Fabular é aprender a morrer:
As intermitências da morte,
de José Saramago

Marcelo Lachat

resumo

Em *As intermitências da morte*, obra de José Saramago publicada em 2005, relata-se uma fábula paródica, irônica e alegórica, cuja personagem central é a própria morte, ou melhor, a “pequena morte cotidiana” das pessoas de um país não nomeado. Tal relato se inicia com estas palavras: “No dia seguinte ninguém morreu”. Então, a partir de 1º de janeiro de um ano qualquer, não se morre mais naquele país. Assim, para discutir essa obra, propõe-se desenvolver neste artigo algo que ela mesma insinua: sua relação com o capítulo XX do livro I, dos *Ensaio*s de Montaigne, intitulado “Que filosofar é aprender a morrer”. Pretende-se mostrar, enfim, que, nessa “inverídica história sobre as intermitências da morte”, fabular é aprender a morrer.

Palavras-chave: literatura portuguesa; Saramago; *As intermitências da morte*; filosofia; Montaigne.

abstract

In Death with interruptions, a work by José Saramago first published in 2005, it is narrated a parodic, ironic and allegorical fable, whose main character is death itself, or rather, the “quotidian small death” of people from an unnamed country. This narration begins with the following words: “The next day no one died”. Then, from January 1st of an unknown year, nobody dies in that country anymore. Thus, in order to discuss this fabled story, we propose to develop something that the narrative itself suggests: its relation with Chapter 20, Book I, of Montaigne’s Essays, entitled “That to philosophize is to learn how to die”. Finally, we intend to demonstrate that, in this “untrue story about interruptions of death”, to fabulate is to learn how to die.

Keywords: portuguese literature; Saramago; Death with interruptions; philosophy; Montaigne.

*“Qui apprendroit les hommes à mourir,
leur apprendroit à vivre.”*
(Montaige, *Essais*, I, 20)

Conforme Ana Paula Arnaut (2011, pp. 25-6), a produção romanesca de José Saramago pode ser dividida em três ciclos. O primeiro – que se inicia com *Manual de pintura e caligrafia* (1977) e se estende até *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) – caracteriza-se pela “portugalidade intensa” dos romances, isto é, pelo tratamento de temas históricos relacionados, direta ou indiretamente, “com a história e com a cultura portuguesas, seja de um passado mais remoto, seja de um tempo mais recente”. Já nas obras do segundo ciclo – de *Ensaio sobre a cegueira* (1995) a *Ensaio sobre a lucidez* (2004) – observa-se um “teor universal ou universalizante”, devido “quer à utilização de estratégias que evidenciam o culto de temas de cariz mais geral, quer a uma reconhecida ressimplicação da linguagem e da estrutura da narrativa”. Finalmente, o terceiro é o ciclo dos cha-

mados “romances fábula” – *As intermitências da morte* (2005), *A viagem do Elefante* (2008) e *Caim* (2009) –, nos quais se destaca, entre outras coisas, um “tom marcadamente cômico”.

Essa interessante proposta de disposição e caracterização dos escritos ficcionais de Saramago – tendo em vista, especificamente, *As intermitências da morte* (texto que aqui se toma como objeto de estudo) –, suscita a discussão acerca do gênero dessa obra saramaguiana que, para Arnaut, consistiria, como mencionado, num “romance fábula”. As palavras inaugurais de tal relato fabulado anunciam desse modo, sem rodeios, a primeira intermitência: “No dia seguinte ninguém morreu” (Saramago, 2016, p. 11). Assim, inexplicavelmente, a partir de 1º de janeiro de um ano qualquer, num país que nunca é nomeado, cuja forma de governo é a monarquia constitucional (com o primeiro-ministro

MARCELO LACHAT é professor adjunto do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp).

exercendo o poder político de fato) e cuja população é de mais ou menos 10 milhões de habitantes, ninguém morre durante sete meses, acumulando-se um total de 62.580 moribundos. A ausência da morte nesse país (e, curiosamente, é apenas dele que ela se ausenta) causa convulsões políticas, sociais, econômicas, religiosas e filosóficas. Estado e Igreja ficam perdidos diante da situação insólita e, sem saber o que fazer, o governo permite a ação da “máphia” (com “ph”), responsável pelo tráfico clandestino de padecentes terminais para os países vizinhos, onde ainda é possível morrer.

Todavia, numa estranha carta (com envelope e papel de cor violeta), endereçada ao diretor-geral da televisão e por ele lida no telejornal das 21h, informa-se que “a partir da meia-noite de hoje se voltará a morrer tal como sucedia” e revela-se, afinal, a causadora dessa inusitada intermitência (e autora do escrito): trata-se da própria morte, que assina o papel com “m” minúsculo por ser ela tão somente a “pequena morte quotidiana”, relativa e particular às pessoas daquela nação inominada, e não a Morte absoluta e universal. Seu propósito com a trégua de sete meses “foi oferecer a esses seres humanos que tanto me detestam uma pequena amostra do que para eles seria viver sempre, isto é, eternamente” (p. 99). E a amostra surtiu efeito, visto que, durante tal período, o caos se instaurou no país. Depois dessa revelação e no prazo estabelecido, as pessoas voltam a morrer, mas com uma diferença: a morte passa a enviar uma carta individualizada de aviso prévio para comunicar a quem morrerá, com oito dias de antecedência, seu destino fatal. Porém, uma dessas missivas de sobreaviso nunca chega às mãos do desti-

natário, sendo reiteradamente devolvida à morte. Esta, atônita, descobre que aquele homem – que já deveria estar morto – é um violoncelista solitário, com 50 anos de idade recém-completados e cuja única companhia é a de um cão. Para cumprir suas obrigações, a morte transforma-se numa bela mulher de cerca de 36 anos, a fim de entregar ao violoncelista, pessoalmente, sua missiva. As coisas, no entanto, não saem como planejadas, porque a morte-mulher acaba na casa do músico, vendo-o e ouvindo-o tocar para ela a *Suíte nº 6* de Bach: arrebatada por sentimentos humanos (os quais, evidentemente, sempre lhe foram estranhos), ela tem com ele uma noite de amor e, em seguida, queima a carta – que, enfim, jamais foi entregue. E a morte, que nunca dormia, sente o sono a fechar-lhe os olhos, na cama, abraçada ao homem. Para encerrar a fabulação, o narrador emprega, pois, aquela mesma frase que a descerra: “No dia seguinte ninguém morreu” (p. 207). Talvez seja esse fim o começo da segunda intermitência da morte, justificando-se, então, o plural no título da obra.

Em linhas gerais e bastante resumidas, é esse o enredo principal d’*As intermitências da morte*, texto que é denominado pelo narrador, repetidas vezes, “relato” (cf. pp. 12, 45, 162, etc.) e, uma vez, “inverídica história” (p. 40). Além disso, outro termo utilizado – e que é fundamental àquela questão do gênero da obra – é justamente “fábula”, em particular no seguinte trecho:

“Reconhecemos humildemente que têm faltado explicações, estas e decerto muitas mais, confessamos que não estamos em condições de as dar a contento de quem

no-las requer, salvo se, abusando da credulidade do leitor e saltando por cima do respeito que se deve à lógica dos sucessos, juntássemos novas irrealidades à congénita irrealidade da fábula, compreendemos sem custo que tais faltas prejudicam seriamente a sua credibilidade” (pp. 135-6).

A “congénita irrealidade da fábula” n’*As intermitências da morte* é assim desvelada, ressaltando-se, contudo, a necessidade de verossimilhança ou credibilidade do relato. É preciso ainda assinalar que, em nenhum momento, o texto se define como “romance”. Por isso, embora não pareça inadequado considerar essa obra um “romance fábula”, como propõe Arnaut em seu trabalho já citado, prefere-se, aqui, pensá-la (e não defini-la) como um relato de fábula paródica e irônica, seguindo-se os mencionados indícios do próprio texto saramaguiano. Em outros termos, trata-se mais da ação de relatar fabulando ou fabular relatando do que de um gênero literário específico, tal como o romance.

Dessa maneira, para compreender o fabular d’*As intermitências da morte*, é pertinente lembrar que, etimologicamente, “fábula” procede do vocábulo latino *fabula* e que as primeiras ocorrências de tal palavra em português datam do século XVI, sendo ela utilizada para designar um “tipo de narração alegórica” (cf. Cunha, 2013, p. 283)¹. Todavia, em latim, *fabula* tem diversos sentidos, entre os quais: “[aquilo]

de que se fala, assunto de conversação, conversa, prática, nova, boato, rumor. [...] Conto, anedota, narração, historieta” (Saraiva, 2006 [1927], p. 468). Nas letras latinas, portanto, a *fabula* não constitui um gênero retórico ou poético determinado, e sim uma conversação ou um relato inventado em geral. Nesse sentido, o *fabulare* latino significa “falar, entreter-se conversando, praticar, conversar” ou “inventar contos, mentir, contar” (Saraiva, 2006 [1927], p. 468). Daí serem variadas as acepções do verbo português “fabular”, cujos primeiros registros remontam a 1540: “dar a (um evento) o caráter de fábula”; “escrever ou contar fábulas”; “criar ou relatar falsamente, inventar, fantasiar”; “fazer relato oral sem fundamento, mentir” (Houaiss & Vilar, 2009, p. 865). Entretanto, na teoria da literatura, a fábula é concebida, sobretudo, como um gênero hoje dito “literário”:

“Narrativa curta, não raro identificada com o apólogo e a parábola, em razão da moral, implícita ou explícita, que deve encerrar, e de sua estrutura dramática. No geral, é protagonizada por animais irracionais, cujo comportamento, preservando as características próprias, deixa transparecer uma alusão, via de regra satírica ou pedagógica, aos seres humanos. Escrita em versos até o século XVIII, em seguida adotou a prosa como veículo de expressão.

De longa origem, talvez oriental, a fábula foi cultivada superiormente na Antiguidade clássica por Esopo, escravo grego do século VI a.C., e por Fedro, escritor latino do século I da era cristã. La Fontaine destaca-se como o mais inventivo dos fabulistas surgidos após a Renascença: as

1 Já o *Dicionário Houaiss* registra que o termo “fábula”, em língua portuguesa, é do século XV, definindo-o como “curta narrativa, em prosa ou em verso, com personagens animais que agem como seres humanos, e que ilustra um preceito moral (*as f. de Esopo*)” (Houaiss & Vilar, 2009, p. 865).

suas histórias, dadas a lume entre 1668 a 1694, foram largamente traduzidas, aplaudidas e imitadas” (Moisés, 2013, p. 187).

Desse modo, *n’As intermitências da morte*, o fabular é paródia da fábula. Isso porque, na literatura contemporânea, a paródia – às vezes tomada, de maneira simplória, como arremedo que é puro escárnio ou absoluta troça – compreende-se melhor como repetição com certo distanciamento crítico, na qual se salienta a diferença em meio à semelhança: “Não se trata de uma questão de imitação nostálgica de modelos passados: é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança” (Hutcheon, 1989, p. 19). Fabulando parodicamente, essa obra de Saramago apresenta, como indica Arnaut (2006, pp. 118-9), um “tom que oscila entre o irônico e o cômico” e “uma substancial simplificação na estrutura narrativa”.

Com base nas considerações de Linda Hutcheon (1995, p. 4) a respeito do conceito de ironia, pode-se afirmar que a “cena” (*scene*) da ironia saramaguiana – e não apenas *n’As intermitências da morte* – é social e política. E, particularmente nessa história fabulada que se discute neste artigo, tanto o riso irônico quanto a comicidade são instrumentos de crítica mordaz a instituições sociais, políticas e religiosas do mundo contemporâneo. Exemplar, nesse sentido, é o diálogo entre o primeiro-ministro e o cardeal, o qual se dá no início do relato, logo que se difunde a percepção de que ninguém mais morre no país; eles conversam, por telefone, sobre as situações complicadas do Estado e da Igreja ante a ausência da morte:

“Houve uma nova pausa, que o primeiro-ministro interrompeu, Estou quase a chegar a casa, eminência, mas, se me dá licença, ainda gostaria de lhe pôr uma breve questão, Diga, Que irá fazer a igreja se nunca mais ninguém morrer, Nunca mais é demasiado tempo, mesmo tratando-se da morte, senhor primeiro-ministro, Creio que não me respondeu, eminência, Devolvo-lhe a pergunta, que vai fazer o estado se nunca mais ninguém morrer, O estado tentará sobreviver, ainda que eu muito duvide de que o venha a conseguir, mas a igreja, A igreja, senhor primeiro-ministro, habituou-se de tal maneira às respostas eternas que não posso imaginá-la a dar outras, Ainda que a realidade as contradiga, Desde o princípio que nós não temos feito outra coisa que contradizer a realidade, e aqui estamos, Que irá dizer o papa, Se eu o fosse, perdoe-me deus a estulta vaidade de pensar-me tal, mandaria pôr imediatamente em circulação uma nova tese, a da morte adiada, Sem mais explicações, 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, Boas noites, eminência, até amanhã, Se deus quiser, senhor primeiro-ministro, sempre se deus quiser, Tal como estão as coisas neste momento, não parece que ele o possa evitar” (Saramago, 2016, p. 20).

A ironia e a comicidade do trecho acima atingem, por meio de riso cortante, a Igreja (no caso, a católica), sarcasticamente exposta nas falas de seu mais importante líder no país, o cardeal, que atesta o papel histórico da instituição religiosa: contradizer a realidade sem dar qualquer tipo de explicação,

causar guerras (representadas metonimicamente no texto pela “balística”) e invalidar, usando a fé, a curiosidade humana. Ademais, as letras minúsculas em palavras que, de acordo com a gramática normativa, deveriam começar por maiúsculas – o que ocorre não só no excerto citado, mas em toda a narrativa – reforçam esse reproche irônico e cômico, mostrando a insignificância da “igreja”, do “estado” e de “deus”. À semelhança daquilo que se verifica nas cartas redigidas pela morte (sobretudo a grafia do seu nome com “m” minúsculo), tal aspecto estilístico sugere também problemas metafísicos, epistemológicos e linguísticos, como explica a própria (pequena) morte num de seus escritos:

“[...] um dia virão a saber o que é a Morte com letra grande, nesse momento, se ela, provavelmente, vos desse tempo para isso, perceberíeis a diferença real que há entre o relativo e o absoluto, entre o cheio e o vazio, entre o ainda ser e o não ser já, e quando falo de diferença real estou a referir-me a algo que as palavras jamais poderão exprimir, relativo, absoluto, cheio, vazio, ser ainda, não ser já, que é isso, senhor director, porque as palavras, se o não sabe, movem-se muito, mudam de um dia para o outro, são instáveis como sombras, sombras elas mesmas, que tanto estão como deixaram de estar, bolas de sabão, conchas de que mal se sente a respiração, troncos cortados” (p. 112).

Evidencia-se, dessa forma, que o tom do relato, além de irônico e cômico, é igualmente cético, como prenuncia uma das epígrafes da obra, aquela recolhida no inventado *Livro das previsões*: “Sabe-

remos cada vez menos o que é um ser humano” (p. 7)². Esse ceticismo filosófico da “inverídica história sobre as intermitências da morte” pode remeter, entre outras coisas, a um dos *Essais* de Michel de Montaigne (1533-1592): “Que philosopher, c’est apprendre à mourir”. Tal referência é sugerida no texto mesmo dessa história saramaguiana: “[...] a filosofia precisa tanto da morte como as religiões, se filosofamos é por saber que morreremos, monsieur de montaigne [sic] já tinha dito que filosofar é aprender a morrer” (p. 38). Conquanto não se confundam obra e autor, parece oportuno recordar também o que declarou Saramago numa entrevista de 2004: “Os escritores aos quais estou sempre a voltar são Montaigne, Pessoa e Kafka. O primeiro, porque somos a matéria do que escrevemos, o segundo, porque somos muitos e não um, o terceiro, porque esse um que *não somos* é um coleóptero” (in Aguilera, 2010, p. 210). E, mais enfaticamente ainda, Saramago explicitou, em outra entrevista (datada de 2008), a importância da leitura dos escritos do filósofo francês quinhentista: “Ler o Montaigne, por exemplo, é uma lição. Que não é dada em termos de relação mestre-discípulo, é simplesmente um modo de sentir a vida, de viver a vida, e que culmina, quando acontece, nisto [...] que é a serenidade” (in Aguilera, 2010, pp. 92-3). Por fim, não se pode esquecer de

que, sendo a obra de Montaigne o grande modelo do gênero ensaístico, na produção ficcional saramaguiana há dois livros chamados, justamente, “ensaio”: *Ensaio sobre a cegueira* e *Ensaio sobre a lucidez*.

Em vista disso, convém salientar que é bastante extensa a bibliografia relativa ao célebre autor francês, composta de nomes como Jean Starobinsk, cuja obra *Montaigne en mouvement*, publicada pela primeira vez em 1982, é uma das principais referências nos estudos montaignianos. E, a respeito da temática da morte em especial, sobressai o trabalho de Lúcio Vaz (2011), que apresenta uma ampla análise crítica da “simulação da morte” nos *Ensaio*s. Mas não sendo escopo deste breve artigo acerca d’*As intermitências da morte* saramaguianas discutir os variados escritos de e sobre Montaigne, deve-se voltar o foco para o capítulo XX do livro I dos *Ensaio*s, aquele intitulado “Que filosofar é aprender a morrer”, no qual se observa a seguinte estrutura argumentativa, constituída de quatro partes basilares:

“A 1ª (parágrafos 1 e 2) relaciona o mote ‘filosofar é aprender a morrer’ à vida feliz por meio de uma oposição entre a virtude e a volúpia; a 2ª (parágrafos 3-28) apresenta um embate entre a posição de Montaigne e a do ‘vulgo’; a 3ª (parágrafos 29-47) é composta pelo ‘monólogo da Natureza’; por fim, na conclusão (parágrafo 48), o autor critica as práticas funerárias de sua época” (Orione, 2012, p. 464).

Assim, Montaigne abre esse ensaio com uma citação de Cícero: “Filosofar não é outra coisa senão preparar-se para a morte”. Em seguida, apresenta duas justificativas para tal asserção: ou porque “o estudo e a contem-

2 Para reforçar tal hipótese de ceticismo, contanto que se considere esta declaração somente como mais um argumento entre tantos outros possíveis – pois as vidas dos autores nem sempre têm algo a dizer sobre seus textos e, quando o têm, não são argumentos últimos ou definitivos –, cabe evocar uma das afirmações do próprio Saramago a esse respeito: “Sou um cético profissional. Vivemos num mundo de mentiras sistemáticas” (in Aguilera, 2010, p. 57).

plação retiram nossa alma para fora de nós e ocupam-na longe do corpo, o que é um certo aprendizado e representação da morte”; ou porque “toda sabedoria e discernimento do mundo se resolvem por fim no ponto de nos ensinarem a não termos medo de morrer” (Montaigne, 2000, p. 120)³. Essa referência a Cícero suscita uma questão relevante não apenas para esse texto: como se sabe, os *Ensaaios* montaignianos estão repletos de citações de autores antigos gregos e latinos. Segundo Peter Burke (2006, p. 20), os favoritos do filósofo francês “são, em ordem ascendente de importância, Ovídio, Tácito, Heródoto, César, Virgílio, Diógenes Laércio [...], Horácio, Lucrécio, Cícero, Sêneca e Plutarco”. Realça ainda Burke que Montaigne (da mesma forma que muitos de seus contemporâneos) tinha grande admiração por Sêneca, mormente pelas *Cartas a Lucílio*: “[...] vários dos primeiros ensaios são pouco mais que mosaicos de citações desse filósofo romano (o próprio Montaigne fala de ‘incrustação’) e a prosa informal, não ciceroniana, dos *Ensaaios* deve muito a Sêneca” (Burke, 2006, p. 20). É significativa essa observação na medida em que, embora a morte seja matéria filosófica por excelência, da qual se ocuparam diversos filósofos antigos, Sêneca é uma fonte inescapável da *ars moriendi*; e, na “arte de morrer” montaigniana, ecoam fortemente os ensinamentos senequianos.

3 Em francês, consoante o texto do “exemplar de Bordeaux”, as palavras iniciais desse capítulo XX, livro I, dos *Essais* são as seguintes: “Cícero dit que *Philosopher ce n'est autre chose s'aprester à la mort. C'est d'autant que l'estude et la contemplation retirent aucunement nostre ame hors de nous, et l'embesongnent à part du corps, qui est quelque apprentissage et ressemblance de la mort; ou bien, c'est que toute la sagesse et discours du monde se resolt en fin à ce point, de nous apprendre à ne craindre point à mourir*” (Montaigne, 1941, p. 81).

Para Montaigne, então, “um dos principais benefícios da virtude é o menosprezo pela morte, recurso que provê nossa vida de mansa tranquilidade, dá-nos seu gosto puro e benfazejo” (Montaigne, 2000, pp. 121-2)⁴; isso porquanto morrer é inevitável, “é o objetivo de nossa caminhada, é o objeto necessário de nossa mira” (p. 123)⁵. Para bem percorrer o destino fatal, é necessário tomar um caminho de todo contrário ao comum e eliminar-lhe a estranheza, praticá-lo, acostumar-se a ele, não pensando “em nenhuma outra coisa com tanta frequência quanto na morte: a todo instante represento-la à nossa imaginação, e sob todos os aspectos” (p. 128)⁶. A morte é, enfim, uma das “peças” (*pièces*) da ordem do universo, da vida do mundo, “é a condição de vossa [dos seres humanos] criação, é uma parte de vós: fugis de vós mesmos. Este vosso ser, de que desfrutais, tem parte igual na morte e na vida. O primeiro dia de vosso nascimento encaminha-vos para morrer como para viver” (p. 137)⁷. Essas considerações de Montaigne podem ser relacionadas com uma tópica da filosofia de Sêneca: *cotidie*

4 “Or des principaux bienfaits de la vertu est le mepris de la mort, moyen qui fournit nostre vie d'une molle tranquillité, nous en donne le goust pur et aimable” (Montaigne, 1941, p. 83).

5 “Le but de nostre carriere, c'est la mort, c'est l'object necessaire de nostre visée” (Montaigne, 1941, p. 84).

6 “[...] prenons voye toute contraire à la commune. Ostons luy l'estrangeté, pratiquons le, accoustumons le, n'ayons rien si souvent en la teste que la mort. A tous instans representons la à nostre imagination et en tous visages” (Montaigne, 1941, p. 87).

7 “Vostre mort est une des pieces de l'ordre de l'univers; c'est une piece de la vie du monde [...]. C'est la condition de vostre creation, c'est une partie de vous que la mort; vous vous fuyez vous memes. Cettuy vostre estre, que vous jöüyssez, est egalement party à la mort et à la vie. Le premier jour de vostre naissance vous achemine à mourir comme à vivre” (Montaigne, 1941, p. 95).

morimur. Tal expressão senequiana preceitua que o viver é um incessante morrer, ou seja, que a vida é a morte que se aproxima constantemente. Admitir-se que se morre a cada dia, desde o nascimento, é eficaz consolo ou remédio para combater paixões como o medo e a tristeza. Portanto, pela razão, deve-se aceitar que morrer é algo natural e inelutável; não aceitá-lo é viver no engano, contra a natureza, a razão e a virtude. Numa de suas *Cartas a Lucílio*, por exemplo, adverte Sêneca (2014, p. 93):

“Morremos diariamente [*cotidie morimur*], já que diariamente ficamos privados de uma parte da vida; por isso mesmo, à medida que nós crescemos a nossa vida vai decrescendo. Começamos por perder a infância, depois a adolescência, depois a juventude. Todo o tempo que decorreu até ontem é tempo irrecuperável; o próprio dia em que estamos hoje, compartilhamo-lo com a morte”⁸.

Visto que a morte é iniludível, é preciso, para não temê-la, pensar sempre nela⁹. Daí ser o sábio, na concepção senequiana, aquele que, “quando lhe vier o último dia, [...] não hesitará em caminhar para a morte com passo firme” (Sêneca, 1993, p. 40)¹⁰.

Mais ainda: como se lê na *Consolação a Márcia* do filósofo estoico, “a morte é uma libertação de todas as dores e o término além do qual os nossos males não ultrapassam” (Sêneca, 1992, p. 54)¹¹. Em sentido análogo, propõe Montaigne (2000, p. 128): “[...] a premeditação da morte é premeditação da liberdade. Quem aprendeu a morrer desaprendeu de servir. Saber morrer liberta-nos de toda sujeição e imposição. Na vida não existe mal para aquele que compreendeu que a privação da vida não é um mal”¹². Nessa lição montaigniana repercute também um preceito (talvez o principal) do tratado de Sêneca (1993, p. 34) *Sobre a brevidade da vida*: “Deve-se aprender a viver por toda a vida e, por mais que tu talvez te espantes, a vida toda é um aprender a morrer”¹³.

Além disso, de acordo com Montaigne (2000, p. 138), “a vida por si só não é nem bem nem mal: é o lugar do bem e do mal conforme a fazeis para eles”¹⁴. A avaliação da vida como um “indiferente” (*adiaphoron*), posto que não exclusiva dos estoicos, é fundamental para a filosofia da *Stoa*; e essa formulação montaigniana a respeito do assunto assemelha-se muito à

8 “*Cotidie morimur, cotidie enim demitur aliqua pars uitae, et tunc quoque cum crescimus uita decrescit. Infantiam amisimus, deinde pueritiam, deinde adulescentiam. Usque ad hesternum quidquid transit temporis periit; hunc ipsum quem agimus diem cum morte diuidimus*” (*Epistulae ad Lucilium*, III, XXIV, 20).

9 “Mas devo precaver-me, não vás tu odiar tanto como a própria morte uma carta assim tão grande. Vou terminar, portanto. Quanto a ti, vai sempre pensando na morte, para a não receares nunca!” (Sêneca, 2014, p. 116).

10 “[...] *quandoque ultimus dies uenerit, non cunctabitur sapiens ire ad mortem certo gradu*” (*De breuitate vitae*, XI, 2).

11 “*Mors dolorum omnium exsolutio est et finis ultra quem mala nostra non exeunt*” (*De consolatione ad Marciam*, XIX, 5).

12 “*La premeditation de la mort est premeditation de la liberté. Qui a appris à mourir, il a desappris à servir. Le sçavoir mourir nous afranchit de toute subjection et contrainte. Il n’y a rien de mal en la vie pour celuy qui a bien comprins que la privation de la vie n’est pas mal*” (Montaigne, 1941, p. 88).

13 “*Vivere tota vita discendum est et, quod magis fortasse miraberis, tota vita discendum est mori*” (*De breuitate vitae*, VII, 3-4).

14 “*La vie n’est de soy ny bien ny mal: c’est la place du bien et du mal selon que vous la leur faictes*” (Montaigne, 1941, p. 96).

de Sêneca numa carta a Lucílio: “A vida em si não é nem um bem nem um mal, mas apenas o local onde se encontra o bem e o mal” (Sêneca, 2014, p. 542)¹⁵. Por conseguinte, para Montaigne, a utilidade do viver não está no espaço de tempo, isto é, no quanto se vive, e sim no uso que se faz da vida (Montaigne, 2000, p. 140)¹⁶. Enfim, recorrendo ao mito de Quíron e Saturno, Montaigne mostra como seria intolerável ao homem a imortalidade e sintetiza alguns preceitos acerca do saber morrer (que é igualmente um saber viver):

“Quíron recusou a imortalidade, ao ser informado das condições desta pelo próprio deus do tempo e da duração, seu pai Saturno. Em verdade, imaginai como uma vida eterna seria menos suportável para o homem e mais penosa do que a vida que lhe dei. Se não tivésseis a morte, incessantemente me amaldiçoaríeis por vos haver privado dela. Propositamente lhe misturei um pouco de amargor para impedir que, ao verdes a conveniência de seu uso, a abraçais muito avidamente e sem discernimento. Para acomodar-vos nessa moderação que exijo de vós, de nem fugir da vida nem correr da morte, temperei uma e outra entre a doçura e o amargor.

Ensinei a Tales, o primeiro de vossos sábios, que o viver e o morrer eram indiferentes; por isso, a quem lhe perguntou por que então não morria, ele respondeu mui sabiamente: ‘Porque é indiferente’.

15 “*Vita nec bonum nec malum est: boni ac mali locus est*” (*Epistulae ad Lucilium*, XVI, XCIX, 12).

16 “*L'utilité du vivre n'est pas en l'espace, elle est en l'usage*” (Montaigne, 1941, p. 98).

A água, a terra, o ar, o fogo e outros componentes desta minha construção não são instrumentos de tua vida mais do que instrumentos de tua morte. Por que temes teu último dia? Ele não contribui para tua morte mais do que cada um dos outros. O último passo não faz a exaustão: manifesta-a. Todos os dias caminham para a morte; o último chega a ela” (Montaigne, 2000, p. 141)¹⁷.

Esse *savoir mourir* montaigniano, portanto, pode contribuir para a discussão d’*As intermitências da morte* de Saramago. Representa-se no relato saramaguiano, por exemplo, uma vida eterna que condiz com a imagem sugerida por Saturno no trecho acima de Montaigne, ou seja, como algo menos suportável e mais penoso do que a mortalidade. Sem a morte, o país fabulado perde-se no caos: “[...] encontra-se agitado como nunca, o poder confuso, a autoridade diluída, os valores em acelerado processo de inversão, a perda do sentido de respeito cívico alastra a todos os secto-

17 “*Chiron refusa l’immortalité, informé des conditions d’icelle par le Dieu mesme du temps et de la durée, Saturne, son pere. Imaginez de vray combien seroit une vie perdurable, moins supportable à l’homme et plus pénible, que n’est la vie que je luy ay donnée. Si vous n’aviez la mort, vous me maudiriez sans cesse de vous en avoir privé. J’y ay à escient meslé quelque peu d’amertume pour vous empescher, voyant la commodité de son usage, de l’embrasser trop avidement et indiscretement. Pour vous loger en cette moderation, ny de fuir la vie, ny de refuir à la mort, que je demande de vous, j’ay temperé l’une et l’autre entre la douceur et l’aigreur. J’apprens à Thales, le premier de voz sages, que le vivre et le mourir estoit indifferent; par où, à celui qui luy demanda pourquoi donc il ne mourroit, il respondit tres-sagement: ‘Par ce qu’il est indifferent’. L’eau, la terre, l’air, le feu et autres membres de ce mien bastiment ne sont non plus instrumens de ta vie qu’instrumens de ta mort. Pourquoi crains-tu ton dernier jour? Il ne confere non plus à ta mort que chascun des autres. Le dernier pas ne faict pas la lassitude: il la declare. Tous les jours vont à la mort, le dernier y arrive*” (Montaigne, 1941, pp. 98-9).

res da sociedade, provavelmente nem deus saberá aonde nos leva” (Saramago, 2016, pp. 68-9). Desse modo, a morte, com sua “greve”, comprova que, para o bom funcionamento do país, as pessoas precisam morrer. Em outras palavras, a vida social depende das mortes individuais. O próprio Saramago, em entrevista de 2005 (ou seja, no ano de lançamento de *As intermitências da morte*), afirmou:

“Não digo que morrer seja melhor que viver, mas simplesmente deveríamos ter outro olhar em relação à morte, aceitá-la como uma consequência lógica da vida. Ao final, percebemos uma certeza muito simples: sem a morte, não podemos viver. Sua ausência significa o caos. É o pior que pode acontecer a uma sociedade” (in Aguilera, 2010, p. 172).

Sendo assim, também individualmente, não resta alternativa na vida senão aceitar a morte. Como já se ressaltou neste artigo, a *ars moriendi* de Sêneca bem como o *savoir mourir* de Montaigne ensinam que é imperativo da vida aprender a morrer, ou melhor, que filosofar é, em última instância, uma aprendizagem da morte. Cabe acrescentar a isso, então, que fabular, n’*As intermitências da morte*, é aprender a morrer em viva história alegórica: “[...] de deus e da morte não se têm contado senão histórias, e esta não é mais que uma delas” (Saramago, 2016, p. 146). Ademais, semelhante àquele *cotidie morimur* senequiano, há na história saramaguiana este esgarçamento sobre o “rebanho humano”:

“[...] como ele [o rebanho humano] se move e agita em todas as direcções sem perceber

que todas elas vão dar ao mesmo destino, que um passo atrás o aproximará tanto da morte como um passo em frente, que tudo é igual a tudo porque tudo terá um único fim, esse em que uma parte de ti sempre terá de pensar e que é a marca escura da tua irremediável humanidade” (p. 163).

A humanidade é irremediavelmente mortal e a fábula alegoriza, paródica e ironicamente, a morte humana. Nessa obra de Saramago, mesmo não sendo inédito esse procedimento na escrita ficcional do autor, é interessante notar que nenhuma personagem tem nome e o país onde a história se passa (como já referido) nunca é identificado, o que reforça o caráter alegórico do relato. Dessa maneira, quanto à alegoria na produção saramaguiana em geral, vale lembrar que, segundo Marcos Lopes (2005, p. 29):

“Um traço característico da ficção de José Saramago é oferecer ao leitor as condições de interpretação do próprio relato. [...] Um conjunto de estratégias textuais, entre elas as duas mais expressivas seriam o uso da ironia e o da alegoria, amarra fortemente o sentido do que se está narrando. Se a ironia dá forma às dúvidas do narrador e demais personagens, a alegoria investe a matéria ficcional de uma aura quase religiosa, ao produzir o efeito de excesso de significação”.

Como elucida Heinrich Lausberg (2004, p. 249), a alegoria, em termos retóricos, é a metáfora continuada como tropo de pensamento, consistindo na substituição do pensamento em causa por outro que, numa relação de semelhança, ao primeiro se liga.

E, de acordo com João Adolfo Hansen, “a alegoria (grego *allós* = outro; *agourein* = falar) diz *b* para significar *a*”; enquanto metáfora continuada, ela é um procedimento construtivo, denominado, desde a chamada Antiguidade greco-latina, “alegoria dos poetas” e compreendido como “expressão alegórica, técnica metafórica de representar e personificar abstrações” (Hansen, 2006, p. 7). Porém, há outra alegoria, diferente dessa dos poetas: a “alegoria dos teólogos”, à qual também se chamou “*figura, figural, tipo, antitipo, tipologia, exemplo*”, sendo ela “não um modo de expressão verbal retórico-poética, mas de interpretação religiosa de coisas, homens e eventos figurados em textos sagrados” (Hansen, 2006, p. 8)¹⁸.

Na parte final d’*As intermitências da morte*, tendo já assumido a figura de uma bela mulher e depois de duas tentativas frustradas de entregar a carta ao violoncelista, a morte telefona para o homem e tem com ele um longo diálogo alegórico-irônico, do qual se destaca o seguinte trecho:

“Tenho uma carta para lhe entregar e não lhe entreguei, podia tê-lo feito à saída do teatro ou no táxi, Que carta é essa,

Assentemos em que a escrevi depois de ter assistido ao ensaio do seu concerto, Estava lá, Estava, Não a vi, É natural, não podia ver-me, De qualquer maneira, não é o meu concerto, Sempre modesto, E assentemos não é a mesma coisa que ser certo, Às vezes, sim, Mas neste caso, não, Parabéns, além de modesto, perspicaz, Que carta é essa, Também a seu tempo o saberá, Porquê não ma entregou, se teve oportunidade para isso, Duas oportunidades, Insisto, porquê não ma deu, Isso é o que eu espero vir a saber, talvez lha entregue no sábado, depois do concerto, segunda-feira já terei saído da cidade, Não vive aqui, Viver aqui, o que se chama viver, não vivo, Não entendo nada, falar consigo é o mesmo que ter caído num labirinto sem portas, Ora aí está uma excelente definição da vida, Você não é a vida, Sou muito menos complicada que ela, Alguém escreveu que cada um de nós é por enquanto a vida, Sim, por enquanto, só por enquanto” (Saramago, 2016, pp. 198-9).

Falar com a morte, consoante as palavras do violoncelista, “é o mesmo que ter caído num labirinto sem portas”, proposição essa que é também, ironicamente, “uma excelente definição da vida”. Assim, dado que “no termo *allegoria* se inclui com frequência a ironia” (Lausberg, 2003, p. 284) e como aquela “alegoria dos poetas” constitui-se de três espécies – *tota allegoria*, alegoria perfeita ou enigma; *permixta apertis allegoria* ou alegoria imperfeita; e *mala affectatio, inconsequentia rerum* ou incoerência (cf. Hansen, 2006, pp. 27 e segs.) –, a morte, no referido excerto do relato saramaguiano, é *tota allegoria*

18 Há quatro níveis de sentido na “alegoria dos teólogos”: 1º) literal (ou histórico), “sentido expresso por letras, isto é, palavras, e palavras humanas”, o qual pode ser ainda “sentido literal figurado (ou expresso por letras figuradas)”; 2º) alegórico (cristológico ou eclesiológico), referente à interpretação figural de ações e personagens bíblicas como prefiguração no tempo (por exemplo, Moisés é, profeticamente, a figura de Cristo) ou como pós-figuração (“a vida terrena é alegoria do sentido próprio, Eternidade, e Moisés pós-figura algo pensado desde sempre na mente divina”); 3º) tropológico, que é o “sentido moral das Escrituras”; 4º) anagógico (espiritual ou escatológico), que diz respeito “a ações e eventos que deverão ocorrer no fim dos tempos” (cf. Hansen, 2006, pp. 103, 119-20 e 225-30).

irônica: ou seja, um enigma ou um “labirinto sem portas”.

Alegórico é igualmente o fabular d’*As intermitências da morte*. Quase no fim da primeira metade da história, o narrador relata a “fábula tradicional da tigela de madeira”, sendo que, antes de iniciar propriamente o relato, ele faz uma advertência: “Atenção, pois, à lição moral”; e, logo após esse aviso, começa a narração com estas palavras: “Era uma vez, no antigo país das fábulas” (Saramago, 2016, p. 79). Curiosamente, tal fábula não é protagonizada por animais que agem como seres humanos, e sim por “uma família em que havia um pai, uma mãe, um avô [...] e [uma] criança de oito anos, um rapazinho” (p. 79); por isso, ela se define melhor naquele sentido mais amplo, já aludido neste trabalho, de “narração alegórica”. A história da tigela de madeira é, dessa forma, metafabulação que aponta para *As intermitências da morte*, as quais consistem num fabular paródico, irônico e alegórico, cuja lição é aprender a morrer.

Como mencionado, essa obra saramaguiana termina com a morte-mulher encantada pela *Suíte nº 6* de Bach e entregue ao

amor na cama do violoncelista, retomando-se, por fim, a frase do princípio: “No dia seguinte ninguém morreu”. O lugar-comum simbólico do infinito, como se sabe, é o oito deitado, indicando um movimento cíclico sem começo nem fim, talvez como os perpétuos oito anos da criança da fábula da tigela de madeira. Além disso, conforme outras antigas e muito recorrentes tópicas, a arte e o amor seriam meios de imortalização. Modernizado e matizado, o *topos* da arte que eterniza aparece, por exemplo, no *Livro do desassossego*: “A arte livra-nos ilusoriamente da sordidez de sermos” (Pessoa, 2005, p. 264). Já o do amor que imortaliza é o próprio Saramago quem o reproduz numa entrevista de 2005: “Nossa única defesa contra a morte é o amor” (in Aguilera, 2010, p. 172). O desfecho d’*As intermitências da morte* parece sugerir que a música e o amor fazem com que a morte, humanizada, suspenda novamente o morrer naquele país. No entanto, como nesse relato imperam a ironia e a paródia, o infinito fabular – misto de arte e de amor – é aprender a morrer vivendo em eterna alegoria, sem qualquer resposta absoluta para a irremediável condição humana.

BIBLIOGRAFIA

- AGUILERA, Fernando Gómez (org.). *As palavras de Saramago: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar et al. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.
- ARNAUT, Ana Paula. "José Saramago: singularidades de uma morte plural", in *Revista de Letras*, série II, n. 5. Vila Real, dez./2006, pp. 107-20.
- _____. "Novos rumos na ficção de José Saramago: os romances fábula (*As intermitências da morte*, *A viagem do elefante*, *Caim*)", in *Ipotesi*, v. 15, n. 1. Juiz de Fora, jan.-jun./2011, pp. 25-37.
- BURKE, Peter. *Montaigne*. Trad. Jaimir Conte. São Paulo, Edições Loyola, 2006.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 4ª ed./4ª reimpressão de acordo com a nova ortografia. Rio de Janeiro, Lexicon, 2013.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria – construção e interpretação da metáfora*. São Paulo/Campinas, Hedra/Editora da Unicamp, 2006.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Objetiva, 2009.
- HUTCHEON, Linda. *Irony's edge: the theory and politics of irony*. London/New York, Routledge, 1995.
- _____. *Uma teoria da paródia*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa, Edições 70, 1989.
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes. 5ª ed. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- _____. *Manual de retórica literaria: fundamentos de una ciencia de la literatura*. Volumen II. Versión española de José Pérez Riesco. 4ª reimpresión. Madrid, Gredos, 2003.
- LOPES, Marcos Aparecido. *Rosário profano: hermenêutica e dialética em José Saramago*. Tese de doutorado em Teoria e História Literária. Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem/Unicamp, 2005.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12ª ed. revista, ampliada e atualizada. São Paulo, Cultrix, 2013.
- MONTAIGNE, Michel de. *Essais*. Livre premier. Nouvelle édition conforme au texte de l'exemplaire de Bordeaux; avec les additions de l'édition posthume, les principales variantes, une introduction, des notes et un index par Maurice Rat. Paris, Librairie Garnier Frères, 1941.
- _____. *Os ensaios*. Livro I. Trad. Rosemary Costhek Abílio. São Paulo, Martins Fontes, 2000.
- ORIONE, Eduino José. "A meditatio mortis montaigniana", in *Kriterion*, n. 126. Belo Horizonte, dez./2012, pp. 463-81.
- PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. Org. Richard Zenith. 2ª ed./4ª reimpressão. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.
- SARAIVA, F. R. dos Santos. *Dicionário latino-português*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Garnier, 2006 [1927].
- SARAMAGO, José. *As intermitências da morte*. 17ª reimpressão. São Paulo, Companhia das Letras, 2016.

SÊNECA, Lúcio Aneu. *Cartas a Lucílio*. Tradução, prefácio e notas de J. A. Segurado e Campos. 5ª ed. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.

_____. *Cartas consolatórias*. Trad. Cleonice Furtado de Mendonça van Raij; apresentação de Joaquim Brasil Fontes. Campinas, Pontes, 1992.

_____. *Sobre a brevidade da vida*. Tradução, introdução e notas de William Li (edição bilíngue). São Paulo, Nova Alexandria, 1993.

VAZ, Lúcio. *A simulação da morte: versão e aversão em Montaigne*. São Paulo/Belo Horizonte, Perspectiva/UFMG, 2011.