhança entre a figura do neto e o menino Jesus. Essa associação justifica-se pela presença da mula, e pelos detalhes descritivos do cuidado materno com a criança: “A mãe do menino foi à carroça ajeitar a pequena manta que o cobria”. Também a morte do avô é associável aos milagres e martírios de Cristo, pois quando as suas filhas não tinham força para retirar o seu corpo da mula e conduzi-lo até os braços do genro, ele “escapou-se suavemente das mãos das filhas e, por si mesmo, levitando, subiu para os braços estendidos do genro” (SARAMAGO, 2005, p. 42). Posteriormente o corpo do velho será levado à sua cova com “os braços abertos em cruz” (SARAMAGO, 2005, p. 44), remetendo a imagem de Jesus Cristo Crucificado.

Quando cruzaram a fronteira, “o céu, que desde o princípio da noite havia estado coberto de pesadas nuvens que ameaçavam chuva, abriu-se e deixou aparecer a lua” (SARAMAGO, 2005, p. 42) e a cada momento mais próximo do sepultamento dos corpos a lua cheia brilhava cada vez mais. O luar não irrompe na narrativa involuntariamente, posto que a lua enquanto princípio feminino simboliza renovação, transformação e crescimento. Além disso,

A Lua é também o *primeiro morto*. Durante três noites, em cada mês lunar, ela está como morta, ela desapareceu ... Depois reaparece e cresce em brilho. Da mesma forma, considera-se que os mortos adquirem uma nova modalidade de existência. A Lua é para o homem o símbolo desta passagem da vida à morte e da morte à vida; ela é até considerada, entre muitos povos, como o lugar dessa passagem, a exemplo dos lugares subterrâneos. (CHEVALIER, 2019, p. 561-562).

Sob a lua cheia é que se dará a passagem (morte) dos primeiros mortos que enganaram a morte. O corpo do velho foi o primeiro a ser colocado na cova, em seguida o corpo do menino foi disposto nos braços do avô, tendo como sepulcro apenas a terra e uma árvore que servirá de sinal para quando a família trouxer flores.

A árvore¹³⁶ enquanto “lápide” do jazigo acolhedor dos corpos do avô e do neto, simboliza morte e regeneração, o ciclo da vida que termina. Além disso, propicia aos defuntos o contato direto entre terra e céu, tranquilizando os familiares que não puderem enterrá-los dentro dos preceitos sociais e religiosos vigentes (funeral, caixão, etc).

As partes um e dois do romance possuem um teor mais ensaístico, se comparadas à terceira parte, por revelar criticamente os ardis de setores da sociedade como o estado, a igreja, a mídia e as indústrias que necessitam da morte para existir.

Que irá fazer a igreja se nunca mais ninguém morrer? O que fará o Estado? Para se discutir a greve da morte, foi composta uma “comissão interdisciplinar” (SARAMAGO, 2005, p. 35), cuja reunião não ocorreu bem. O grupo era composto por oito homens: filósofos pessimistas e otimistas, autoridades religiosas (igrejas católica e protestante) e autoridades do estado. No geral, todos tratavam a morte como algo fundamental para a existência das instituições as quais representavam, menos as figuras caricatas do primeiro ministro e do cardeal, que, a partir de um discurso irônico, criticam os excessos e as irregularidades do governo e da igreja.

O tom irônico que reveste a reunião da comissão interdisciplinar, dentre outros episódios, é um aspecto determinante na prosa ficcional de José Saramago, pois, como diz Fernando Gómez Aguilera (2010, p. 227), é “um sinal de agudeza” que sublinha o ponto de vista do escritor, numa narrativa em que tratar da morte enquanto personagem acaba sendo um modo de tratar da vida, com humor e ironia.

Quanto às instituições religiosas representadas, pode-se dizer que elas usam o pretexto da morte para manipular as pessoas, colaborando para conter o medo do fim absoluto; sem, no entanto, aboli-lo, pois justificam-se graças à permanência do medo. Este aspecto pode ser observado na resposta de um integrante da igreja católica a um dos filósofos:

Tem razão, senhor filósofo, é para isso mesmo que nós existimos, para que as pessoas levem toda a vida com o medo pendurado no pescoço e, chegada a sua hora, acolham a morte como uma libertação. O paraíso, Paraíso ou inferno, ou cousa nenhuma, o que se passe depois da morte importa-nos muito menos que o que geralmente se crê, a religião senhor filósofo, é um assunto da terra, não tem nada que ver com o céu, Não foi o que nos habituaram a ouvir, Algo

¹³⁶ “Pelo fato de suas raízes mergulharem no solo e de seus galhos se elevarem para o céu, a árvore é universalmente considerada como símbolo das relações que se estabelecem entre a terra e o céu” (CHEVALIER, 2019, p. 84).

teríamos que dizer para tornar atractiva a mercadoria, Isso quer dizer que em realidade não acreditam na vida eterna, Fazemos de conta (SARAMAGO, 2005, p. 36).

A atitude de repreender as instituições religiosas condiz com a postura de Saramago nos seus romances do primeiro e do segundo ciclos, contribuindo, conforme Arnaut (2011, p. 32) para a permanência de uma importante linha temática da ficção de José Saramago: crítica à religião católica e às instituições religiosas de forma geral, a fim de mostrar como estas entidades desvirtuam, em proveito próprio, valores humanistas e humanitários.

Para tanto, tece constantemente considerações, quase sempre satíricas e irônicas, sobre as entidades religiosas: “Sem morte, ouça-me bem, senhor primeiro-ministro, sem morte não há ressurreição, e sem ressurreição não há igreja” (SARAMAGO, 2005, p. 18); “À igreja nunca se lhe pediu que explicasse fosse o que fosse, a nossa outra especialidade, além da balística, tem sido neutralizar, pela fé, o espírito curioso” (SARAMAGO, 2005, p. 20); “a morte era absolutamente fundamental para o reino de deus” (SARAMAGO, 2005, p. 35); “se acabasse a morte não poderia haver ressurreição, e que se não houvesse ressurreição, então não teria sentido haver, igreja”; “As religiões, todas elas, por mais voltas que lhes dermos, não tem outra justificação para existir que não seja a morte, precisam dela como do pão para a boca” (SARAMAGO, 2005, p. 36).

As citações anteriores ilustram parte das críticas na primeira parte de *As intermitências da morte*, sem contar as outras tantas que podem ser verificadas ao longo do romance. A partir dessa amostragem nota-se o intuito de denunciar como, tantas vezes pelo medo, “a crença é usada para angariar e congregar os fiéis e também para os impedir de fazer perguntas problemáticas e de difícil resposta” (ARNAUT, 2011, p. 32). Além disso, remetem a como a morte tem sido manipulada pelas religiões, seja por meio do paraíso prometido, seja pelo suplício de vidas alheias, tudo em nome de um Deus e para a sua maior glória. Por essa razão, Saramago considera a vida humana uma “farsa trágica”, já que não é em “nome de Deus que as religiões fazem guerra umas às outras, mas sim em nome das representações que dele fazem”, fato que mostra, nas palavras do autor, “a dimensão da irremediável estupidez da espécie a que pertencemos”¹³⁷

¹³⁷ As citações foram extraídas do site da Fundação José Saramago. Disponível em: <<https://www.josesaramago.org/>>. Acesso em: 03 abr. 2018.

[...] a igreja é quem necessita da morte para viver. Sem a morte não existiria a Igreja porque não haveria ressurreição. As religiões se alimentam da morte. A pedra angular sob a qual está assentado o edifício administrativo, teológico, ideológico e repressor da Igreja se desmoronaria caso a morte deixasse de existir. Por isso os bispos no romance convocam uma campanha de oração para que a morte volte. Parece cruel, mas sem a morte e ressurreição, a religião não poderia seguir dizendo para nos portarmos bem para vivermos eternamente, no lado de lá¹³⁸ (SARAMAGO, 2005, s/n).

A “campanha de oração” refere-se à iniciativa das autoridades religiosas para que a população saia em procissão a pedir o retorno da morte, após a conclusão de que “talvez tenha sido por ordem de deus que a morte se retirou” (SARAMAGO, 2005, p. 37). Tais acutiladas nas entidades religiosas desconstroem o discurso sobre a existência de um único Deus, trazendo à tona o fato de que “de deus e da morte não se têm contado senão histórias, e esta é mais uma delas” (SARAMAGO, 2005, p. 133).

A Mídia e o Estado também foram instrumentos essenciais para a manipulação e para a instauração de uma histeria coletiva na população, além de serem responsáveis pela propagação de notícias que seriam, posteriormente, interpretadas por milhões de pessoas de maneira equivocada, como quando uma repórter entrevista, logo no início da ausência da morte, um transeunte que relata a história do avô que estava prestes a morrer, mas “como se se tivesse arrependido do passo que ia dar” (SARAMAGO, 2005, p. 14), não morreu.

A confiada repórter laborava no mais grave dos enganos, porquanto havia interpretado as palavras da sua fonte informativa como significando que o moribundo, em sentido literal, se tinha arrependido do passo que estava prestes a dar, isto é morrer, defuntar, esticar o pernil, e portanto resolvera fazer marcha atrás. Ora, as palavras que o feliz neto havia efetivamente pronunciado, Como se se tivesse arrependido, eram radicalmente diferentes de um peremptório Arrependeu-se. Umas quantas luzes de sintaxe elementar e uma familiaridade com as elásticas subtilezas dos tempos verbais teriam evitado o quiproquó e a consequente descompostura que a pobre

¹³⁸ Trecho da entrevista “La religión se alimenta de la muerte”. Disponível em: <https://elpais.com/diario/2005/11/12/cultura/1131750001_850215.html>. Acesso em: 03 abr. 2018. [...] *la iglesia es que necesita la muerte para vivir. Sin muerte no podría haber Iglesia porque no habría resurrección. Las religiones se alimentan de la muerte. La piedra angular sobre la que se asienta el edificio administrativo, teológico, ideológico y repressor de la Iglesia se desmoronaría si la muerte dejara de existir. Por eso los obispos en la novela convocan una campaña de oración para que vuelva la muerte. Parece cruel, pero sin la muerte y la resurrección, la religión no podría seguir diciendo que nos portemos bien para vivir eterna, en el más allá.*

moça, rubra de vergonha e humilhação, teve de suportar do seu chefe directo (SARAMAGO, 2005, p. 14).

Além do engano da repórter, relatado de forma irônica e mesmo humorística, a consequência deste erro será a criação de um movimento de pessoas convencidas de que pela “simples acção da vontade será possível vencer a morte”. Em seguida é criada uma organização ainda mais ambiciosa que “o gozo feliz de uma vida eterna cá na terra, se havia tornado em um bem para todos, como o sol que nasce todos os dias e o ar que respiramos” (SARAMAGO, 2005, p. 15).

Após este episódio, o comunicado oficial emitido pelo governo traz críticas sobre como este tipo de texto é elaborado: de forma não criativa, repleto de termos vagos com o intuito de tranquilizar e confundir a população, além de mencionar a figura de Deus. Com isso, fica a mensagem de que o discurso político tende à mesmice, independente do contexto em que é proferido; e mantém relação de semelhança com o discurso religioso, uma vez que o cardeal se sentiu ofendido com a declaração do primeiro-ministro de que “a imortalidade do corpo resultasse da vontade de deus”, posto que sem morte a igreja não existiria. Ironizando mais uma vez o teor pré-moldado dos discursos político, o primeiro-ministro responde que a frase foi “destinada a impressionar, um remate de discurso, nada mais, bem sabe que a política tem dessas necessidades” (SARAMAGO, 2005, p. 18).

À divulgação, pela mídia, do ideal de que a vida sem a sombra da morte é bela, juntou-se uma onda de patriotismo, refletida no embandeiramento do país.

Um dia, uma senhora em estado de viúva recente, não encontrando outra maneira de manifestar a nova felicidade que lhe inundava o ser, e se bem que com a ligeira dor de saber que, não morrendo ela, nunca mais voltaria a ver o pranteado defunto, lembrou-se de pendurar para a rua, na sacada florida da sua casa de jantar, a bandeira nacional [...]. Em menos de quarenta e oito horas o embandeiramento alastrou a todo país, as cores os símbolos da bandeira tomaram conta da paisagem [...] Era impossível resistir a um tal fervor patriótico, sobretudo porque, vindas não se sabia de onde, haviam começado declarações inquietantes, para não dizer francamente ameaçadoras, como fossem, por exemplo, Quem não puser a imortal bandeira da pátria à janela de sua casa, não merece estar vivo [...] (SARAMAGO, 2005, p. 24).

Do trecho acima, pode-se inferir dois pontos: um diz respeito a falsidade do patriotismo e do luto da viúva, que em verdade estava feliz pela morte do marido e deslumbrada diante da possibilidade da vida eterna. Outro, ao medo imposto pela

ameaça do Estado, que consideraria traidores àqueles que não “andarem com a bandeira nacional à vista. Além disso, o discurso imperativo proclamava: “Junte-se a nós, seja patriota, compre uma bandeira, Compre outra, Compre mais Outra [...]”. Ancorada no medo, a manipulação da população pelo Estado fica cada vez mais evidente, as ruas tornaram-se um espaço de “insígnias desfraldadas” (SARAMAGO, 2005, p. 24) e poucos eram os moradores que consideravam tais procedimentos exorbitantes e pouquíssimos os questionadores das ordens do Estado.

Pouco tempo após a euforia inicial arrefecer, surgem circunstâncias imprevistas para os governantes. No que diz respeito à política, os republicanos aproveitaram da delicada situação para fazerem ouvir a sua voz. Os integrantes não eram muitos, mas se vangloriavam de sua influência social, sobretudo nos meios artísticos e literários, por onde, vez ou outra, faziam circular manifestos. Eles alegavam não haver lógica na existência de um rei que nunca morreria, salientando que seria mais coerente haver um presidente da república com um prazo fixo de mandato. O manifesto dos republicanos começou a influenciar também as outras camadas sociais, instigando a população a “assumir as responsabilidades que lhe competiam, tomando o destino nas suas mãos para dar começo a uma nova vida [...]” (SARAMAGO, 2005, p. 83).

Há danos tanto para o Estado quanto para o mercado fúnebre. A mercantilização da morte deve ser considerada a partir da relação entre vivos-moribundos e vivos-mortos, devido à manipulação da morte por instituições como agências funerárias, agências seguradoras, hospitais e a “máphia” (SARAMAGO, 2005, p. 50). Com o intuito de mostrar como a morte é um grande negócio, nem sempre limpo, há uma crítica direta à sociedade moderna e capitalista, dado que em decorrência da greve da morte instaura-se o caos no país imaginário em que a trama se passa.

Inúmeros são os problemas acarretados por uma vida sem interrupção, dado que a suspensão da morte não implica na suspensão dos males. Neste sentido, a ausência da morte, que a princípio era tida como um milagre, torna-se um estorvo, sobretudo, para o mundo industrial, causando prejuízo econômico¹³⁹.

¹³⁹ Este assunto aparece com mais frequência nas partes um e dois do romance, em que a narrativa, tecida de ácida ironia, põe à mostra os mecanismos que regem o capitalismo e a contemporaneidade, o mundo da “cultura do dinheiro”.

Faz-se importante à retomada da história do avô e do neto que foram transportados para além da fronteira do país para conseguirem morrer e das consequências desta ação.

[...] os meios de comunicação vituperaram os infames, as irmãs assassinas, o genro instrumento do crime, choraram-se lágrimas sobre o ancião e o inocentinho como se eles fossem o avô e o neto que toda gente desejaria ter tido [...] os jornais que atuavam como barômetros da moralidade pública apontaram o dedo à imparável degradação dos valores tradicionais da família, fonte, causa e origem de todos os males em sua opinião [...]. (SARAMAGO, 2005, p. 47).

Esta notícia espalhou-se rapidamente e a família foi condenada pela população; até o conhecimento de que práticas semelhantes começaram a ocorrer por todo o país, nuns casos por misericórdia, noutros para as famílias ficarem livres dos pesos mortos que os seus moribundos constituem em suas casas.

Em vista disso, o governo decide vigiar determinadas zonas fronteiriças para controlar esta prática. Surge, então, o já referido grupo que organiza o transporte dos moribundos, denominado “máphia”. Os episódios e reflexões vinculados a esse assunto convergem para questões relacionadas à corrupção, suborno e intimidações (por parte da “máphia” ao Estado e aos comerciantes), sendo trazidos à tona quase sempre de forma crítica e irônica.

O embate entre a “máphia” e o Estado é descrito pelo narrador com realce na nebulosidade com que governantes tanto se opõem quanto cedem às transações mafiosas. O narrador delineia um paralelo por meio do qual se percebe o quanto, em certos aspectos, o sistema mafioso assemelha-se ao sistema governamental, igualmente afeito a pequenos crimes, delitos e corrupções, que parecem ser o alicerce do país representado. Além disso, a “máphia” (alegoria do funcionamento real do crime organizado) acaba sendo a solução temporária para o problema da ausência da morte, sendo considerada uma “organização benemérita” (SARAMAGO, 2005, p. 85) que faz acordos com a indústria funerária, além de organizar as viagens fúnebres até a fronteira.

As agências funerárias também começaram a reclamar da inexistência de mortos para serem enterrados, porque isso as privava de sua lucrativa matéria-prima. Numa atitude desesperada, então, investem no mercado do enterro de animais domésticos.

Brutalmente desprovidos da sua matéria-prima, os proprietários começaram por fazer o gesto clássico de levar as mãos à cabeça, gemendo em carpideiro coro, E agora que irá ser de nós, mas logo, perante a perspectiva de uma catastrófica falência que a ninguém do grémio fúnero pouparia, convocaram a assembleia geral da classe, ao fim da qual, após acaloradas discussões [...] aprovaram um documento a submeter à consideração do governo da nação [...] Informava pois o documento que, reunidos em assembleia geral extraordinária para examinar a gravíssima crise com que se estavam debatendo por motivo da falta de falecimentos em todo país, os representantes das agências funerárias, depois de uma intensa e participada análise, durante a qual sempre imperado o respeito pelos supremos interesses da nação, tinham chegado à conclusão de que ainda era possível evitar as dramáticas consequências do que sem dúvida irá passar a história como a pior calamidade colectiva que nos caiu em cima desde a fundação da nacionalidade, isto é, que o governo decida tornar obrigatórios o enterramento ou a incineração de todos os animais domésticos [...] (SARAMAGO, 2005, p. 25-26).

A ironia pode ser observada no assunto a ser tratado – enterro de animais –, como também na construção narrativa, dada pelo uso de uma linguagem mais formal e culta para falar de algo torpe. Nota-se a presença do humor e da sátira na medida em que, indiretamente, o narrador satiriza a indústria funerária, que só existe e lucra em função da morte. É com humor ácido que ele também narra o desespero dos hospitais que se preocupam com a permanência indefinida de um número cada vez maior de internados; dos asilos que questionam se vão continuar ou não a receber hóspedes; das seguradoras que foram obrigadas a incluir um adendo nas apólices de seguro de vida em que se fixa a idade de oitenta anos para a morte obrigatória (no sentido figurado), além da já mencionada preocupação de instituições maiores e mais representativas, caso da Igreja e do Estado.

Em meio a esta desordem, certo dia, o Diretor da Televisão Nacional recebe uma carta enviada pela morte, endereçada a “toda a gente” (SARAMAGO, 2005, p. 92). Ele lê a carta em rede nacional (uma das exigências da morte), para informar à população que “a partir da meia-noite de hoje se voltará a morrer tal como sucedia” (SARAMAGO, 2005, p. 99), com uma importante diferença: as pessoas serão avisadas da sua morte uma semana antes, para que possam resolver os últimos assuntos (testamentos, por exemplo). Na carta, a morte ainda ressalta que a intenção de sua greve era mostrar aos seres humanos o que seria viver para sempre, mas, ao

constatar os resultados dramáticos de tal experiência, decidiu fazer regressar tudo à primeira forma, ou seja, sem aviso prévio¹⁴⁰.

As agências funerárias veem nisto uma extraordinária oportunidade de negócio, assim como os carpinteiros, que fabricam caixões, e os coveiros, que exigem um aumento substancial do salário. Com o aquecimento do mercado funerário, a “máphia” se reinventa, criando um novo objetivo: a “proteção” das agências funerárias, visando o monopólio das mortes e dos sepultamentos dos seres humanos. Observa-se, também, a recuperação da Igreja (Católica), já que o retorno de Tânatos trará consigo o paraíso divino e a ressurreição, aspectos essenciais para a manutenção da Igreja.

Ironicamente, o primeiro a morrer é o presidente da associação das agências funerárias: “Às vinte e três horas e cinquenta minutos o presidente teve um infarto do miocárdio. Morreu com a última badalada da meia noite” (SARAMAGO, 2005, p. 105), o que transmite a seguinte mensagem: Todos querem lucrar com a morte, mas com a morte ninguém pode.

Nas partes dois e três do romance, o leitor conhecerá as fragilidades da própria Morte, projetadas no dilema entre a morte e a sua consciência profissional e nos confrontos entre a morte travestida em mulher e o violoncelista. Deste momento em diante, os recursos irônicos passam a ser empregados moderadamente, mas sem desaparecer por completo, a exemplo do fato da morte se apaixonar pelo homem que deve morrer e que aparentemente se recusa a isso. Metaforicamente a morte se apaixona por um homem que é a imagem da vida (jovem, saudável, artista), ressaltando o ilógico desejo de vida eterna, ou seja, uma representação do imaginário de uma vida sem morte.

Até o momento em que se transforma numa bela mulher, a morte é representada nos moldes da pintura e literatura do século XII: um esqueleto coberto por um manto empunhando uma foice (ÀRIES, 2017). Para Chevalier (2019, p. 622), desde a Idade Média a morte é tradicionalmente figurada com traços assustadores: na mitologia, a morte é personificada por Tânatos, filho da Noite e do Sono; na iconografia antiga é representada “por um personagem armado com uma foice [...], um esqueleto, uma dança macabra”.

No que diz respeito à greve da morte, o narrador faz uso de denominações variadas para se referir ao fato: morte suspensa, morte adiada, vida suspensa e morte

¹⁴⁰ A carta da morte pode ser lida da íntegra nas páginas noventa e nove e cem do romance (SARAMAGO, 2005, p. 99-100).

parada. Além disso, não deixa de efetuar um paralelo entre a história narrada e a realidade humana, enfatizando que a “morte, por si mesma, sozinha, sem qualquer ajuda externa, sempre matou muito menos que o homem” (SARAMAGO, 2005, p. 107).

Como anteriormente citado, decepcionada com a atitude dos humanos diante da imortalidade, a morte volta a matar, só que dessa vez ela emitirá um aviso prévio, conforme a já referida carta enviada e lida pelo diretor geral de televisão em rede nacional.

[...] 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 para sempre [...] 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, considereei que o melhor para as famílias e para a sociedade no seu conjunto [...] seria vir a público reconhecer o equívoco de que sou responsável e anunciar o imediato regresso à normalidade [...] 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 [...] 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 [...] 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 [...] dito isto, senhor diretor-geral da televisão, só me resta pedir-lhe que faça chegar hoje mesmo a todos os lares do país esta minha mensagem autografa, que assino com o nome com que geralmente se me conhece, morte (SARAMAGO, 2005, p. 99 -100).

A partir deste fragmento, nota-se que o conteúdo exposto é completamente irônico, graças ao uso de uma linguagem formal para falar sobre algo incoerente e em até certo ponto risível. Cansada de ser grotescamente representada com uma foice à mão, a “dama que assina esse papel” (SARAMAGO, 2005, p. 94), assina o seu nome com “m” minúsculo, igual às outras personagens do romance. Este aspecto remete tanto a uma característica comum do estilo saramaguiano, o de não respeitar as regras convencionais de uso de maiúsculas, quanto a um recurso para equiparar a personagem da morte às dos seres humanos.

Após o anúncio televisivo, os jornais publicaram a carta da morte trocando o “m” minúsculo pelo “M” maiúsculo, uma mudança imperceptível aos ouvidos, mas que

causa indignação por parte da autora: “ a Morte é uma cousa que aos senhores nem por sombras lhes pode passar pela cabeça o que seja [...] os seres humanos, só conheceis esta pequena morte cotidiana que eu sou “ (SARAMAGO, 2005, p. 112).

O que a caligrafia da carta diz sobre a morte? Grafólogos e gramáticos analisaram o conteúdo da carta e concluíram que a autora não dominava os princípios elementares da arte de escrever. Além do mais, pode-se dizer que há um exercício metaficcional, já que o tipo de problema apontado na redação da Morte se assemelha ao conjunto de traços estilísticos característicos da escritura saramaguiana. Configura-se, desse modo, uma sátira do autor em relação ao que alguns leitores julgam ser imperícia no estilo de seus romances. Eis o que foi dito sobre a “monstruosidade filológica” (SARAMAGO, 2005, p. 111).

Logo a caligrafia, disse ele, é estranhamente irregular, parece que se reuniram 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 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 [...] Se a morte, que teve o impagável privilégio de assistir nos passado aos maiores génios da literatura, escreve desta maneira, como não o farão amanhã as nossas crianças [...]. (SARAMAGO, 2005, p. 111).

Envolta em sua melancólica capa, a morte cansou do seu posto de trabalho monótono. Além de ‘matar por correspondência’, adota o serviço público como meio de enviar as cartas, assim como qualquer cidadão comum. Outro dado interessante é que as cartas são da cor violeta que está associada a dor, a tristeza e a morte, uma vez que “feita de uma proporção igual de vermelho e de azul” remete ao “equilíbrio entre a terra e o céu” (CHEVALIER, 2019, p. 960).

Neste contexto a devolução da carta do violoncelista prejudica a credibilidade da morte, pois de certa forma o violoncelista a venceu, deixando-a desconcertada, pois até então nunca tivera uma falha operacional (SARAMAGO, 2005, p. 142).

Na maior parte da história retratada como um esqueleto embrulhado num lençol, representação mórbida e antigo, a morte decide transfigurar-se no oposto, em

uma bela mulher no auge da vida, mas sem perder o “perfume em que se misturava a rosa e o crisântemo” (SARAMAGO, 2005, p.187), flores de uso comum em funerais.

Esta transmutação é uma dentre tantas outras marcas alegóricas que concretizam a relação de oposição e complementariedade entre a vida e a morte e entre o novo e o velho. Ao se personificar mulher, torna-se um exemplar da espécie humana e, assim, a morte traveste-se de vida.

Outro símbolo digno da atenção no narrador é a borboleta presente na capa de um manual de entomologia, na ocasião em que a morte encontrou-se com o violoncelista no parque:

Conforme pode se ver na imagem que vem no livro, a caveira é uma borboleta, e o seu nome latino é *acherontia atropos*. É nocturna, ostenta na parte dorsal do tórax um desenho semelhante a uma caveira humana, alcança doze centímetros de envergadura e é de coloração escura, com as asas posteriores amarelas e negras. E chamam-lhe atropos, isto é morte (SARAMAGO, 2005, p. 173).

A simbologia da borboleta remete tanto à morte quanto ao renascimento. Providas de uma ligeireza sútil, as borboletas trazem a ideia de inconstância, além de representar os ciclos da vida:

O homem, dizem eles, segue, da vida à morte, o ciclo da borboleta: ele é, na sua infância, uma pequena lagarta, uma grande lagarta na sua maturidade; ele se transforma em crisálida na sua velhice; seu túmulo é o casulo de onde sai a sua alma que voa sob a forma de uma borboleta; a postura de ovos dessa borboleta é a expressão de sua reencarnação (CHEVALIER, 2019, p. 139).

No que diz respeito à experiência da Morte com a vida, pode-se dizer que há dois fatores essenciais em seu processo de humanização: a música que teve influência encantatória no despertar da morte pelo violoncelista; o caráter particular do próprio violoncelista, ou seja, sua solidão e sua relação com a arte, com a natureza (principalmente através da relação com o seu cão) e com a vida. A transfiguração da morte em ser humano ocorreu progressivamente, desde o momento em que ela surge na casa do violoncelista “nem visível, nem invisível, nem esqueleto, nem mulher” (SARAMAGO, 2005, p. 153) até o desfecho no quarto do hotel onde ela se une amorosamente a ele.

Dessa forma, ironicamente, a humanização da Morte avança quanto mais contato ela tem com o violoncelista fazendo com que ela não saiba agir diante da

maior dor humana (ou seja, diante de si mesma), percebendo que não há necessidade de ser cruel (por isso começa a avisar previamente as pessoas sobre a data de sua morte). Neste ponto, se considera que a Morte não ‘arredou o pé’ do seu compromisso com a humanidade, mas recuou diante do violoncelista.

No decorrer da terceira parte do romance, sobretudo no capítulo dez, e após as sucessivas devolutivas da carta encaminhada ao violoncelista, o narrador com humor e certo sentimento de empatia pela morte, ressalta as dificuldades que ela tem enfrentado, como nos trechos: “[...] não se poderá dizer que um trabalho destes seja de matar, mas a verdade é que a morte chegou ao fim exausta” (SARAMAGO, 2005, p. 139) e “Coitada da morte. Dá-nos vontade de lhe 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 [...]” (SARAMAGO, 2005, p. 143).

Além de cansada, há momento em que se sente humilhada, uma vez que sua única ordenação histórica “matarás” (SARAMAGO, 2005, p. 160) é subvertida, ironicamente, por ela ter tido que se lançar à vida para resolver a situação do violoncelista. No entanto, não se pode esquecer que a Morte tem autoridade para resolver quaisquer problemas: “como num jogo de xadrez, a morte avançou a rainha” (SARAMAGO, 2005, p. 165), ou seja, está ciente de que é a peça mais poderosa do jogo, criado por ela mesma, movimentando-se livremente entre as pessoas e agindo com toda segurança que sua autoridade lhe compete e com certo humor, devido à situação inédita em que se encontrava. Isto pode ser observado, por exemplo, no diálogo travado com a empregada da bilheteria do teatro, no qual o violoncelista tocava. A Morte assusta a senhora da bilheteria e diverte-se à sua custa.

Aqui está, disse, espero que vá gostar dos nossos concertos, suponho que é a primeira vez, pelo menos não me lembro de a ter visto por aqui [...] é certo que os óculos alteram muito a cara da gente, sobretudo se são escuros como os seus. A morte tirou os óculos, E agora que lhe parece, perguntou, Tenho a certeza de nunca a ter visto antes, Talvez porque a pessoa que tem diante de si, esta que sou agora, nunca tivesse precisado de comprar entradas para um concerto, ainda há poucos dias tive a satisfação de assistir a um ensaio da orquestra e ninguém deu pela minha presença, Não compreendo, Lembre-me para que lho explique um dia, Quando, Um dia, o dia, aquele que sempre chega, Não me assusta. A morte sorriu o seu lindo sorriso e perguntou, Falando francamente, acha que tenho um aspecto que meta medo a alguém [...] (SARAMAGO, 2005, p. 186 - 187).

No final (capítulo quinze, último capítulo), a Morte sente cada vez mais piedade e concretiza o seu processo de humanização, que tem como desfecho o encontro amoroso com o violoncelista no seu quarto do hotel, onde “[...] despida, está parada diante do espelho. Não sabe quem é” (SARAMAGO, 2005, p. 200). Também é um momento de maior interação e os diálogos com o violoncelista tornam-se mais frequentes.

Além disso, verifica-se que a “morte humana” tem um nome, que não é mencionado, assim como o nome das demais personagens (característica presente nos romances saramaguianos, caso, por exemplo, de *Ensaio sobre a cegueira*), recurso utilizado tanto para mostrar o caráter universal do ato de morrer, quanto para colaborar na caracterização humana da morte, colocando-a na mesma situação dos outros indivíduos.

Feita estas considerações, pode-se dizer que a morte aparece como um elemento a mais para criar a atmosfera em que a história se desenvolve, mostrando que independente do estatuto em vida da pessoa, a morte reúne a todos os seres indistintamente em sua dança. Ela não está em um lugar particular, mas sim em toda parte e não há que consiga vencê-la, mas talvez só a arte a possa, momentaneamente, superar.

Na narrativa em questão pode ser observada uma mudança no comportamento das pessoas em relação as tentativas de se vencer a morte: num primeiro momento, as pessoas tentam driblá-la, conquistando mais tempo de vida; num segundo (com a intermitência da morte), ironicamente, se vence a morte, morrendo.

Por último, a personificação e humanização da morte no final corrobora a ideia – de que a morte é mundana (no sentido de pertencer a este mundo) e humana, e que pertence ao estado natural das coisas e, por isso, merece ser tratada como face complementar da vida e não como um tabu. A primeira frase da narrativa – No dia seguinte ninguém morreu – , que é também a última, remete, mais uma vez, a ideia do ciclo da nossa existência.

Considerações Finais: *memento mori*

[...] a morte é o acorde final dessa sonata que é a vida. Toda sonata tem de terminar.

Rubem Alves. *Ostra feliz não faz pérola*.

Sábato e Saramago por intermédio da literatura alcançaram um distanciamento ilusório do seu próprio fim. O receio de que não haveria no mundo vestígio de suas existências, de seus desejos e ideais os assombrava e os impulsionava a escrever. Seus leitores herdaram textos que, aliados à expressividade, ao sentimento, à lucidez e à ética, se converteram em testamentos de alto valor intelectual.

Ambos tornaram-se escritores profissionais tardiamente, começaram a alcançar o reconhecimento no terreno literário em idade em que tantos outros tinham já uma carreira consolidada. Foram aprimorando suas narrativas e expandindo todas as possibilidades de si e do mundo – conforme exposto nos seus diários.

Na produção de ambos, a vertente ensaística é um elemento imprescindível ao aprimoramento de suas escritas ficcionais, posto que seus textos estão marcados pela sondagem intelectual, manifestada nas críticas relacionadas à observação atenta de si e nas reflexões sobre mundo em que viveram e a partir do qual criaram.

Velhice e morte são temas de recorrência maior no diário de Sábato – mesmo possuindo uma extensão menor, já que traz anotações referentes a dois anos da vida do autor, enquanto os diários de Saramago englobam registros ao longo de seis anos. Talvez isso ocorra porque Sábato escreveu seu diário em idade mais avançada e com maiores limitações físicas, impostas pelo envelhecimento.

O importante é que ambas as obras desempenharam a função de “diários de bordo” (SARAMAGO, 1999, p. 279), responsáveis por guiarem os diaristas no fim da vida. Antes de *España en los diarios de mi vejez*, Sábato escrevia ensaios sobre as ideias que moldaram suas personagens de ficção. Assim o fez, também, Saramago, em seus *Cadernos de Lanzarote*, e posteriormente, acompanhando a adequação do diário ao virtual, criou um *blog* para compartilhar seus registros com o mundo, uma vez que, neste tipo de suporte, o espaço da escrita é infinito.

Felizmente, a partir da década de 1970, o diário deixou de ser considerado um gênero de menor valor. Ele continua sendo praticado por artistas e pessoas comuns,

segundo mostram as crescentes publicações autorreferenciais, assim como o número expressivo de *blogs* e perfis em redes sociais (FERNANDES, 2015, p. 41-42).

Isso revela como escritores nascidos no início do século XX, a exemplo de Saramago, se adequaram à era cibernética do século XXI, em que o sigilo em relação à privacidade foi se tornado cada vez mais opcional, evidenciando um movimento cíclico do gênero diarístico: do confidencial ao público e, novamente, o retorno à discrição, caso o diarista não queira se tornar uma espécie de celebridade midiática seguida por um público leitor.

Considera-se o teor ensaístico como elemento fundamental da escrita de Sábato e Saramago. Embora este último não tenha se dedicado sistematicamente ao gênero propriamente dito, como o fez Sábato, pode-se dizer que Saramago escreveu “ensaaios com personagens” (SARAMAGO, 2018, p. 159), pois cada um de seus textos e romances configura-se como reflexão estética sobre aspectos múltiplos da sociedade, que vão, por exemplo, da miséria dos trabalhadores sem terra do Alentejo, em *Levantado do Chão*, à extinção do trabalho humano digno, em *A caverna*.

Ambos os romancistas criaram enredos marcantes, em que exprimiram preocupações e interrogações sobre a realidade em que viviam. Para eles, o romance não apenas como um gênero literário, mas um lugar único, capaz de acolher e guardar toda a experiência humana.

Assim, a análise da representação da morte nas obras selecionadas para este estudo teve por objetivo alinhar as considerações essenciais dos autores sobre a finitude humana, que instigam seus leitores a refletir sobre o assunto. Cada uma das narrativas em questão aborda o tema dentro de suas particularidades, sendo que alguns pressupostos dialogam entre si e outros não.

Em relação às convergências, a temática da condição humana em *Sobre héroes y tumbas* e em *As intermitências da morte* é apresentada em ambientes distópicos distintos: em *Sobre héroes y tumbas*, apesar da ambientação histórica central na Argentina do período peronista, uma boa parte do enredo acontece em espaços descritos como solitários, obscuros e mesmo grotescos, mas delineados com uma nuance onírica, de quase delírio, conforme observado nos trechos referentes à casa dos Olmos e ao trajeto percorrido por Fernando no *Informe sobre ciegos*. Em *As intermitências da morte*, a narrativa se passa em um país fictício, não nomeado, onde a morte entra em greve e deixa de matar. Esse fato, infactível, justifica a presença

constante da alegoria, de elementos fantasiosos e de alta dose de humor cáustico, que tornam o romance único.

No que concerne à questão temporal, *Sobre héroes y tumbas* apresenta um tempo definido (período peronista) para as ações na diegese, salvo quando há interrupções na narrativa condizentes ao tempo psicológico, observado nos momentos de devaneios de algumas personagens e nas narrações de acontecimentos pretéritos. Por outro lado, em *As intermitências da morte*, o tempo é indefinido, pautado apenas pelos acontecimentos que seguem uma ordem cronológica.

Assim como a categoria temporal, as personagens sabatianas mostram-se mais esculpidas que as personagens saramaguianas. Em *Sobre héroes y tumbas*, elas possuem forte teor existencial, ressaltando a decadência da aristocracia burguesa da época. Em *As intermitências da morte*, as personagens tendem à caricatura, ou seja, na maioria das vezes, representam alegoricamente as instituições a que se vinculam. As maiores exceções são a Morte e o violoncelista, construídos com efetivas particularidades de caráter.

Com base nas considerações feitas no capítulo três, “A morte sob a perspectiva dos romancistas”, – sumariamente retomadas nos parágrafos anteriores – pode-se dizer que, em *Sobre héroes y tumbas*, a presença da morte é tratada de forma ora mais abstrata, porque frequentemente associada à psique e ao discurso das personagens (por exemplo, na obsessão do suicídio percebida em certas falas de Martín e Alejandra), ora de forma mais visceral, como nos episódios de Lavalle e demais cenas de extermínio. Em *As intermitências da morte*, é concretamente representada, dada sua personificação, mas também filosoficamente considerada, nas reflexões do narrador sobre o quanto as instituições ocidentais ligam-se intimamente a ela.

Nota-se, a partir das obras analisadas, que Sábato e Saramago não separaram o ofício de escritor da consciência de cidadão. Aonde um vai, o outro deve ir, ou seja, a literatura produzida por eles nunca esteve em contradição com suas convicções, a ponto de ambos afirmarem que há muito de si em suas obras.

O engajamento com a sociedade de seu tempo fez com que os escritores aqui considerados utilizassem a literatura para tratar da morte – tema polêmico, mas de consideração imprescindível, já que, como nos diz Norbert Elias, “a morte é um problema dos vivos” (ELIAS, 2001, p. 10). Certamente, não é a morte em si que se torna um “problema dos vivos”, mas a ciência da finitude humana, como fonte

geradora de inquietações que não devem ser ignoradas.

Não se pode negar que, nos dias atuais, há um recalçamento da morte no plano social e no plano individual, que se reflete seja na relutância dos adultos a familiarizar as crianças com os fatos do envelhecer e do morrer, seja na falta de consciência dos jovens sobre o próprio processo de envelhecimento, seja nos desejos cada vez mais ostensivos de usar-se a ciência para o prolongamento indefinido da vida humana. Tudo somado revela que o ser humano não encara a morte como uma fato necessário à existência e, por isso, tem se distanciado cada vez mais de tudo o que remeta a ela.

Elias (2001) afirma que o impulso civilizador contribui para a incapacidade das pessoas proporcionarem aos moribundos ajuda e afeição. Esta é uma das adversidades de uma época em que a morte é mais asséptica, sendo empurrada cada vez mais para os bastidores da vida em sociedade.

Paralelo ao esquecimento social, no envelhecimento inicia-se um processo natural de decomposição física, que implica em dificuldades em executar ações cotidianas e no esvanecimento da memória, como bem retrataram Sábato e Saramago em seus diários.

De modo geral, a sociedade contemporânea não tolera a imagem do desgaste e do envelhecimento. Neste ponto, a arte, sob diversas formas e perspectivas, assume um papel primordial para a discussão e reflexão deste tema para, talvez, conseguir mostrar ao homem a impossibilidade de se romper a reciprocidade desta aliança indestrutível entre a vida e a morte.

Dentre as obras analisadas, *As intermitências da morte* é a que traz uma reflexão mais próxima sobre o ato de morrer, na medida em que denuncia como seria caótico um futuro sem a morte, para depois revelar as faces mais sombrias de uma letalidade em larga escala – ocasionada pela volta da personagem Morte ao seu ofício, dada a sua constatação de que o homem sabe cada vez menos o que é ser humano.

Encerro as reflexões propostas nesta tese seguindo o exemplo de Sábato e Saramago, sempre atentos ao mundo que foi o deles. Neste momento, em que a humanidade tem enfrentado a maior pandemia¹⁴¹ de sua história, o pensar sobre a

¹⁴¹ O termo utilizado refere-se à atual difusão de doença epidêmica causada pelo vírus Covid-19. De acordo com as informações extraídas do site do Ministério da Saúde, “a COVID-19 é uma doença causada pelo coronavírus SARS-CoV-2, que apresenta um quadro clínico que varia de infecções assintomáticas a quadros respiratórios graves. Disponível em: <<https://coronavirus.saude.gov.br/sobre-a-doenca#o-que-e-covid>>. Acesso em: 13 jun. 2020.

morte se impõe dia a dia, seja na intimidade de cada indivíduo, confrontado com o medo do seu próprio fim e o temor de perder pessoas queridas, seja num âmbito coletivo, em que, como em *As Intermittências da Morte*, todo o sistema entra em colapso e a concepção mercantil impera, ordenando o menosprezo à vida e transformando o cadáver humano na mais banal e barata mercadoria, empilhada de qualquer jeito em valas coletivas.

Nesse momento histórico apocalíptico, as alegorias presentes em *As intermitências da morte* remetem à realidade vivida, a exemplo da crise funerária e hospitalar gerada pela pandemia. No romance, uma tensão semelhante é instaurada tanto pela ausência quanto pelo retorno da morte, que ocasionará uma matança em grande número e que pode ser relacionada às mortes de milhares de vítimas fatais, em decorrência do Covid-19, noticiadas diariamente nas mídias.

A literatura, enquanto meio de se conhecer profundamente a condição humana, torna-se uma importante aliada do eu diante do outro, num mundo em mal-estar. É uma via potente de auto e hetero-conhecimento, conforme observado no projeto estético e literário dos autores estudados, que representam o ser humano como um notável agente transformador. Isto pode ser observado no desfecho dos romances analisados: apesar do tom sombrio que perpassa a narrativa de *Sobre héroes y tumbas*, no final, Sábato insere uma nota otimista sobre o ser humano, representada pela figura da mulher que impede Martín de cometer suicídio. Em *As intermitências da morte*, a personagem da Morte se encanta pelo humano, na figura do violoncelista por quem se apaixona, para sugerir, também, que, se estamos destinados à morte, a arte nos salva, provisoriamente.

Escrever, para Sábato e Saramago, representou um meio de permanecerem vivos. Ainda que seus corpos perecessem, suas obras continuarão a ser lidas e discutidas. Por se tratar de dois intelectuais respeitáveis, seus textos, sejam eles ficcionais ou não, são um ambiente favorável aos temas que julgavam relevantes para a sociedade e para a formação humana.

Em seu diário, Saramago relatou que, certa vez, pensou em escrever um artigo relacionando os cegos do seu *Ensaio sobre a cegueira* aos cegos do *Informe sobre ciegos*, de Sábato. Esse dado assinala a existência de afinidades estéticas e literárias entre os autores e, mesmo que este desejo nunca tenha sido concretizado por Saramago, a permanência da escrita possibilitou (e ainda possibilita) que muitos estudiosos pudessem confrontar os cegos de ambos os textos.

Seja no teor metafísico das obras de Sábato, seja no tom revolucionário, em que o indivíduo é o principal agente transformador, das obras de Saramago, a visão humanista sobressai e propõe um ato da leitura em que o leitor atue ativamente, num processo sem fim.

A tese vai morrer, chegando ao fim. O aprendizado que a acompanha está no ato de encarar a morte de um outro modo, mais sereno e mais desconfiado também. Este trabalho, assim como tudo, tem que acabar para começar a existir de outra forma: num primeiro momento, existiu apenas para sua autora e para um círculo pequeno de pessoas; no momento em que se finda, passa a existir para os possíveis leitores. E que permaneça a intenção de Sábato e Saramago de fazer da literatura vida, lembrando-se de que as palavras faladas, leva-as o vento, mas as palavras escritas permanecem: *verba volant, scripta manent*.

Referências

Obras de Ernesto Sábato

- SÁBATO, Ernesto. *Abaddón, el exterminador*. Argentina: Seix Barral, 1991.
- _____. *Antes del fin*. 1ª ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.
- _____. *Apologías y rechazos*. Barcelona: Seix Barral, 1979.
- _____. *El caso Sábato*. Buenos Aires, s/ed., 1956.
- _____. *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 2011.
- _____. *El otro rostro del peronismo* (carta abierta a Mario Amadeo). Buenos Aires, s/ed., 1956, p.40-47.
- _____. *El túnel*. Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina, 2000.
- _____. *España en los diarios de mi vejez*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 2004.
- _____. *Heterodoxia*. 1ª ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2011.
- _____. *Hombres y engranajes*. 1ª ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2011.
- _____. *La resistencia*. 1ª.ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2011.
- _____. *Nunca mais*. Porto Alegre: L&PM Editores, s.d.
- _____. *Sobre héroes y tumbas*. Edição crítica. Córdoba: Alción Editora, 1ª. ed. Colección Archivos, Poitiers, CRLA, 2008.
- _____. *Sobre heróis e tumbas*. Coordenação: JOZEF, Bella; ZAGURY, Eliane; COSTA, Flávio Moreira da. Trad. Janer Cristaldo. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora S.A, 1980.
- _____. *Uno y el universo*. 1ª ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2011.

Sobre a obra de Ernesto Sábato

ACERO, Gálvez Marina. *Sábato y la libertad: el destino psicológico y biológico a través del Informe sobre ciegos*. Disponível em: <file:///C:/Users/User/Downloads/25649-25668-1-PB.PDF>. Acesso em: 10 de fev. 2019.

ARGULLOL, Rafael. Palabras de Rafael Argullol. In: SÁBATO, Ernesto. *España en los diarios de mi vejez*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 2004 (p.185-190).

BARONE, Orlando. *Diálogos entre Sábato - Borges*. Argentina: EMECÉ, 1996.

CALABRESE, Elisa T. *Sobre héroes y tumbas*: historia y gnosis. In: SÁBATO, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*. Edição crítica. Córdoba: Alción Editora, 1ª. ed. Colección Archivos, Poitiers, CRLA, 2008. (p.757 - 792).

CONSTENLA, Julia. *Sábato, el hombre (una biografía)*. Argentina: Seix Barral, 1997.

FOFFANI, Enrique; CHIANI, Miriam. *La recepción de Sobre héroes y tumbas en el campo intelectual y literario argentino de los años sesenta*. In: SÁBATO, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*. Edição crítica. Córdoba: Alción Editora, 1ª. ed. Colección Archivos, Poitiers, CRLA, 2008. (p.578 - 619).

GIMFERRER, Pere. Palabras de Pere Gimferrer. In: SÁBATO, Ernesto. *España en los diarios de mi vejez*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 2004 (p.191-195).

LOJO, María Rosa. Introducción de la coordinadora. In: SÁBATO, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*. Edição crítica. Córdoba: Alción Editora, 1ª. ed. Colección Archivos, Poitiers, CRLA, 2008. (p.15-19).

PALERMO, Zulma. *Informe sobre una sombra*: la nación fraticida (a propósito de la gesta de Laval segun Ernesto Sábato). In: SÁBATO, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*. Edição crítica. Córdoba: Alción Editora, 1ª. ed. Colección Archivos, Poitiers, CRLA, 2008. (p.814 - 827).

POLAKOVIC, Esteban. *La clave para la obra de Ernesto Sábato*. Buenos Aires: Ediciones de la Universidad del Salvador, 1981.

ROMANO SUED, Susana; TRIGUEROS, Valentina. Topologías de lo incasificable en *Sobre héroes y tumbas*. Una aproximación desde el discurso psicoanalítico”, In: SÁBATO, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*. Edição crítica. Córdoba: Alción Editora, 1ª. ed. Colección Archivos, Poitiers, CRLA, 2008. (p.698 – 741).

RUBIO, Fanny. Palabras de Fanny Rubio. In: SÁBATO, Ernesto. *España en los diarios de mi vejez*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 2004 (p.202-206).

URBINA, Nicasio. Narradores y estructura en *Sobre héroes y tumbas*. In: SÁBATO, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*. Edição crítica. Córdoba: Alción Editora, 1ª. ed. Colección Archivos, Poitiers, CRLA, 2008. (p.906-923).

VASCO, Paola Cristina R. *Saramago e Sábato*: videntes num universo de cegos – a metafísica da (des) esperança em Ensaio sobre a cegueira e *Sobre héroes y tumbas*. 2001. 275f. (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2001.

Obras de José Saramago

- SARAMAGO, José. *A bagagem do viajante*. Portugal: Editora Futura, 1973.
- _____. *As intermitências da morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *A noite*. Lisboa: Editorial Caminho, 1979.
- _____. *As opiniões que o DL teve*. Portugal: Seara Nova, 1974.
- _____. *A viagem do elefante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Cadernos de Lanzarote II*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Caim*. Portugal: Editorial Caminho, 2009.
- _____. *Deste mundo e do outro*. Lisboa: Caminho, 1986.
- _____. *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *Ensaio sobre a cegueira*. Portugal: Caminho, 1995.
- _____. *Ensaio sobre a lucidez*. Portugal: Caminho, 2004.
- _____. La religión se alimenta de la muerte. In: *El país*, Lisboa, 2005. Disponível em: https://elpais.com/diario/2005/11/12/cultura/1131750001_850215.html. Acesso: 03 abr. 2018.
- _____. *Levantado do chão*. Portugal: Caminho, 1980.
- _____. *Manual de pintura e caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *Memorial do Convento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- _____. *O ano da morte de Ricardo Reis*. Lisboa: Caminho, 2012.
- _____. *O ano de 1993*. Portugal: Editora Futura, 1975.
- _____. *Objecto quase*. Lisboa: Caminho, 1986.
- _____. *O caderno*. São Paulo: Companhia das letras: 2009. m
- _____. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- _____. *Os apontamentos*. Portugal: Seara Nova, 1976.
- _____. *Os poemas possíveis*. Portugal: Portugália Editora, 1966.

- _____. *Poética dos cinco sentidos – o ouvido*. Portugal: Bertrand Editora, 1979.
- _____. *Provavelmente alegria*. Lisboa: Caminho, 1987.
- _____. *Que farei com este livro?* Portugal: Editorial Caminho, 1980.
- _____. *Terra do pecado*. Portugal: Editorial Minerva, 1947.
- _____. *Último caderno de Lanzarote: o diário do ano do Nobel*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Sobre a obra de José Saramago

AGUILERA, Fernando Gómez. *As palavras de Saramago: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas*. Seleção e organização de Fernando Gómez Aguilera. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ARNAUT, Ana Paula. 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.1, p.25-37, jan./jun.2011.

COSTA, Horácio. *José Saramago: o período formativo*. Lisboa: Caminho, 1997.

FERNANDES, Fernanda Buzzon. *O autor segundo ele mesmo: a escrita de si em Cadernos de Lanzarote, de José Saramago*. 2015. 137f. Dissertação de Mestrado - Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista, Assis: [s.n], 2015.

MARCON, Adriana. *Retratos da arte e do artista: projeto autobiográfico de José Saramago*. 2014. 151f. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista, Assis: [s.n], 2014

MATIAS, Felipe dos Santos. Memorial do convento e o discurso humanista saramaguiano em oposição ao conservadorismo político e religioso. In: *Revista IPOTESI*, Juiz de Fora, v.19, n.2, p.166-177, jul./dez. 2015.

SEIXO, Maria Alzira. *Lugares da ficção em José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1999.

SEMINARA, Graziella. Posfácio – gênese de um libreto. In: SARAMAGO, José. *Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SOARES, Maria Antonia. *José Saramago: Leitor de Pessoa, Autor de Ricardo Reis*. 2004. 186f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Assis: [s.n], 2004.

REIS, Carlos (1996): José Saramago; Contador dos dias. In: *Jornal de Letras, Artes e Ideias, Lisboa*, ano XVI, 20 de junho a 03 de julho, 1996.

RÍO, Pilar del. O limbo e os discos rígidos do tempo. In: SARAMAGO, José. *Último Caderno de Lanzarote: o diário do ano do Nobel*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Teórica e geral

ALVES, Rubem. *Ostra feliz não faz pérola*. São Paulo: Planeta, 2014.

ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Trad. Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

BASTOS, Manuel et al. *Argentina: compreender o peronismo*. Coimbra: Centelha, 1973.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Coord. Carlos Sussekind; Trad. Vera da Costa Silva e [et al]. 32º. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.

CHIAMPI, Irlemar. *O Realismo Maravilhoso*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

ELIAS, Nibert. *A solidão dos moribundos, seguido de Envelhecer e Morrer*. Tradução: DENTZIEN, Plínio. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

GORER, Geoffrey. *The pornography of death*. Disponível em: <<https://www.romolocapuano.com/wp-content/uploads/2013/08/Gorer.pdf>>. Acesso: 30 jun. 2018.

GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: De Rousseau à Internet*. Organização: NORONHA, Maria Gerheim. Trad. Maria Gerheim Noronha; GUEDES, Maria Inês Coimbra. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

_____. *On diary*. Manoa: University of Hawaii Press, 2009.

MUSITANO, Adriana. *Poéticas de lo cadavérico: teatro, plástica y videoarte de fines del siglo XX*. 1ª. ed. Córdoba: Comunic-Arte, 2011.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada*. São Paulo: Edusp, 2000.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 7ª.ed. Coimbra: Almedina, 2011.

ROCHA, Clara. *As máscaras de Narciso*: estudo sobre a literatura autobiográfica em Portugal. Coimbra: Almedina, 1992.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 75-97.