



CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
EM LETRAS – NÍVEL DE MESTRADO E DOUTORADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE

ELIZABETE ARCALÁ SIBIN

O BARROCO, O TEMPO E A MORTE NA NARRATIVA DE JOSÉ SARAMAGO E
AUTRAN DOURADO

CASCADEL, PR

2016

ELIZABETE ARCALÁ SIBIN

**O BARROCO, O TEMPO E A MORTE NA NARRATIVA DE JOSÉ SARAMAGO E
AUTRAN DOURADO**

Tese apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – para obtenção do título de Doutora em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras - nível de Mestrado e Doutorado – área de concentração Linguagem e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados

Orientador (a): Prof.^a Dr.^a Rita Felix Fortes.

CASCADEL, PR

2016

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

S566b

Sibin, Elizabete Arcalá

O barroco, o tempo e a morte na narrativa de José Saramago e Autran Dourado. /Elizabete Arcalá Sibin.— Cascavel (PR), 2016.
242 f.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Rita Felix Fortes

Tese (Doutorado) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Campus de Cascavel, 2016

Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras

1.Barroco. 2. Tempo. 3. Neobarroco. I. Fortes, Rita Felix. II. Universidade Estadual do Oeste do Paraná. III. Título.

CDD 20.ed. 809
CIP-NBR 12899

Ficha catalográfica elaborada por Helena Soterio Beijo – CRB 9ª/965

ELIZABETE ARCALÁ SIBIN

**O BARROCO, O TEMPO E A MORTE NA NARRATIVA DE JOSÉ SARAMAGO E
AUTRAN DOURADO**

Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do Título de Doutor (a) em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras – Nível de Mestrado e Doutorado, área de Concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Rita das Graças Felix Fortes
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)
Orientadora

Prof^o. Dr^o. Antonio Augusto Nery
Universidade Federal do Paraná (UFPR)
Membro Efetivo (convidado)

Prof^o. Dr^o. Adilson dos Santos
Universidade Estadual de Londrina (UEL)
Membro Efetivo (convidado)

Prof^a. Dr^a. Lourdes Kaminski Alves
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)
Membro Efetivo (da Instituição)

Prof^a. Dr^a. Clarice Lottermann
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)
Membro Efetivo (da Instituição)

Prof^o. Dr^o. Gilmei Francisco Fleck
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)
Membro Suplente (da Instituição)

Prof^o. Dr^o. Fernando Gil
Universidade Federal do Paraná (UFPR)
Membro Suplente (convidado)

A meu pai, José Alcalá (*in memoriam*), exemplo de determinação, honestidade e amor. Meu contador de histórias, de quem herdei a paixão pela literatura.

AGRADECIMENTOS

À professora Dr^a Rita Felix Fortes pela dedicação e paciência na orientação cuidadosa desta pesquisa e por ter me apresentado às obras de Autran Dourado.

À professora Dr^a Terezinha Costa-Hubes pelos bons conselhos e socorro nos momentos de dúvida.

Ao professor Dr^o Arnaldo Franco Junior por, desde a graduação, acreditar em mim e me aconselhar a nunca deixar de me dedicar à pesquisa.

Aos colegas do Colegiado do Curso de Letras e do Centro de Educação, Comunicação e Artes, pelo apoio para que eu pudesse concluir a pesquisa.

À Universidade Estadual do Oeste do Paraná e aos professores do curso de Pós – Graduação Strictu Sensu em Letras, sujeitos deste processo de pesquisa, os quais contribuíram com seus ensinamentos em sala de aula.

À minha família, meu porto seguro, meus amores, razão da minha vida – Reinaldo, Samara e Renan – pelo apoio, compreensão e carinho nos momentos difíceis da jornada.

Aos docentes, Antônio Donizeti da Cruz, Lourdes Kaminski Alves e Clarice Lottermann que se dispuseram a ler as primeiras versões deste texto tanto para o Seminário de Tese quanto para a Banca do Exame de Qualificação, contribuindo significativamente para o desenvolvimento desta pesquisa.

A Rosiane Moreira Swiderski, pela correção da tese.

Enfim, a Deus pelo dom da vida e a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para que esta pesquisa se tornasse possível.

Falo do tempo e de pedras, e, contudo, é em homens que penso. Porque são eles a verdadeira matéria do tempo, a pedra de cima e a pedra de baixo, a gota de água que é sangue e é também suor. Porque são eles a paciente coragem, e a longa espera, e o esforço sem limites, a dor aceite e recusada - duzentos anos, se assim tiver a ser.

José Saramago

SIBIN, Elizabete Arcalá. **O barroco, o tempo e a morte na narrativa de José Saramago e Autran Dourado**. 2016. 242 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Cascavel.

RESUMO

A pesquisa ora apresentada centrou-se em reflexões sobre a permanência do barroco e a representação ficcional do tempo nos romances *Memorial do convento* e *As intermitências da morte*, de José Saramago, e *Os sinos da agonia* e *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado. A partir da leitura de romances dos referidos autores, surgiram os seguintes questionamentos que nortearam o estudo: como se dá o registro do tempo nos romances supracitados? Quais traços advindos do barroco subsistem em *Memorial do convento* e *As intermitências da morte* e em *Os sinos da agonia* e *Ópera dos mortos*? Quais características aproximam e distanciam o estilo de José Saramago e o de Autran Dourado? Com o propósito de encontrar respostas para tais questionamentos, objetivou-se estabelecer uma comparação entre os romances *Memorial do convento*, *As intermitências da morte*, *Os sinos da agonia* e *Ópera dos mortos*, com vistas a: apontar as características de cada romance e estabelecer as aproximações e os distanciamentos entre os textos dos dois autores; compreender as características barrocas presentes nas referidas obras e o tratamento dado à representação ficcional do tempo. Para atingir os objetivos propostos, utilizou-se como suporte teórico as reflexões de Santo Agostinho (1984), Paul Ricoeur (1994, 1995 e 1997), Philippe Ariès (2012), Edgar Morin, (1997), Alfredo Bosi (1977), Ana Paula Arnaut (2011), Flávio Kothe (1986), Aguiar e Silva (1976), Irlemar Chiampi (1980 e 1998), Omar Calabrese (1987), dentre outros. Trata-se, portanto, de uma pesquisa bibliográfica que possibilitou concluir que, tanto *Memorial do convento* e *As intermitências da morte* quanto *Os sinos da agonia* e *Ópera dos mortos*, por meio da apropriação dos recursos estilísticos ou da abordagem temática, promovem a permanência do barroco na contemporaneidade. E, ainda, pelo fato de José Saramago e Autran Dourado retomarem o barroco como um novo objeto cultural, cujas inovações se constroem a partir da permanência do estilo do século XVIII, com a finalidade de promover a crítica social por meio da exposição dos problemas sociais e dos conflitos interiores das personagens, pode-se afirmar que os autores se aproximam da tendência neobarroca.

PALAVRAS-CHAVE: Barroco; Tempo; Neobarroco.

SIBIN, Elizabete Arcalá. **O barroco, o tempo e a morte na narrativa de José Saramago e Autran Dourado**. 2016. 242 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Cascavel.

ABSTRACT

The research presented here was centered on reflections on the permanence of the baroque and the fictional representation of time in the novels *Memorial of the Convent* and *The Intermittents of Death* by José Saramago and *The Bells of Agony* and *Opera of the Dead* by Autran Dourado. From the reading of the novels of these authors, the following questions emerged that guided the study: how do we record the time in the novels mentioned above? What traces from the baroque remain in the memorial of the convent and The flashes of death and in The bells of agony and Opera of the dead? What characteristics approximate and distance the style of José Saramago and that of Autran Dourado? In order to find answers to such questions, a comparison was made between the novels *Memorial of the Convent* and *The Intermittents of Death* and *The Bells of Agony* and the *Opera of the Dead*, in order to: point out the characteristics of each novel and establish the Approximations and distances between the texts of the two authors; To understand the baroque characteristics present in the mentioned works and the treatment given to the fictional representation of the time. In order to reach the proposed objectives, the reflections of St. Augustine (1984), Paul Ricoeur (1994, 1995 and 1997), Philippe Ariès (2012), Edgar Morin, (1997), Alfredo Bosi (1977) Ana Paula Arnaut (2011), Flávio Kothe (1986), Aguiar e Silva (1976), Irlemar Chiampi (1980 and 1998), Omar Calabrese (1987), among others. It is, therefore, a bibliographical research that made it possible to conclude that both the *Memorial of the Convent* and *The Intermittents of Death* and the *Bells of Agony* and the *Opera of the Dead*, through the reappropriation of the stylistic resources or thematic approach, promote the permanence of the Baroque in contemporary times. And also because José Saramago and Autran Dourado retake the baroque as a new cultural object, whose innovations are built from the permanence of the style of the eighteenth century, with the purpose of promoting social criticism through the exposition of social problems And the internal conflicts of the characters, it can be said that the authors approach the neo-baroque tendency.

KEY WORDS: Baroque; Time; Neo-baroque.

SIBIN, Elizabete Arcalá. **O barroco, o tempo e a morte na narrativa de José Saramago e Autran Dourado**. 2016. 242 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Cascavel.

RESUMEN

En el trabajo se centró en las reflexiones sobre la permanencia de la barroca y la representación ficticia de tiempo en las novelas Memorial convento y Los destellos de la muerte de José Saramago, y Campanas de agonía y Opera de los muertos, Autran Dourado. De la lectura de las novelas de estos autores, surgieron las siguientes preguntas que guiaron el estudio: cómo es el registro de las veces en las novelas anteriores? ¿Qué rasgos derivados de la barroca permanecer en el convento y Memorial Los destellos de la muerte y las campanas de la agonía y la Opera de los muertos? ¿Qué características acercarse y alejarse del estilo de José Saramago y el Autran Dourado? Con el fin de encontrar las respuestas a estas preguntas, con el objetivo de establecer una comparación entre las novelas Memorial del convento y los destellos de la muerte y las campanas de la agonía y la Opera de los muertos, a fin de: señalar las características de cada novela y establecer aproximaciones y las distancias entre los textos de los dos autores; entender las características barrocas presentes en estas obras y el tratamiento de la representación ficticia de tiempo. Para lograr los objetivos, que se utilizó como soporte teórico reflexiones de San Agustín (1984), Paul Ricoeur (1994, 1995 y 1997), Philippe Aries (2012), Edgar Morin (1997), Alfredo Bosi (1977) Ana Paula Arnaut (2011), Flávio Kothe (1986), Aguiar y Silva (1976), Irlemar Chiampi (1980 y 1998), Omar Calabrese (1987), entre otros. Por lo tanto, es una búsqueda de la literatura que nos llevó a la conclusión de que tanto convento Memorial Los destellos de la muerte como las campanas de la agonía y la Opera de entre los muertos a través de la reapropiación de rasgos estilísticos o enfoque temático, promueven la permanencia de barroco en la época contemporánea. Y, sin embargo, a causa de José Saramago y Autran Dourado reanudar barroco como un nuevo bien cultural, cuyas innovaciones se construyen desde la residencia del estilo del siglo XVIII, con el fin de promover la crítica social mediante la exposición de los problemas sociales y los conflictos internos de los personajes, se puede decir que los autores se acercan a la tendencia neobarroca.

PALABRAS CLAVE: Barroco; Tiempo; Neobarroco.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO I - CONTINGÊNCIAS HISTÓRICO-SOCIAIS EM <i>MEMORIAL DO CONVENTO</i> E AS <i>INTERMITÊNCIAS DA MORTE</i>, DE JOSÉ SARAMAGO, E OS <i>SINOS DA AGONIA</i> E <i>ÓPERA DOS MORTOS</i>, DE AUTRAN DOURADO	16
1.1 OS AUTORES E SUAS OBRAS.....	16
1.1.1 O autor e seu tempo: José de Souza Saramago	16
1.1.2 O tempo e o narrador em <i>Memorial do convento</i> e <i>As intermitências da morte</i>	19
1.1.3 O autor e seu tempo: Waldomiro de Freitas Autran Dourado	28
1.1.4 O tempo e o narrador em <i>Os sinos da agonia</i> e <i>Ópera dos mortos</i>	32
1.1.5 Aproximações e distanciamentos entre os romances de José Saramago e Autran Dourado	39
1.2 A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM.....	44
1.2.1 <i>Memorial do convento</i> : personagens fictícias e históricas	44
1.2.2 <i>As intermitências da morte</i> : a morte personificada.....	49
1.2.3 <i>Os sinos da agonia</i> : a morte anunciada	56
1.2.4 <i>Ópera dos mortos</i> : loucura, amor e morte	61
1.2.5 Relação entre as personagens saramaguianas e autranianas	66
1.3 A QUESTÃO DO GÊNERO LITERÁRIO: O ROMANCE HISTÓRICO E SEUS DESDOBRAMENTOS.....	68
1.3.1 Metaficção e hibridismo em <i>Memorial do convento</i> e <i>As intermitências da morte</i>	71
1.3.2 Um novo caminho para o romance histórico brasileiro em <i>Os sinos da agonia</i> e <i>Ópera dos mortos</i>	78
1.3.3 O entrelaçar da história e da ficção em José Saramago e Autran Dourado	87
CAPÍTULO II - A PERMANÊNCIA DO BARROCO NA CONTEMPORANEIDADE	89
2.1 O NEOBARROCO.....	89
2.2 <i>MEMORIAL DO CONVENTO</i> : RETRATO DE UMA SOCIEDADE CONTRADITÓRIA.....	98
2.3 <i>AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE</i> : SUBVERSÃO DA TEMÁTICA	

BARROCA.....	112
2.4 <i>OS SINOS DA AGONIA</i> : PRENÚNCIO DA MORTE.....	127
2.5 <i>ÓPERA DOS MORTOS</i> : ATMOSFERA BARROCA.....	138
2.6 O BARROCO E O NEOBARROCO EM JOSÉ SARAMAGO E AUTRAN DOURADO	150
CAPÍTULO III - TEMPO, MORTE E NARRATIVA EM JOSÉ SARAMAGO E AUTRAN DOURADO	154
3.1 O TEMPO E A NARRATIVA.....	154
3.2 <i>MEMORIAL DO CONVENTO</i> : REMEMORAÇÃO E CRÍTICA AO PASSADO	156
3.3 <i>AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE</i> : TEMPO SUSPENSO E CRÍTICA À CONTEMPORANEIDADE.....	177
3.4 <i>ÓPERA DOS MORTOS</i> : TEMPO SUSPENSO E VALORIZAÇÃO DO PASSADO.....	192
3.5 <i>OS SINOS DA AGONIA</i> : TEMPO DA MEMÓRIA E A AGONIA DA ESPERA	203
3.6 O TEMPO NOS ROMANCES DE JOSÉ SARAMAGO E AUTRAN DOURADO: LEITURA COMPARATIVA.....	219
CONCLUSÃO	225
REFERÊNCIAS	231

INTRODUÇÃO

Este estudo constitui-se numa reflexão sobre a permanência do barroco e a representação ficcional do tempo nos romances *Memorial do convento* e *As intermitências da morte*, de José Saramago, e *Os sinos da agonia* e *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado, com vistas a responder as seguintes questões: como se dá o registro do tempo nos romances supracitados? Quais traços advindos do barroco subsistem em *Memorial do convento* e *As intermitências da morte* e em *Os sinos da agonia* e *Ópera dos mortos*? Quais características aproximam e distanciam o estilo de José Saramago e o de Autran Dourado?

É possível estabelecer aproximações e distanciamentos entre os romances de Autran Dourado e José Saramago, pois, ambos os autores se apropriam de características do estilo barroco do século XVIII, tais quais estas se manifestaram naquela época, mas também propõem inovações ao fazer uso destas características para apresentar sua visão crítica. No caso de José Saramago, a crítica é direcionada à Igreja católica, tanto no período da Inquisição quanto na contemporaneidade, mostrando como ocorre a manipulação da fé. Ocorre também a crítica à sociedade, de modo geral, na narrativa dos dois autores.

Tanto nos romances de José Saramago quanto nos de Autran Dourado a apropriação do barroco é um exemplo de que esse estilo ainda é motivo de interesse de alguns autores contemporâneos e do público leitor. Em *Memorial do convento*, o escritor português, ao resgatar o período histórico de 1707 a 1750, volta seu olhar para os acontecimentos que marcaram a primeira metade do século XVIII, apresenta ficcionalmente a sociedade portuguesa e suas contradições e, para fazer esse registro em seu romance, recorre eventualmente ao estilo de linguagem dos escritores daquela época. Em *As intermitências da morte*, ele utiliza a temática barroca da morte para criticar a sociedade contemporânea, que visa apenas o lucro, e discutir uma nova abordagem a respeito de tal temática, subvertendo a visão barroca sobre a finitude da existência.

Nos romances *Os sinos da agonia* e *Ópera dos mortos*, Autran Dourado, ao reconstruir, respectivamente, a sociedade mineira, do final do século XVIII e final do século XIX, também retoma o estilo barroco e a linguagem rebuscada, mas dá ênfase à representação do homem fragmentado, sofrido por conta do embate entre o amor e a razão, a ideia de pecado e a agonia da proximidade da morte, pois suas personagens, em virtude do desespero, perdem o controle da razão e sucumbem diante do sofrimento.

Embora haja várias pesquisas, tanto de mestrado quanto de doutorado¹, que discutam a presença do barroco na obra dos dois autores, não foram encontrados estudos específicos que comparassem a apropriação do estilo barroco nos referidos romances. Considerando-se que o tema central da literatura barroca é a oposição vida e morte, o presente trabalho justifica-se pela necessidade de estudar comparativamente a direção dada por José Saramago em *Memorial do convento* e *As intermitências da morte*, e Autran Dourado em *Os sinos da agonia* e *Ópera dos mortos* naquilo que diz respeito à permanência do barroco e ao tratamento dado à temática da morte e ao tempo que permeia tais romances, pois a morte é o único evento que põe fim à vida e, conseqüentemente, interrompe definitivamente a relação das personagens tanto com o tempo cronológico quanto com o psicológico.

Portanto, este estudo tem por objetivo estabelecer uma comparação entre os romances *Memorial do convento* e *As intermitências da morte*, de José Saramago e *Os sinos da agonia* e *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado, com vista a: apontar as características de cada romance e estabelecer as aproximações e os distanciamentos entre os textos dos dois autores; compreender as características barrocas presentes nas referidas obras e o tratamento dado à representação ficcional do tempo.

Para atingir os objetivos propostos, a metodologia utilizada foi a realização de pesquisas bibliográficas, que nortearam a análise crítica e comparativa dos romances supracitados, com o intuito de estabelecer como, na escrita contemporânea, tanto portuguesa quanto brasileira, se constrói a perspectiva temporal e a apropriação de recursos da estética barroca.

Para analisar a representação ficcional do tempo foram utilizadas como aporte teórico as reflexões de Santo Agostinho, Paul Ricoeur, Philippe Ariès, Edgar Morin, dentre outros. Santo Agostinho, no livro *Confissões* (1984), afirma que é comum que se divida o tempo em presente, passado e futuro, mas só é possível perceber de fato o tempo enquanto ele decorre. Para ele, passado e futuro se fundem num único tempo: o presente, pois o passado só existe na memória, quando se rememora aquilo que já aconteceu, e o futuro ainda não existe, pois é apenas uma projeção que imaginamos como possibilidade de vir a ser. Todavia, é preciso prestar atenção no tempo, porque presente, passado e futuro coexistem na alma.

Paul Ricoeur, em *Tempo e narrativa* (Tomo I, II e III – respectivamente 1994, 1995 e 1997), dedica-se à discussão a respeito da relação entre tempo e narrativa. Ele retoma

¹Tais pesquisas podem ser encontradas nos bancos de tese da CAPES, no portal de periódicos da CAPES e, também, no portal de teses e dissertações domínio público, nos respectivos endereços eletrônicos: <http://bancodeteses.capes.gov.br/>, www.periodicos.capes.gov.br e <http://www.dominiopublico.gov.br/>.

a visão de Santo Agostinho sobre a problemática da concepção do tempo, estuda a correlação existente entre a narração de uma história e a experiência temporal na realidade e a representação do tempo na narrativa ficcional. Para ele, o presente e o passado estão interligados, o que torna possível a rememoração do passado que se constitui numa construção individual e, na literatura, ocorre a suspensão das coerções temporais.

O tempo enquanto finitude da existência, foi discutido com base em: Philippe Ariès que, em *A história da morte no ocidente* (2012), analisa a atitude do homem diante da morte desde a Idade Média – quando a morte era encarada a partir de preceitos religiosos – até a contemporaneidade em que, parte da sociedade, nega a presença da morte; e Edgar Morin que, em *O homem e a morte* (1997), discute a relação entre o homem e a finitude da existência. Para ele, o homem tem consciência da morte, reconhece sua inevitabilidade, mas tem horror a ela.

Com relação ao barroco e neobarroco, o embasamento teórico foi amparado por textos como: *História Concisa da Literatura Brasileira* (1990), de Alfredo Bosi, que discute a literatura brasileira desde suas origens até a contemporaneidade e, ao falar sobre o barroco, afirma que esse estilo permaneceu por mais tempo na Europa por expressar os ideais da Contrarreforma. Até a segunda metade do século XVIII, havia, apenas, representantes do barroco no Brasil. Por isso, o autor fala sobre ecos do barroco no Brasil, tendo como principal representante Gregório de Matos e, depois da segunda metade do século XVIII, estilo colonial-barroco nas artes e na música brasileira; *Novos rumos na ficção de José Saramago: os romances fábula (As intermitências da morte, A viagem do elefante, Caim)*, publicado em 2011, em que Ana Paula Arnaut discorre sobre a mudança nas características dos últimos romances de José Saramago e, por meio da análise de textos do autor, conclui que a ficção saramaguiana caminha para a discussão filosófica, para a ressimplicação da linguagem e para o cômico. A autora identifica a presença do cômico em alguns romances como exemplos de romance fábula; *A alegoria* (1986), em que Flávio Kothe apresenta o conceito de alegoria como uma figura de linguagem por meio da qual se mostra que o elemento alegórico não é o que aparenta ser, ou seja, ele diz algo além dele próprio; *Teoria da literatura* (1976), de Aguiar e Silva, que apresenta um estudo que abarca conceitos teóricos acerca da teoria literária, os estilos de época desde o trovadorismo até as tendências contemporâneas e correntes da crítica literária. O autor discute a origem do barroco, as controvérsias sobre o estilo e aprofunda a discussão acerca das características do barroco, como: as figuras de linguagem; o erotismo; a relação do barroco com a contrarreforma; a expressão da religiosidade; o retrato da mulher barroca aliado à sensualidade; a fugacidade; a ilusão da

vida; e o universo de ostentação e suntuosidade.

Sobre a tendência neobarroca, foram estudadas as obras: *Barroco e Modernidade* (1998), em que Irleamar Chiampi discorre sobre a apropriação de aspectos barrocos na modernidade e estabelece duas formas de ver o barroco; primeiro, como um estilo ligado à contrarreforma, às monarquias e à aristocracia e, segundo, um estilo atemporal que ressurge para negar o barroco histórico; *O realismo maravilhoso* (1980), do mesmo autor, que discorre sobre o conceito de realismo maravilhoso com base no desenvolvimento da narrativa hispano-americana e afirma que o uso do maravilhoso, na literatura revela a preocupação com a necessidade de uma nova atitude do narrador diante da realidade: uma nova visão da realidade que a une a magia, ao sobrenatural; *A arte neobarroca* (1987), em que Omar Calabrese discute a arte neobarroca como um “ar do tempo” que se espalha por várias artes, culturas e inúmeros campos do saber. Portanto, essas obras discutem a permanência do barroco na contemporaneidade e as características da tendência neobarroca.

A partir desse embasamento, o estudo está estruturado em três capítulos². O primeiro, intitulado “Contingências histórico-sociais em *Memorial do convento* e *As intermitências da morte*, de José Saramago, e *Os sinos da agonia* e *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado”, constitui-se num capítulo introdutório com o intuito de: explicitar como os autores se deslocam no tempo e resgatam ficcionalmente fatos históricos do passado, convertendo-os em questões internas à narrativa; expor uma breve discussão sobre o contexto histórico-social em que José Saramago e Autran Dourado se situam temporalmente; expor como se caracterizam o narrador e as várias vozes discursivas presentes nos romances; expor como são construídas as personagens em cada uma das narrativas e, uma breve discussão sobre o gênero narrativo. O segundo capítulo, intitulado “A permanência do barroco na contemporaneidade”, apresenta uma discussão acerca das características do barroco e do neobarroco presentes nos romances *Memorial do convento*, *As intermitências da morte*, *Os sinos da agonia* e *Ópera dos mortos*. O terceiro capítulo intitulado “Tempo, morte e narrativa em José Saramago e Autran Dourado”, discute a representação ficcional do tempo enquanto um trabalho de construção temporal que remete à coexistência dos três tempos: presente, passado e futuro, os quais são interrompidos pela morte e pela loucura.

Espera-se que este trabalho contribua para o aprofundamento das investigações sobre a permanência do barroco e o tratamento dado ao tempo na literatura contemporânea.

² Embora dividido em capítulos distintos, o leitor perceberá, à medida que o trabalho for avançando, uma contínua retomada dos argumentos apresentados nas partes prévias do capítulo introdutório.

CAPÍTULO I

CONTINGÊNCIAS HISTÓRICO-SOCIAIS EM MEMORIAL DO CONVENTO E AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE, DE JOSÉ SARAMAGO, E OS SINOS DA AGONIA E ÓPERA DOS MORTOS, DE AUTRAN DOURADO

Neste capítulo introdutório, com vistas a explicar como os autores se deslocam no tempo e resgatam ficcionalmente fatos históricos do passado, convertendo-os em questões internas à narrativa, far-se-á uma breve exposição sobre o contexto histórico-social em que José Saramago e Autran Dourado iniciam a carreira literária e se situam temporalmente. Entretanto, o contexto histórico-social recriado por José Saramago corresponde ao século XVIII, em *Memorial do convento* (1982)³, e ao século XX, em *As intermitências da morte* (2005). Autran Dourado remete ao final do século XVIII, em *Os sinos da agonia* (1974), e ao final do século XIX, em *Ópera dos mortos* (1967). A seguir ater-se-á às seguintes questões: uma breve discussão sobre o narrador e as várias vozes discursivas presente nos romances; como são construídas as personagens nas quatro narrativas e, para fechar o capítulo, centrar-se-á a discussão no gênero narrativo, mais precisamente na modalidade que trata da interação entre o romance e a abordagem de temas históricos.

1.1 OS AUTORES E SUAS OBRAS

1.1.1 O autor e seu tempo: José de Souza Saramago

Em 1922, nascia, em Azinhaga, José de Souza Saramago, que se tornaria o maior nome da literatura portuguesa na contemporaneidade.

Segundo Massaud Moisés (1993), José Saramago exerceu vários ofícios, mas, ao dedicar-se à literatura, atribuiu seu sucesso às oportunidades encontradas em Lisboa. Com a publicação de *Terra do pecado*, em 1947, ele inicia a carreira literária, apesar de tal romance não ser bem-visto pela crítica.

Dentre as principais obras do autor, destacam-se: *Terra do Pecado* (1947), *Os Poemas Possíveis* (1966), *Provavelmente Alegria* (1970), *Deste Mundo e do Outro* (1971), *A Bagagem do Viajante* (1973), *As Opiniões que o DL Teve* (1974), *O Ano de 1993* (1975), *Os*

³ As datas registradas após o título dos romances de José Saramago e Autran Dourado referem-se ao ano de publicação e não à data de edição dos romances utilizados para análise.

Apontamentos (1977), *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977), *Objecto Quase* (1978), *Poética dos Cinco Sentidos - O Ouvido* (1979), *A Noite* (1979), *Que Farei com Este Livro?* (1980), *Levantado do Chão* (1980), *Memorial do Convento* (1982), *Viagem a Portugal* (1983), *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), *A Jangada de Pedra* (1986), *A Segunda Vida de Francisco de Assis* (1987), *História do Cerco de Lisboa*, (1989), *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, (1991), *In Nomine Dei* (1993), *Cadernos de Lanzarote (I-V)* (1994) *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995), *Todos os Nomes* (1997), *O Conto da Ilha Desconhecida* (1997), *A Caverna* (2000), *A Maior Flor do Mundo* (2001), *O Homem Duplicado* (2002), *Ensaio Sobre a Lucidez* (2004), *As Intermittências da Morte* (2005), *Don Giovanni ou O Dissoluto Absolvido* (2005), *As Pequenas Memórias* (2006), *A Viagem do Elefante* (2008) e *Caim* (2009); além de *Claraboia* (2011), *O silêncio da água* (2011) e *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas* (2014), publicadas postumamente.

José Saramago começa a escrever no final da década de 1940, influenciado pelas ideias neorrealistas, movimento caracterizado pela denúncia dos problemas econômicos e sociais portugueses que, segundo Azevedo Filho (1972), representou, nas obras literárias, as dificuldades da vida dos camponeses e do proletariado rural português.

Todavia, o Neorrealismo não se restringiu à denúncia dos problemas sociais, tal qual o movimento realista do século XIX. A postura assumida pelos escritores portugueses deste período provocou a superação do Realismo, revelando a preocupação em discutir as relações do homem com a sociedade em que este se insere. O movimento neorrealista pode ser discutido a partir de três sugestões, segundo Carlos Reis (1983, p.34-35):

Uma primeira, em que o Realismo surge concebido como categoria artística, sem vinculações histórico-culturais rígidas; uma segunda etapa, na qual se procura definir em que medida e por que processo o Realismo do século XIX é não propriamente ressuscitado, mas superado; finalmente, a definição do Neorrealismo enquanto processo de representação literária dotado de fundamentos ideológicos e gnoseológicos próprios.

Para os neorrealistas era de fundamental importância discutir a realidade e suas contradições a partir da concepção de que a vida está cerceada por questões econômicas e sociais. É esta concepção de arte ligada à realidade que influencia os primeiros romances de José Saramago.

Depois de ter publicado *Terra do pecado* (1947), com características neorrealistas,

e logo depois de ter mostrado *Clarabóia*⁴ para seu editor, que rejeitou o texto, José Saramago, ao perceber que tais publicações não chamaram a atenção do público, resolveu parar de publicar, embora nunca tenha deixado de escrever. Ele só retoma as publicações na década de 1970, época de intensa agitação social que, segundo Antonio José Telo (2011), é marcada por crises econômicas que resultaram das guerras, orquestradas pelo ditador Antonio de Oliveira Salazar, para tentar impedir a independência das colônias africanas. Após a morte de Salazar, teve início o processo de mudanças que redundou em políticas que puseram fim à ditadura. O governo de Marcelo Caetano, que sucedeu Salazar, foi deposto em 1974, pelo movimento que ficou conhecido como Revolução dos Cravos, pois, para comemorar a vitória, os soldados receberam cravos vermelhos dos populares. Houve outras tentativas de retomada de poder pelos líderes socialistas e a ordem só foi reestabelecida quando foi eleito o governo liberal, comandado pelo general Antônio Ramalho Eanes.

É nesse contexto conturbado que José Saramago retoma sua carreira literária, pois, em função do contexto político, ele foi demitido do cargo de diretor do jornal *Diário de Notícias*:

A virada na vida do escritor foi engatilhada de maneira acidental, em 1975, quando, demitido do cargo de diretor-adjunto do Diário de Notícias ele decidiu não procurar emprego, abrindo assim espaço para que a sua criação literária deslanchasse em regime de dedicação exclusiva. (WERNECK, 1998, p. 30).

Segundo Cremilda de Araújo Medina (1983), ao optar pela retomada da carreira de escritor, José de Souza Saramago ficou indeciso sobre que caminho seguir em sua produção literária. Diante da tendência tradicional, voltada para os temas regionalistas, ele optou por ser um “contador de histórias”, por isso, suas narrativas aproximam-se muito da tradição oral.

Em 1980, com a publicação do romance *Levantado do chão*, José Saramago alcança reconhecimento do público e da crítica, pois esse romance é visto como o marco de sua maturidade na escolha dos temas e na forma inovadora de utilizar a linguagem.

⁴ O romance *Clarabóia* foi escrito em 1953, época em que foi rejeitado pela editora. Em 1980, a editora procurou por José Saramago, solicitando a autorização para publicar o romance, mas ele não aceitou. O romance só foi publicado em 2011 por decisão da família do escritor.

1.1.2 O tempo e o narrador em *Memorial do convento* e *As intermitências da morte*

O período histórico que determina a ambientação espacial e temporal do romance *Memorial do Convento* (2011) coincide com o reinado de D. João V, que vigorou de 1706 a 1750. As questões históricas e ideológicas mais relevantes, ocorridas entre 1711 e 1739, são relatadas na obra, por meio da construção de um discurso literário que se caracteriza pela presença de várias vozes que vão assumindo pontos de vista diferentes e, com isso, desvendam o pensar saramaguiano acerca da sociedade portuguesa.

No período ao qual se reporta o autor, Portugal passava por problemas econômicos provocados por vários motivos, dentre os quais se destacam, segundo Joaquim Veríssimo Serrão (1980): a necessidade da sociedade portuguesa de se restabelecer por conta da Restauração, que tem início em 1640, quando Portugal deixa de ser governada pela corte espanhola; o contrabando do ouro descoberto no Brasil; o envolvimento na Guerra de Sucessão da Espanha (1703 a 1714), pois a coroa portuguesa decide participar da guerra por temer a aliança entre os espanhóis e os franceses. D. João V, porém, ao assumir o trono, percebe que o envolvimento no conflito não lhe traria vantagens, por isso, firma uma aliança com a Inglaterra e investe na colônia, enviando ao Brasil mais emigrantes, funcionários administrativos e militares.

Segundo Saraiva e Lopes (1996), o reinado de D. João V ficou marcado tanto pelo incentivo às artes, à indústria e às Ciências, quanto pelas grandes festas e banquetes da corte. Tal ostentação de luxo e riqueza foi possível graças ao ouro extraído no Brasil.

É relevante notar que, José Saramago, ao retratar o período histórico de 1706 a 1750, recupera não só os acontecimentos que marcaram a sociedade portuguesa naquele período, mas também se apropria de algumas das características do barroco: estilo literário adotado pelos autores do século XVIII.

O barroco é introduzido em Portugal em 1580, ano de grave crise política, econômica e cultural. No campo político, a morte de D. Sebastião na batalha de Alcácer-Quibir, em agosto de 1578, implicou graves consequências para o estado português. D. Sebastião I buscava reviver as glórias das conquistas anteriores, mas também temia o avanço do exército otomano, o que poderia comprometer o comércio do Brasil e demais colônias de Portugal. Assim, quando ele recebe, em 1576, o pedido do sultão Mulay Mohammed para que ele o ajudasse a recuperar o trono do Marrocos, usurpado por seu tio Abd Al-Malik, o rei português não só reuniu seu exército como foi pessoalmente para a frente de batalha para enfrentar os inimigos marroquinos.

Nessa batalha, o rei D. Sebastião I, além de ver seus soldados dizimados, perde a guerra e desaparece. Alguns historiadores afirmam que ele teria sido morto, outros que ele teria sido capturado pelo exército inimigo. Nunca se soube, ao certo, o que aconteceu, mas o povo português preferiu acreditar que o nobre tenha simplesmente desaparecido, devendo retornar um dia. Esse fato gerou o Sebastianismo: um movimento místico, que se espalhou por Portugal, segundo o qual se espera o retorno de D. Sebastião I. Segundo a lenda, o rei voltaria para resgatar o povo português do estado de penúria em que se encontrava e faria de Portugal o quinto império, ao qual caberia o governo mundial. A esperança do povo português dura pouco, pois, depois do desaparecimento de D. Sebastião, o rei espanhol Filipe II assume o trono português, em 1580. Segundo Massaud Moisés (1988, p. 89):

Quando, em 1578, D. Sebastião desaparece em Alcácer-Quibir, era chegado o fim melancólico das grandezas arduamente conquistadas a partir da tomada de Ceuta (1415), através do caminho marítimo para as Índias (1498), da descoberta do Brasil (1500), e de outros cometimentos semelhantes. Indo para a regência o Cardeal D. Henrique, tio do malogrado rei, durante dois anos se debateu a magna questão sucessória, até que em 1580, Filipe II da Espanha, herdeiro mais próximo da coroa, anexa Portugal a seus domínios.

A resistência ao domínio espanhol influenciou diretamente a produção literária portuguesa durante o período barroco. Muito dessa literatura revela a não aceitação do governo de Felipe II, o que fica claro nas produções de sátiras de Francisco Rodrigues Lobo e outros textos de autoria desconhecida que circularam em material impresso e oralmente.

Segundo Massaud Moisés (1988), nesse período, havia dois grupos de escritores que defenderam seus ideais de modo distinto: o primeiro grupo aceitou o novo estilo vindo da Espanha; e o segundo, formado por escritores mais tradicionais, tentava barrar a influência espanhola. Ora se distanciando ora se aproximando do barroco espanhol, o movimento literário em Portugal caracteriza-se por tentar conciliar o pensamento medieval e a ideologia renascentista. Dessa junção da visão antropocêntrica, de influência pagã, com a visão teocêntrica, surgiu a tentativa de unir polos opostos, tornando-se a antítese uma das principais figuras de linguagem utilizadas pelos escritores barrocos. Esse trabalho com o jogo dos contrários pode ser notado, anteriormente, nos textos de Camões e os poetas tradicionalistas procuraram evidenciar esse traço ainda mais, pois isso ajudava a mostrar o homem cindido da época barroca.

Foi um duelo entre o elemento cristão, legado da Idade Média, e o elemento pagão, racionalista e humanista, instaurado pelo Renascimento. São, por

isso, o dualismo, a oposição ou as oposições, contrastes e contradições, o estado de tensão e conflito, oriundos do duelo entre o espírito cristão antiterreno, teocêntrico, e o espírito secular, racionalista, mundano, que caracterizam a essência do espírito barroco. Daí uma série de antíteses - ascetismo e mundanidade, carne e espírito, sensualismo e misticismo, religiosidade e erotismo, realismo e idealismo, naturalismo e ilusionismo, celestial e terreno, verdadeiras dicotomias ou conflitos de tendências antitéticas, tradutoras da tensão entre as formas clássicas e cristãs, entre as tradições medievais e o crescente espírito secularista inaugurado pelo Renascimento. A alma barroca é composta desse dualismo, desse estado de tensão e conflito, exprimindo uma gigantesca tentativa de conciliação de dois pólos considerados inconciliáveis e opostos, a razão e a fé. Diante do conflito entre o ideal de fuga e renúncia do mundo, em vez da impossível destruição, tentou a época barroca a conciliação, a incorporação, a absorção. Era essa uma tendência possivelmente geral, que a contra Reforma captou e tentou dirigir, e de que o espírito jesuíta é a encarnação (COUTINHO, 1983, p. 05).

É nesse mundo complexo, cheio de discordâncias, conveniências, contradições, luxo da corte, miséria e sofrimento do povo, causados pelos diferentes conflitos ideológicos do século XVIII, que José Saramago situa o romance *Memorial do Convento*.

Já o romance *As intermitências da morte*, publicado em 2005, é ambientado no século XX e narra os acontecimentos que são desencadeados a partir do momento em que os moradores de um país fictício constatarem que a morte deixou de existir. Para compor a obra, o autor a divide em duas partes: a primeira trata do desaparecimento da morte e das repercussões que esse fato provoca; a segunda apresenta a morte como personagem e sua paixão por um violoncelista. Embora o país, em que os fatos ocorrem, não seja nominado e o tempo em que eles ocorrem não esteja especificado, as situações apresentadas na narrativa permitem afirmar que se trata do contexto contemporâneo ao autor. A única data citada é o dia primeiro de janeiro, pois o narrador afirma que a passagem do ano tinha sido tranquila, sem as habituais tragédias comuns a essa data, mas não especifica o ano em que a morte resolveu parar de exercer suas atividades⁵. Conforme a transcrição abaixo, o narrador relata que ninguém morreu no dia seguinte às comemorações do Ano novo:

No dia seguinte ninguém morreu. O facto, por absolutamente contrário às normas da vida, causou nos espíritos uma perturbação enorme, efeito em todos os aspectos justificado, basta que nos lembremos de que não havia notícia nos quarenta volumes da história universal, nem ao menos um caso para amostra, de ter alguma vez ocorrido fenómeno semelhante, passar-se um dia completo, com todas as suas pródigas vinte e quatro horas, contadas

⁵ A greve da morte, relatada no romance de José Saramago, remete ao livro de Apocalipse 9:6 - “E naqueles dias os homens buscarão a morte, e não a acharão; e desejarão morrer, e a morte fugirá deles”.

entre diurnas e noturnas, matutinas e vespertinas, sem que tivesse sucedido um falecimento por doença, uma queda mortal, um suicídio levado a bom fim, nada de nada, pela palavra nada. Nem sequer um daqueles acidentes de automóvel tão frequentes em ocasiões festivas, quando a alegre irresponsabilidade e o excesso de álcool se desafiam mutuamente nas estradas para decidir sobre quem vai conseguir chegar à morte em primeiro lugar. (I.M., p. 11).⁶

Sabe-se que o contexto é o século XX, início do XXI, porque o autor, ao selecionar e representar ficcionalmente os elementos que compõem a ambientação do romance, elenca o meio urbano como o espaço onde as ações se desencadeiam, mostrando uma sociedade de consumo que faz uso da tecnologia, influenciada pela mídia e, como toda sociedade capitalista, que busca o lucro acima de tudo.

Na crítica tecida pelo narrador é possível observar os problemas sociais típicos da contemporaneidade como: a superlotação dos hospitais; acidentes provocados pela negligência no trânsito; o descaso para com os idosos; a corrupção no meio político; a manipulação das informações; dentre outros.

José Saramago aponta para a falta de ética e para a distorção dos valores quando os problemas atingem a sociedade de um modo geral. Por isso, para criticar a sociedade contemporânea, escolhe a temática da morte. Tal tema é representado com frequência na literatura, pois tem sido uma interrogação constante em todos os tempos e culturas. Conforme afirma Benjamin (1994, p. 207):

Morrer era antes um episódio público na vida do indivíduo, e seu caráter era altamente exemplar: recordam-se as imagens da Idade Média, nas quais o leito se transforma num trono em direção ao qual se precipita o povo, através das portas escancaradas. Hoje a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos.

A necessidade de expulsar a morte do cotidiano dos indivíduos, na contemporaneidade, revela que, por mais que o homem tenha evoluído, ele ainda não aprendeu a lidar com a finitude da existência.

Para Philippe Ariès (1981), do século XIV ao fim do século XVIII, o homem vive com o pensamento na morte. Isto justifica o fato de a literatura portuguesa do período barroco representar a consciência do fim da existência com pessimismo, pois ela revela o quanto a

⁶ Todas as citações do romance *As intermitências da morte* referem-se a: SARAMAGO, José. *As intermitências da morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, que, no presente trabalho, serão referenciadas pela abreviatura I.M., seguidas do número da página.

vida é fugaz, tornando o homem desencantado com a própria existência. A morte passa a ser vista como uma ruptura cruel.

Na contemporaneidade, porém, é possível observar mudanças significativas nas questões relacionadas à finitude da vida, segundo Rachel A. Menezes e Edlaine de Campos Gomes (2011, p. 105-106):

A relação com o morto é expressa nas lembranças de sua existência, o que pode ser transmitido de geração a geração, por objetos como retratos, joias, livros, cartas, louça e, no caso da cremação, a urna com as cinzas. A persistência da individualidade do falecido na memória dos vivos indica as relações estabelecidas entre eles, em vida. Trata-se de enfatizar tanto a permanência da singularidade de cada pessoa que foi, quanto a manutenção dos vínculos relacionais. Na contemporaneidade, é preciso efetuar uma clara demarcação entre vida e morte, pois à noção de vida é atribuído estatuto central, o que pode ser observado pela crescente atenção e valorização do corpo sadio e jovem.

Tanto a morte e os problemas sociais do século XX, início do século XXI, representados em *As intermitências da morte*, quanto às críticas direcionadas à sociedade portuguesa do século XVIII, em *Memorial do convento*, são tratados com humor e ironia por meio da voz dos narradores de terceira pessoa.

Nos romances *Memorial do convento* e *As intermitências da morte* todas as situações e personagens são apresentadas pela voz de um narrador onisciente, que conhece os fatos e não se limita a narrar, pois emite opinião sobre o que está narrando.

No romance *Memorial do Convento*, há a presença de um narrador que expõe as feridas de um povo sofrido por causa da miséria sem, no entanto, fazer nenhum apelo explícito à necessidade de transformação social. A situação de penúria à qual estão submetidas as personagens lhes parece muito natural, como se não houvesse outro modo de conduzir a vida, por isso, elas não questionam seus destinos, mas se colocam como pessoas aparentemente conformadas. No entanto, ao contrário do conformismo destas, o narrador, de modo irônico, questiona tais condições, fazendo-se presente na narrativa, conforme afirma Oliveira Filho (1993, p.57) a respeito do narrador de *Memorial do convento*:

Repare-se, que, marcando no discurso indireto – aliás, forma de discurso dominante no texto – sua própria voz, o narrador torna relativa sua presença frente aos personagens e evita tomá-los como instrumento de sua retórica. Já não é o distante manipulador dos cordões de suas marionetes, mas aquele de quem se escuta a voz, se projeta uma face, como se estivesse ali a figura de um autêntico contador de histórias.

Em *As intermitências da morte*, também há um narrador onisciente que, ao colocar a morte como personagem, dá ao romance um tom filosófico, por meio do qual explora preocupações inerentes ao pensar saramagueano. Tal estratégia encontra-se, por exemplo, na passagem na qual é relatado o fato de a morte sair de casa e dirigir-se até a cidade para encontrar o homem, cuja carta de aviso que seus dias estavam chegando ao fim tinha retornado.

Temos, portanto que a morte decidiu ir à cidade. Despiu o lençol, que era toda a roupa que levava em cima, dobrou-o cuidadosamente e pendurou-o nas costas da cadeira onde a temos visto sentar-se. Exceptuando esta cadeira e a mesa, exceptuando também os ficheiros e a gadanha, não há nada mais na sala, salvo aquela porta estreita que não sabemos para onde vai dar. (I.M., p. 146).

Em meio à descrição da preparação da morte para ir à cidade, o narrador discute acerca da relação Deus/morte. Ele afirma que: a morte não deseja aparecer aos seres humanos tal qual ela é para não assustá-los, por isso, é sempre invisível, mas Deus, mesmo querendo aparecer ao homem, não pode fazê-lo, pois o susto seria muito grande; tanto a morte quanto Deus são onipresentes. Entretanto, enquanto Deus não se interessa o tempo todo pela terra, a morte sim. A partir dessas afirmações, o narrador construído por José Saramago leva o leitor a refletir e questionar sobre os fatos relacionados à fé, pois, segundo ele, muitas questões relacionadas à religiosidade, bem como a crença na onipresença de Deus e da morte, são resultados do que se aprende na infância.

Assim é. Uma das cousas que sempre mais fatigam a morte é o esforço que tem de fazer sobre si mesma quando não quer ver tudo aquilo que em todos os lugares, simultaneamente, se lhe presenta diante dos olhos. Também neste particular se parece muito a deus. Vejamos. Embora, em realidade, o facto não se inclua entre os dados verificáveis da experiência sensorial humana, fomos habituados a crer, desde crianças, que deus e a morte, essas eminências supremas, estão ao mesmo tempo em toda a parte, isto é, são onnipresentes, palavra, como tantas outras, feita de espaço e tempo. (I.M., p.147).

Tanto em *Memorial do convento* quanto em *As intermitências da morte*, a voz do narrador é marcada pela ironia ao longo de toda a narrativa. Esse tom irônico provoca a reflexão sobre a postura das principais instituições das épocas às quais os romances se reportam. Por isso, estão presentes em *Memorial do convento*: o discurso da Igreja, que se revela como a voz da autoridade que está perdendo a credibilidade dos fiéis e, por isso, lança

mão de estratégias duvidosas para garantir o alcance de seus interesses; o discurso da ciência, mostrando, por meio do padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão, cuja atividade científica ainda incipiente encontrava pouquíssimo apoio na sociedade portuguesa; o discurso do povo marginalizado, que vê a necessidade de melhorar os rumos dados ao reino para que as injustiças sejam sanadas, mas, por outro lado, cala-se diante dos abusos da Santa Inquisição; e o discurso do próprio narrador, que se coloca a serviço de um sujeito – autor?⁷ – para expressar seus pensamentos acerca de uma determinada época histórica. Em *As intermitências da morte* é marcante o discurso da Igreja, da mídia, do povo, dos políticos e dos setores cuja lucratividade está diretamente ligada às atividades que dependem da morte, como funerárias e seguradoras.

Nota-se que, no *Memorial do convento*, José Saramago criou um narrador onisciente, que conhece todos os acontecimentos históricos e sociais com precisão, acompanha a vida de Blimunda e Baltasar e suas peripécias ao lado do padre Bartolomeu de Gusmão e, com isso, remete ao modo de viver em Portugal na primeira metade do século XVIII. Isso é possível porque o autor reconstrói mimeticamente o reinado de D. João V, a partir de pesquisas, conforme João Adolfo Hansen (1998, p. 23):

Ela evidencia que o autor realizou pacientemente um trabalho arqueológico de seleção de materiais do século XVIII, recompondo-os mimeticamente ou representacionalmente como um espaço-tempo joanino verossímil, pois também buscou nos resíduos dos arquivos os endoxa joaninos, como critérios de motivação ou explicação causal das ações representadas. Obviamente, a própria reconstrução, no caso, é fictícia: Saramago não é historiador, mas poeta.

Segundo Odil José de Oliveira Filho (1993), o narrador de *Memorial do convento* aproxima-se das formas narrativas dos contadores de história, por isso, a tarefa de narrar não cabe, apenas, ao narrador onisciente, visto que João Elvas e outras personagens secundárias também têm a oportunidade de narrar, pois o narrador cede a voz a alguns trabalhadores da construção do convento de Mafra para que estes relatem sobre suas vidas; ao padre, para que ele conte a Baltasar os constrangimentos pelos quais tem passado e revele o preconceito com que as novidades científicas estão sendo tratadas e para Sebastiana Maria de Jesus que, por ter sido condenada pela inquisição, possa descrever o seu próprio auto de fé.

Diferenciando-se da voz polifônica de *Memorial do convento*, o narrador de *As intermitências da morte* não cede a voz para outras personagens, o que revela que sua visão

⁷ Em entrevista a Horácio Costa, na revista *Cult* (nº 17, 1998), José Saramago afirma não acreditar na distinção entre autor e narrador.

sobre a história narrada é abrangente, o que lhe permite analisar os aspectos psicológicos das personagens de acordo com o contexto social em que elas se inserem. Como afirma Ana Paula Arnaut (2008, p. 150):

A influência da voz narrativa estende-se, porém, além da esfera abstracta de carácter reflexivo, alcançando também os mecanismos de funcionamento das personagens: a onisciência proporciona ao narrador o conhecimento das suas motivações e pensamentos.

O narrador de *As intermitências da morte*, por meio da narração do comportamento do primeiro-ministro, por exemplo, tece uma crítica, mostrando que os políticos só fazem aquilo que lhes é conveniente, movidos por falsidades, negociatas e estratégias mentirosas para manter as aparências. Fato esse que se comprova quando, por meio da voz do narrador, fica claro o comportamento dos políticos que cedem facilmente à corrupção.

Infelizmente, quando se avança às cegas pelos pantanosos terrenos da real politik, quando o pragmatismo toma conta da batuta e dirige o concerto sem atender ao que está escrito na pauta, o mais certo é que a lógica imperativa do aviltamento venha a demonstrar, afinal, que ainda havia uns quantos degraus para descer. (I.M., p. 59).

A ironia do narrador, ao afirmar que ainda havia degraus para descer, faz menção às novas medidas tomadas pelo ministro da defesa, o qual resolve destituir os sargentos de seus postos de vigilância na fronteira para que a *máphia*⁸ pudesse atuar livremente. O narrador ironiza essa e outras situações, mostrando que o caos se instalou quando a morte parou de exercer suas funções e se reinstalou quando ela reassumiu o exercício de suas atividades. O motivo da instauração do caos foi o mesmo nas duas circunstâncias, pois os segmentos sociais que faziam parte da indústria da morte estavam preocupados em como obter lucro tanto com a morte quanto com a não morte dos indivíduos.

Tanto em *Memorial do convento* quanto em *As intermitências da morte*, a ironia está presente. No primeiro, ao narrar a história da construção do convento de Mafra, o narrador defende a ideia de repensar a religiosidade, ri dos nobres e de suas regras sociais, defende o pensamento científico e mostra os marginalizados, cuja voz foi calada nos registros oficiais da história e, principalmente, critica a decadência moral da instituição religiosa. No

⁸ José Saramago opta por grafar **máphia** e não **máfia** porque, em seu romance, trata-se de uma organização específica que surge para atender à necessidade imediata de transportar os moribundos para o país vizinho e não uma referência à organização criminosa conhecida como máfia.

segundo, a ironia é marcada pela desmistificação da figura da morte, pois revela que a morte, por mais indesejada que seja, é extremamente necessária para que o caos não se instale.

Ao defender a ideia da necessidade da morte, o narrador de *As intermitências da morte*, assim como o narrador de *Memorial do convento*, não poupa críticas à instituição religiosa e aos valores sociais. Segundo Arnaut (2008, p. 200-201), é possível afirmar que:

A produção literária saramaguiana tem vindo a manifestar uma clara e crescente preocupação com a generalidade de um mundo de espetáculos aterradores, apresentando, por isso, uma denúncia sistemática da ausência de valores que norteia a sociedade e o tempo coevos.

De acordo com Miguel Real (1996), o narrador de *Memorial do convento* desempenha diversas funções discursivas, dentre as quais se destacam:

- a. ele descreve paisagens, situações, factos acontecidos e a acontecer, estados de alma;
- b. ele desmonta ou desconstrói o enredo ou situação existencial que páginas antes acabara de urdir;
- c. ele sentencia, ora seguindo antigos provérbios populares, ora inventando-os;
- d. ele dialoga com o narratário;
- e. ele profetiza;
- f. ele ora se apaga face aos personagens, ora manipula estes para além da realidade lógica;
- g. ele ironiza ou assume a tragédia comprometendo-se ou empenhando-se com a vivência do próprio personagem;
- h. ele ora domina um total conhecimento da História ora se autolimita face às contingências desta. (REAL, 1996, p.19).

O uso dos provérbios populares em *Memorial do convento*, como: “Ainda agora a procissão vai na praça”, “Dai a César o que é de Deus e a Deus o que é de César”, “Que de louco todos temos um pouco”, “Fazer o bem olhando a quem”, e “Mas quem de gosto carrega não cansa”, e em *As intermitências da morte*, é possível perceber a presença dessa voz popular por meio da recorrência a expressões, como: “Ano novo, vida nova”, “camisa-de-onze-varas”, “e agora que irá ser de nós”, “meu dito, meu feito”, “beco sem saída”, “não se pode ter tudo na vida”, “o ferro deve bater-se enquanto está quente”, “nunca digas desta água não beberei”, “o que apareceu primeiro, se o ovo, se a galinha”, entre outros, não acontece sem uma motivação, pois:

O uso das máximas não é gratuito na criação saramaguiana, apontando para a opção do autor por uma voz que normalmente só é ouvida no domínio da ficção literária e da tradição oral, posto que o saber dos sistemas dominantes considera tais vozes quase como que folclóricas. (MARTINS, 1994, p.96)

O narrador também explica o significado de algumas das expressões usadas no romance como ocorre no trecho abaixo:

Aproveitando que estou com a mão na pluma, denunciar que a igreja, com essas suas posições ambíguas, o que pretende é ganhar tempo sem se comprometer, por isso se pôs, como é seu costume, a encanar a perna à rã, a dar uma no cravo e outra na ferradura. A primeira destas expressões populares causou perplexidade entre os jornalistas, que nunca tal tinham lido ou ouvido em toda sua vida. No entanto, perante o enigma, espevitados por um saudável afã de competição profissional, deitaram das estantes abaixo os dicionários com que algumas vezes se ajudavam à hora de escrever os seus artigos e notícias e lançaram-se à descoberta do que estaria ali a fazer aquele batráquio. Nada encontraram, ou melhor, sim, encontraram a rã, encontraram a perna, encontraram o verbo encanar, mas o que não conseguiram foi tocar o sentido profundo que as três palavras juntas por força haveriam de ter. Até que alguém se lembrou de chamar um velho porteiro que viera da província há muitos anos e de quem todos se riam porque, depois de tanto tempo a viver na cidade, ainda falava como se estivesse à lareira a contar histórias para os netos. Perguntaram-lhe se conhecia a frase e ele respondeu que sim senhor conhecia, perguntaram-lhe se sabia o que significava e ele respondeu que sim senhor sabia. Então explique lá disse o chefe da redacção, Encanar meus senhores, é pôr talas em ossos partidos, Até aí sabemos nós, o que queremos é que nos diga que tem isso que ver com a rã, Tem tudo, ninguém consegue pôr talas numa rã, Porque ela nunca está quieta com a perna, E isso que quer dizer, Que é inútil tentar, ela não deixa, Mas não deve ser isso o que está na frase do leitor, Também se usa quando levamos demasiado tempo a terminar um trabalho, e, se o fazemos de propósito, então estamos a empatar, então estamos a encanar a perna à rã, Logo, a igreja está a empatar, a encanar a perna à rã. (I.M., p. 76-77).

Além das expressões populares, o narrador também utiliza várias palavras em inglês e latim. Nota-se, ainda, a recorrência ao discurso bíblico para criticar as negociações da máphia do país em que não se morre com os representantes das máphias dos países vizinhos, onde os moribundos eram deixados para morrer.

Embora o lado obscuro das negociações não tenha chegado a transpirar, a não ser pelos zunzuns de sempre, existem fortes presunções de que os comandos intermediários dos exércitos dos países limítrofes, com o indulgente beneplácito do ramo superior da hierarquia, se tenham deixado convencer, só deus sabe, a que preço, pela argumentação dos porta-vozes das máphias locais, no sentido de fechar os olhos às indispensáveis manobras de ir e vir, de avançar e recuar, em que a solução do problema afinal consistia. Qualquer criança teria sido capaz da ideia, mas, para a tornar efectiva, era necessário que, chegada à idade a que chamamos de razão, tivesse ido bater à porta da secção de recrutamento da máphia para dizer, Trouxe-me a vocação, cumpra-se em mim a vossa vontade. (I.M., p. 66-67).

A voz popular, em *As intermitências da morte*, é marcante na primeira parte do

romance, na qual o narrador centra sua visão nas autoridades políticas, intelectuais e religiosas que discutem o problema gerado pela greve da morte. Porém, na segunda parte, quando a narração está focada nos feitos da morte, sua paixão pelo violoncelista e sua transformação em mulher, não ocorre o uso de expressões populares.

O tom irreverente e irônico da voz que relata os acontecimentos tanto em *As intermitências da morte* quanto em *Memorial do convento* revelam narradores que desvelam tanto a sociedade portuguesa do século XVIII quanto a sociedade de um país fictício, que metaforiza a sociedade contemporânea, desmistifica a ideologia vigente e torna os fatos históricos questionáveis, seja por meio da estrutura dialógica ou por um narrador tradicional.

1.1.3 O autor e seu tempo: Waldomiro de Freitas Autran Dourado

Autran Dourado nasceu em Patos de Minas, Minas Gerais, em 1926, e, em 1943, mudou-se para Belo Horizonte, onde cursou Direito. Além de exercer a advocacia, dedicou-se também ao jornalismo e à produção literária.

Autran Dourado escreveu vários romances, dentre os quais estão: *Sombra e Exílio* (1950), *Tempo de amar* (1952), *A barca dos homens* (1961), *Uma Vida em Segredo* (1964), *Ópera dos mortos* (1967), *O risco do bordado* (1970), *Os Sinos da Agonia* (1974), *Novelário de Donga Novaes* (1976), *Armas & Corações* (1978), *As imaginações pecaminosas* (1981), *A Serviço del-Rei* (1984), *Lucas Procópio* (1985), *Um Cavalheiro de Antigamente* (1992), *Ópera dos Fantoques* (1994), *Confissões de Narciso* (1997) e *Monte da Alegria* (2003); e, também, contos e novelas: *Teia* (1947), *Três histórias na praia* (1955), *Nove histórias em grupos de três* (1957), *Solidão solitude* (1978), *Novelas de aprendizado* (1980), *Violetas e caracóis* (1987), *Melhores contos* (2001), *O senhor das horas* (2006); e ainda um livro de memórias: *Gaiola aberta* (2000).

Também faz parte da produção do autor ensaios, nos quais ele descreve seu processo de produção, a saber: *A glória do ofício: Nove histórias em grupo de três* (1957), *Uma poética de romance* (1973), *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* (1976), *O meu mestre imaginário* (1982), *Símbolo literário e símbolo psicológico: o mito ordenador* (1985), *Um artista aprendiz* (2000), *Breve manual de estilo e romance* (2003). Esses ensaios são importantes para que se possa compreender o processo de criação de Autran Dourado, que considera o ato de escrever uma atividade que exige muito empenho e pesquisa do escritor.

Não gosto da palavra inspiração, embora eu gostasse de ter o que chamam de inspiração. Quando me aparece uma ideia súbita, como é que gosto de chamar o ato inicial criador, minha tendência é imediatamente ir escrever, como qualquer pessoa. Mas eu me refreio e vou deixando aquilo germinar dentro de mim por uns seis meses – vejo palavras, nomes simbólicos de personagens e lugares, isso, aquilo. Leio muito, faço pesquisas, estudo bastante. (DOURADO, *apud* SENRA, 1983, p. 7).

Autran Dourado escreveu seu primeiro livro aos dezessete anos, mas ao mostrá-lo para Godofredo Rangel é aconselhado a estudar e ler mais para depois escrever. Em 1947, publicou a novela *Teia*. Em entrevista concedida a Ângela Maria de Freitas Senra, transcrita para a coletânea *Literatura comentada: Autran Dourado*, o escritor afirma que:

Godofredo Rangel foi decisivo na minha formação de escritor. Aos dezessete anos eu tinha pronto um livro de contos e levei até ele meus escritos. O velho escritor leu os originais e me disse: “Felizmente você não é precoce. Guarde o livro e continue lendo, atualizando-se.”. (DOURADO, *apud* SENRA, 1983, p. 04).

O final da década de 1940, quando Autran Dourado começa sua produção literária, é um momento politicamente conturbado para o Brasil, marcado pela ditadura de Getúlio Vargas e por protestos que culminaram na deposição do mesmo, assumindo o governo, em 1946, Eurico Gaspar Dutra. Segundo Senra (1983), o I Congresso Brasileiro de Escritores, que aconteceu em 1945, contribuiu para que a ditadura tivesse fim:

O I Congresso Brasileiro de Escritores, com participação de Sérgio Milliet, Jorge Amado, Paulo Emílio Salles Gomes, Anibal Machado, Murilo Rubião e diversos outros, exige “a liberdade de culto, de segurança contra o temor da violência e o direito a uma existência digna”, bem como eleições realizadas pelo sufrágio, direto e secreto. (SENRA, 1983, p.100).

Nos anos seguintes, há no Brasil certo desenvolvimento resultante da implementação do processo de industrialização. A partir dos anos 1950, a televisão, assim como o cinema, o teatro e a literatura conquistam seu espaço, mas os problemas políticos continuam e se agravam nos anos 1960:

Os anos 60 são marcados pela atuação de diversas organizações políticas, pela literatura, música e teatro populistas, pelas passeatas e manifestos. O CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes) percorre o país, com seus espetáculos sobre miséria, analfabetismo, reformas de base... Os estudantes sobem os morros e falam nesse novo espaço que a favela – palco-não-iluminado – lhes oferece. (SENRA, 1983, p. 101).

Nesse cenário, a literatura brasileira toma dois rumos: o primeiro, a retomada de tendências já cultivadas nas décadas de 1930 e 1940, porém, com novos contornos como: a introspecção psicológica e o regionalismo. Nos romances de introspecção psicológica, o autor representa ficcionalmente os problemas resultantes da tensão entre o indivíduo e o meio em que este se insere, revelando as angústias e os traumas das personagens e nos romances regionalistas o autor retrata o homem ambientado no meio rural, mostrando os costumes, tradições e os problemas sociais de uma determinada região; o segundo, a busca de novos caminhos para expressar-se como a poesia práxis, o concretismo e o realismo fantástico que, por meio da representação do irreal inserido no cotidiano, tece uma leitura crítica da realidade. Por isso, Alfredo Bosi (1990, p. 445), afirma:

Finalmente: o quadro pressupõe que a literatura escrita de 1930 para cá forme um todo cultural vivo e interligado, não obstante as fraturas de poética ocorridas depois da II Guerra. Daí ser precoce dar como passados e ultrapassados o romance social e o intimista dos anos de 30 e 40: de resto, ambos têm sabido refazer-se paralelamente às experiências de vanguarda.

Embora Autran Dourado destaque algumas cidades do estado de Minas Gerais como ambientação de parte de sua obra, sua produção não pode ser classificada como regionalista, pois ele busca revelar os aspectos psicológicos da vida, apontando para o apogeu e a decadência das famílias mineiras vinculadas ao ciclo do ouro. Desse modo, distancia-se tanto dos romances naturalistas, de inspiração regionalista, quanto do regionalismo que marcou a segunda fase do Modernismo brasileiro.

Na entrevista supracitada, concedida a Angela Maria Freitas Senra, ele fala sobre o não regionalismo, a opção por Minas Gerais e revela que o intimismo vem das emoções vivenciadas em sua terra natal.

Não faço regionalismo, que para mim, é coisa encastoada no tempo. A minha região me interessa por outro tipo de problema, pelo que trago dentro de mim e ela me revela o que sou. Veja esse baú do meu bisavô, o coronel José de Almeida Freitas, com as iniciais gravadas: J.A.F. É esse baú de emoções que venho carregando comigo vida afora. É ele o meu passado e o passado das minhas Minas... (DOURADO, *apud* SENRA, 1983, p. 9).

O autor, além de retratar os aspectos psicológicos das personagens, explora os falares típicos da região à qual se reporta, o que poderia aproximá-lo do regionalismo dos escritores da segunda fase do Modernismo, mas isso não procede, pois como afirma o autor a propósito da obra de Guimarães Rosa:

Rosa, como Rabelais e Lewis Carroll, inventa e fabrica palavras por processos de formação erudita, pseudo-erudita ou fantasiosa (os incautos caíram no seu conto-do-vigário, pensando que eram regionalismos), usando de prefixos e sufixos latinos e gregos, mesmo de arcaísmos linguísticos de outras línguas, fingindo às vezes de coloquial mineiro, fala de gente das Minas Gerais. O inverso também é verdadeiro: muita gente boa, depois dos estudos de Cavalcanti Proença, pensa que muitas palavras que o Rosa usa são inventadas por ele, quando são puro regionalismo arcaico. Eu raramente invento palavras, não é o meu forte. (DOURADO, 1976, p. 37).

Autran Dourado afirma ter optado pela literatura, por não saber ficar sem escrever e pelo fato de ter um desejo enorme de desvendar Minas Gerais e seus mistérios.

Considero que estou ficando mais sozinho, mais solitário, me distanciando cronologicamente de Minas, mas cada vez mais temporalmente mineiro. Continuo cada vez mais de Minas, cada vez mais voltado para o passado e para as Minas que me pesam. O dia em que eu entender aquela Minas barroca e pós-Concílio de Trento (o nosso Concílio continua sendo o de Trento e não o Vaticano II), o dia em que eu entender Minas Gerais, acho que paro de escrever. São essas as inquietações que traduzem a ligação que sinto com Minas, minha carne, espinho e unha. (DOURADO, *apud* SENRA, 1983, p. 8).

1.1.4 O tempo e o narrador em *Os sinos da agonia* e *Ópera dos mortos*

O romance *Os sinos da agonia*, publicado em 1974, está ambientado em Minas Gerais, mais precisamente em Vila Rica. O enredo remete temporalmente ao final século XVIII, tendo como pano de fundo a decadência do ciclo do ouro, tão marcante na história de Minas Gerais.

O período do ciclo do ouro se estende dos últimos anos do século XVII, quando foram encontradas as primeiras minas de ouro no Brasil, até o final do século XVIII, quando a produção de ouro diminuiu significativamente. Em Minas Gerais foram encontradas grandes jazidas de ouro em 1698, na região onde, em 1711, foi fundada Vila Rica. A mineração trouxe grande prosperidade à província de Minas Gerais, mas, no século XVIII, com a diminuição da extração, em função do esgotamento das minas, veio a decadência econômica.

Naquele período, a coroa portuguesa, que enfrentava graves problemas financeiros, valeu-se dos ganhos obtidos com a exploração do ouro e das pedras preciosas encontradas no Brasil. De acordo com Fausto (1996, p.61):

O desequilíbrio da balança comercial entre Portugal e Inglaterra foi, por muitos anos, compensado pelo ouro vindo do Brasil. Os metais preciosos realizaram assim um circuito triangular: uma parte ficou no Brasil, dando

origem à relativa riqueza da região das minas; outra seguiu para Portugal, onde foi consumida no longo reinado de Dom João V (1706-1750), em especial nos gastos da Corte e em obras como o gigantesco Palácio-Convento de Mafra; a terceira parte, finalmente, de forma direta, via contrabando, ou indireta, foi parar em mãos britânicas, acelerando a acumulação de capitais na Inglaterra.

O romance *Os sinos da agonia* apresenta, via narrativa, uma sociedade cuja força de trabalho encontra-se centrada na escravidão e as famílias mais abastadas estavam preocupadas com a decadência prenunciada pela exaustão das minas e pelo endividamento dos donos das mesmas para com a Coroa portuguesa.

A decadência, várias vezes reiterada no romance, acontece em função do exaurimento das minas e, conseqüentemente, do prenúncio do fim do ciclo do ouro: período em que a extração do metal era a atividade econômica mais importante da colônia. Com o exaurimento das minas e a quebra da produção, famílias, que se mantinham à custa da mineração, perdem sua valiosa fonte de sobrevivência, que até então lhes permitira amear capital.

Em *Os sinos da agonia*, a decadência é evidenciada em várias circunstâncias, como: o comportamento de Malvina, que desobedece a mãe, seduzindo o pretendente a marido da irmã que, por ser a mais velha, deveria se casar primeiro. Ela casa-se com João Diogo Galvão, motivada apenas pelo interesse de ascensão social que o casamento com um velho rico poderia lhe proporcionar; Ana, a filha do Coronel Bento Pinto Cabral, também tem seu possível enlace acordado entre o pai e Gaspar Galvão para resolver a situação financeira da família.

Tanto o casamento de Malvina quanto o noivado de Ana revelam uma sociedade decadente. Tal decadência também pode ser notada quando o narrador, ironicamente, comenta que aquilo que mais interessa ao pai de Malvina é casar as filhas com um magnata do ouro e pela reação que ele tem ao saber que João Diogo é um homem de posses. No caso de Ana, a decadência da família é revelada por meio da descrição de sua casa e de suas roupas.

Gaspar se lembrou de que Ana não andava mais de joias, os vestidos sempre os mesmos. Se tudo acabasse bem, se nada hoje acontecer, ia apressar o casamento. Do jeito que as coisas iam Bento Pires acabava mesmo aceitando receber dele as alfaias e o enxoval da noiva, o que seria uma vexação para homem antes tão bem de vida. (S.A, p. 193).⁹

⁹ Todas as citações do romance *Os sinos da agonia* referem-se a: DOURADO, Autran. *Os sinos da agonia*. 8. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1998, que, no presente trabalho, serão referenciadas pela abreviatura S.A, seguidas do número da página.

João Diogo Galvão é um dos poucos personagens que se mostra precavido em relação à redução da produção aurífera, pois, prevendo a falência do ciclo do ouro, passa a investir na criação de gado. A pecuária teve início nas proximidades dos engenhos no Nordeste, e foi, principalmente, no Piauí, Maranhão, Rio Grande do Norte e Ceará que os criadores de gado se estabeleceram, dando início a este ciclo econômico ainda hoje tão importante na história da sociedade brasileira. Assim, João Diogo Galvão, em uma região na qual a fonte de renda advinha do ouro, inova, importando o modelo pecuário nordestino, o que lhe garante, na contramão dos poderosos da região, tornar-se um potentado e manter a fortuna.

No romance *Ópera dos mortos*, publicado em 1967, também ambientado em Minas Gerais, na cidade fictícia de Duas Pontes, Autran Dourado aborda a questão do embate entre a vida e a morte, ao narrar a história de Rosalina Honório Cota, uma jovem que vive sozinha, num sobrado decadente, cuja família já morreu.

A história da família Honório Cota está ancorada temporalmente no final do século XIX, quando se registra historicamente a decadência do poder dos coronéis, que usufruíam da riqueza conquistada com o apogeu das oligarquias cafeeiras. Conforme Segalla (2006, p. 43): da decadência de uma estrutura de poder específica e própria das pequenas cidades, distanciadas dos centros urbanos, surge a decadência de personagens, como Rosalina, de *Ópera dos mortos*, que vive a cultivar o passado perdido.

Segundo Autran Dourado, em “Poética de romance: matéria de carpintaria”, de 1976, quem conseguir desvendar os mistérios do sobrado entenderá Rosalina, pois o sobrado seria a fusão de seu avô e de seu pai.

Leitura do bloco1. ”O sobrado”, uma poética do livro. Quem souber ler o sobrado entenderá Rosalina. O narrador narra, diz como está narrando. Uma teoria do “ver” – os olhos são apenas o conduto, o olhar é que importa”. O sobrado como fusão, vale dizer – Rosalina, de duas figuras (Lucas Procópio e João Capistrano) numa só pessoa. (DOURADO, 1976, p. 115).

O sobrado é o símbolo da decadência em torno do qual gira toda a história, pois é nele que estão guardadas as memórias dos familiares de Rosalina, ou seja, de seu avô Lucas, que construiu a casa de um pavimento, e de seu pai, Honório Cota, que a remodelou, transformando-a num sobrado.

Como o coronel Honório Cota, seu filho, acrescentou a fortuna do pai, aumentou-lhe a fazenda, mudou-lhe o nome para Fazenda da Pedra Menina – homem sem a rudeza do pai, mais civilizado, vamos dizer assim, cuidando

muito da sua aparência, do seu porte de senhor, do seu orgulho – assim fez ele com a casa: assobradou-a, pôs todo gosto no segundo pavimento. (O.M., p. 12).¹⁰

O sobrado, no início do romance, é descrito de forma decadente: o reboco caindo; a pintura das portas desbotadas por causa da ação do tempo; vidros quebrados; o que prenuncia a decadência e o isolamento dos seus proprietários. O isolamento é consequência da decepção do Coronel Honório com relação às falcatruas dos políticos que alteraram o resultado das eleições, transferindo os votos que eram do coronel para seu adversário político. Segundo Faoro (2001, p. 438), os arranjos políticos eram comuns no século XIX, pois:

As eleições secundárias abriam outro capítulo, nas quais a barganha, mantida embora a coerência partidária, designava os deputados. Os afagos oficiais, as nomeações, as promessas indicavam o eleito, não raro remetidas as atas em branco para que os presidentes da província decidissem preenchê-las ao seu talante. Mais tarde, o registro das atas nos tabeliões públicos obstou a fraude, ao tempo que abria outro expediente, este de longa vida, as duplicatas eleitorais.

Vendo-se vencido pelos engodos da política, João Capistrano se afasta do convívio social e o sobrado e seus moradores tornam-se silenciosos e tristes. Com o passar do tempo, falecem os pais de Rosalina, que se entrega ainda mais ao silêncio e à solidão. Segundo Segalla (2006, p. 43):

A vida no sobrado, onde vive a personagem central, pode ser vista como a representação de uma determinada estrutura de poder, que quer se manter viva apesar das modificações pelas quais passa a sociedade. Se como pano de fundo da narrativa está o cenário mineiro, *Ópera dos mortos* registra o período de transição do patriarcalismo, próprio da economia rural, para um mundo em que se inicia o processo de urbanização, não cabendo mais as relações de poder baseadas no coronelismo.

Nota-se que tanto em *Os sinos da agonia* quanto em *Ópera dos mortos* Autran Dourado retrata a decadência social e moral da sociedade mineira em decorrência da mudança dos ciclos econômicos. Em *Os sinos da agonia*, aborda-se a decadência em função do fim do ciclo do ouro no final do século XVIII e em *Ópera dos mortos* são apontados os problemas decorrentes da decadência do sistema patriarcal rural, no final do século XIX e início do século XX, e a instauração da economia urbana.

¹⁰ Todas as citações do romance *Ópera dos mortos* referem-se a: DOURADO, Autran. *Ópera dos mortos*. São Paulo: *Círculo do livro S.A.*, 1973, que, no presente trabalho, serão referenciadas pela abreviatura O.M., seguidas do número da página.

Além da decadência discutida nos dois romances, é possível perceber também que, em ambos os romances, o autor retrata a atmosfera barroca que caracterizava a sociedade mineira do período em que estão ambientados os romances.

No Brasil, não se pode falar em barroco enquanto sistema literário organizado, e sim em alguns representantes, que influenciados por escritores portugueses e espanhóis escreveram de acordo com o estilo barroco, como afirma Alfredo Bosi (1990, p.39), “No Brasil houve ecos do barroco europeu durante os séculos XVII e XVIII: Gregório de Matos, Botelho de Oliveira, Frei Itaparica e as primeiras academias repetiram motivos e formas do barroquismo ibérico e italiano.”

O barroco chega ao Brasil por meio dos colonizadores portugueses, no início do século XVII: período no qual a colônia, marcada pelo mercantilismo, é alvo da ambição da incipiente burguesia. A colônia também sofreu os reflexos do braço aterrorizante da Inquisição, pois a Igreja e o governo caminhavam lado a lado, uma instituição apoiando os interesses da outra.

É instrutivo observar que o barroco-jesuítico não tem nítidas fronteiras espaciais, mas ideológicas. Floresce tanto na Áustria como na Espanha, no Brasil como no México, mas já não se reconhece nas sóbrias estruturas da arte coetânea da Suécia e da Alemanha, cujo “barroco” luterano (que enforma a música de Bach) é infenso a extremos gongóricos da imagem e do som. Há, portanto, um nexos entre o barroco hispânico-romano e toda uma realidade social e cultural que inflecte sobre si mesma ante a agressão da modernidade burguesa, científica e leiga (BOSI, 1990, p. 33-34).

Em Portugal, os artistas que produziam o Barroco eram financiados pelos homens da corte. No Brasil colônia, os artistas eram financiados pela Igreja, que instituiu o sistema de mecenato, fazendo com que a arte servisse à religião. Por isso, o barroco brasileiro se encontra mais voltado para as artes sacras, expressando os interesses católicos, pois à medida que a moda era decorar as igrejas com pinturas e esculturas barrocas, essas obras deixavam de ser meramente decorativas e assumiam o papel de propagar a fé cristã e, também, os costumes dos portugueses.

No século décimo sexto, que é o do descobrimento, nenhum escritor brasileiro existiu de que tenhamos notícia. No seguinte século alguns aparecem poetas e prosadores dos quais trataremos mais em particular em um capítulo separado, limitando-nos agora a dizer em geral que, fundando-se as primeiras povoações do Brasil debaixo dos auspícios da religião e pelos esforços dos Jesuítas, a literatura nesse século mostra instável propensão religiosa, principalmente a prosa, que toda consiste em orações sagradas. (COUTINHO, 1985, p. 10).

Minas Gerais, por ter sido povoada mais tarde, em função do fausto do ouro, conquistou ares mais sofisticados e a produção das artes plásticas com características barrocas destacou-se em relação ao que era produzido em grande parte da colônia, excetuando-se a região açucareira do Nordeste, como Salvador, Olinda e outras. A literatura desenvolveu-se na Bahia enquanto as artes plásticas, por meio da escultura e da pintura, desenvolveram-se em Minas Gerais.

Na segunda metade do século XVIII, porém, o ciclo do ouro já daria um substrato material à arquitetura, à escultura e à vida musical, de sorte que parece falar de um “Barroco brasileiro” e, até mesmo, “mineiro”, cujos exemplos mais significativos foram alguns trabalhos de Aleijadinho, de Manuel da Costa Ataíde e composições sacras de Lobo de Mesquita, Marcos Coelho e outros ainda mal identificados. (BOSI, 1990, p. 39).

Os historiadores costumam chamar de barroco mineiro a arte desenvolvida em Minas Gerais no século XVIII e início do XIX, principalmente por causa do rebuscamento da arquitetura. Em Minas Gerais, porém, o barroco teve significativa produção não só na arquitetura como também na música, na pintura e na escultura.

Apontadas assim algumas das características gerais da arte e da literatura barroca, cabe à crítica apontar ainda os elementos do estilo, pois no barroco produz-se a soma de ideologia e forma, de espírito e atributos morfológicos e estilísticos, aos quais muito deve a unidade interna do período manifestada em todas as artes - pintura, escultura, arquitetura, música e literatura. (COUTINHO, 1978, p 05)

A produção literária dos representantes do barroco só foi possível graças ao processo histórico e econômico do século XVI e XVII, porém no século XVIII, quando a área das artes e da literatura, também no Brasil, já sistematiza as novas ideologias voltadas para o neoclassicismo, a atmosfera social e cultural ainda era barroca.

Quanto ao narrador, pode-se afirmar que, tanto em *Os sinos da agonia* quanto em *Ópera dos mortos* há a presença do narrador de terceira pessoa. Segundo Autran Dourado, o narrador de *Ópera dos mortos* possui duas funções:

O narrador diz “O senhor querendo saber, primeiro veja”, depois volta a se incorporar ao coro – “a gente”. Coro narrativo. Narrador individual, narrador coletivo. Os vários discursos narrativos (Rosalina, Quiquina, Juca Passarinho, não só o coro e o narrador que se destaca e anuncia), através dos

quais se conduz e se faz a narrativa. (DOURADO, 1976, p.114).¹¹

O narrador exerce a função de coro quando usa sua onisciência para representar o coletivo. Isso acontece, principalmente, nos momentos em que os moradores da cidade adentram ao sobrado e a voz do narrador “filtra” os sentimentos que aquele desperta nos moradores. Na função de coro, o narrador usa “gente” e “nós”, ou seja, duas formas de identificar aqueles que entram no sobrado. Tal estratégia permite ao leitor identificar que tal narrador faz parte da cidade, como se pode notar no trecho abaixo.

De repente a gente voltava ao sobrado. Atravessámos finalmente a ponte, o sobrado abria as portas para nós. [...] O sobrado se enchia de gente, mesmo que uma festa. Mas era uma festa de pura especulação, a gente queria saber, embora muitos dissessem, os olhos meio tristes fingidos postos no chão, a cara compungida, que estavam ali para prestar uma última homenagem, manifestar o seu amor e respeito por Rosalina, pela memória do coronel João Capistrano Honório Cota: a chaga na nossa alma de vez em quando doía, quando a gente lembrava. (O.M., p. 235).

No início do romance, o narrador onisciente faz um convite para que o leitor visualize o sobrado e, simultaneamente, ouça o que ele tem a dizer, resgatando da memória os fatos do passado como alguém que presenciou a trajetória da família Honório Cota.

Um recuo no tempo, pode se tentar. Veja a casa como era e não como é ou foi agora. Ponha tento na construção, pense no barroco e nas suas mudanças, na feição do sobrado, na sua aparência inteira, apartada, suspensa (não, oh tempo, pare as suas engrenagens e areias, deixe a casa como é, foi ou era, só pra gente ver, a gente carece de ver; impossível com a sua mediação destruidora, que cimenta, castradora); esqueça por um momento os sinais, os avisos surdos das ruínas, dos desastres, do destino. (O.M., p. 10-11).

Além de funcionar como coro, o narrador delega voz e penetra a consciência das personagens para expor seus sentimentos, angústias, incertezas e lembranças. Desse modo, muitos fatos são desvendados através do monólogo interior de várias personagens que, através da memória, resgatam fatos do passado que ajudam a compreender a trajetória de Rosalina. O monólogo interior, segundo Leite (1985, p. 67-68) é caracterizado por :

[...] um aprofundamento maior nos processos mentais, típico da narrativa deste século. A radicalização dessa sondagem interna da mente acaba deslançando um verdadeiro fluxo ininterrupto de pensamentos que se

¹¹ A citação foi transcrita tal qual está no romance, por isso foi mantido o uso das aspas em: “O senhor querendo saber, primeiro veja” e em “a gente”.

exprimem cada vez mais frágil em nexos lógicos.

Em *Ópera dos mortos*, há inúmeras passagens em monólogo interior, pois o narrador sonda os pensamentos de todas as personagens. Quiquina, por exemplo, demonstra ter consciência da passagem do tempo e percebe que ele destrói tudo aquilo e todos aqueles que são amados. Por meio do monólogo, ela expressa sua preocupação tanto com sua própria morte quanto com a morte de Rosalina.

Agora só a pêndula marcava as horas no sobrado. Com certeza esperando uma delas morrer. Mas não ia morrer antes de Rosalina. Ela é que pode morrer agora. Ela morrendo, ia parava a pêndula. A barriga estufada, o tambor batendo surdo, um relógio batia na memória. Aí então nesta casa vai acabar tudo que é relógio. (O.M., p. 217).

No romance *Os sinos da agonia*, Autran Dourado delega voz a um narrador onisciente para relatar a história trágica da jovem Malvina, que se casara por interesse com o abastado João Diogo Galvão, apaixonara-se pelo enteado e, por conta dessa paixão, pede a ajuda de Januário – jovem mameluco de quem ela se aproxima e seduz para usá-lo para matar o marido. O narrador relata os fatos, segmentando a narração em quatro partes distintas, mas a história é a mesma, o que muda é o foco narrativo, pois de acordo com Gimenez (2005, p. 30):

A narrativa em *Os sinos da agonia* apresenta-se de forma bastante complexa, pois, tramada a partir da memória das personagens, ela vai contar a história sob diferentes perspectivas, havendo, portanto, um descentramento do foco narrativo.

Desse modo, Januário, Malvina e Gaspar contam, de perspectivas diferentes, a mesma história. Para contar a trajetória sob a ótica das personagens, o autor recorre ao recurso do fluxo de consciência, que, segundo Leite (1985, p. 68): trata-se de um “desenrolar ininterrupto dos pensamentos” das personagens ou do narrador.

Por meio do fluxo de consciência, é possível o acesso aos pensamentos tristes de Isidoro; às preocupações de Inácia; às aflições de Gaspar; aos segredos de Malvina e, também, às angústias e anseios de Januário. Este narra sua história marcada pelo fato de ser bastardo e mestiço, que se perdeu em função da sua paixão pela ardilosa Malvina, que o seduziu, usou e condenou à morte. A mestiçagem, da perspectiva de Januário – a despeito de ser, desde o início da colonização, um componente fundamental na constituição do povo brasileiro – é vista como algo negativo, como mostra a passagem que evidencia sua reação ao

ser chamado de bugre.

Bugre e bastardo, filho das ervas, as duas chagas de sua alma. E o palavrão que a qualquer pessoa é um simples xingamento, dito a ele soava como a mais grave das ofensas, que pedia vingança. [...] Desde muito cedo, desde quando menino ainda (quantos anos teria? Uns quatorze no máximo) uma vez de um pulo chegou à ponta do punhal no peito de um homem que ousara chamá-lo das duas palavras para ele proibidas, que ninguém mais tinha coragem de dizer sequer a palavra bugre, diziam índio quando perto dele. (S.A., p. 15).

Pode-se afirmar que, tanto em *Ópera dos mortos* quanto em *Os sinos da agonia*, Autran Dourado trabalha com a perspectiva psicológica. A técnica narrativa de Autran Dourado revela-se, segundo Alfredo Bosi (1990), na produção de romances mais intimistas, por meio do uso do monólogo interior e do discurso indireto livre.

A refinada arte de narrar de Autran Dourado [...] move-se à força de monólogos interiores. Que se sucedem e se combinam em estilo indireto livre até acabarem abraçando o corpo todo do romance, sem que haja, por isso, alterações nos traços propriamente verbais da escritura. O que há é uma redução dos vários universos pessoais à corrente de consciência, a qual, dadas as semelhanças de linguagem dos sujeitos que monologam, assume um *facies* transindividual. Assim, embora a matéria pré-literária de Autran Dourado seja a memória e o sentimento, a sua prosa afasta-se dos módulos intimistas que marcavam o romance psicológico tradicional. (BOSI, 1990, p.477).

Pela presença de várias vozes discursivas é possível afirmar que os dois romances de Autran Dourado têm estrutura dialógica, pois, por meio da voz do narrador e das personagens, seja pelo monólogo interior em *Ópera dos mortos* ou pelo fluxo de consciência em *Os sinos da agonia*, o narrador remete o enredo ao tempo passado, resgatado pela memória das personagens.

1.1.5 Aproximações e distanciamentos entre os romances de José Saramago e Autran Dourado

Ao estabelecer aproximações e distanciamentos entre os romances *Memorial do convento* e *As intermitências da morte* e *Os sinos da agonia* e *Ópera dos mortos*, nota-se que tanto José Saramago quanto Autran Dourado iniciam a carreira literária em 1947, ano em que Autran Dourado publica a novela *Teia* e José Saramago o romance *Terra do pecado*.

Na década de 1940, Portugal, que desde o golpe militar de 1926 era governada

pelo regime ditatorial, passava por uma grave crise econômica que, agravada pela Segunda Guerra Mundial (1939/1945), levou o governo a racionar bens essenciais, como a alimentação, o que desencadeou várias manifestações populares e greves. Conforme Regina Zilberman e Marisa Lajolo (1985), no Brasil, a década de 1940 também foi marcada por manifestações populares, crise econômica e o fim de uma ditadura:

Em 1945, o mundo saía de uma guerra, e o Brasil, de uma ditadura, a primeira de sua até então breve história republicana. As razões que motivaram a participação do Brasil no conflito europeu – a derrubada do nazifascismo, regime autoritário e militarista – repercutiram internamente, dando margem a críticas ao governo de Vargas e à exigência de retorno das liberdades democráticas. (ZILBERMAN e LAJOLO, 1985, p. 88).

Além de terem começado a publicar no mesmo ano, outra questão que os aproxima é o contexto político das décadas seguintes: 1970 foi conturbada tanto para o Brasil quanto para Portugal, pois foi um período marcado pelos embates políticos e manifestações populares contra as ditaduras. Em Portugal, vivencia-se a Revolução dos cravos, que põe fim a uma ditadura de quarenta e oito anos. No Brasil, vive-se um clima de tensão e repressão a qualquer manifestação contra a ditadura militar, imposta a partir do golpe, de 31 de março de 1964, e termina, em 1985, com o fim do mandato do governo militar de João Baptista de Oliveira Figueiredo. É nesse contexto de conflitos políticos, ideológicos e processo de redemocratização que Autran Dourado e José Saramago, influenciados pelos conflitos políticos e sociais do seu tempo, produzem suas obras.

Quanto ao tempo representado ficcionalmente nos romances, é possível notar que, ao se ater à obra de José Saramago e à de Autran Dourado, fica evidente que ambos estão em busca de entender seu tempo e seu lugar no mundo e para tal precisam resgatar o passado, ou seja, as bases históricas de Portugal e de Minas. Essa necessidade de entender o passado histórico de seu povo é compreensível, pois, segundo Le Goff (1996), o passado tem a função social de servir como modelo para as sociedades do presente, uma vez que os erros e os acertos do passado podem ser analisados, reaproveitados ou rejeitados.

Se a ligação ao passado pode admitir novidades e transformações, na maior parte dos casos o sentido da evolução é apercebido como decadência ou declínio. A inovação aparece em uma sociedade sob a forma de um regresso ao passado: é a ideia-força das renascenças. (LE GOFF, 1996, p. 31).

Para Le Goff (1996), o estudo das relações entre o passado e o presente complica-se à medida que se percebe que o presente necessita de uma história contemporânea que

possibilite ao homem compreender seu tempo e o que nele vem sendo construído. Não se pode, porém, abandonar o passado, pois nele está a imagem dos antepassados que construíram as bases que dão sentido ao mundo atual.

A partir da análise dos quatro romances, pode-se afirmar que tanto José Saramago quanto Autran Dourado, em suas obras, voltam o olhar para um determinado aspecto da sociedade.

José Saramago, em *Memorial do convento*, retrata o século XVIII, ambientando a história em Lisboa e Mafra. Ao fazê-lo, ele imagina os possíveis medos, as mudanças sociais e científicas, necessidades do povo num país dominado pela ideologia da manipulação dos fatos a favor das instituições governamentais e religiosas. Em *As intermitências da morte*, o contexto histórico-social é contemporâneo ao do autor, mas os problemas ligados à manipulação dos fatos pelos governantes e líderes religiosos também se faz presente, pois fica clara a ideia de que, por mais que o tempo tenha passado, mesmo na sociedade contemporânea, ainda se vive sob a égide da manipulação, exercida pela Igreja e pelo governo que continuam à frente dos acontecimentos, os fatos são retratados de acordo com interesses.

Em *Os sinos da agonia*, Autran Dourado também busca construir um retrato do século XVIII, ambientando seus personagens no Brasil colônia, de forma a resgatar ficcionalmente como teriam vivido os habitantes de Vila Rica no período do fim do ciclo do ouro e da decadência das famílias com o exaurimento das minas. Decadência, esta, consumada em *Ópera dos mortos*.

O ciclo do ouro marca tanto a história de Portugal quanto a do Brasil, pois o ouro extraído da região aurífera de Minas Gerais servia para amenizar as dívidas da metrópole para com a Inglaterra. Enquanto Autran Dourado registra a decadência, José Saramago revela, em *Memorial do convento*, o uso do ouro em situações diferentes da decadência, pois o lucro obtido com a exploração das minas na colônia propiciou um período de fausto e ostentação na corte portuguesa. Inclusive, foi tal fausto que viabilizou tanto a construção do convento de Mafra quanto sua decoração. Portanto, o tempo abordado nas obras, seja o século XVIII em *Memorial do convento* e *Os sinos da agonia*, ou o século XIX em *Ópera dos mortos*, ou, ainda, o final do século XX e início do XXI em *As intermitências da morte*, há em tais romances o resgate de aspectos históricos que ajudam a compreender as relações entre o passado e o presente.

Para promover o resgate dos acontecimentos históricos, tanto Autran Dourado quanto José Saramago optam pelo uso de narradores oniscientes de terceira pessoa. Os autores, porém, não se limitam a essa voz que organiza e relata os fatos, por isso em vários

momentos este narrador de terceira pessoa cede a voz para outras personagens para que elas, por meio do monólogo interior ou do fluxo de consciência, deixem transparecer seus sentimentos e suas vontades. Essa estratégia narrativa é usada em três dos romances analisados.

Desse modo, pode-se afirmar que em *Memorial do convento*, *Os sinos da agonia* e *Ópera dos mortos* há a presença de várias vozes discursivas que apresentam seus pontos de vista acerca dos acontecimentos relatados, colaborando com o narrador de terceira pessoa que, segundo Ligia Chiappini Moraes Leite (1985), era muito comum no século XVIII e início do século XIX. No entanto, essa pluralidade de vozes só é possível graças à estrutura dialógica que os romances contemporâneos apresentam. O dialogismo é instaurado por meio de um narrador que reconstrói acontecimentos importantes, ocorridos tanto em Portugal quanto no Brasil, e pela voz concedida às outras personagens que mesclam suas vozes ao discurso do narrador. Conforme Brandão (1998, p. 53):

Esses “fios dialógicos vivos” são os “outros discursos ou o discurso do outro que, intertextualmente, são colocados como constitutivos do tecido de todo discurso, têm lugar não ao lado, mas no interior do discurso”. O discurso se tece polifonicamente, num jogo de várias vozes cruzadas, complementares, concorrentes, contraditórias.¹²

A exceção é *As intermitências da morte* (2005), cujo narrador segue o modelo tradicional: uma voz onisciente que acompanha e relata os acontecimentos em terceira pessoa, transmitindo, em discurso indireto, a fala e os pensamentos das personagens envolvidas na trama. Segundo Aguiar e Silva (1988), esse tipo de narrador é a voz que expõe os fatos, que acontecem com outra pessoa e sua função é fundamental, pois a narração é construída a partir de seu ponto de vista.

A voz do narrador tem como funções primárias e inderrogáveis uma função de representação, isto é, a função de produzir intratextualmente o universo diegético – personagens, eventos, etc. – e uma função de organização e controle das estruturas do texto narrativo, quer a nível tópico (microestrutura), quer a nível transtópico (macroestruturas). Como funções secundárias e não necessariamente actualizadas, a voz do narrador pode desempenhar uma função de interpretação do mundo narrado e pode assumir uma função de ação neste mesmo mundo [...] (AGUIAR e SILVA, 1988, p. 759).

Assim sendo, em *As intermitências da morte* (2005) há a presença de um narrador

¹² Foram mantidas as aspas, conforme a escrita do autor.

de terceira pessoa, que apresenta uma série de questionamentos existenciais acerca da necessidade da morte e, simultaneamente, critica determinados setores da sociedade capitalista contemporânea que manipulam as situações em nome do lucro.

1.2 A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM

1.2.1 *Memorial do convento*: personagens fictícias e históricas

Para Anatol Rosenfeld (1970), o leitor, diante de um texto literário, se depara com seres ficcionais que vivenciam situações exemplares e que agem de acordo com determinados valores, revelando, por meio de suas ações, questões importantes da vida humana, pois as personagens:

Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos. (ROSENFELD, 1970, p. 45).

Em *Memorial do convento* (1986) as personagens construídas por José Saramago para viverem situações exemplares representam tanto a coletividade quanto o individual. Dentre aqueles que representam a coletividade estão o povo em geral e os trabalhadores da construção do Convento de Mafra em especial.

O povo português do século XVIII é retratado no romance de dois modos: primeiramente, através do povo presente nas manifestações coletivas, como as procissões, as festas religiosas, as touradas; em segundo lugar no trabalho da construção do convento. Essas situações dão verossimilhança à sua presença tanto em relação às atividades religiosas e sociais quanto à vida mais cotidiana, que, em geral, se organiza em torno do trabalho. Há uma evidente alienação entre as festividades, principalmente as religiosas, e a miséria econômica em que a sociedade portuguesa se encontrava.

Tocava airoso o órgão, sopravam os músicos, entoavam as vozes dos cantores, e, cá fora, o povo que não coubera ou estava sujo demais para entrar, o povo que viera da vila e dos arredores, não admitido no sacro interior, contentava-se com os ecos das antífonas e das salmodias, e assim se acabou o primeiro dia. (M.C., p. 133).¹³

¹³ Todas as citações do romance *Memorial do convento* referem-se a: SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. 43. ed. Rio de Janeiro: Bertrand-Brasil, 2011, que, no presente trabalho, serão referenciadas pela abreviatura M.C., seguidas do número da página.

José Saramago reconstrói, na ficção, os bastidores das festas religiosas e revela a hipocrisia que as sustentava. A falsa moral aparece na obra acobertada pelos costumes religiosos. Exemplo disso é a referência à liberdade dada às mulheres na época da quaresma, pois, por estarem autorizadas a visitar as igrejas com maior frequência, elas saíam em busca de encontros amorosos, voltando para casa como pessoas virtuosíssimas, enquanto os maridos fingiam não saber da traição, como descrito no excerto abaixo:

Então cuidando os homens, ou fingindo cuidar, que as mulheres não fazem mais que as devoções a que disseram ir, é a mulher livre uma vez no ano, e se não vai sozinha por não o consentir a decência pública, quem a acompanha leva iguais desejos e igual necessidade de satisfazê-los, por isso a mulher entre duas igrejas, foi a encontrar-se com um homem, qual seja, e a criada que a guarda troca uma cumplicidade por outra, e ambas, quando se reencontram diante do próximo altar, sabem que a quaresma não existe e o mundo está felizmente louco desde que nasceu. (M.C., p. 30).

José Saramago, ao representar o povo como personagem sofrida, sem voz e presa a um comportamento místico – instigado pela instituição religiosa que pregava valores morais e virtudes da alma – garante a verossimilhança do texto cujos fatos estão ancorados temporalmente no século XVIII: época em que o pensamento medieval ainda fazia parte da cultura portuguesa. A verossimilhança se estabelece por meio da narração dos fatos históricos ocorridos em Portugal, no século XVIII, principalmente, através da descrição dos rituais dos autos de fé praticados pela Igreja em nome da garantia de seu poderio político, econômico e religioso.

Entretanto, além das situações sociais nas festividades e das situações de trabalho acima apontadas, o narrador se atém a outra faceta desse mesmo povo em seus aspectos individuais. Para tal, ele destaca da coletividade algumas personagens que vão representar outra consciência. Baltasar e Blimunda, por exemplo, são pessoas marginalizadas, que não têm acesso à vida de luxo da nobreza, mas também não são completamente alienadas. Essas personagens frequentam determinados ambientes, como as touradas e os autos de fé, mas não se deixam contagiar pelos acontecimentos, colocando-se muitas vezes, apenas, como espectadores, pois, por se saberem marginalizadas, têm outra consciência dos fatos, como pode ser notado na transcrição abaixo:

São ditos [Baltasar e Blimunda] de maneta e visionária, ele porque lhe falta, ela porque lhe sobra, há-de-se-lhes perdoar não terem as medidas comuns e falarem de coisas transcendentais enquanto, noite já, vão passeando pelas ruas de entre Rossio e Terreiro do Paço, no meio de muita outra gente que hoje não se deitará e que, como eles, vai pisando a areia encarnada e as ervas

que alcatifam o pavimento, trazidas pelos saloios, em modo tal que nunca se viu cidade mais limpa, esta que, no geral dos dias, não tem igual sujidade. (M.C., p. 147).

O casal é fundamental para o desenvolvimento da narrativa, por isso Baltasar e Blimunda são considerados os protagonistas do romance, ou seja, suas ações são fundamentais para o desenvolvimento do enredo. Eles são paupérrimos, quanto à sua condição social, mas de uma riqueza incontestável no que se refere ao seu modo simples de refletir sobre o mundo e sobre as circunstâncias que os rodeiam. Essas personagens são tão especiais que, apesar dos obstáculos que enfrentam ao lutar pela sobrevivência, conseguem ser felizes e, a despeito das adversidades, não provocam no leitor a sensação de angústia ou de pena diante da existência tão sofrida.

Baltasar Sete-Sóis é um homem do povo, que deixou o campo para lutar na Guerra de Sucessão da Espanha (1704 a 1712) onde teve a mão esquerda amputada. Segundo Silva (1989), Portugal envolveu-se na Guerra de Sucessão por temer que a França e a Espanha tivessem seus territórios unificados após a morte de Carlos II da Espanha. Por isso, Portugal juntou-se à Inglaterra e à Holanda para tentar impedir que Filipe V, Duque de Anjou, assumisse o trono.

O século XVIII português, a nível político, desperta com a guerra de sucessão da Espanha, que se inicia em 1704 e dura oito anos. Para o trono espanhol, a vacância já se delineara antes mesmo da morte do rei Carlos II em 1669, pois que ele não deixara herdeiros directos. Pretendentes não faltaram e até mesmo D. Pedro II “chegou a formular a sua pretensão, que se baseava no facto de ser descendente em sexta geração, dos Reis Católicos”. (SILVA, 1989, p. 36).

Baltasar representa os homens portugueses que participaram do confronto, pois ele lutou na batalha de Jerez de los Caballeros para defender os interesses de Portugal. A despeito da mutilação, não lhe foi concedida nenhuma pensão. Jovem ainda, aos vinte e seis anos, o ex-soldado sobrevive a duras penas e, ao deixar o front, onde fora mutilado, caminha a pé para Lisboa, pedindo esmolas quando o dinheiro lhe falta e passando as noites sob telheiros.

Quando Sete-Sóis chegou a Aldegalega estava noite. Comeu umas sardinhas fritas, bebeu uma tigela de vinho, e não lhe chegando o dinheiro para a pousada, tão-só, à escassa, para a passagem amanhã, meteu-se num telheiro, debaixo de uns carros, a aí dormia, enrolado no capote, mas com o braço esquerdo de fora e o espigão armado. (M.C., p. 37).

A vida de Baltasar Sete-Sóis, porém, toma outro rumo quando ele conhece Blimunda: jovem solitária, cuja mãe fora condenada ao degredo. Estas serão as personagens que, junto com Padre Bartolomeu de Gusmão, D. João V, D. Maria Ana Josefa, Maria Sebastiana de Jesus, entre outras, construirão a história relatada pelo narrador do romance num discurso envolvente, que desvenda os mistérios desse tão singular par romântico.

A personagem Blimunda, de um modo muito sutil, leva o leitor a refletir sobre sua existência, pois, assim como sua mãe, também ela tem o dom¹⁴ de enxergar os verdadeiros sentimentos humanos escondidos sob as máscaras sociais cotidianas. É por meio de Blimunda que se instaura o elemento insólito em *Memorial do convento*.

A capacidade atribuída à Blimunda viola as leis da natureza, pois ela vê as pessoas por dentro. A jovem vidente consegue, quando ainda está em jejum, ver em que estado se encontram aqueles que ainda não nasceram e, também, captar as vontades daqueles que a cercam, conforme a transcrição abaixo:

A mulher que está sentada no degrau daquela porta tem na barriga um filho varão, mas o menino leva duas voltas de cordão enroladas ao pescoço, tanto pode viver como morrer, a sabê-lo não chego, e este chão que pisamos tem por cima barro encarnado, por baixo areia branca, depois areia preta, depois pedra cascalha, pedra brita mais no fundo, e nela há um grande buraco cheio de água com o esqueleto de um peixe maior que o meu tamanho, e este velho que passa está como eu, de estômago vazio, mas vai-se-lhe a vista, é o contrário de mim. (M.C., p. 79-80).

Assim, o soldado e a vidente se completam, pois Baltasar passa a ter em Blimunda sua mão esquerda e a moça encontra no ex-soldado um companheiro a quem se dedicar e que a protegerá da sociedade hostil em que vive.

Além de Baltasar e Blimunda, destacam-se em meio à coletividade outras personagens como: D. Nuno da Cunha, Álvaro Diogo, Inês Antônia, João Francisco, Frei Antônio de São José, Frei Boaventura de São Gião, João Elvas e Maria Sebastiana de Jesus.

Há, no romance, a presença de personagens históricas da corte portuguesa, como: Domenico Scarlatti, Padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão, a princesa Maria Bárbara, Domenico Scarlatti Infante D. Francisco, D. Maria Ana Josefa e D. João V, cujas existências podem ser comprovadas, e, portanto, podem ser consideradas referenciais.

Frei Bartolomeu Lourenço de Gusmão, embora tenha nascido no Brasil, faz parte

¹⁴ Assim como a personagem do romance, que vê as pessoas por dentro, a história mostra religiosos que tinham dons diferentes, como Santa Francisca Romana, Santa Catarina de Sena e São Felipe Néri que sentiam mau cheiro quando se aproximavam de pessoas que haviam cometido pecado mortal.

da história oficial de Portugal por ter sido secretário particular de D. João V e por ter criado a passarola: primeiro protótipo de um balão. Em virtude de suas invenções e de suas ideias inovadoras sobre alguns dogmas da Igreja Católica, foi acusado de judaísta e perseguido pela Santa Inquisição, sendo substituído no posto de secretário por seu irmão Alexandre de Gusmão.

Em *Memorial do Convento*, através de frei Bartolomeu de Gusmão, Saramago desvela o pouco espaço que coube ao pensamento científico na sociedade portuguesa no período de D. João V, uma vez que as inovações técnicas e científicas eram malvistas, pois representavam uma ameaça ao poder da Igreja Católica Apostólica, Romana. No romance, fazendo remissão à história, o frei alia-se a Baltasar e a Blimunda e confia a eles seu grande segredo: a máquina de voar. Mas, ao concluir tal projeto, o Frei enlouquece, abandonando – por força da pressão inquisitorial – seus projetos científicos.

Temos de fugir, o Santo Ofício anda à minha procura, querem prender-me, onde estão os frascos. [...] Vamos fugir na máquina, depois como subitamente assustado, murmurou quase inaudivelmente, apontando a passarola, Vamos fugir nela (M.C., p. 193).

Por meio do amor que une Baltasar e Blimunda, e pela amizade que os une ao padre Bartolomeu, tem-se o retrato de uma convivência pacífica de pensamentos bastante opostos: o catolicismo, os fenômenos paranormais e os feitos científicos – que a igreja não aceita –, e o novo modo de compreender a religião, ou seja, uma maneira diferente de interpretar os textos bíblicos, que se espalhava por conta da Reforma Protestante, pois como afirma Hansen (1998, p. 24):

A caracterização satírica do invento de Gusmão, feita no início do século XVIII, associa comicamente inovação científica com bruxaria, dando à passarola uma interpretação teológica que a caracteriza imediatamente como heresia.

As personagens históricas D. João V e D. Maria Ana Josefa são ridicularizadas no romance de José Saramago, o que as rebaixa, apesar de pertencerem à nobreza, como pode ser observado na transcrição a seguir:

Quando a cama aqui foi posta e armada ainda não havia percevejos nela, tão nova era, mas depois, com o uso, o calor dos corpos, as migrações no interior do palácio, ou da cidade para dentro, donde este bichado vem é que não se sabe, e sendo tão rica de matéria e adorno não se lhe pode aproximar

um trapo a arder para queimar o enxame, não há mais remédio, ainda não o sendo, que pagar a santo Aleixo cinquenta réis por ano, a ver se livra a rainha e a nós todos da coceira. Em noites que vem El-rei, os percevejos começam a atormentar mais tarde por via da agitação dos colchões, são bichos que gostam de sossego e gente adormecida. Lá na cama do rei estão outros à espera de seu quinhão de sangue, que não acham nem pior nem melhor que o restante da cidade, azul ou natural. (M.C, p. 16).

As personagens do rei e da rainha são mostradas nessa situação porque o autor dá a essas um tratamento irônico, tornando-as objeto do riso alheio. Para o contexto da época, o fato de haver percevejos no quarto do casal real era normal, mas José Saramago apresenta, para os leitores contemporâneos, acostumados a idealizar a nobreza, uma imagem inusitada ao mostrar o casal real dividindo seu leito com percevejos, o que revela certa contradição, ou seja, os nobres viviam num ambiente considerado de luxo e requinte para a época, mas não havia condições de higiene. Essa imagem inusitada é possível graças à carnavalização e ao destronamento, pois o autor constrói uma representação irônica da figura do rei e da rainha, revelando aspectos negativos da vida do casal real. A imagem de casal perfeito, de rei que governa por vontade de Deus, é desfeita através do riso, o que é fácil de ser percebido o trecho abaixo:

D. Maria Ana terá agora outros e mais urgentes motivos para rezar. El-rei anda muito achacado, sofre de flatos súbitos, debilidade antiga, mas agora agravada, duram-lhe os desmaios mais do que um vulgar fanico, aí está uma excelente lição de humildade ver tão grande rei sem dar acordo de si, de que lhe serve ser senhor da Índia, África e Brasil, não somos nada neste mudo, e quanto temos cá fica. (M.C., p. 110)

D. João V é retratado como um homem que tem poder sobre seus súditos, mas se deixa manipular facilmente pelos líderes religiosos, demonstrando um misticismo que supera sua visão crítica da realidade. A presença, no romance, de afirmações positivas e negativas a respeito do casal real leva ao questionamento de seu poder, como nobres, visto que são descritos como personagens inseguras e submissas às vontades da Igreja. Essa visão revela o aspecto crítico do romance ao narrar a história da construção do convento de Mafra e, também, a aliança entre o poder real e o poder dos líderes da Igreja Católica, como afirma Hansen (1998, p. 25):

Logo em seguida, a referência à construção de Mafra faz com que a produção de um herdeiro do trono e a elevação do templo-palácio sejam ações homólogas, ou seja, com que o filho real, esperado como a futura cabeça do Reino onde teologia e política se fundirão novamente para a

manutenção da hierarquia do “corpo místico” do império, seja homólogo do palácio-convento, pois Mafra concretiza visivelmente, alegoria que é, a sacralidade do poder monárquico de então.

A concepção das personagens de *Memorial do convento* (1982) revela a presença de classes antagônicas em Portugal, no século XVIII, pois são confrontadas as vozes dos nobres, do clero e do povo e estas tornam clara a divisão entre opressores e oprimidos. Tal confronto de vozes caracteriza a polifonia no romance.

1.2.2 As intermitências da morte: a morte personificada

Em *As intermitências da morte* (2005), não há personagens históricas, como em *Memorial do convento*, mas estas representam uma coletividade e, como tal, não têm nome, sendo identificadas pelas funções sociais que exercem. Como afirma Aguiar e Silva (1976, p. 276):

O nome é um elemento importante na caracterização da personagem, tal como acontece na vida civil em relação a cada indivíduo. O romancista declara em geral o nome da personagem logo que inicia o seu retrato, mas, por vezes, pode pintar esse retrato sem mencionar imediatamente o seu nome.

Embora nomear as personagens seja importante, José Saramago não apresenta os nomes porque as personagens desse romance não são destacadas por suas individualidades, mas em função dos papéis que representam na coletividade. Assim sendo, essas são identificadas como: o Cardeal; o Primeiro-ministro; os repórteres; os filósofos; os economistas; a máfia; e os donos de funerárias, casas de pensão, hospitais e seguradoras; além de algumas famílias.

O Cardeal representa a Igreja, à qual José Saramago não poupa críticas em suas obras. Por meio do Cardeal, revela-se uma Igreja muito mais preocupada com negociatas e com as coisas terrenas do que com a espiritualidade que apregoa. O grande medo do Cardeal é que a Igreja deixe de existir, visto que a instituição religiosa sempre usou a morte como instrumento para manipular seus fiéis e mantê-los presos aos dogmas, apreguando que o homem deve ter um comportamento que o mantenha permanentemente preparado para a morte. Ou seja, sem pecados. A Igreja, por sua vez, seria o elo entre Deus e o homem, auxiliando-o em sua constante preparação para a hora derradeira. Portanto, o medo do líder religioso é oriundo do fato de a instituição religiosa ser sustentada pela crença na ressurreição.

Em cessando a morte física, não haveria também a morte espiritual, ou seja, com a imortalidade, não haveria a ressurreição, sem a qual, a existência da Igreja não se justificaria.

Dizia que qualquer católico, e o senhor não é uma exceção, tem obrigação de saber, que sem ressurreição não há igreja, além disso, como lhe veio à cabeça que deus poderá querer o seu próprio fim, afirmá-lo é uma ideia absolutamente sacrílega, talvez a pior das blasfêmias, (I.M., p. 18).

Os intelectuais ganham voz no romance, ao serem representados pelo filósofo que discute com líderes da Igreja sobre o possível fim desta. O filósofo também acredita que todas as religiões são sustentadas pela ideia da morte, como se vê na transcrição abaixo:

As religiões, todas elas, por mais voltas que lhes dermos, não têm outra justificação para existir que não seja a morte, precisam dela como do pão para a boca. Os delegados das religiões não se deram ao incomodo de protestar. (I.M., p. 36).

A classe política é representada pelo Primeiro-ministro, personagem cujo comportamento tipifica a grande maioria dos políticos, pois ele age sempre movido por seus próprios interesses e faz promessas que jamais são cumpridas. O primeiro-ministro é retratado como desonesto e manipulador das situações. Por meio do seu comportamento, José Saramago tece críticas à classe governante, pois mostra que o político, em vez de tomar uma atitude que resolvesse, de forma honesta, o problema da não morte dos moribundos, prefere associar-se a criminosos:

Poder-se-ia pensar que, após tantas e tão vergonhosas cedências como haviam sido as do governo durante o sobe-e-desce das transacções com a máfia, indo ao extremo de consentir que humildes e honestos funcionários públicos passassem a trabalhar a tempo inteiro para a organização criminosa, poder-se-ia pensar, dizíamos, que já não seriam possíveis maiores baixezas morais. Infelizmente, quando se avança às cegas pelos pantanosos terrenos da realpolitik, quando o pragmatismo toma conta da batuta e dirige o concerto sem atender ao que está escrito na pauta, o mais certo é que a lógica imperativa do aviltamento venha a demonstrar, afinal, que ainda havia uns quantos degraus para descer. (I.M., p. 59).

Essa descrição do comportamento do primeiro-ministro evidencia a corrupção do governo que cede aos pedidos da máfia e retira metade da tropa que vigiava a fronteira, facilitando o trabalho da organização criminosa que transportava os moribundos para morrerem nos países vizinhos, nos quais a morte continuava atuando normalmente.

O comportamento corrupto do governo provoca descontentamento na classe

militar e na imprensa, pois uma parte desta se opunha ao governo e outra o defendia. O narrador insinua que a população fala em golpe militar, mas isso não se concretiza e os governos vizinhos deslocam soldados para vigiar as fronteiras. Na descrição desse cenário de manifestação popular, surgem inúmeras personagens, como: sargentos; vigilantes; frequentadores de cafés; o ministro da defesa; mafiosos, bombeiros, donas de casa, moribundos, músicos, etc. Essas personagens não se relacionam diretamente com a protagonista, mas ajudam a compor o ambiente e a garantir a verossimilhança da descrição do espaço urbano onde se situa a história. Segundo Abdala Júnior (1995, p. 45):

Quando pensamos nas personagens que povoam a tradição literária e que nos tocam tão de perto que temos a impressão de terem existido numa dimensão que as torna imortais e capazes de falar eternamente das inúmeras possibilidades de existência do homem no mundo, tocamos necessariamente no poder de caracterização de seus criadores. De Homero a Proust, passando por Zola, Balzac, Dostoiévski, Sthendal, Machado de Assis, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Eça de Queirós e inúmeros outros escritores, nos chegam personagens cuja consistência aponta para uma escritura que, espelhando os secretos movimentos da realidade, cria e impõe seus próprios movimentos.

Desse modo, José Saramago, ao tentar desvendar os possíveis sentimentos acerca da morte, descreve personagens masculinas e femininas que povoam o texto, mas o papel de protagonista cabe à morte, que, no início do romance, é descrita como: “dentuça arreganhada”, “rangente tesoura da parca”¹⁵; e, também como:

Um esqueleto embrulhado num lençol, mora numa sala fria em companhia de uma velha e ferrugenta gadanha que não responde a perguntas, rodeada de paredes caídas ao longo das quais se arrumam, entre teias de aranha, umas quantas dúzias de ficheiros com grandes gavetões recheados de verbetes. (I.M., p. 145).

O comportamento da morte é inusitado, visto não ser ela uma personagem qualquer que se limita a ceifar a vida. A greve¹⁶ mostra que se trata de uma morte em crise existencial, como evidencia a carta enviada por ela ao diretor de televisão, na qual a

¹⁵ As parcas, na mitologia romana, determinam o destino dos humanos e são nomeadas como Nona, Décima e Morta. Na mitologia grega, as moiras são responsáveis por determinar o destino dos humanos e dos deuses e são conhecidas como Cloto, Láquesis e Átropos.

¹⁶ A temática da imortalidade como castigo foi abordada também pelo brasileiro Machado de Assis. Assim como a greve da morte condena as personagens de *As intermitências da morte* a viverem para sempre, a personagem Ashasverus, do conto *Viver*, de Machado de Assis, também recebe tal pena. Por ter insultado Jesus, quando este caminhava para o Monte Gólgota, Ashasverus é condenado a viver vagando de cidade em cidade e a cada cem anos, ele retorna à idade que tinha, quando o insulto aconteceu, e retoma sua peregrinação.

personagem se queixa que as pessoas não gostam dela, conforme transcrição abaixo:

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 me detestam uma pequena amostra do que para eles seria viver sempre. (I.M., p. 99).

Quando a morte decidiu suspender suas atividades não imaginou as consequências que essa decisão provocaria, ou seja, que o país iria virar um caos em função da não morte dos indivíduos; que sua rotina de trabalho se alteraria, pois ela precisava enviar cartas para informar a data de falecimento de cada indivíduo; e, começou a incomodar-se com as cartas que eram enviadas a um violoncelista, mas acabavam retornando sempre.

Já o caso da segunda devolução era diferente, mostrava com toda a clareza que havia um obstáculo em qualquer ponto do caminho que a deveria ter levado à morada do destinatário e que, ao chocar contra ele, a carta fazia ricochete e voltava para trás. (I.M., p. 140).

Intrigada com a devolução das cartas enviadas ao violoncelista, a morte resolve visitá-lo, invade seu apartamento e observa-o dormindo.

Aproximou-se mais, quase a roçar, se tal cousa se pode dizer, a mesa-de-cabeceira, e viu que o homem estava só. Porém, do outro lado da cama, enroscado sobre o tapete como um novelo, dormia um cão mediano de tamanho, de pêlo escuro, provavelmente negro. Ao menos que se lembrasse, foi esta a primeira vez que a morte se surpreendeu a pensar que, não servindo ela senão para a morte de seres humanos, aquele animal se encontrava fora do alcance da sua simbólica gadanha [...]. O homem moveu-se, talvez sonhasse, talvez continuasse a tocar as três peças de schumann e lhe tivesse saído uma nota falsa, um violoncelo não é como um piano, o piano tem as notas sempre nos mesmos sítios, debaixo de cada tecla, ao passo que o violoncelo as dispersa a todo o comprimento das cordas, é preciso ir lá buscá-las, fixá-las, acertar no ponto exacto, mover o arco com ajusta inclinação e com a justa pressão, nada mais fácil, por conseguinte, que errar uma ou duas notas quando se está a dormir. (I.M., p. 150).¹⁷

O processo de humanização da morte começa pelo despertar de sua sensibilidade em relação à música. Ela olha tudo com muita curiosidade e acaricia os instrumentos musicais, mas ao encontrar um caderno aberto numa composição de Bach, a morte se emociona, cai de joelhos e, nesse momento, quase se metamorfoseia numa mulher.

¹⁷ No romance *As intermitências da morte* (2005) José Saramago grafa todos os nomes próprios com letras minúsculas.

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

Depois desse episódio, a morte volta à sua morada e altera a data de nascimento do violoncelista para que ele possa morrer, pois descobre que se alterar a data da carta que anuncia a morte, esta não poderá retornar. Ela passa a acompanhar o músico todos os dias, observa-o durante o jantar, assiste a seus ensaios noturnos em casa, faz-se presente quando ele passeia no parque com seu cão e orgulha-se do modo como ele toca na orquestra.

O interesse da morte pelo violoncelista aumenta a cada dia. Ela, então, resolve transformar-se numa mulher para aproximar-se e entregar-lhe a carta que havia sido devolvida.

A morte, porém, esta que se fez mulher, tira da bolsa uns óculos escuros e com eles defende os seus olhos agora humanos dos perigos de uma oftalmia mais do que provável em quem ainda terá de habituar-se às refulgências de uma manhã de verão. A morte desce a rua até onde os muros terminam e os primeiros prédios se levantam. (I.M., p. 182).

Transformada em mulher, a morte passa a ter atitudes tipicamente humanas como usar táxi para se locomover, comprar ingressos para assistir a apresentação da orquestra. Ao se hospedar em um hotel, porém, ela depara-se com uma dificuldade: precisa preencher um cadastro, mas não sabe, ou melhor, não pode registrar seus verdadeiros dados pessoais e precisa de um nome. O processo de metamorfose vai se completando e a morte escolhe um corpo, um rosto e um nome. Ela almoça, janta e vê televisão no hotel onde está hospedada, mas, em função da transformação não estar completa, a personagem não consegue dormir, como é possível observar na transcrição abaixo:

A morte tirou os óculos e sorriu. Perplexo, o recepcionista olhou novamente o documento, o retrato e a mulher que estava na sua frente eram agora como duas gotas de água, iguais. Tem bagagem, perguntou enquanto passava a mão pela testa húmida, Não, vim à cidade fazer compras, respondeu a morte. Permaneceu no quarto durante todo o dia, almoçou e jantou no hotel. Viu televisão até tarde. Depois meteu-se na cama e apagou a luz. Não dormiu. A morte nunca dorme. (I.M., p. 189).

Toda a transformação tinha por objetivo propiciar que a morte se aproximasse do violoncelista, mas à medida que esta vai adquirindo características humanas, nota-se que ela já não deseja a morte do músico. Nas entrelinhas é possível perceber que o sentimento da morte em relação ao homem também está passando por mudanças.

Em qualquer das situações a entrega da carta seria fácil, digamos mesmo que ultrajantemente fácil, e isto era o que não agradava à morte. O homem não a conhecia a ela, mas ela conhecia o homem, passara uma noite no mesmo quarto que ele, ouvira-o tocar, cousas que, quer se queira, quer não, criam laços, estabelecem uma harmonia, desenham um princípio de relações, dizer-lhe de chofre, Vai morrer, tem oito dias para vender o violoncelo e encontrar outro dono para o cão, seria uma brutalidade imprópria da mulher bem-parecida em que se havia tornado. O seu plano é outro. (I.M., p. 188).

No final do romance, fica claro o verdadeiro plano da morte: ela procura o violoncelista por duas vezes, mas não lhe entrega a carta, pois está cada dia mais envolvida por ele. Na última visita que faz ao homem, depois de desentendimentos e pedidos de desculpas, ela pede que o violoncelista toque para ela. O músico toca Bach e, ao terminar a música, os dois vão para o quarto e cedem ao desejo que há muito havia nascido. Quando ele dorme a morte queima a carta, volta para o quarto e adormece. Com a entrega ao músico e a descoberta do amor, a metamorfose está completa e ela faz a passagem definitiva à condição de mulher.

Ele adormeceu, ela não. Então ela, a morte, levantou-se, abriu a bolsa que tinha deixado na sala e retirou a carta de cor violeta. Olhou em redor como se estivesse à procura de um lugar onde a pudesse deixar, sobre o piano, metida entre as cordas do violoncelo, ou então no próprio quarto, debaixo da almofada em que a cabeça do homem descansava. Não o fez. saiu para a cozinha, acendeu um fósforo, um fósforo humilde, ela que poderia desfazer o papel com o olhar, reduzi-lo a uma impalpável poeira, ela que poderia pegar-lhe fogo só com o contacto dos dedos, e era um simples fósforo, o fósforo comum, o fósforo de todos os dias, que fazia arder a carta da morte, essa que só a morte podia destruir. Não ficaram cinzas. A morte voltou para a cama, abraçou-se ao homem e, sem compreender o que lhe estava a suceder, ela que nunca dormia, sentiu que o sono lhe fazia descair suavemente as pálpebras. No dia seguinte ninguém morreu. (I.M., p. 207).

Por meio das personagens criadas em *As intermitências da morte*, José Saramago discute o quão necessária é a morte para a humanidade. A temática da morte também é abordada, por Autran Dourado, nos romances *Ópera dos mortos* (1967) e *Os sinos da agonia* (1974), mas por um viés muito diferente.

1.2.3 *Os sinos da agonia*: a morte anunciada

As principais personagens de *Os sinos da agonia* (1974), de Autran Dourado, são representadas em estado agônico, visto que oscilam entre o bem e mal e têm consciência das consequências de seus atos: Malvina mandou matar João Diogo; Januário é condenado à morte em efígie e sabe que será punido também com a morte física, o que acontece no final do romance; Gaspar Galvão e seu pai, João Diogo, são vítimas das armações de Malvina – o primeiro por, supostamente, ter sido acusado de cumplicidade na morte do pai, mas isso fica em aberto no romance, e, o segundo por ter sido enganado e assassinado pela esposa.

João Diogo Galvão chama a atenção de Malvina porque a jovem vê nele a possibilidade de resolver sua situação econômica. Ela faz parte de uma família aristocrática decadente e João Diogo, embora tenha se feito por si mesmo como um rústico bandeirante, seu poder econômico, sua capacidade de se ajustar aos novos tempos e de perceber o exaurimento das minas fazem dele um potentado Del Rei.

O homem é um potentado, começou a dizer quando conseguiu fôlego. Potentado de grande séquito, rico em armas, prata e ouro, seixinhos brilhantes. Tem até tropa de mil pretos espingardeiros, índios sagitários, tudo como antigamente. A sua casa é um verdadeiro castelo de armas, me disseram. (S.A., p.75).

Tal condição social da personagem é fundamental para que Malvina se interesse por ele e a tragédia se desenvolva, pois ela se casa por interesse, planeja e executa, com a ajuda de Januário, o assassinato do marido, o que faz com que sua morte tenha o peso de crime de lesa majestade e Januário seja condenado, enforcado em efígie, e, em consequência disto, sua morte física ocorra no final do romance.

A personagem Malvina é descrita como uma jovem bonita, sedutora e ambiciosa que nutre um amor doentio por seu enteado, Gaspar, o que desencadeia a tragédia narrada no romance. Ela é audaciosa e mostra-se independente, o que não era comum na sociedade patriarcal, na qual, em geral, as mulheres deveriam se submeter à vontade dos pais e maridos. Na contramão dos costumes da época, Malvina age de forma sub-reptícia, com o intuito de satisfazer suas vontades. Como analisa Freyre (1998, p. 93):

O padrão duplo de moralidade, característico do sistema patriarcal, dá também ao homem todas as oportunidades de iniciativa, de ação social, de contatos diversos, limitando as oportunidades da mulher ao serviço e às artes domésticas, ao contato com os filhos, a parentela, as amas, as velhas, os escravos.

Malvina é uma exceção, pois não era submissa aos pais e ao marido, só fazia aquilo que lhe era conveniente, embora ela não enfrente a autoridade do pai e nem a do marido e não revele claramente suas vontades, ela trama para que estas se cumpram. Um exemplo desse comportamento encontra-se na passagem em que os pais pedem para morar em sua casa, ela manipula o marido para garantir o sustento da família, mas mantendo-a afastada.

E decidiram que o melhor seria dar tudo aquilo de que dom João Quebedo Dias Bueno carecesse para pôr em dia a sua vida, a Fazenda da Ribeirinha, e reparar a casa de vila em Taubaté para os dias de festa e de gala. O pai era muito cuidadoso das palavras, se magoava à toa à toa, foi o que disse Malvina, e João Diogo corrigiu o ditado e ela escreveu em vez de dar emprestar, mas ficando claro nas entrelinhas que era para sempre. (S.A., p. 82).

Malvina, uma mulher linda e sedutora, desdobra-se em carinhos para com o marido e demonstra muita atenção e cuidados para com o enteado, é atenciosa com todos, mas tamanho desvelo é, apenas, dissimulação, pois ela sempre age motivada pelo interesse de realizar seus desejos a qualquer custo: ou seja, ela é uma mulher bela e supostamente bondosa, mas cujos sentimentos íntimos são sórdidos. Quando está sozinha e pode se despir das máscaras sociais, ela, com um racionalismo perverso, maquina o assassinato do seu esposo e, para tal, decide usar Januário. Seu principal objetivo ao livrar-se do marido seria conquistar seu enteado Gaspar, por quem ela, de fato, se apaixonou. No final do romance, a angústia de ter sido rejeitada pelo enteado e o desespero diante do provável casamento de Gaspar com Ana, tomam conta de Malvina. Ela já não consegue controlar as emoções, por isso procura caluniosamente incriminar Gaspar como seu cúmplice na trama para matar João Diogo e, em seguida, se mata. Ou seja, ela ainda quer ter controle sobre o enteado para além da morte e conseguiu arrastar os três homens para a tragédia, a saber: o marido, que ela mandara matar, Januário, que já fora condenado e morto em efígie e cuja morte física, enquanto consumação da social é, apenas, questão de tempo, e provavelmente Gaspar que, se acusado – o que é uma possibilidade – poderá sê-lo duplamente, de parricídio, crime tão abominável quanto o de Januário, que matara um potentado Del Rei.

De repente, sem ao menos pedir licença, entrou um preto correndo e esbranquiçado. Meu senhor, aconteceu, aconteceu coisa muito ruim na casa do falecido senhor seu pai, disse o preto gaguejando e ofegante. Diga logo o que foi! disse Gaspar já prevenido o que tinha acontecido. Siá Malvina se matou, disse o preto. (S.A., p. 201).

Gaspar Galvão, branco e rico, sofre preconceito por ser um jovem educado na corte, cujos modos e gostos são diferentes do comportamento dos moradores da vila. Ele é sensível, gosta de música e de poesia, fala latim, enfim, é um homem culto, elegante. Por ser um mazombo ilustrado, seu comportamento é dissonante do contexto da colônia. Além dessas características positivas, ele também cultua os mortos de forma neurótica, arrastando por anos a dor que sente em relação à perda da mãe e da irmã, o que faz com que ele aliene-se a ponto de preferir viver embrenhado nas matas do sertão mineiro.

Um antigo Gaspar, Mazombo lido em livros de França, antigamente dado às luzes e às idéias, aos versos e à música, e que, de repente, com a morte da mãe, tudo abandonou para voltar às Minas e adotar os modos e roupas rudes de agora, a barba crescida, selvagem e arredo, um antigo Gaspar meio que sorria irônico da crença ingênua do pai. (S.A., p. 66).

Tal comportamento faz com que, na rudeza do contexto de Vila Rica, seu comportamento dissonante seja visto como efeminado. Malvina, ao ser rejeitada por ele, reafirma o que os moradores da localidade pensavam a respeito do rapaz.

Vendo-o frio, se vendo recusada, empurrou-o para trás. Frio e frouxo! Disse ela num assalto, a ver se, lhe ofendendo os brios, conseguia fazer com que ele ao menos se mexesse. Você não é homem! Disse ela finalmente. Gaspar abaixou a cabeça sem dizer palavra se afastou. (S.A., p. 168).

O respeito de Gaspar por Malvina não advém de desinteresse sexual pela madrasta, ao contrário, ele está completamente envolvido, mas sim em respeito ao pai, afinal, envolver-se com Malvina seria uma forma subliminar de incesto. Além do mais, na sociedade patriarcal em que fora criado, faziam parte da rigorosa educação, um profundo respeito pelos pais e, no caso de Gaspar, ele tinha uma neurótica devoção pela mãe e pela irmã: ambas há muito falecidas.

A personagem Gaspar também sofre por estar presa nessa teia trágica urdida por Malvina. Ele apaixona-se pela madrasta, mas consegue controlar seus sentimentos, mostrando que age mais pela razão que pela emoção, embora caminhe em direção ao destino que Malvina, ao que parece, lhe traçou. Gaspar, apesar do amor platônico por Malvina, é punido duplamente: primeiro, por sua consciência atormentada, que o acusa de ter pecado contra o pai e, depois, pelo possível desenlace dado por Malvina para o assassinato de João Diogo; a partir do momento em que a madrasta o acusa de cumplicidade na morte de João Diogo Galvão, o destino do rapaz, ao que tudo indica, está selado. Embora o narrador não confirme

se tal carta foi entregue, deixando o final de sua história em aberto.

Já a personagem Januário sofre preconceito em função de sua raça, cor e posição social, dada sua condição de mestiço, filho de índia com branco que, por um lado, o coloca no grupo dos escravizáveis e sujeitos aos preconceitos – visto que, naquele contexto, os índios, assim como os negros, em maior ou menor grau, estavam sujeitos ao jugo da escravidão –, por outro lado, seu pai branco e rico e sua condição de mestiço de índio, não de negro, o colocam socialmente “acima” do escravo negro, Isidoro. A mãe de Januário, ciente de que a condição do filho situava-se em um entre-lugar indefinido e perigoso, reiterava sempre que ele não deveria permitir jamais que o confundissem com um negro ou mulato.

Não deixa nunca, meu filho, que confundam você com mulato ou cafuz. Você às vezes é meio escuro. Não deixa não, que é perigoso, podem te deitar ferro. Quando eu nasci, na pia me quiseram escrever como cafuza. Assim eu seria escrava. Foi preciso que meu o pai tivesse a coragem de chegar e dizer filha minha, filha minha com peça da terra, protegida por bula, por lei del-Rei. Assim a mãe contava. (S.A., p.12).

No início da obra Januário é apresentado como um jovem amargurado, que retorna à sua cidade natal depois de ter se evadido por um ano. Ele se encontra num estado psíquico de confusão mental tão grande que, por meio do fluxo de consciência, mistura fatos rememorados do passado ao seu presente. Essa estratégia narrativa, tributária das inovações da narrativa romanesca do início do século XX, faz com que o leitor não consiga entender imediatamente o que aconteceu com a personagem.

Apaixonado por Malvina, Januário não consegue achar um elo entre o passado e o presente. Exausto e confuso, ele adormece velado por seu escravo Isidoro. Depois da noite de sono, o rapaz, agora descansado, consegue colocar os pensamentos em ordem, entende que foi usado por Malvina, que nunca o amara, apenas aproximara-se dele para ter quem executasse João Diogo Galvão. Mesmo depois de tomar consciência disso Januário decide entrar em Vila Rica e enfrentar seu destino que já estava socialmente traçado: dirige-se para o centro da vila com o objetivo de ser morto, consumando, dessa forma, sua morte que, socialmente já havia ocorrido em efigie.

Januário finge que vai correr, ou vai mesmo correr. Queria ser morto de vez, não ia ser preso. Para um soldado mais afoito atirar. O soldado corre para ele, grita para. Januário não parou. O soldado é que para, atirou. Quase ao mesmo tempo: o estrondo, o baque na nuca. Januário caiu de borco no chão. (S.A., p. 217).

Sua morte em efígie foi encenada publicamente em Vila Rica, após ele ser condenado pela morte de João Diogo Gaspar, um potentado Del Rei, o que, indiretamente, era considerado um crime de lesa-majestade. A morte em efígie consistia em uma pantomima de enforcamento simbólico, em praça pública, de um boneco de pano que representava o indivíduo a ser punido. A partir da encenação da morte em efígie, o indivíduo poderia ser executado a qualquer momento sem que houvesse punição para aquele que o matasse, pois, a partir da morte em efígie, ele era considerado socialmente morto.

Dentre as personagens secundárias, destacam-se: Isidoro, Inácia e o Capitão General. Inácia e Isidoro são personagens que representam o escravo que aparece como força de trabalho em várias passagens da obra. É aquele que se embrenha pela mata a serviço de seu senhor, que sonha com a liberdade, que foge para os quilombos, que, dada sua condição de cativo preso ao seu senhor, compartilha dos segredos de seus senhores, como Inácia, que ajuda Malvina em seus planos para conquistar o enteado Gaspar Galvão e, ainda, como Isidoro – escravo particular de Januário que, embora almeje a liberdade e tenha pouco valor por ser um “negro fujão” – prefere ficar ao lado de Januário seja qual for a circunstância.

O que Nhonhô tem de fazer é seguir o conselho que venho lhe dando, a gente fugir daqui, nunca mais voltar nas Minas. É embrenhar-se por esses sertões, ir parar nas cabeceiras do São Chico, mais além. Lá a gente muda de nome. Eu continuo cativo seu, não tenha receio. Se Nhonhô ainda carecer de mim. (S.A., p. 18).

Na citação acima há um exemplo de casos de negros que eram fieis aos seus senhores, embora, tanto tal fidelidade quanto o ressentimento dos escravos fossem recorrentes e implícitos aos aspectos cruentos da escravidão. Ressalta-se, porém, que o preconceito para com os escravos é evidente no tratamento destinado a eles por seus senhores. Malvina tem em Inácia uma aliada, mas, ainda assim, a trata muito mal. A senhora chama por sua escrava e afirma que esteja, onde estiver, deve ouvir seu chamado, assim como o cachorro ouve o chamado de seu dono. Também na fala de Isidoro é evidente a amargura, o sofrimento, o desejo de liberdade, mas sua consciência revela que na sociedade escravista, devido à sua condição social, não há lugar para um escravo alforriado, pois ele sempre foi tratado como mercadoria, objeto pertencente a alguém.

Os olhos escamados de veludo e estrias de sangue no branco acastanhado às vezes pareciam voltados para dentro, buscavam alguma coisa esquecida no tempo, perdida na escuridão. Preto não carece de sono, disse. Nenhum branco, ninguém nunca respeitou sono de preto. Preto é bicho, coisa pior. Eu

sou peça da Mina, branco é quem diz. (S.A., p. 16).

Januário e Isidoro são personagens que ocupam papéis sociais distintos, senhor e escravo, respectivamente. Mas, apesar de viverem de acordo com o que a sociedade impõe, ambos encontram-se à margem, pois “dono” e “propriedade” tornam-se cada vez mais unidos pelas desgraças pessoais e sociais determinantes em suas trajetórias de vida numa sociedade patriarcal, escravocrata e preconceituosa. Além da distinção entre dono e escravo, há um elo que os aproxima, visto que bugre e negro eram “quase” a mesma coisa. Mas, também é relevante destacar que, no contexto da narrativa, o dono já era um indivíduo proscrito e socialmente condenado e morto.

O Capitão General é o representante do rei na colônia e a autoridade máxima em Vila Rica, responsável pela ordem e pelo cumprimento das leis, por isso, ele organiza e cumpre a ordem de fazer uma pantomima na qual Januário é enforcado em efígie.

Tal recurso – a morte em efígie – visa tanto tornar Januário socialmente e legalmente morto, quando usar seu caso para amedrontar o povo e evitar qualquer ameaça ao poder instituído e aos potentados Del Rei, especialmente no momento histórico em que a data para a derrama – cobrança dos impostos atrasados – já estava prevista. Ou seja, Autran Dourado faz remissão a um fato histórico para exemplificar como se dava a intimidação da coroa portuguesa na colônia. Além da festividade e do cerimonial para concretizar a punição de Januário, chama a atenção a linguagem utilizada no decreto do Capitão General.

P.a q. ninguém possa duvidar da vingança, rancor e força tonante de El-Rey, sempre magnânimo q. do oportuno ou os povos são merecedentes; El-Rey q. está longe mas q. é bravo e coraçudo e se faz presente pelas mãos de Seus ministros; de El-Rey magoado e ferido porq. hum de Seus vassalos mais amados, ao qual Êlle Senhor muy prezava, [...] (S.A., p. 24).

A recorrência a uma linguagem difícil e rebuscada gera dois efeitos sobre os ouvintes: o primeiro torna o rei temido por seu povo, pois a leitura do texto em praça pública lembra aos colonos que, através de seus representantes legais, ele tem poder sobre toda a gente da colônia e, segundo, a pompa da linguagem pode causar admiração dos súditos, homens rudes, acostumados à lida na mineração e no campo. À recorrência a tal linguagem subjaz a manipulação dos governantes sobre seus colonos seja por medo ou admiração.

No romance *Os sinos da agonia*, as personagens têm sua trajetória marcada pela decadência social e moral e, também, pela tragicidade. Esses aspectos também se fazem presentes em *Ópera dos mortos*.

1.2.4 *Ópera dos mortos*: loucura, amor e morte

O romance *Ópera dos mortos* (1967) tem início com a descrição de um sobrado, no qual será ambientada parte importante da narrativa e no qual “vivem” as principais personagens do referido romance. Segundo Anatol Rosenfeld (1970, p. 23):

Há numerosos romances que se iniciam com a descrição de um ambiente ou paisagem. Como tal poderiam possivelmente constar de uma carta, um diário, uma obra histórica. É geralmente com o surgir de um ser humano que se declara o caráter fictício (ou não-fictício) do texto, por resultar daí a totalidade de uma situação concreta em que o acréscimo de qualquer detalhe pode revelar a elaboração imaginária.

As personagens principais de *Ópera dos mortos* (1967) são: o coronel Capistrano Honório Cota; Rosalina; José Feliciano; e Quiquina. Essas personagens vivem na cidade fictícia de Duas Pontes, onde habitam um sobrado decadente, conforme transcrição abaixo:

Ali naquela casa de muitas janelas de bandeiras coloridas vivia Rosalina. Casa de gente casta, segundo eles antigamente. Ainda conserva a imponência e o porte senhorial, o ar solarengo que o tempo de todo não comeu. As cores das janelas e das portas estão lavadas de velhas, o reboco caído em alguns trechos como grandes placas de ferida mostram mesmo as pedras e os tijolos e as taipas de sua carne e ossos, feitos para durar toda a vida; (O.M., p. 9).

O coronel Capistrano Honório Cota é descrito como um homem calado e que se porta de maneira a ser respeitado pelos moradores da cidade. Ele se espelha na imagem que guarda do seu pai e deseja ser como ele. O narrador descreve a personagem da seguinte forma:

[...] homem sério de velho, reservado, cumpridor. Cuidava muito dos trajes, da sua aparência medida. O jaquetão de casimira inglesa, o colete de linho atravessado pela grossa corrente de ouro do relógio: a calça que era como a de todos na cidade – de brim, a não ser em certas ocasiões (batizado, morte, casamento – então era parelho mesmo, por igual), mas sempre muito bem passada, o vinco perfeito. (O.M., p. 17).

O aspecto sisudo de Lucas Procópio – que construiu o primeiro andar do sobrado – e a seriedade de seu filho, o coronel João Capistrano, que construiu o segundo andar, refletem na arquitetura. Ao reformar o sobrado João Capistrano visava transformá-lo num lugar agradável e aberto ao convívio social, pois ele desejava mudar a imagem que a cidade

guardava de seu pai.

Via a casa noite e dia cheia de gente, o ruído das vozes conversadeiras, o café servido em grandes rodadas, o vinho do Porto brilhando nas mãos alegres. Os filhos, as gentes da cidade, a parentela vinda de longe para presenciar e gozar um pouco de sua grandeza. (O.M., p. 24).

Esse homem tão cioso de sua aparência era respeitado, mas, ao envolver-se com a política, sua vida toma outro rumo. Vendo-se vencido pelos engodos da política, João Capistrano se afasta do convívio social e perde a urbanidade que até então adotara em relação aos moradores. Tal mudança também afasta os moradores, pois estes sabem que serão ignorados em sua cortesia. Assim sendo, as pessoas não se aproximam mais e o sobrado, a exemplo de seus habitantes, torna-se silencioso e triste.

E assim o coronel Honório Cota deixou de responder aos cumprimentos, às reverências que os que se julgavam menos culpados a princípio ainda lhe dirigiam. Só saía de casa para se encontrar com Quincas Ciríaco ou para ir à Fazenda da Pedra Menina, onde agora passava dias e mais dias sozinho. Se a gente lhe dirigia a palavra, não era nunca descortês, mas se limitava a responder por monossílabos, manso de força, seco. Se é negócio, passe no armazém, é lá que assisto agora, era o mais que se podia ouvir dele. E nos negócios ele ficou outro homem: duro, sem contemplação, nenhum perdão. (O.M., p. 36).

Anos mais tarde, falecem o coronel João Capistrano Honório Cota e sua esposa, D. Genu, pais de Rosalina, restando no sobrado apenas a jovem e Quiquina, a empregada em cuja companhia ela vive. Desde a morte de seus genitores, Rosalina isolou-se no sobrado. Seu isolamento é voluntário, pois ela toma a decisão de viver solitária e calada por solidariedade ao pai, que já havia se isolado por questões políticas e com o falecimento da esposa, D. Genu, isola-se ainda mais. Por isso, a jovem passa a odiar os moradores da cidade.

Rosalina, já moça, procurava ampará-lo, e a sua maneira de amparar era assumir o silêncio do pai, aquele mesmo ar casmurro e pesado, de dignidade ofendida, aquele ódio em surdina, duradouro, de que nunca se esquece. (O.M., p. 36).

Essa situação de total isolamento de Rosalina muda quando chega à cidade, à procura de emprego no sobrado, um homem chamado José Feliciano, conhecido como Juca Passarinho. Ele muda a rotina do sobrado e, aos poucos, ganha a confiança da jovem e dos moradores de Duas Pontes.

Mas a faina de José Feliciano não se limitava aos serviços caseiros, aos reparos na casa. Caçador que era não ficava nos tiros de espantar menino e no divertimento de derrubar rolinhas na horta ao entardecer. Não, aos sábados combinava com uma amizade que fez seu Etelvino, muito chegado a caçadas, que tinha até um cachorrinho bem bom com o nome gozado de Fulano, e nos domingos lá iam os dois para os matos das redondezas. (O.M., p. 92-93).

À medida que o tempo passa, Rosalina vai se deixando envolver por Juca Passarinho, do qual ela, inicialmente, procurara manter certa distância, mas Juca consegue romper o silêncio de Rosalina e do sobrado. Ambos ganham vida novamente: o sobrado passa por pequenas reformas, embora não ganhe novas cores, recebe pequenos consertos, o ir e vir e, também, a tagarelice de Juca Passarinho avivam novamente o sobrado.

A gente reparava no sobrado. Via o serviço de Juca Passarinho e bendizia a sua presença na cidade. Via a fachada, as muitas janelas, os vidros quebrados que ele ia trocando; o telhado no seu negrume mostrava as marcas do tempo, não mais, porém naquele abandono de tufo de capim brotando das frinchas nas paredes, em tempo de rachar; os remendos no reboco junto dos beirais eram um sinal de que o sobrado convalescia, não era mais ruína. A gente inchava o coração de esperança. Se levasse uma mão de tinta pensava-se. (O.M., p. 92).

Ao se acostumar com a presença de Juca Passarinho, Rosalina começa a romper o silêncio e, aos poucos, eles vão se aproximando. Até que uma noite, tomada pela bebedeira, Rosalina se entrega a Juca Passarinho. O envolvimento amoroso marca o início de uma nova fase em sua vida e ela se desdobra em duas personalidades: durante o dia é ríspida, sisuda, ativa e mantém Juca afastado dela e, à noite, entrega-se à bebida e ao amante.

Os encontros às escondidas se repetem todas as noites até que Rosalina engravida. Ela, então, se afasta definitivamente de Juca Passarinho, que passa a ser tratado apenas como empregado novamente e não mais como amante.

Porque depois que passou a frequentar todas as noites o seu quarto, quando os dois se entregavam à bebida e ao corpo, a sua vida diurna começou a parecer ainda mais absurda. De dia ela era outra. De dia ela era a dona Rosalina de sempre, a sua patroa. Tratava-a com respeito, como se houvesse um pacto silencioso entre os dois. (O.M., p. 196-197).

Rosalina, fechada em si mesma, não fala da gravidez e quando ela perde a criança no parto, a tristeza e a dor voltam ao sobrado, fazendo com que a jovem perca de vez o amor pela vida. Ela passa todas as noites a cantar no cemitério. Esse ritual se repete até que um morador, seu Dongas, descobre o mistério do canto que envolve a cidade e que a última dona

do sobrado havia enlouquecido. Novamente o sobrado ganha movimento, os moradores, curiosos, vão ver Rosalina ser levada para outra cidade: o que simboliza sua morte social, pois ficara afastada do sobrado, dos moradores da vila e também de Quiquina.

A gente cercou o carro, mesmo a meninada mantinha o respeito. Emanuel abriu a porta do carro para ela entrar. Ele lhe dava a mão, ajudava-a. Vimos que ele fez uma reverência para ela, como um vassalo cumprimenta a sua rainha. Ela ficou sentada entre ele e o delegado. No banco da frente, o soldado, Zico no volante. O coronel Sigismundo não foi, ficou ali com a gente vendo o carro dar a partida. O carro partiu barulhento, deixando atrás de si uma nuvem de poeira. Lá se ia Rosalina para longes terras. Lá se ia Rosalina, nosso espinho, nossa dor. (O.M., p. 241).

A personagem José Feliciano é descrita como um homem aventureiro que, após a morte do Major Lindolfo, seu padrinho, torna-se um andarilho indo de cidade em cidade, não tendo residência ou emprego fixo.

Homem bom meu padrinho seu major, caçador como nunca vi. Se ele não tivesse morrido, não teria se mandado de lá, deixado Paracatu, andeje por esses caminhos todos, sem pouso nem trabalho certo, de cidade em cidade, de fazenda em fazenda, como um Judas, judeu condenado. (O.M., p. 56).

Juca Passarinho, por ser caracterizado como um homem que não gosta do trabalho, mas se submete a pequenas tarefas para obter vantagens, pode ser classificado como pícaro, pois: “o pícaro procura obter o máximo trabalhando o mínimo possível” (KOTHE, 1986, p.48). Outra característica do pícaro presente na personagem é a capacidade de desnudar os poderosos.

O pícaro, percebendo as relações de produção como uma máquina de moer carne humana, procura tirar o corpo fora e dançar à beira do abismo. Sempre está com fome, nunca se sente seguro. É o mais mortal dos mortais. Aparenta não ter princípios morais. Aparenta cortejar os poderosos, mas acaba por desnudá-los como que involuntariamente, desmascarando-lhe as fraquezas. (KOTHE, 1986, p. 49).

Juca Passarinho aproxima-se dos moradores do casarão, aos poucos, conquista a confiança de Rosalina e, ao envolver-se com ela, acaba por desnudá-la, revelando seu vício na bebida, sua personalidade cindida e a expõe publicamente, mesmo que de forma indireta, pois faz com que sua loucura seja conhecida por toda a cidade.

A maioria das características das personagens não é citada diretamente, percebe-se por suas ações o que as caracteriza. Quiquina, porém, é descrita pelo narrador como: “Uma

preta gorda, baixotinha, velha, com uns fios brancos de barba no queixo, ali parada, olhando firme nos olhos dele” (O.M., p. 80). Por suas ações, percebe-se que a personagem Quiquina se sente responsável por Rosalina. Além de vender as flores que a patroa confecciona, o que ajuda nas despesas da casa, ela é o elo entre o casarão e a cidade, pois ela transitava entre os dois ambientes, convivia com os moradores da cidade, mas não permitia que eles soubessem do que acontecia no sobrado, como confirma a transcrição abaixo:

Quiquina era a ponte, o barco que nos levava àquela ilha. A ponte contudo não podíamos atravessar, o barco sem patrão vagando no mar silencioso dos sonhos de impossível travessia. Porque a gente indagava de Quiquina sobre a vida no sobrado. Se pediam notícias de Rosalina, ela ficava mais muda do que era, sem nenhum gesto, a fábrica de sua fala emudecia. Ela abaixava os olhos e presto se retirava. A gente sabia que era inútil, não mais perguntavam. Temíamos, com as nossas perguntas, perder o convívio de Quiquina, aquela ponte que, ainda que não usada, havia. Aquele barco que mesmo vazio levava um pouco de nosso cheiro, do sal de nossas lágrimas. (O.M., p. 97).

A personagem Quiquina é muda, mas, ainda assim, não deixa de expressar o que pensa a respeito do relacionamento entre Rosalina e Juca Passarinho. Ela não aprova o envolvimento dos dois, pressente a tragédia rondando a vida da patroa, mas não consegue evitá-la. A reprovação de Quiquina é transmitida pelos olhares direcionados a Rosalina.

E então os olhos se encontraram, sem se moverem os olhos se encontraram e se falaram. E Rosalina viu, sem que Quiquina fizesse um só gesto, um só repuxar de lábios, um só tremor de músculos, um só mover de olhos, Rosalina viu que ela tinha visto tudo, ela queria dizer vi tudo ontem. Sem um gesto ela disse que sabia, tinha visto tudo. (O.M., p. 165).

As personagens de *Ópera dos mortos* (1973) retratam a decadência social e, principalmente, moral da família Honório Cota, pois a última a carregar o nome da família Honório Cota, entrega-se à bebida, aos encontros amorosos com Juca Passarinho e tem um fim trágico: a loucura.

1.2.5 Relação entre as personagens saramaguianas e autranianas

Para configurar suas personagens, Autran Dourado e José Saramago optam por traços psicológicos densos. As personagens construídas por esses autores apresentam uma vida interior muito rica. Por isso, tanto em *Memorial do convento* e *As intermitências da*

morte, de José Saramago, quanto em *Os sinos da agonia* e *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado, há inúmeras passagens nas quais os autores fazem uso do monólogo interior e do fluxo de consciência.

Segundo Autran Dourado (1976, p.79), as suas personagens estabelecem uma comunicação entre si:

Embora solitários, os meus personagens não existem sozinhos. Se ligam uns aos outros sem perceberem, subterraneamente. Mesmo sem se falarem, sem se verem, sem mesmo se conhecerem, se intercomunicam. Inconscientemente, magicamente – vamos dizer, formando um conjunto, a unidade vertical e subliminar do livro.

Se as personagens de Autran Dourado, como o próprio autor afirma acima, intercomunicam-se, formando a unidade do livro, as de José Saramago revelam uma mensagem implícita sobre a realidade, pois conforme Arnaut (2008, p. 179):

Interessa, porém, ao autor dizer a todos o que considera sua obrigação divulgar: revelar ao mundo a sua terrível realidade, pelo menos contribuir para tal. Não poderia, portanto, definir e caracterizar as personagens de modo que assumissem o seu próprio destino dentro de um espaço e tempo específicos: elas representam a condição humana geral.

Quando comparadas as personagens de Autran Dourado às de José Saramago, nota-se que estas cumprem com o papel almejado por seus autores e, também, que dentro de determinadas “categorias” elas se aproximam, chamando a atenção do leitor para o modo como são caracterizadas as representações masculinas e femininas nos romances dos dois autores.

Com relação às personagens femininas – na obra de ambos os autores – estas são muito fortes, dominadoras e traçam os destinos e as situações, colocando-se como senhoras de seus destinos: Blimunda, além de ter a sobrenaturalidade como característica, é ousada, por isso decide viver com Baltasar um amor que não se vincula às convenções, pois ambos são livres para desfrutarem da companhia um do outro; Rosalina, apesar de viver isolada, rompe com as convenções e entrega-se a Juca Passarinho sem se preocupar com o que os outros iriam pensar; Malvina é capaz de tudo para conquistar o amor de Gaspar, por isso assume o risco de tramar a morte do marido e, no final do romance, suicida-se, rompendo de vez com as amarras sociais; assim também age a Morte, que abandona seu posto, metamorfoseia-se em mulher para entregar-se ao amor do violoncelista. Tais personagens, às vezes por caminhos tortuosos e inusitados, almejam o amor e a felicidade.

Algumas das personagens masculinas, por sua vez, são enredadas pelas femininas, como, Baltasar por Blimunda. Ele, sabedor da vidência da sua companheira, ouve seus conselhos e procura fazer todas as suas vontades. O violoncelista passa a viver com a morte metamorfoseada em mulher e suas reações, seu comportamento raramente são registrados pelo narrador, pois a voz que narra está sempre acompanhando a morte, centrando nela o foco narrativo e não no violoncelista. Juca Passarinho, ao mesmo tempo em que enreda Rosalina, aceita seu jogo e respeita os limites impostos por ela, dada a conta de sua situação social. Mas, indiscutivelmente, os grandes enredados são João Diogo, Januário e Gaspar, pois Malvina, como as parcas, tece e corta o fio das suas histórias.

Autran Dourado dá visibilidade aos negros nos dois romances, pois estes tiveram um papel importante na história econômica e cultural do Brasil colônia, o que ajuda a construir a verossimilhança do texto. Por isso, as personagens Isidoro e Inácia, de *Os sinos da agonia*, e Quiquina, de *Ópera dos mortos*, são representados de acordo com o estereótipo de escravos, culturalmente construído, pois eles, além de submissos, cumprem com o seu papel social de escravos e são confidentes de seus senhores. Quiquina, empregada de Rosalina, além de confidente da patroa, faz o possível para preservar a honra e a tradição moral da família Honório Cota.

Com vistas a criticar a aristocracia no período ao qual se reporta no *Memorial do convento*, José Saramago, retrata os nobres portugueses com ironia. Desse modo, os nobres retratados, são colocados como pessoas que conquistaram poder e glória, mas são figuras ridicularizadas, pois a rainha, por exemplo, é submissa, não só ao marido, como ao frei seu confessor e o rei, por sua vez, é submisso às normas imposta pelos líderes da Igreja Católica.

1.3 A QUESTÃO DO GÊNERO LITERÁRIO: O ROMANCE HISTÓRICO E SEUS DESDOBRAMENTOS

De acordo com Linda Hutcheon (1991), no início do século XX, literatura e história eram vistas como pertencentes à mesma área de conhecimento, visto que ambas objetivavam interpretar experiências de vida para fornecer orientações aos indivíduos, buscando elevá-los enquanto seres humanos. Com o passar do tempo, essa ideia foi refutada e literatura e história começaram a ser vistas como disciplinas distintas. Entretanto, a pós-modernidade contesta essa separação ao afirmar que há traços comuns entre textos literários e historiográficos, pois ambos apresentam o verossímil representado por meio da construção linguística.

Estudar a literatura e a história, enquanto textos que, num certo momento se cruzam, pressupõe uma nova forma de leitura para as duas áreas, pois a história tem se servido da literatura para compreender a representação que se faz do mundo, enquanto a literatura faz uso da história como fonte de conhecimento do real a ser representado. A recriação do passado, por meio da representação literária, não apresenta reflexos da realidade, mas os sentidos que foram construídos historicamente pela humanidade, por meio da manipulação ideológica. A literatura busca captar a realidade e transpô-la para a arte com a liberdade de fazer uso da imaginação para criar narrativas, nas quais os fatos ocorridos no passado servem de pano de fundo, sem a obrigatoriedade de comprová-los, embora a obra deva ser verossímil. Conforme Jacques Le Goff (1996, p. 50):

[...] tenho muitas vezes prazer em ler – quando são bem feitos e escritos – os romances históricos e (...) reconheço aos seus autores a liberdade de fantasia que lhes é devida. Mas naturalmente que, se pedirem a minha opinião de historiador, não identifico com história as liberdades aí tomadas. E porque não um setor literário da história-ficção na qual, respeitando os dados de base da história – costumes, instituições, mentalidades – fosse possível recriá-las, jogando com o acaso e com o événementiel?

Segundo Carlos Baumgartner (2000), romance histórico é o gênero que tem por objetivo apropriar-se de acontecimentos históricos que marcaram uma determinada sociedade. O surgimento do romance histórico está ligado à ascensão da burguesia ao poder, fato que provocou muitas mudanças sociais, políticas e econômicas no século XIX.

O romance histórico surgiu durante o Romantismo, movimento literário conhecido por apresentar uma nova sensibilidade artística baseada na subjetividade, no individualismo. Essa nova tendência possibilita o surgimento do novo gênero, pois os escritores românticos valorizam os heróis nacionais, voltando-se para a Idade Média por ser o período de formação das nações europeias. O romance *Ivanhoé*, escrito por Walter Scott e publicado em 1819, é considerado a primeira obra do novo gênero. Desde então, os escritores que optaram por produzir romances históricos, seguindo a linha tradicional de Scott, conservam em seus textos as seguintes características: presença de fatos históricos de uma determinada época e sociedade para ambientar suas personagens; o enredo se desenvolve no passado, num tempo diferente do tempo do escritor; presença de personagens históricas, cuja existência pode ser facilmente comprovada, convivendo com personagens fictícias; papel secundário delegado às personagens históricas; presença de uma história de amor com final trágico ou feliz; os dados históricos e o respeito à cronologia dos acontecimentos históricos garantem a verossimilhança da narrativa; a narração ocorre em terceira pessoa para dar o

efeito de distanciamento.

A partir do século XX, as características do romance histórico sofrem transformações. Frederic Jameson (1997), afirma que os estilos do passado foram transformados em simulacro, pois recriam o passado como se fosse uma época ideal, o que, na verdade, nunca existiu, pois:

O próprio passado é, assim, modificado: o que antes era, no romance histórico, segundo a definição de Lukács, a genealogia orgânica de um projeto burguês coletivo [...] transformou-se, nesse meio tempo, em uma vasta coleção de imagens, um enorme simulacro fotográfico. (JAMESON, 1997, p. 45)

Para Georg Lukács (2000), o romance histórico consiste na criação de um universo particular, em que o protagonista representa as determinantes sociais e humanas para revelar como a história de um povo foi construída. Desse modo, pode-se afirmar que as transformações são perfeitamente possíveis, pois os sujeitos representados, tanto na história quanto na literatura, são constructos de manifestações discursivas, as quais, inseridas em certo contexto ideológico, produzem sentidos distintos.

Com a evolução da sociedade, a releitura dos acontecimentos históricos pela ficção também sofreu alterações, surgindo novas possibilidades de tratamento do real a ser representado. Por isso, o romance histórico, em alguns casos, manteve suas características tradicionais, mas também sofreu alterações, dando origem a outras formas de tratar os acontecimentos históricos na obra ficcional, como: a história romanceada; a metaficção historiográfica; o romance de “fundo” histórico, dentre tantas outras narrativas que perpassam a relação entre história e literatura e problematizam o discurso histórico ao propor sua releitura.

Para Hutcheon (1991), o romance histórico tradicional segue o mesmo modelo das antigas historiografias, as quais tinham por objetivo narrar os feitos e as experiências políticas e sociais de um povo, usando a história como ambientação de suas personagens. Com as inovações do gênero, porém, surge a metaficção historiográfica, romance pós-moderno que tem como pano de fundo a história e no qual as personagens são idealizadas como tipos que concentram os fatos, são seres que se encontram na periferia dos acontecimentos. Por isso, a obra deixa transparecer a diversidade ideológica que compõe a sociedade, como afirma Hutcheon (1991, p.51):

A metaficção historiográfica adota uma ideologia pós-moderna de pluralidade e reconhecimento da diferença: o tipo tem poucas funções,

exceto como algo a ser atacado com ironia. Não existe nenhuma universalidade cultural.

A narrativa de caráter metaficcional enfatiza os sentidos criados pelos fatos históricos, por isso aproveita tanto as “verdades” quanto as “mentiras” históricas, preocupando-se com a forma como os indivíduos tomam conhecimento do passado e promovendo uma revisão dos fatos históricos, pois a preocupação do escritor está voltada para o modo como a produção e a recepção das ditas verdades históricas ocorrem. A característica marcante do texto metaficcional é a incerteza provocada no leitor acerca dos fatos, que podem ser desestabilizados de dois modos: primeiro por um narrador declarado que busca manipular os fatos; segundo, pela presença de inúmeras vozes discursivas que colocam o leitor em contato com as várias ideologias em conflito, no texto, operacionalizando o questionamento dos fatos históricos.

Os autores de textos metafissionais, embora trabalhem com a recuperação de fatos históricos, não estão preocupados em apresentar apenas o pensamento da classe dominante do período a ser representado, pois seus textos buscam revelar as diferentes ideologias que coexistem na sociedade, fazendo com que o leitor tenha consciência do modo como o processo ideológico moldou o desenvolvimento histórico de uma época, colaborando na formação dos sentidos culturais. O modo como o discurso é construído, nas obras pós-modernas, mesclando o histórico e o ficcional, leva o leitor a questionar o passado. Tal questionamento se torna possível porque, nessas obras, o passado é reconstruído, não por meio do olhar nostálgico que coloca os fatos como verdades acabadas de um paraíso perdido a ser recuperado, mas como algo que é passível de dúvidas em função de um discurso irônico que distancia temporalmente a narração dos fatos narrados, como afirma Hutcheon (1991, p. 128), “o pós-moderno realiza dois movimentos simultâneos. Ele reinsere os contextos históricos como sendo significantes, mas ao fazê-lo, problematiza toda a noção de conhecimento histórico.”

Portanto, a temática da relação entre literatura e história tem sido bastante explorada desde os escritos historiográficos da Idade Média até a contemporaneidade. Além da metaficção historiográfica, surgem também outras possibilidades de tratamento do fato histórico a ser representado como história romanceada, romance de “fundo” histórico, dentre tantas outras narrativas que perpassam a relação entre história e literatura e problematizam o discurso histórico ao propor sua releitura.

1.3.1 Metaficção e hibridismo em *Memorial do convento* e As intermitências da morte

O romance *Memorial do convento*, publicado em 1982, é considerado pela crítica um dos melhores textos literários, escritos no século XX, que tem por temática uma parte da história de Portugal. O romance retrata o período do reinado de D. João V, que assumiu o trono em 1707, servindo de ambientação para a apresentação da história de vida de Baltasar e Blimunda: duas personagens materialmente miseráveis, mas de uma riqueza incontestável no que se refere ao seu modo simples de refletir sobre o mundo e as circunstâncias que os rodeiam. Essas personagens são seres tão especiais que, apesar dos obstáculos que precisam enfrentar na luta pela sobrevivência, conseguem ser felizes e não transmitem aos leitores a sensação de angústia, tampouco exacerbam a piedade, a despeito da existência tão sofrida que levam. Além de Baltasar e Blimunda, o autor apresenta personagens históricas, como o rei D. João V, a rainha D. Maria Ana Josefa e o frei Bartolomeu de Gusmão.

Durante o governo de D. João V, que se estendeu de 1707 a 1750, Portugal passou por um período bastante conturbado, marcado por graves crises econômicas, sociais e culturais. O povo português ainda estava preocupado com o fim das glórias obtidas com as grandes conquistas marítimas, o que fazia com que o país mantivesse muitas características de uma estrutura senhorial em pleno desenvolvimento do capitalismo mercantilista, o que colaborou para o agravamento da crise financeira da nação portuguesa. Dentre os fatos históricos, ocorridos naquele período, são representados ficcionalmente por José Saramago a construção do Convento de Mafra, a Guerra de Sucessão, a invenção da passarola e os autos do Santo Ofício.

A Guerra de Sucessão, resultante da oposição de Portugal, Inglaterra e Holanda ao acordo que uniria os reinos da Espanha e da França, é retratada para dar verossimilhança à personagem Baltasar. Ele é um camponês que deixou o campo para lutar em tal guerra, na qual perde a mão esquerda. O romance inicia com sua viagem de volta a Lisboa, após tal mutilação.

Sonhou com o choque de Jerez de los Caballeros, que os portugueses desta vez irão vencer porque à frente deles avança Baltasar-Sete-Sóis segurando na mão direita a mão esquerda cortada, prodígio para que os espanhóis não têm escudo nem esconjuro. Quando acordou, não havia ainda então luzeiro de madrugada no levante do céu, sentiu umas grandes dores na mão esquerda, nem era para admirar, com um espigão de ferro ali espetado. Desatou as correias, e, podendo tanto a ilusão, muito mais sendo noite, e espessa a treva debaixo dos carros, não ver Baltasar as suas duas mãos, não significava que não estivessem lá. Ambas. Aconchegou com o braço

esquerdo o alforge, enroscou-se no capote e tornou a adormecer. Ao menos livrara-se da guerra. Com menos um bocado, mas vivo. (M.C., p. 37).

Baltasar é o ex-soldado que, agora, luta por sua sobrevivência e quase não questiona os fatos a sua volta. A Guerra de Sucessão é apenas mencionada para situar a condição do soldado que volta da batalha, fato comum no século XVIII, em Portugal. O fato histórico que motiva a escrita do romance de José Saramago não é o relato da guerra, mas sim a construção do Convento de Mafra. O rei D. João V promete construir o convento na cidade de Mafra, caso seja agraciado com um herdeiro que venha sucedê-lo na coroa portuguesa. Tal promessa é feita por causa da influência de um frei que garante ter recebido a revelação de que Deus concederia um filho ao rei se o convento fosse construído, como se pode notar na passagem do romance:

Perguntou el-rei, É verdade o que acaba de dizer-me sua eminência, que se eu prometer levantar um convento em Mafra terei filhos, e o frade respondeu, Verdade é, senhor, porém só se o convento for franciscano, e tornou el-rei, Como sabeis, e frei António disse, Sei, não sei como vim a saber, eu sou apenas a boca de que a verdade se serve para falar, (M.C., p. 14).

O discurso do frei tece a manipulação dos fatos, pois ele afirma ter conhecimento do que irá acontecer, impõe a condição de que o convento deve ser da ordem dos franciscanos, mas não tem nenhuma explicação plausível para o que diz saber sobre o futuro herdeiro do rei. D. João, por sua vez, resolve acatar a recomendação de frei António:

Então D. João, o quinto de seu nome, assim assegurado sobre o mérito do empenho, levantou a voz para que claramente o ouvisse quem estava e o soubessem amanhã cidade e reino, Prometo pela minha palavra real, que farei construir um convento de franciscanos na vila de Mafra se a rainha me der um filho no prazo de um ano a contar do dia em que estamos, (M.C., p. 14).

A influência dos líderes religiosos está ligada também à construção da passarola, por Bartolomeu de Gusmão, uma espécie de protótipo do balão. Frei Bartolomeu Lourenço de Gusmão, embora tenha nascido no Brasil, fazia parte da corte portuguesa por ser secretário particular de D. João V. Por causa de suas ideias inovadoras sobre os dogmas católicos e de suas invenções, o frei foi acusado de judaísmo e perseguido pelo Tribunal da Santa Inquisição. No romance, ele revela o pouco espaço que coube ao pensamento científico na sociedade portuguesa, pois, na época, a ciência era considerada uma ameaça aos domínios da Igreja Católica, Apostólica Romana. Por força da pressão inquisitorial, depois de pronta a

máquina de voar, frei Bartolomeu enlouquecido foge e abandona involuntariamente seus projetos científicos.

Já saem, vão na direção do Rossio, do palácio dos Estaus, a informar que fugiu o padre a quem iam buscar para o cárcere, e não adivinham que o protege a grande abóbada celeste aonde eles nunca irão, é bem verdade que Deus escolhe os seus favoritos, doidos, defeituosos, excessivos, mas não familiares do Santo Ofício. (M.C., p. 190-191).

A perseguição ao frei não acontece apenas por causa da máquina de voar, embora esse fosse o motivo principal, mas também por seu modo diferente de pensar a religião. Em um de seus sermões, frei Bartolomeu discute acerca da trindade de Deus, afirmando que Adão poderia protestar contra o criador que não lhe deu a chance de arrepender-se, uma vez que, por ter cometido apenas um pecado, foi expulso do paraíso, enquanto às gerações posteriores foi concedida a possibilidade do perdão por meio do sacramento da eucaristia.

Deus cabe dentro do homem, mas como pode Deus caber no homem, se é imenso Deus e o homem tão pequena parte das suas criaturas, a resposta é que fica Deus no homem pelo sacramento, claro está, claríssimo é, mas ficando no homem pelo sacramento, é preciso que o homem o tome, e assim Deus não fica no homem quando quer, mas quando o homem o deseja tomar, posto o que será dito que de alguma maneira o criador se fez criatura do homem, ah, mas então grande foi a injustiça que se cometeu contra Adão, dentro de quem Deus não morou porque ainda não havia sacramento, e Adão bem poderá arguir contra Deus que, por um só pecado, lhe proibiu para sempre a árvore da Vida e lhe fechou para sempre as portas do paraíso, ao passo que os descendentes do mesmo Adão, com tantos outros e mais terríveis pecados, têm Deus em si e comem a árvore da Vida sem nenhuma dúvida ou impedimento, se a Adão castigaram por querer assemelhar-se a Deus, como têm agora os homens a Deus dentro de si e não são castigados, ou o não querem receber e castigados não são, que ter e não querer ter Deus dentro de si é o mesmo absurdo, a mesma impossibilidade, e contudo *Et ego in illo, Deus está em mim, ou em mim não está Deus, como poderei achar-me nessa floresta de sim e não, de não que é sim, do sim que é não, afinidades contrárias, contrariedades afins, como atravessarei salvo sobre o fio da navalha, ora, resumindo agora, antes de Cristo se ter feito homem, Deus estava fora do homem e não podia estar nele, depois, pelo sacramento, passou a estar nele, assim o homem é quase Deus, ou será afinal o próprio Deus, sim, sim, se em mim está Deus, eu sou Deus, sou-o de modo não trino ou quádruplo, mas uno, uno com Deus, Deus nós, ele eu, eu ele, *Durus est hic sermo, et quis potest eum audire.* (M.C., p. 173)*

O argumento usado contra o frei era a ideia de que, para construir a passarola, o padre estaria usando um misto de ciência e magia, pois a máquina era movida pelas vontades humanas aprisionadas, o que se configuraria em prática da alquimia.

Regressou o Padre Bartolomeu Lourenço da Holanda, se sim ou não trouxe o segredo alquímico do éter, mais tarde o saberemos, ou não tem esse segredo que ver com alquimias de tempos passados, porventura uma simples palavra bastará para encher as esferas da máquina voadora, (M.C., p. 115).

O romance enfatiza a manipulação da Igreja sobre os fatos que ameaçam seu poder. Os inquisidores, ao invés de aceitarem a possibilidade da criação de uma máquina para voar e, com isso, discutir com seus fiéis a capacidade inventiva com que Deus dotou o homem, preferem condenar o padre inventor. No entanto, ao chegar a Mafra, Baltasar e Blimunda são surpreendidos com o fato de que havia sido organizada uma procissão para agradecer a Deus pela passagem do espírito santo sobre a construção do convento dos franciscanos:

Isso aqui é a serra do Barregudo, lhes disse um pastor, légua andada, e aquele monte além, muito grande, é Monte Junto. Levaram dois dias para chegar a Mafra, depois de um largo rodeio, por fingimento de que vinham de Lisboa. Andava procissão na rua, todos dando graças pelo prodígio que fora Deus servido fazer, mandando voar por cima das obras da basílica o seu espírito santo. (M.C., p. 207).

Outra personagem que é perseguida e condenada pelo Tribunal da Santa Inquisição é a mãe de Blimunda. Sebastiana Maria de Jesus é condenada por ter o dom da vidência e, no romance, tem a responsabilidade de assumir a narração para descrever o auto de fé no qual foi condenada:

E esta sou eu, Sebastiana Maria de Jesus, um quarto de cristã-nova, que tenho visões e revelações, mas disseram-me no tribunal que era fingimento, que ouço vozes do céu, mas explicaram-me que era efeito demoníaco, que sei que posso ser santa como os santos o são, ou ainda melhor, pois não alcanço diferença entre mim e eles, mas repreenderam-me de que isso é presunção insuportável e orgulho monstruoso, desafio a Deus, aqui vou blasfema herética, temerária, amordaçada para que me ouçam as temeridades, as heresias, e as blasfêmias, condenada a ser açoitada em público e a oito anos de degredo no reino de Angola, (M.C., p. 53-54).

Em *Memorial do convento*, por meio da narração de episódios prosaicos, revela-se a ideologia de uma instituição religiosa preocupada em manter seus privilégios sem importar-se com o modo como seus fiéis estavam sendo conduzidos.

Em relação à representação ficcional dos fatos históricos, o romance de José Saramago inova quando comparado ao modelo do romance histórico tradicional. *Memorial do Convento* obedece aos preceitos característicos do romance histórico scottiano, pois nele

há personagens ficcionais que vivem uma história de amor; há personagens históricas que coexistem com os seres ficcionais; os acontecimentos históricos relatados podem ser comprovados, porém, inova quando o enredo situado no passado, faz remissões ao futuro e, principalmente por questionar os fatos históricos, lançando dúvidas sobre os acontecimentos e revelando como os fatos podem ser resultantes de manipulações ideológicas. Por isso, pode-se afirmar que o tratamento dado aos fatos históricos em *Memorial do convento*, por meio do uso da paródia e da ironia, desmistifica a ideologia vigente durante o reinado de D. João V, tornando questionáveis os acontecimentos históricos do século XVIII, em Portugal. Tal estrutura composicional permite classificar o romance como metaficção historiográfica.

No entanto, nem todos os romances de José Saramago podem ser caracterizados como metaficção historiográfica, pois é possível perceber em suas últimas publicações uma tendência ao intimismo e ao questionamento filosófico, como exemplificam: *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *O homem duplicado* (2002), *Ensaio sobre a lucidez* (2004) e *As intermitências da morte* (2005), dentre outros.

Em *As intermitências da morte* há um afastamento da temática histórica e, conseqüentemente, do romance metaficcional, marcando uma fase mais filosófica do autor em que a abordagem se volta para os valores humanos, as questões existenciais e a crítica à sociedade contemporânea. Em relação ao gênero, Ana Paula Arnaut (2011, p.25) classifica este romance, *A viagem do elefante* (2008) e *Caim* (2009), como pertencentes ao terceiro ciclo da produção do autor, os quais ela denomina de romance fábula:

No caso dos romances que compõem, por enquanto, o terceiro ciclo de produção ficcional, e que, por motivos que adiante explicaremos, propomos designar como “romances fábula”, julgamos que a linha diferencial relativamente aos anteriores se instaura, por um lado, a partir de novas ressimplicações. (ARNAUT, 2011, p. 25).

Segundo Arnaut (2011, p. 26), o romance fábula tem por característica, além da ressimplicação da estrutura da narrativa, a presença do cômico, ou seja, “uma mais englobante comicidade e, por conseguinte, uma maior leveza, tanto na escolha dos acontecimentos que são postos à boca de cena das narrativas quando no modo como se constrói o relato”.

O cômico se faz presente no romance para, através do riso, o autor tecer sua crítica à sociedade capitalista e levar o leitor a refletir sobre a incoerência de determinadas atitudes tomadas apenas com vistas ao lucro, conforme a citação abaixo:

Tornar obrigatórios o enterramento ou a incineração de todos os animais domésticos que venham a defuntar de morte natural ou por acidente, e que tal enterramento ou tal incineração, regulamentados e aprovados, sejam obrigatoriamente levados a cabo pela indústria funerária. (I.M., p.26).¹⁸

Assim como nesta passagem, em que se discute a obrigatoriedade das empresas funerárias fazerem o sepultamento de animais domésticos, o riso se faz presente em várias situações inusitadas como na passagem transcrita a seguir:

Poderia ter-se deixado ficar por aqui, o que, levando em conta as dificuldades da situação, já seria motivo para agradecer, mas o conhecido impulso de recomendar tranquilidade às pessoas a propósito de tudo e de nada, de as manter sossegadas no redil seja como for, esse tropismo que nos políticos, em particular se são governo, se tornou numa segunda natureza, para não dizer automatismo, movimento mecânico, levou-o a rematar a conversa da pior maneira, Como responsável pela pasta da saúde, asseguro a todos quantos me escutam que não existe qualquer motivo para alarme, Se bem entendi o que acabo de escutar, observou um jornalista em tom que não queria parecer demasiado irónico, na opinião do senhor ministro não é alarmante o facto de ninguém estar a morrer, Exacto, embora por outras palavras, foi isso mesmo o que eu disse, Senhor ministro, permita-me que lhe recorde que ainda ontem havia pessoas que morriam e a ninguém lhe passaria pela cabeça que isso fosse alarmante. É natural, o costume é morrer, e morrer só se torna alarmante quando as mortes se multiplicam, uma guerra, uma epidemia, por exemplo. Isto é, quando saem da rotina, Poder-se-á dizer assim, Mas, agora que não se encontra quem esteja disposto a morrer, é quando o senhor ministro nos vem pedir que não nos alarmemos, convirá comigo que, pelo menos, é bastante paradoxal, Foi a força do hábito, reconheço que o termo alarme não deveria ter sido chamado a este caso, Que outra palavra usaria então o senhor ministro, faço a pergunta porque, como jornalista consciente das minhas obrigações que me prezo de ser, me preocupa empregar o termo exacto sempre que possível. Ligeiramente enfadado com a insistência, o ministro respondeu secamente, Não uma, mas quatro, Quais, senhor ministro, Não alimentemos falsas esperanças (I.M., p. 16-17).

O que torna a situação cômica é o modo como o Primeiro-ministro responde às perguntas, pois não há coerência entre o que lhe é perguntado e a resposta dada por ele. Apesar da presença do riso, principal característica do romance fábula, o romance *As intermitências da morte* também pode receber outras classificações, pois nele são evidentes as características tanto do romance filosófico quanto do realismo fantástico.

¹⁸ A indústria para o enterro de animais de estimação que, no contexto do romance era objeto de riso, hoje, em muitos países, como no Canadá e nos Estados Unidos e, também, no Brasil já é realidade. Os proprietários de animais de estimação já podem contar com um espaço para o culto, o sepultamento ou cremação de animais domésticos.

Em *As intermitências da morte* há uma proximidade com o romance filosófico¹⁹, pois o texto trata de uma das maiores angústias do ser humano: o fim de sua existência. Ao narrar a história da morte como uma personagem que resolveu suspender suas atividades, fica clara a ideia de que a morte, por mais indesejada que seja, faz-se necessária. As discussões acerca da religião, da morte, do sofrimento são algumas das reflexões apontadas no romance, que permitiriam afirmar que este tem certa nuance filosófica. Quando, porém, o leitor centra sua visão na personagem principal depara-se com a presença de elementos do realismo mágico como: a inclusão de experiências sobrenaturais às questões cotidianas, como se o extraordinário fosse absolutamente normal, inclusive o fato de a protagonista da história ser a morte.

Para Ana Paula Arnaut (2011) e também para Aguiar e Silva (1976), na contemporaneidade uma mesma obra pode comportar vários subgêneros, como acontece em *As intermitências da morte*, o que o torna um romance híbrido.

O hibridismo e a indiferenciação dos gêneros literários não se revelam apenas no teatro romântico – onde se associaram a tragédia e a comédia, o lirismo e a tragédia –, mas estenderam-se a outras formas literárias, como o romance, que participou ora da epopeia, ora da poesia lírica, etc. (AGUIAR e SILVA, 1976, p. 217).

Na contemporaneidade não é mais possível falar em gênero literário como à época de Aristóteles. As formas literárias evoluíram, se diversificaram, tornando possível o hibridismo dos gêneros, o que dificulta a caracterização das obras no que diz respeito à questão do gênero literário.

1.3.2 Um novo caminho para o romance histórico brasileiro em *Os sinos da Agonia* e *Ópera dos mortos*

O romance *Os sinos da agonia*, de Autran Dourado, revela o universo sociocultural de uma parcela da sociedade brasileira da segunda metade do século XVIII. Ambientado em Minas Gerais, mais precisamente em Vila Rica, o romance apresenta, via narrativa, uma sociedade cuja força de trabalho encontra-se centrada na escravidão e a preocupação com a decadência prenunciada pelo esgotamento das minas e pelo consequente endividamento dos proprietários das minas. Na composição da narrativa há menção a fatos

¹⁹ Não será aprofundada a análise das características do romance filosófico, nem as do realismo mágico, pois o objetivo é apontar a relação entre literatura e história.

históricos do período do Brasil-colônia, como a escravidão, as causas da Inconfidência Mineira, o modo de punição aplicada aos criminosos e à decadência social e moral implícita, à decadência econômica ocasionada pelo esgotamento das minas de ouro.

O escravo era a força de trabalho naquele período e está representado, na obra, pelas personagens Inácia e Isidoro. Por meio das duas personagens é possível perceber a situação do escravo na colônia, pois, por meio delas, o autor mostra que o negro cumpria com o papel social que lhe fora determinado. Eles são subservientes aos seus donos, compartilham segredos, mas sentem a amargura da escravidão e, embora almejem a liberdade, têm consciência de que a sociedade tenta, sempre, manter o escravo subjugado, como bem exemplifica uma das falas de Isidoro.

É perder tempo, Nhonhô, eu tentar escapulir. Eu sozinho não consigo nada, tenho nenhuma saída. Vosmecê vindo comigo, disse ele agora inteiramente esquecido da outra saída, era diferente. Como seu escravo, no país do couro, eu ainda posso. Desde que a gente mude de nome, desista de voltar. Sozinho estou perdido, não posso nada. O primeiro capitão-de-mato que me ver deita a mão em mim. O primeiro branco que me ver faz de mim novo escravo, não tenho como escapulir. (S.A., p.20)

Mesmo com a possibilidade da alforria, o ex-escravo não tinha total segurança quanto à sua liberdade. Segundo Boris Fausto (1996, p. 41):

Além das distinções no âmbito da massa escrava, devemos considerar que houve no Brasil colonial um grande número de africanos ou afro-brasileiros livres ou libertos. Dados referentes ao fim do período indicam que cerca de 42% da população negra ou mulata eram constituídas por essa categoria. Sua condição era ambígua. Considerados formalmente livres, voltavam na prática a ser escravizados de forma arbitrária. Não podiam pertencer ao Senado da Câmara ou a prestigiosas irmandades leigas, como a Ordem Terceira de São Francisco. Mesmo a liberdade de um ex-escravo podia ser revogada, por atitudes de desrespeito para com seu antigo senhor.

Em relação às causas da Inconfidência Mineira é possível perceber o clima de tensão instaurado na sociedade por causa da iminência da derrama. Uma das medidas adotadas por Portugal para tentar minimizar os problemas econômicos da metrópole foi a exploração do ouro e das pedras preciosas encontradas no Brasil colônia.

Mas a descoberta do ouro e dos diamantes do Brasil, o incremento das exportações de vinhos (estabilizadas pelo tratado de Methuen em 1703) adiam de novo o problema econômico e social, propiciam o prolongamento e reajuste das formas barrocas em Portugal. No tempo de D. João V, com

efeito, o ouro brasileiro repete os efeitos das especiarias de Quinhentos: a indústria, ainda mesteiral, definha (excepto em certos ramos sumptuários), no movimento comercial externo destaca-se a exportação visível do ouro, como moeda cunhada ou por interpole (contrabando); [...] (SARAIVA e LOPES, 1996, p. 446).

A exploração lucrativa dos metais preciosos brasileiros se estendeu até o final século XVIII, trazendo transformações, principalmente, para a região de Minas Gerais. Em 1750, o governo português decidiu estabelecer uma cota de um quinto sobre todo o ouro explorado na colônia, o que provocou atraso no pagamento dos impostos, pois o ouro já estava escasso, o que implicava o aumento do custo de extração. Em função da dívida contraída, em 1765, instituiu-se a derrama, aumentando os abusos da metrópole sobre os colonos que deveriam pagar a quinta. No romance a preocupação com a derrama fica evidente no episódio em que o coronel Bento Pires questiona Gaspar sobre a agitação que se instaurou na cidade:

Alguma má nova, a derrama vem afinal? Não é isso, tranquilizou-o Gaspar, estou falando dos dragões e das ordenanças, dessa festa de mosquetes e varapaus que o Senhor Capitão e o Governador das Minas aprontou para receber o assassino do meu pai. (S.A., p.197).

Além da cobrança dos impostos, outra questão citada é a punição aos criminosos. Era comum, na Península Ibérica, a preparação de rituais, nos quais o Tribunal da Inquisição punia os casos de heresia. Esses autos de fé tornavam-se verdadeiras atrações. Outra forma de punição era a chamada morte em efígie, que era aplicada, geralmente, a criminosos foragidos. Januário é um exemplo ficcional desse expediente. Autran Dourado usa do pastiche carnavalesco ao narrar o espetáculo da morte em efígie de Januário, mostrando toda a pompa da preparação, a euforia das pessoas, a aglomeração na praça, as roupas de gala, a publicação do decreto em praça pública, reconstituindo, na vila, a mesma atmosfera dos rituais praticados em Portugal pelo tribunal da Inquisição nos casos de condenação por heresia. O comportamento dos moradores da colônia e a preparação para a encenação assemelha-se ao que acontecia nos autos de fé.

E de manhã bem cedinho, a cidade engalanada e festiva como se fosse um dia de soberba alegria e não de macabra ópera e condenação, tropa municada com a pólvora e as doze balas do preceito, os sabres areados com esmeril, brilhante ao sol da manhã que já vencera as brumas da madrugada [...] (S.A., p. 25).

Outro fato histórico relatado em *Os sinos da agonia* é a decadência moral e econômica, revelada por meio das personagens femininas que almejam o casamento por interesse. Malvina e Ana são exemplos dessa decadência: a primeira por casar-se com João Diogo Galvão apenas para obter ascensão social; e, a segunda, por permitir que seu pai, o Coronel Bento Pinto Cabral, combinasse seu noivado com Gaspar Galvão para resolver a situação financeira da família. Essa forma de aliança não visava celebrar a união entre duas pessoas que se amavam, mas fazer prevalecer a vontade dos pais, sobretudo, para assegurar a situação socioeconômica das famílias. Segundo Gilberto Freyre (2003), as mulheres tinham uma função social a ser cumprida, por isso delas se esperava a submissão ao poder patriarcal. Desse modo, tanto Ana quanto Malvina procuram no casamento a possibilidade da manutenção econômica da família, mas Malvina não faz por obediência e sim por interesses próprios, para fugir da decadência econômica.

Quem mais escutava, porém era Malvina. Os olhos lumearam, deitavam chispas. Sim, nada de castelo de armas, de mil pretos espingardeiros, pretos só os de serviço, pensou. Um sobrado, um sobrado de teto apainelado, e não aquela casa deles de esteira barriguda. Tudo pintado na mil perfeição. Na melhor rua. E as baixelas de prata e ouro, as joias e vestidos custosos, as sedas e veludos, as cambraias e holandas, os damascos e brocados. Já se via no espelho, o penteado alto, as plumas, as joias refulgentes, a trunfa enfeitada de fios de pérola. Malvina, como o velho, desvairava. (S.A., p.76).

Essa decadência, várias vezes reiterada, acontece em função do exaurimento das minas e, conseqüentemente, do prenúncio do fim do ciclo do ouro, período em que a extração do metal era a atividade econômica mais importante da colônia. Com o exaurimento das minas e a quebra na produção, famílias, que se mantinham à custa da exploração do ouro, perdem sua valiosa fonte de sustento.

A solução encontrada para solucionar os problemas econômicos gerados pelo fim do ciclo do ouro foi investir numa nova fonte de renda: a pecuária. Segundo Boris Fausto (1996, p. 51):

A criação de gado começou nas proximidades dos engenhos, mas a tendência à ocupação das terras mais férteis para o cultivo da cana foi empurrando os criadores para o interior. Em 1701, a administração portuguesa proibiu a criação em uma faixa de oitenta quilômetros da costa para o interior. A pecuária foi responsável pelo desbravamento do "grande sertão".

A pecuária teve início nas proximidades dos engenhos no Nordeste, mas foi,

principalmente, nas regiões do Piauí, Maranhão, Rio Grande do Norte e Ceará que os criadores de gado se estabeleceram, desenvolvendo outra atividade econômica importante na história da sociedade brasileira. No romance, João Diogo Galvão, percebendo a possibilidade da decadência, espelha-se no exemplo nordestino e inicia a criação de gado em Vila Rica, garantindo, assim, sua fortuna.

Em *Ópera dos mortos*, assim como em *Os sinos da agonia*, Autran Dourado também registra acontecimentos históricos significativos resultantes da decadência gerada pelo fim do ciclo do ouro, mas suas personagens estão ancoradas no final do século XIX e início do século XX, período do ciclo do café.

No romance *Ópera dos mortos* o cenário mostra, ao mesmo tempo, o mundo arcaico e as transformações econômicas ocorridas em Minas Gerais no final século XIX, quando a economia deixa de ser exclusivamente rural e passa a ser também urbana e industrial. Segundo o narrador quando o ouro acabou, os mineradores voltaram e mudaram o cenário “do país das Gerais”:

Quando o ouro secou, para a desgraça geral, as grupiaras emudeceram: e eles tiveram de voltar, esquecidos das pedras e do ouro, das sonhadas riquezas impossíveis, criadores de gado, potentados, esbanjadores ou unhas-de-fome – conforme a experiência tida ou a natureza, fazendeiros agora, lúbricos, negreiros, incestuosos, demarcadores, ladrilhando com seus filhos e escravos este chão deserto, navegadores de montes e montanhas, políticos e sonegadores, e vieram plantando fazendas, cercando currais, montando pousos e vendas, semeando cidades no grande país das Gerais, buscando as terras boas de plantio, as terras roxas e de outras cores em que o sangue e as lágrimas entram como corantes – nas datas de quem, por doação e todos os mais requisitos se ergueu a Igreja do Carmo e se fez o Largo. (O.M., p. 10).

Nota-se que, junto às informações históricas acerca do modo como agiam os homens que voltaram da mineração, o autor mescla elementos do cenário que compõem seu romance, garantindo a verossimilhança do texto ao afirmar que assim foi fundada a Igreja do Carmo e o Largo. Esses dois espaços ficam na cidade fictícia de Duas Pontes, onde se desenvolve o enredo.

Naquele contexto, os sujeitos mais abastados, que adquiriram fortuna com a mineração, buscavam uma vida mais confortável e com isso a arquitetura dos centros urbanos foi se modificando. As diferenças sociais podiam ser percebidas nas construções, pois as casas com arquitetura distinta e os sobrados eram construídos somente pelas famílias que tinham um bom poder aquisitivo. E assim acontece com a família Honório Cota, por isso o coronel João Capistrano Honório Cota, ao aumentar o capital deixado por seu pai, resolve transformar

a casa num sobrado e mobiliá-la novamente.

E a casa rebocada e pronta, pintada de branco, as janelas azuis, vieram os enfeites feito aquelas pinhas de cristal colorido. E vieram depois os móveis, as cadeiras austríacas, os dunderques, os consolos de mármore, que afastavam para os cantos mais recuados da casa os velhos móveis de cabiúna e vinhático do falecido Lucas Procópio. (O.M., p. 25).

O fato de Lucas Procópio construir sua casa no Largo do Carmo e, anos mais tarde seu filho, o coronel Honório Cota, transformá-la num sobrado – “assobradou-a, pôs todo gosto no segundo pavimento” (O.M., p.12) – revela questões sociais da época retratada no romance, pois o sobrado pode ser visto como símbolo de poder, conforme Segalla (2006, p. 43):

Se o sobrado de *Ópera dos mortos* simboliza um microcosmo das relações sociais e de uma estrutura de poder específica, as relações ali representadas se expandem para as relações de poder, exercidas na história brasileira, que insistem em se perpetuar.

Segundo Gilberto Freyre (1998), o tipo de habitação influenciou muito o comportamento feminino. A mulher e a moça do sobrado, por exemplo, não podiam sair para a rua. Elas viviam isoladas dentro de casa, presas aos afazeres domésticos e submissas a seus pais ou maridos.

A casa, o tipo de habitação, sabe-se que é uma das influências sociais que atuam mais poderosamente sobre o homem. Sobre o homem, em geral; mas, em particular, sobre a mulher quase sempre sedentária ou caseira. Especialmente dentro do sistema patriarcal, inimigo da rua e até da estrada, sempre que se trate do contato da mulher com o estranho. (FREYRE, 1998, p. 152).

Em *Ópera dos mortos*, a personagem Rosalina vive isolada. Sua ligação com a rua é feita por meio de Quiquina, que vende as flores na rua e, mais tarde, por Juca Passarinho, que vive no sobrado, mas tem contato frequente com os moradores de Duas Pontes. O isolamento de Rosalina pode ser visto de duas maneiras: como uma atitude voluntária de isolar-se em solidariedade ao pai que fora humilhado por seus parceiros políticos, ou por tentar manter os costumes e valores da sociedade patriarcal, transmitidos a ela pelos pais. Segundo Freyre (1998, p. 34), evitar a rua era um comportamento típico do patriarcalismo brasileiro:

O patriarcalismo brasileiro, vindo dos engenhos para os sobrados, não se entregou logo às ruas; por muito tempo foram quase inimigos, o sobrado e a rua. E a maior luta foi a travada em torno da mulher por quem a rua ansiava, mas a quem o *pater familias* do sobrado procurou conservar o mais possível trancada na camarinha e entre as mulecas, como nos engenhos; sem que ela saísse nem para fazer compras.

O comportamento de Rosalina mostra a tentativa de manter os valores patriarcais. Durante o dia, ela age de acordo com o que aprendeu com dona Genu e com o coronel Honório Cota, mantendo-se distante dos empregados e afastando-se da rua para evitar os moradores da cidade e manter sua superioridade, pois era filha de um coronel abastado. Após a chegada de Juca Passarinho, à noite, porém, ela abandonava esses valores e comportava-se sem o devido recato que era exigido das mulheres nas relações patriarcais, entregando-se à bebedeira e a Juca Passarinho.

Segundo Segalla (2006), o romance registra o momento em que os valores patriarcais estão em decadência por conta dos novos costumes que se impõem pelas mudanças sociais advindas do processo de urbanização.

A vida no sobrado, onde vive a personagem central, pode ser vista como a representação de uma determinada estrutura de poder, que quer se manter viva apesar das modificações pelas quais passa a sociedade. Se como pano de fundo da narrativa está o cenário mineiro, *Ópera dos mortos* registra o período de transição do patriarcalismo, próprio da economia rural, para um mundo em que se inicia o processo de urbanização, não cabendo mais as relações de poder baseadas no coronelismo. (SEGALLA, 2006, p. 43).

Portanto, o sobrado representa, na obra, o poder do coronel Honório Cota e também os valores da sociedade mineira patriarcal no final do século XIX. Por causa do sobrado, o coronel Honório Cota é admirado e as personagens que representam os moradores da cidade têm vontade de frequentá-lo, pois isso lhes conferiria *status*, dada a importância social do coronel. Com a decadência do sobrado e a morte dos pais, Rosalina, por sua vez, tenta manter a distinção há muito perdida. Essa cisão entre o que ela deve ser e sua realidade econômica e social contribui para sua divisão entre a “moça de família” durante o dia e a mulher ébria e sensual à noite. A gravidez, por sua vez provoca uma situação insustentável, pois, como a casta solteirona diurna pode estar grávida? A morte do filho ao nascer desarranja de vez o parco equilíbrio no qual ela ainda se sustentava.

Nesse contexto, o sobrado de *Ópera dos mortos* protege a solidão de Rosalina, protege a guardiã do mundo patriarcal, que tenta tornar atual o mundo dos mortos, vendo, nessa medida, o contato com o povo da cidade

como uma ameaça ao mundo em que ela vive. Assim, na narrativa, há dois caminhos que se entrecruzam: os que têm poder e os que se submetem a ele; há duas pontes interligadas: o passado e o presente. (SEGALLA, 2006, p.43).

Enquanto o passado está representado nos valores patriarcais, o presente, de *Ópera dos mortos* se revela por meio da menção a situações ligadas às mudanças econômicas, o que é possível perceber nas referências sobre o comércio, o artesanato e a industrialização.

Com relação ao comércio, o narrador comenta passagens a respeito dos negócios do coronel Honório Cota, o que deixa claro que a personagem tem como fonte de sustento a agricultura e o comércio: “E lá ia ele trotando no seu cavalo, a caminho da Fazenda da Pedra Menina” (O. M., p. 9). Parava no armazém, antes, discutia as ordens com Quincas Ciríaco. Este era filho de um antigo capataz e agora sócio no armazém de café e na máquina de beneficiar.

O fato de Honório Cota ter a fazenda onde produz o café e, também, o armazém para comercializá-lo, revela a convivência entre o mundo rural, que centrava sua atividade nas plantações de café, e o mundo urbano, sustentado pelo comércio, fazendo do meio urbano uma extensão da zona rural.

As cidades transformaram-se, então, em um prolongamento dos empreendimentos agrícolas e a vida urbana mineira passa a apresentar o marasmo da zona rural. Segundo Milton Santos, a cidade configura-se como um organismo vivo e “novos lugares são chamados a novas funções, velhos lugares se renovam inteiramente ou parcialmente sendo arrasados ou conservando relíquias”. Parece ser justamente isso que acontece em Minas Gerais após o término das Minas, na medida em que as cidades mineiras, tão acostumadas ao movimento urbano, passam a ter uma vida sem muitas mudanças. (SEGALLA, 2007, p. 15-16).

Além do comércio há referências a uma indústria ainda incipiente, representada pela máquina de beneficiamento de café. Nas grandes fazendas, no início da cultura cafeeira, o beneficiamento era feito manualmente, mas com o aumento da produção houve necessidade de mudar o trabalho braçal pelo mecânico. Surgiram dessa necessidade, as máquinas de beneficiar café, conforme Hugo de Almeida Leme (1953, p. 7-8) comenta que:

Embora o braço escravo fosse abundante, havia a necessidade de substituí-lo por máquinas, não só para atender o volume crescente da nossa produção mas também para a obtenção de um produto apto a concorrer com o de outras procedências. [...] Foi então que começou a tomar vulto o interesse pela manipulação mecânica. Esse surto progressista inaugurava um novo

período na história do Beneficiamento do café. Os cafeicultores brasileiros começaram a construir e empregar as primeiras máquinas, imitando as já existentes noutros países, quando não, inventando-as. Apareceram então dois grandes grupos: o das Máquinas movidas a força hidráulica e o das máquinas de tração animal.

O cultivo do café garantiu fortuna para muitas famílias, mas também provocou a decadência das áreas de cultivo. Em *Ópera dos mortos*, as voçorocas descritas podem ser vistas de duas maneiras, uma característica do solo de Duas Pontes ou resultado do desgaste da terra pelo plantio do café. Pois, segundo o narrador, a terra era muito judiada em função da atividade cafeeira: “A mania daquela gente de derrubar mata, fazer queimada, plantar café, acabava com tudo” (O.M., p. 59).

Outro fator que representa a economia urbana é o artesanato produzido por Rosalina. A herança deixada pelo pai era administrada por Emanuel, mas a jovem, para ocupar seu tempo, fazia flores – atividade tipicamente feminina e condizente com a situação social de uma sinhazinha – que eram vendidas na cidade por Quiquina:

Quiquina cuidava da venda das flores. Quem contratava, marcava os preços. Sabia fazer preço. Pra igreja era mais barato, nada de graça porém. Quem é que ia deixar de pagar a pobre da Quiquina? Quiquina plantada nas portas, parada, muda, esperando o dinheirinho. Quanto que é a dúzia de cravo Quiquina? De pano. Ela fazia as contas nos dedos, mostrava o preço com as mãos. De pano era mais caro, dava mais trabalho, tudo custava tão caro. (O. M., p. 43).

Embora haja menção a fatos históricos, não se pode afirmar que os romances *Os sinos da agonia* e *Ópera dos mortos* sejam romances históricos tradicionais. Ambos apresentam características desse tipo de romance, como: o enredo ancorado num tempo passado; a presença da história de amor com final trágico; e a presença de protagonistas puramente ficcionais. Porém, não há citação de datas; não há personagens históricos em *Os sinos da agonia*. Em *Ópera dos mortos*, o nome de José Bonifácio é citado duas vezes: a primeira quando Honório Cota se imagina deputado e, na sua imaginação, teria apertado a mão do político, e, a segunda, quando Rosalina se lembra de um relógio que tinha gravado o busto de José Bonifácio. Há apenas menção a ele, o que não é suficiente para considerá-lo personagem do romance.

As questões históricas são colocadas apenas para dar suporte às personagens, reafirmando o passado por meio do clima de suspense que envolve a vida e o fim trágico de Januário e Malvina, bem como a vida da família Honório Cota. Em *Os sinos da agonia* e

Ópera dos mortos, o passado se faz presente, mas não segue fielmente o modelo do romance histórico tradicional elaborado por Walter Scott. Os dois romances de Autran Dourado apontam para uma nova forma de tratamento com os fatos históricos, o que leva a perceber que, no século XX, o romance histórico brasileiro passa por uma fase de transição.

1.3.3 O entrelaçar da história e da ficção em José Saramago e Autran Dourado

Após a leitura comparativa das obras é possível perceber que, tanto em *Memorial do convento* (1982), do escritor português José Saramago, quanto em *Os sinos da agonia* (1974) e *Ópera dos mortos* (1967), do escritor brasileiro Autran Dourado, os dois escritores contemporâneos voltam seus olhares para o passado e usam os fatos históricos do referido período para ambientar suas personagens.

Em *Memorial do convento* são registrados, de modo irônico, os acontecimentos ligados à corte de D. João V, na Lisboa do século XVIII, mostrando a dominação exercida pela Instituição religiosa sobre a nobreza e sobre o povo, em defesa dos interesses da Igreja.

Em *As intermitências da morte*, José Saramago usa estratégias que permitem reconhecer a sociedade contemporânea com toda sua problemática, mas não há recorrência a elementos que caracterizam o romance como histórico.

Em *Os sinos da agonia*, também situado no último quartel do século XVIII, há a remissão a fatos importantes para a vida da colônia portuguesa na América, mais especificamente em Vila Rica. Desse modo, pode-se afirmar que a história registrada se cruza, pois a metrópole está endividada, como mostra o romance de Saramago, e é na colônia que se encontra a possibilidade da solução dos conflitos de ordem econômica por meio da extração do ouro, como mostra o romance *Os sinos da agonia* de Autran Dourado.

Em *Ópera dos mortos*, a ficcionalização da história remete às mudanças econômicas ocorridas no Brasil, mostrando a decadência do patriarcado rural, a atividade cafeeira e a instauração da economia urbana baseada na venda dos produtos agrícolas e do artesanato.

Portanto, os dois autores, resgatam fatos históricos do passado e, a partir da contemporaneidade, reconstróem ficcionalmente acontecimentos importantes tanto para a sociedade portuguesa quanto para a colônia e, também, optam por uma narrativa que representa ficcionalmente aspectos históricos. Porém, ao optar pela relação literatura e história, Autran Dourado e José Saramago apontam para os novos rumos do romance histórico.

Em *Os sinos da agonia* e *Ópera dos mortos* há remissão ao passado histórico de Minas Gerais. As personagens, em tais romances, estão ambientadas, respectivamente, na histórica Vila Rica e na fictícia Duas Pontes. Percebem-se as questões históricas por meio de alusões ligadas ao cotidiano das personagens, fazendo com que o romance se distancie do modelo tradicional e aponte para um novo direcionamento em relação ao resgate do passado, pois, nos romances analisados, o passado é apenas pano de fundo para o desenrolar das ações, sem ser descrito, apenas percebido pelo leitor. Portanto, pode-se afirmar que os romances de Autran Dourado encontram-se num entre-lugar no que diz respeito ao gênero histórico.

No *Memorial do convento*, romance escrito oito anos depois de *Os sinos da agonia*, José Saramago retoma o passado da sociedade portuguesa, resgatando as características do romance histórico tradicional, mas acrescenta-lhe o questionamento, a reflexão sobre os fatos históricos, o que caracteriza uma nova modalidade de tratamento com o histórico, denominado de metaficção historiográfica, segundo Linda Hutcheon. Em *As intermitências da morte*, embora seja possível reconhecer questões próprias da sociedade contemporânea, o autor opta pelo gênero híbrido, revelando a multiplicidade de possibilidades do contemporâneo.

CAPÍTULO II

A PERMANÊNCIA DO BARROCO NA CONTEMPORANEIDADE

De acordo com os estudos da história da literatura, é preciso levar em conta todas as mudanças ocorridas na produção literária desde seu surgimento até os dias atuais. As diferenças ou identificações possíveis com a produção de um período anterior caracterizam o estilo literário de uma determinada época. Assim, o estilo barroco, por exemplo, distancia-se do classicismo – seu antecessor – por trabalhar com o excesso de detalhes, o contraste entre o claro e o escuro, os raciocínios complexos, enquanto o classicismo opta pela clareza de ideias e pelo racional. Ambos, porém, tratam da religiosidade. O barroco evidencia o conflito entre teocentrismo e antropocentrismo pautado no cristianismo, enquanto os autores do classicismo tratam do paganismo ao retratar a religiosidade da antiguidade clássica. Portanto, para Iara Christina Silva Barroca (2013, p. 61):

O texto literário configura-se como um espaço livre e fecundo para a experiência dessas diversas manifestações do estilo, a despeito do caráter essencialmente ambíguo de que se constitui tal termo, especialmente no que diz respeito ao seu uso moderno.

Segundo Georg Otte (2005), desde o surgimento da literatura até o início do século XX, havia uma alternância de temas e interesses que caracterizaram o estilo de cada época e de cada escritor, o que tornou possível a diferenciação entre os autores e, ao mesmo tempo, a aproximação entre os traços comuns a cada época, fazendo com que estilo individual e de época se tornassem inconfundíveis. Na contemporaneidade, porém, todos os estilos são possíveis. Há muita inovação, mas também ocorre a permanência de muitos estilos do passado. Compagnon (2001), ao retomar a discussão de Spitzer sobre estilo, afirma que para este não há, na contemporaneidade, um único estilo que abarque toda a produção do século XX, pois a diversidade é tanta que não é possível achar um denominador comum:

Quando eu lia romances franceses modernos, cultivava o hábito de sublinhar as expressões cujo desvio em relação ao uso geral me impressionava; e muitas vezes as passagens assim acentuadas, logo que reunidas, pareciam tomar uma certa consistência. Eu me perguntava se não se poderia estabelecer um denominador comum para todos ou quase todos esses desvios: não se poderia achar o radical espiritual, a raiz psicológica dos diferentes traços de estilo que marcam a individualidade de um escritor? (SPITZER *apud* COMPAGNON, 2001, p.185).

Na contemporaneidade é muito fácil perceber o retorno de determinados temas que foram usados no passado. Por isso, para Theodor W. Adorno (1970, p.395):

A universalidade do estilo atual é o negativo imediato, a liquidação daquela pretensão à verdade da coisa, bem como o permanente engodo aos recipientes por meio da asseguaração implícita de que ela está lá por causa deles.

Ao estudar sobre o estilo, Adorno se debruça sobre o barroco e, para ele, esse estilo literário adquiriu, na contemporaneidade, uma dimensão ideológica:

No que tange ao barroco, Adorno chama inicialmente a atenção para a dimensão ideológica que o barroco adquiriu na atualidade, a despeito da precisão de seu conceito na história das artes plásticas, graças principalmente ao trabalho pioneiro de Alois Riegl e Heinrich Wölfflin. O barroco passou a simbolizar uma espécie de cultivo intelectual, uma recusa tácita à barbárie da cultura de massas, por parte de seus admiradores, sendo que, na realidade, segundo Adorno, ele parece já ter sofrido, uma espécie de apropriação por parte da indústria cultural. (DUARTE, 2005, p. 137).

A partir da premissa de que, na contemporaneidade, é possível perceber a presença de vários estilos, e de que o barroco assumiu uma dimensão ideológica na produção literária do século XX, analisar-se-á, neste capítulo, os romances *Memorial do convento* e *As intermitências da morte*, de José Saramago e *Os sinos da agonia* e *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado, com o objetivo de verificar por meio de que recursos – tema, características, dimensão ideológica – constrói-se a permanência de traços do barroco nos romances analisados ou se é possível classificar tais romances como neobarrocos.

2.1 O NEOBARROCO

Atualmente, na literatura latino-americana, há uma constante retomada do barroco e, segundo Irlema Chiampi (1998, p.03),

[...] a reapropriação do barroco nos últimos 20 anos [do século XX], por um setor significativo da literatura latino-americana, tem o valor de uma experiência poética que inscreve o passado na dinâmica do presente para que uma cultura avalie as suas próprias contradições na produção a modernidade. Um passado mediterrâneo, ibérico, colonial e finalmente assumido como americano – ao ser reapropriado por nossa escritura moderna, salta da esfera do marginal e excluído e, conquistando a sua legibilidade estética, alcança a sua legitimação histórica.

José Saramago, embora não sendo latino, também recorre às características do estilo barroco, em *Memorial do convento*, para que a história e a cultura portuguesa sejam repensadas, e em *As intermitências da morte*, para que a preocupação universal com a finitude da existência possa ser compreendida e aceita pelo homem. Pode até soar estranho que um autor contemporâneo recorra ao estilo barroco, que parece estar ultrapassado, mas esta é uma prática possível, considerando que Sarduy, segundo Calabrese (1987, p. 27), define o barroco como:

[...] não só, ou não tanto, como um período específico da história da cultura, mas como uma atitude generalizada e uma qualidade formal dos objetos que o exprimem. Neste sentido, pode haver barroco em qualquer época da civilização. Barroco quase se torna uma categoria do espírito, oposta à de clássico.

Ainda conforme Calabrese (1987), o que ocorre na contemporaneidade não é a retomada do barroco tal qual este se manifestou no século XVIII, mas de um novo objeto cultural que se constrói a partir da permanência do barroco. Ao discutir sobre tal tema, Irleamar Chiampi (1998, p. 26) afirma:

[...] não se pode esquecer, sobretudo, que o que está em jogo quando invocamos o potencial desconstrutivo do barroco é o papel que toca hoje, numa nova concepção da arte e da cultura nas sociedades hegemônicas do ocidente, aos povos e culturas periféricas, entre estas as daquela geografia onde vicejou profusamente, nos séculos XVII e XVIII, a arte e a literatura barroca: a península ibérica e suas colônias d'além mar.

Em *As intermitências da morte* e *Memorial do convento*, o autor faz a apropriação dos recursos estilísticos barrocos. Em *Memorial do convento*, essa apropriação é feita para criticar a sociedade portuguesa do século XVIII e, simultaneamente, expor as arbitrariedades da Igreja: instituição a quem a literatura barroca, de certo modo, servia. Conforme Chiampi (1998, p.27):

Sarduy podia, com bastante soltura, lançar a reciclagem do barroco como um reflexo da explosão de um saber, que hoje aprendemos a identificar como a episteme moderna. A audácia quase irreverente de suas primeiras iluminações sobre o tema o leva a franquear o sempiterno debate sobre o caráter reacionário do barroco histórico como arte de propaganda da contrarreforma, da monarquia absoluta ou como expressão do elitismo da aristocracia.

Em José Saramago, a permanência do barroco deixa de estar a serviço da

instituição religiosa para – por meio do riso, da paródia, da ironia e da alegoria – denunciar os abusos tanto da Igreja Católica quanto dos líderes políticos, mostrando que os desmandos que ocorriam no século XVIII ainda ocorrem na sociedade contemporânea. Nesse sentido, a permanência do barroco na contemporaneidade adquire um novo formado que segundo Chiampi (1998, p.27):

[...] sem deixar de ser histórico, o barroco lúdico-sério – porém jamais catequético – que Sarduy invoca, provê um paradigma cognitivo reconhecível pelo paradigma estético. Este, que me parece o seu aporte mais fecundo para a reciclagem do barroco.

Esse paradigma estético do barroco não catequético é o que constitui o neobarroco. Portanto, ao usar a estratégia de apropriar-se dos recursos estilísticos do barroco e subverter os paradigmas do barroco tradicional, José Saramago pode ser considerado um exemplo de escritor que utiliza a tendência neobarroca.

O termo neobarroco tem sido frequentemente usado para referir-se aos exercícios verbais de alguns notáveis romancistas latino-americanos [...] A disponibilidade do termo parece ter-se expandido desde que Carpentier, no início dos anos sessenta, associou o barroquismo verbal de seus textos à sua própria interpretação do continente latino-americano como mundo do real-maravilhoso. (CHIAMPI, 1998, p. 26)

Nesse sentido, José Saramago também une o insólito, o real-maravilhoso e o barroco, pois o primeiro está presente em *Memorial do convento* e o segundo elemento em *As intermitências da morte*. Em *Memorial do convento*, o insólito se instaura através da personagem Blimunda que, com seu dom sobrenatural, consegue enxergar as pessoas por dentro. A personagem é construída como alguém que possui esse talento sobrenatural para atender ao contexto da época, em que tudo o que fugisse dos preceitos da Igreja era condenado. Assim, através de Blimunda, o autor consegue denunciar os valores da sociedade em que a personagem está inserida e criticar a instituição religiosa da época, que não aceita o diferente. Em uma das passagens da narrativa, Blimunda vai à missa em jejum com o objetivo de ver se Deus realmente está presente na hóstia, mas vê apenas uma nuvem fechada.

Durante todos estes anos, desde que se revelara o dom que possuía, sempre comungara em pecado, com alimento no estomago, e hoje decidira, sem nada dizer a Baltasar, que iria em jejum, não para receber deus, mas para o ver, se ele lá estava [...] Esperava ver Cristo crucificado, ou ressurreto em glória, e vi uma nuvem fechada, Não pense mais no que viste, Penso, como não hei de pensar, se o que está dentro da hóstia é o que está dentro do

homem, que é a religião. [...] Entre a vida e a morte, disse Blimunda, há uma nuvem fechada. (M.C., p.125-126)

No romance, a referência à nuvem fechada corresponde às vontades humanas, que representam o desejo pelo progresso e que serão usadas para tornar possível o funcionamento da passarola construída por Bartolomeu de Gusmão. O fato de Blimunda não ver Deus na hóstia, mas, apenas, as vontades humanas, revela que todo o ritual da missa e da eucaristia é apenas um rito criado e mantido pela tradição religiosa.

Em *As intermitências da morte*, o fato de a morte ser a protagonista instaura o realismo maravilhoso no romance. A morte – evento natural que põe fim à vida – torna-se sobrenatural ao ganhar vida. Com o sobrenatural se constrói, na narrativa, a imagem insólita de um esqueleto que faz greve, tem problemas existenciais e escreve cartas, pois assume atitudes humanas, como é possível notar na transcrição abaixo, em que um jornal critica a ideia de um noticiário rival:

Outro jornal, rival acérrimo deste último, apressou-se a classificar a ideia de estupidez crassa, porquanto só a um idiota chapado poderia ocorrer a lembrança de que a morte, um esqueleto embrulhado num lençol como toda a gente sabe, saísse por seu pé, chocalhando os calcâneos nas pedras da calçada, para ir lançar as cartas ao correio (I.M., p.127).

Ao final, a morte transforma-se em uma mulher apaixonada. Aquela, cuja função milenar era ceifar vidas, ganha vida para desfrutar da companhia do violoncelista por quem se apaixonara. Por meio dessa imagem inusitada, do riso e da ironia, José Saramago discute a relação do homem com o mundo contemporâneo, revelando a ideologia vigente de uma sociedade inescrupulosa, que visa, apenas, o lucro. Além de criticar as instituições sociais, ele também discute a problemática do homem em relação à finitude da existência, mostrando que é preciso aceitar a morte, pois a finitude é absolutamente natural a todos os seres vivos.

Memorial do convento e *As intermitências da morte* são narrativas que podem ser consideradas exemplos de tendência neobarroca. No primeiro romance, José Saramago faz uso dos recursos estilísticos do barroco para representar ficcionalmente a época em que tal estilo floresceu em Portugal. Contudo, ele se apropria da linguagem e da estética barroca para criticar a sociedade portuguesa e a própria literatura barroca, como se pode notar no fragmento abaixo, em que Domenico Scarlatti e o Padre Bartolomeu conversam sobre as obras dos homens e a construção do convento de Mafra.

Como se mostram variadas as obras das mãos do homem, são de som as minhas, Fala das mãos, falo das obras, tão cedo nascem logo morrem, Fala das obras, falo das mãos, que seria delas se lhes faltasse a memória e o papel em que as escrevo, Fala das mãos, falo das obras. Parece apenas um gracioso jogo de palavras, um brincar com os sentidos que elas têm, mas como nesta época se usa, sem que extremamente importe o entendimento ou propositadamente o escurecendo. (M.C., p. 160).

Ao criticar a sociedade, o autor aponta para vários problemas sociais, como a fome, a miséria e a opressão sofrida pelo povo, os costumes, a religiosidade e a manipulação da verdade e da fé, o luxo e a ostentação da corte, o abuso de poder tanto o monárquico quanto religioso.

Em *As Intermittências da morte* também há a presença de características do barroco tradicional para tratar da temática da morte. O assunto tratado no romance é um tema barroco, mas José Saramago dá uma nova interpretação a ele. A visão patética que se tem da morte, por meio do riso e da ironia, cede lugar à ideia da necessidade da finitude da vida. Morrer, que era motivo de angústia entre os homens do século XVIII, e continua sendo para o homem atual, passa a ser visto, no romance, como necessário.

Assim como em *Memorial do convento*, em *As Intermittências da morte* também há uma forte crítica à sociedade contemporânea, cuja principal preocupação é o lucro, à classe política, que está envolvida com a corrupção, e à Igreja que, passados séculos, continua manipulando a fé e a verdade para manter-se no poder.

Autran Dourado, assim como José Saramago, não faz uma simples apropriação das características do estilo barroco. Ele propõe uma inovação a partir do uso dos recursos estilísticos do barroco.

O uso de elementos estilísticos próprios desse movimento literário, por escritores contemporâneos, deu origem ao chamado neobarroco que, conforme César Fernández Moreno (1979, p. 178), é:

[...] reflexo necessariamente pulverizado de um saber que sabe que já não está apazivelmente fechado sobre si mesmo. Arte do destronamento e da discussão. [...] Barroco em sua ação de pesar, em sua queda, em sua linguagem afetada, às vezes estridente, multicolor e caótico, metaforiza a impugnação da entidade logocêntrica que até então nos estruturava em sua distância e autoridade; barroco que recusa toda instauração, que metaforiza a ordem discutida, o deus julgado, a lei transgredida. Barroco da Revolução.

Em *Os sinos da agonia*, Autran Dourado trabalha com a lei transgredida por meio das atitudes da personagem feminina. Malvina é transgressora em todas as suas ações: seduz o

futuro marido da irmã e casa-se com ele, planeja e ajuda a executar o assassinato do marido, não acolhe os pais em suas necessidades, apaixonou-se pelo enteado e quer viver esse amor, seduz Januário, com quem trai João Diogo Galvão.

Desse modo, embora a traição de Malvina não tenha sido descoberta pelo marido, ela transgrediu toda a ordem estabelecida na sociedade patriarcal, podendo ser responsabilizada pela decadência moral da família que formara com João Diogo. Ela tem consciência de que os erros que cometeu não a ajudaram a alcançar seus objetivos, por isso se sente angustiada.

E verificou ter sido tudo inútil, de nada lhe valeu. E quando antes pensava que tudo dominava e as coisas aconteciam como queria, um poderoso e escondido engenho trabalhava, contra o qual ela nada podia fazer. Como Januário foi a mão que lhe serviu, ela também servia de mão para alguém. Inúteis todas as traças, inúteis as horas perdidas. Inútil toda alegria, todo sofrimento, todo amor. Inúteis os sonhos e os pecados, as angústias e sofreguidões. Inútil a sua traição silenciosa a Gaspar. Inútil a sua leviana entrega ao Capitão-General, quando pensou com esse último recurso poder ainda conquistá-lo, e lhe contou mesmo numa das últimas cartas sem resposta, a Gaspar. Inúteis as cartas e as semáforas, os pensamentos mágicos e as premeditações. Inútil ela viver. (S.A., p.183).

O mesmo acontece com a personagem feminina de *Ópera dos mortos*, pois Rosalina apresenta um comportamento que não condiz com o que se espera de uma moça solteira do século XIX. Ela entrega-se ao alcoolismo, envolve-se com o empregado, com quem tem encontros fortuitos à noite e engravida solteira. Assim, ela também transgrediu a ordem da sociedade patriarcal e rompe com o pacto de zelar pela honra da família.

Januário e Juca Passarinho também transgridem as regras estabelecidas pela sociedade: o primeiro se envolve com uma mulher casada e, dominado por ela, assassina um potentado do rei de Portugal; o segundo estabelece uma relação amorosa às escondidas com a patroa, rompendo com a rigidez da hierarquia social do século XIX.

Se a transgressão da lei estabelecida é uma das características do neobarroco, ela se faz presente tanto em *Os sinos da agonia* quanto em *Ópera dos mortos*, pois Malvina e Januário, Rosalina e Juca Passarinho vivem relações não legitimadas na sociedade do século XVIII e XIX.

As leis que regiam o Brasil eram decorrentes das Ordenações Filipinas, criadas no século XVI e que vigoraram, no Brasil, até o início do século XIX, pelas quais o adultério era considerado um crime contra a honra masculina. A mulher que cometesse tal crime era condenada à morte. A transgressão de Malvina, à luz das Ordenações, enquadra-se no crime de adultério, mas ela não foi punida pela lei, pois seus atos ilícitos não foram descobertos.

Januário é punido, segundo as leis, pelo assassinato e Malvina aplica a si própria a punição por seus atos ao cometer o suicídio, o que implica em mais uma transgressão, pois o suicídio era – e ainda é – tido como um pecado mortal, visto que fere o quinto mandamento da lei de Deus, “não matarás” nem a ti mesmo.

Rosalina e Juca Passarinho cometem o crime de concubinato, pois ela engravidou sem se casar. Segundo Helen Uchôa Pimentel (2007, p.58):

Em Minas Gerais, no século XVIII, as dificuldades encontradas para casar-se, somadas à aceitação, com ressalvas, da fornicação simples e do concubinato, produziram um quadro em que os iguais de melhor posição social se casavam e os de fortuna, idade ou etnia diferentes amasiavam-se ostensivamente ou mantinham “tratos ilícitos”, muitos dos quais apenas revelados nos testamentos, quando da proximidade da morte, as pessoas reconheciam seus filhos ilegítimos ou suas concubinas, deixando-lhes heranças.

Helen Uchôa Pimentel (2007), afirma que o crime de concubinato era tratado do seguinte modo:

Ordenamos e mandamos, que as pessoas leigas, que em visitas gerais, ou por via de denúncias forem culpadas, e convencidas de estarem amancebadas com infâmia, escândalo e perseverança no pecado, sejam admoestadas, que se apartem de sua ilícita conversação, e fação cessar o escândalo; e se a tiver em casa, que a lance fora em termo breve, que se lhe assinará, sob pena de ser castigado com maior rigor [...] para se conseguir a emenda que se pretende, e é o principal intento. (VIDE, 1853 *apud* PIMENTEL, 2007, p. 338-339).

Em *Os sinos da agonia* e *Ópera dos mortos*, a presença de recursos estilísticos do barroco não está a serviço da Contrarreforma, como acontecia com a literatura do século XVIII, mas é usada pelo autor para revelar a atmosfera barroca que predominava no Brasil durante o século XVIII e XIX.

No romance *Os sinos da agonia*, Autran Dourado se apropria de características do estilo barroco, como a metáfora, a hipérbole, a antítese, o paradoxo e as metonímias e as questões de linguagem para construir o cenário em que as personagens vivenciam situações de angústia e melancolia.

Esses sentimentos são típicos do homem barroco, dividido entre o espiritual e o carnal. Conforme Gagnebin (2004, p. 37):

É o choque entre o desejo de eternidade e a consciência aguda da

precariedade do mundo que, segundo Benjamin, está na fonte da inspiração alegórica [...] Por isso ela floresce na idade barroca, dilacerada entre os dogmas da fé cristã e a cruel imanência do político, [...] O poeta barroco não consegue mais distinguir nenhum desígnio divino no caos do mundo.

Todavia, no romance *Os sinos da agonia* a angústia não é gerada pelo medo da morte ou da perda da salvação. Autran Dourado subverte esse aspecto e seus personagens se angustiam ao perceberem a tragicidade de suas trajetórias. O homem barroco temia a condenação eterna, mas as personagens da narrativa estão em estado agônico tão acentuado que, mesmo diante da possibilidade de condenação, buscam a própria morte: Januário ao se deixar executar pelos policiais e Malvina ao cometer suicídio.

Em *Ópera dos mortos*, o autor faz a apropriação de aspectos do barroco para enfatizar os sentimentos, revelando os conflitos existenciais das personagens. Rosalina, por exemplo, é uma moça solitária que tenta preservar a memória e a honra da família, mas com o passar do tempo tornou-se angustiada e melancólica. No caso do luto, segundo Felipe Castelo Branco (2011, p.38):

A melancolia, como uma espécie de luto pelas coisas do mundo [...] leva o melancólico a uma contemplação e uma ruminação obstinada das coisas, na tentativa de salvá-las. [...] toma as coisas como mortas na tentativa de fazê-las viver na figuração da morte. Absorto na indecisão sobre suas atitudes e potencialidades, ele se retira, assim como retira todas as coisas do fluxo do movimento histórico, e se paralisa no tempo, apático, na busca de eternizá-las numa contemplação impotente que só pode oferecer-lhes a morte.

Rosalina só deixa a apatia quando está ébria e na companhia de Juca Passarinho, mas o envolvimento com ele a torna cada dia mais cindida e angustiada por sentir o peso do dever de manter a honra da família Honório Cota.

Tanto em *Os sinos da agonia* quanto em *Ópera dos mortos*, as inúmeras características barrocas são utilizadas com fins que se distanciam da proposta da literatura barroca tradicional, pois são usadas para fazer uma leitura dos aspectos psicológicos das personagens das duas narrativas, revelando o lado obscuro do inconsciente humano e os conflitos existenciais desencadeados pela trajetória de vida de cada uma dessas personagens. Os romances não se restringem a mostrar apenas o homem cindido entre o carnal e o espiritual.

Apesar de haver, em *Memorial do convento*, *As intermitências da morte*, *Os sinos da agonia* e *Ópera dos mortos*, aspectos que remetem ao neobarroco, não se pode afirmar categoricamente que tais romances se enquadrem perfeitamente ou única e exclusivamente

nesta tendência estética, pois nem todas as características apontadas pela crítica para o neobarroco podem ser percebidas nessas narrativas.

Ao fazer uso dos recursos conceituais e estilísticos do barroco tradicional, José Saramago e Autran Dourado utilizam-se desse estilo literário com fins que se distanciam do efeito original e, com isso, promovem uma inovação na literatura contemporânea portuguesa e brasileira, o que reforça a afirmação de que na contemporaneidade há várias possibilidades de gêneros e abordagens temáticas. É possível, ainda, afirmar que os autores usam algumas das características do neobarroco porque, conforme Chiampi (1998, p. 19):

Não é casual, portanto, que seja justamente o barroco – pré-iluminista, pré-moderno, pré-burguês, pré-hegeliano – a estética reapropriada nesta periferia, que só recolheu as sobras da modernização, para reverter o cânone historicista moderno. O resgate do barroco envolve uma estética e uma política literária que, mostrando-se como uma autêntica mutação das formas poéticas, supõe, entre outras consequências o abandono da presença surda do século XVIII em nossa mentalidade.

2.2 *MEMORIAL DO CONVENTO*: RETRATO DE UMA SOCIEDADE CONTRADITÓRIA

Em *Memorial do convento*, José Saramago recria literariamente a sociedade portuguesa do século XVIII, época em que se cultivava a literatura barroca em Portugal.

O barroco português teve início por volta de 1580 e perdurou até de 1756. Segundo Antonio José Saraiva e Oscar Lopes (1996), costuma-se usar o termo Barroco para designar o estilo das artes e da literatura produzidas, na Europa, entre os séculos XVI até a primeira metade do século XVIII.

Generalizou-se o uso do nome Barroco para designar as características mais gerais que então assumem a arte e até a cultura seiscentistas ocidentais. Esta designação tornou-se ambígua, porque ora se refere a um conjunto de tendências artísticas e culturais prevalecentes durante o século XVII nos domínios da Casa da Áustria e, portanto condicionados pela estrutura especial que o absolutismo aí reveste nomeadamente a sua orgânica ligação com a Contra-Reforma tridentina; ora abrange as tendências artísticas e culturais que acompanha o absolutismo em toda a Europa Ocidental; ora se pretende cobrir, na máxima generalidade, toda a vida cultural europeia da época, incluindo as manifestações tipicamente burguesas que ela assume na Holanda e, em menor grau, noutros países, como a Inglaterra. (SARAIVA e LOPES, 1996, p. 441).

O barroco se caracteriza por representar a tensão psicológica que nasce do embate entre os ideais renascentistas e os ideais relacionados à Reforma e à Contrarreforma, e se revela por meio do sublime. Dessa tensão nasce o dualismo que marca o estilo literário caracterizado pelo jogo de antíteses, paradoxos e pela exuberância verbal na tentativa de conciliar as ideias teocêntricas do espírito medieval com o espírito clássico, caracterizado pelo antropocentrismo, gerando o jogo entre os opostos, por exemplo: claro/escuro, corpo/alma e bem/mal.

Os escritores do período barroco buscavam, por meio do estilo da época, representar a pompa e o exibicionismo material do poder representado pelos nobres, mas também a fé, uma vez que eles estavam subordinados a uma estrutura social que se caracterizava pelo exercício do poder régio e pela autoridade da Igreja. O escritor José Saramago, na contemporaneidade, apropria-se de algumas das características empregadas na produção literária do século XVIII e, por meio da paródia, recupera questões da estilística barroca e as emprega na escrita de *Memorial do convento*.

O dualismo do homem barroco, que se encontra cindido entre a salvação de sua alma e a necessidade de desvendar os mistérios do universo, fica claro na trajetória da personagem nominada como Padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão que, tendo capacidade intelectual para desenvolver projetos científicos, permanece por muito tempo preso aos dogmas católicos e tenta conciliar o serviço religioso com a ciência. Ao conviver com Blimunda e Baltasar, o padre deixa aflorar seus questionamentos acerca da fé e muda alguns hábitos.

Deixou de os ouvir em confissão, por duas vezes que Baltasar, a isso se sentindo obrigado, fez vaga menção a pecados que, por se acumularem, vão esquecendo, respondeu que Deus vê nos corações e não precisa de que alguém absolva em seu nome, e se os pecados forem tão graves que não devam passar sem castigo, este virá pelo caminho mais curto, querendo o mesmo Deus, ou serão julgados em lugar próprio, quando o fim dos tempos chegar, se, entretanto, as boas ações não compensarem por si mesmas as más, também podendo vir a acontecer que tudo acabe em geral perdão ou castigo universal, apenas está por saber quem há de perdoar a Deus ou castiga-lo. (M.C., p.177).

Ao mostrar a Baltasar que não havia necessidade de confissão, Padre Bartolomeu contraria as leis da instituição religiosa, pois de acordo com o Catecismo da Igreja Católica,

nos artigos 1424, 1441 e 1442²⁰, a confissão é uma obrigação dos fiéis para obter o perdão dos atos erroneamente praticados.

1424. É chamado sacramento da confissão, porque o reconhecimento, a confissão dos pecados perante o sacerdote é um elemento essencial deste sacramento. Num sentido profundo, este sacramento é também uma «confissão», reconhecimento e louvor da santidade de Deus e da sua misericórdia para com o homem pecador.

1441. Só Deus perdoa os pecados (34). Jesus, porque é Filho de Deus, diz de Si próprio: «O Filho do Homem tem na terra o poder de perdoar os pecados» (Mc 2, 10) e exerce este poder divino: «Os teus pecados são-te perdoados!» (Mc 2, 5) (35). Mais ainda: em virtude da sua autoridade divina, concede este poder aos homens para que o exerçam em seu nome.

1442. Cristo quis que a sua Igreja fosse, toda ela, na sua oração, na sua vida e na sua actividade, sinal e instrumento do perdão e da reconciliação que Ele nos adquiriu pelo preço do seu sangue. Entretanto, confiou o exercício do poder de absolvição ao ministério apostólico. É este que está encarregado do «ministério da reconciliação» (2 Cor 5, 18). O apóstolo é enviado «em nome de Cristo» e «é o próprio Deus» que, através dele, exorta e suplica: «Deixai-vos reconciliar com Deus» (2 Cor 5, 20).

Ao parodiar o discurso da Igreja, por meio do discurso de Padre Bartolomeu, o narrador promove o questionamento de determinadas obrigações religiosas que eram impostas aos fiéis. Embora o religioso tenha uma visão diferente acerca da necessidade da confissão dos pecados, ele continua acreditando na ideia de perdão e punição das ações humanas.

[Os pecados] ou serão julgados em lugar próprio, quando o fim dos tempos chegar, se, entretanto, as boas ações não compensarem por si mesmas as más, também podendo vir a acontecer que tudo acabe em geral perdão ou castigo universal, apenas está por saber quem há de perdoar a Deus ou castigá-lo. (M.C., p.177).

Outra questão que também chama a atenção é a paródia de textos bíblicos, pois o narrador faz uso do discurso bíblico, invertendo-o ironicamente para que adquira um significado diferente daquele adotado pelo pensamento religioso.

Maldito sejas até a quinta geração, de lepra se te cubra o corpo, puta vejas tua mãe, puta vejas a tua filha, [...] maldito, maldito, maldito. Já vai andando a récuca dos homens de Arganil, acompanham-nos até fora da vila as infelizes, que vão clamando, qual em cabelo, Ó doce e amado esposo, e outra protestando, Ó filho, a quem eu tinha só para refrigério e doce amparo desta

²⁰ Os artigos citados, no texto, estão disponíveis em http://www.vatican.va/archive/catechism_po/index_new/p2s2cap1_1420-1532_po.html, numa versão do Catecismo da Igreja Católica homologada e aprovada, em 1997, pelo Papa João Paulo II, sem indicação da autoria do texto que contém os artigos do catecismo.

já cansada velhice minha, não se acabavam as lamentações, tanto que os montes de mais perto respondiam, quase movidos de alta piedade, enfim já os levados se afastam, vão sumir-se na volta do caminho, rasos de lágrimas os olhos, em bagadas caindo aos mais sensíveis. (M.C., p. 284).

Na passagem em que essas falas são proferidas, há trechos de frases do texto sagrado, mesclados a palavrões e impropérios proferidos pelas mulheres que estavam revoltadas pelo fato de seus filhos e maridos serem levados à força para trabalhar na construção do Convento de Mafra. A substituição do vocábulo “bendito” – usado no texto bíblico para abençoar – pelo termo “maldito”, no romance, mostra que o sofrimento dessas mulheres era tanto que elas amaldiçoam os corregedores que, a mando do rei, tiram os homens de perto de sua família para trabalharem como operários em Mafra.

Ao fazer ao parodiar os textos bíblicos, a atitude do narrador aproxima-se do objetivo dos cristãos novos que era o de propor uma nova interpretação da Bíblia. Os protestantes, porém, conservam o caráter sagrado do texto, enquanto o narrador blasfema.

O narrador, em meio à paródia do texto bíblico, também faz uma transcrição de versos do poema épico *Os Lusíadas*²¹, de Luís Vaz de Camões: primeiro, os versos que mostram lamento das mulheres cujos filhos e maridos saíram para as grandes navegações” Ó filho, a quem eu tinha só para refrigério e doce amparo desta já cansada velhice minha” e “Ó doce e amado esposo”, para comparar o sofrimento destas mães e esposas com o pesar das mulheres de *Memorial do convento*, quando os homens saíram para trabalhar na construção do convento de Mafra; e, depois, os versos “Ó glória de mandar, ó vã cobiça,” em que o Velho de Restelo repreende a cobiça do povo português.

A mistura do sagrado com o profano está presente não só na recuperação do discurso bíblico, mas também na descrição das procissões com o intuito de desmistificar a verdadeira intenção dos rituais religiosos da época.

Passa a procissão entre filas de povo, e quando passa rojam-se pelo chão homens e mulheres, arranham a cara uns, arrepelam-se outros, dão-se bofetões todos, e o bispo vai fazendo sinaizinhos da cruz para este lado e para aquele, enquanto um acólito balouça o incensório. Lisboa cheira mal, cheira a podridão, o incenso dá um sentido à fetidez, o mal é dos corpos, que a alma, essa, é perfumada. Nas janelas só há mulheres, é esse o costume. Os penitentes vão de grilhões enrolados às pernas, ou suportam sobre os ombros grossas barras de ferro, passando por cima delas os braços como crucificados, ou desferem para as costas chicotadas com as disciplinas feitas de cordões em cujas pontas estão presas bolas de cera dura, armadas de cacos de vidro, e estes que assim se flagelam é que são o melhor da festa

²¹ Os versos transcritos correspondem ao canto IV, respectivamente, às estrofes 90, 91 e 95 de *Os Lusíadas*.

porque exibem verdadeiro sangue que lhes corre da lombeira, e clamam estrepitosamente, tanto pelos motivos que a dor lhes dá como de óbvio prazer, que não compreenderíamos se não soubéssemos que alguns têm os seus amores à janela e vão na procissão menos por causa da salvação da alma do que por passados ou prometidos gostos do corpo. (M.C., p. 28).

O narrador ironiza as atitudes dos penitentes, revelando que não há uma preocupação espiritual nas penitências, mas uma forma de chamar a atenção das mulheres que estão às janelas por puro exibicionismo. Ele também brinca com as imagens dos santos que serão levadas ao Convento de Mafra, fala de suas virtudes, desmistifica a santidade de S. Domingos e Santo Inácio e afirma que São Francisco está sendo conduzido pelos inquisidores.

Quem bem chegado vem a Santa Clara é S. Francisco, não admira a preferência, conhecem-se desde Assis, encontraram-se agora neste caminho de Pintéus, de pouco valeria a amizade, ou lá o que foi que os uniu, se não continuassem a conversa na palavra que ficou em meio, como íamos dizendo. Se este é o lugar que realmente melhor conviria a S. Francisco, por ser, de todos os santos que vão nesta leva, o de mais feminis virtudes, de coração manso e alegre vontade, também em lugar certo vêm S. Domingos e Santo Inácio, ambos ibéricos e sombrios, logo demoníacos, se não é isto ofender o demónio, se não seria justo, afinal, dizer que só um santo seria capaz de inventar a inquisição e outro santo a modelação das almas. É evidente, para quem conheça estas polícias, que S. Francisco vai sob suspeita. (M.C., p. 310).

Segundo Eliade (1992, p. 98), a mistura do sagrado e do profano acontece porque:

O homem profano, queira ou não, conserva ainda os vestígios do comportamento do homem religioso, mas esvaziado dos significados religiosos. Faça o que fizer, é um herdeiro. Não pode abolir definitivamente seu passado, porque ele próprio é produto desse passado: é constituído por uma série de negações e recusas, mas continua ainda a ser assediado pelas realidades que recusou e negou. Para obter um mundo próprio, dessacralizou o mundo em que viviam seus antepassados; mas, para chegar aí, foi obrigado a adotar um comportamento oposto àquele que o precedia – e ele sente que este comportamento está sempre prestes a reatualizar-se, de uma forma ou outra, no mais profundo de seu ser.

Além da paródia dos textos da Bíblia, da presença do sagrado e do profano, ocorre também o uso de recursos expressivos utilizados pelos escritores do século XVIII. O uso das antíteses, figura de linguagem muito usada para representar a contradição do homem barroco, faz-se presente em várias passagens de *Memorial do convento*.

Também em *Mórelena* dormiu Baltasar uma noite com Blimunda, é assim o mundo, junta no mesmo lugar o grande gosto e a grande dor, o bom cheiro dos humores sadios e o podre fétido da ferida gangrenada, para inventar céu e inferno não seria preciso mais que conhecer o corpo humano. Já não se vê sinal do sangue que ficou no chão, passaram as rodas do carro, pisaram os pés dos homens, as patas patudas dos bois, a terra sugou e confundiu o resto, só um calhau que foi arredado para o lado ainda conserva alguma cor. (M.C., p.238).

Na transcrição acima, nota-se o uso de termos cujas significações opostas, como grande gosto e grande dor, bom cheiro e podre fétido, sadio e ferida gangrenada, céu e inferno, são antitéticas. Assim como os escritores barrocos usavam tais expressões para marcar a maneira de pensar e a dúvida do homem barroco em relação às questões sociais e religiosas da época. José Saramago faz uso das antíteses para afirmar que o corpo humano apresenta duas faces em que diferem a aparência e a essência e assim também é a vida em sociedade: contraditória.

Há muitos outros exemplos de antíteses que se pode extrair do romance, mas as grandes oposições se dão quando, por meio da ironia e da paródia se torna possível fazer a comparação entre os pares opostos da sociedade, como: nobres, religiosos e o povo; o casal real e o casal do povo; ciência e religião.

A primeira oposição presente, no romance, diz respeito aos dois casais que são representados ficcionalmente: D. João V e D. Ana Josefa e Baltasar e Blimunda. O primeiro casal pertence à nobreza, tem posses, leva uma vida luxuosa, são oficialmente casados e professam a fé católica, enquanto o segundo casal pertence à parcela excluída da sociedade – ex-soldado mutilado e vidente –, são muito pobres e não são católicos. Ao contrapor os dois casais, fica evidente a oposição riqueza/pobreza, nobreza/povo, cristianismo/não-cristianismo e mais uma vez o narrador inverte os valores, pois ele mostra que tanto o rei quanto a rainha fazem tudo por obrigação, enquanto Blimunda e Baltasar podem fazer determinadas escolhas.

O rei e a rainha, apesar de casados oficialmente de acordo com os rituais católicos, não vivem conforme os preceitos da fé que apregoam, pois o rei trai sua esposa, inclusive com as freiras. O que acentua o paradoxo entre o que seria correto e o comportamento herético tanto do nobre quanto das religiosas.

Eu, rei e varrasco, bem sabeis como as monjas são esposas do senhor, é uma verdade santa, pois a mim como a Senhor me recebem em suas camas, e é por ser eu o Senhor que gozam e suspiram segurando na mão o rosário, carne mística, misturada, confundida, enquanto os santos nos oratórios apuram o ouvido às ardentes palavras que debaixo do sobrecéu murmuram, sobrecéu que sobre o céu está, este é o céu e não há melhor, [...] o filho é meu, não

vale a pena mandar anunciar outra vez [...] (M.C., p.152).

A rainha, por sua vez, não trai o rei, mas, apenas se submete às suas vontades por obrigação. Entretanto, ela tem sonhos que revelam seus desejos reprimidos, não gosta de seu papel de rainha e sente-se atraída por seu cunhado, o infante D. Francisco.

Prouvera que ele morra, que eu quero ser rei e dormir com vossa majestade, já estou farto de ser infante, Farta estou eu de ser rainha e não posso ser outra coisa, assim como assim, vou rezando para que se salve o meu marido, não vá ser pior outro que venha [...], Maus são todos os homens, a diferença só está na maneira de o serem. (M.C., p.112).

Baltasar e Blimunda não são casados oficialmente, portanto, vivem em pecado aos olhos da Igreja Católica. Entretanto, apesar de pecadores, eles se respeitam e desfrutam de um amor puro, pautado na fidelidade. Entre eles há um amor verdadeiro, sem regras ou conveniências, um se entrega ao outro completamente e sem traições. A fidelidade de Blimunda a ele é tão grande que, quando Baltasar desaparece, ela passa seus dias a procurá-lo por toda parte.

Durante nove anos, Blimunda procurou Baltazar. Conheceu todos os caminhos do pó e da lama, a branda areia, a pedra aguda, tantas vezes a geadas rangente e assassina, dois nevões de que só saiu viva porque ainda não queria morrer. Tisnou-se do sol como um ramo de árvore retirado do lume antes de lhe chegar a hora das cinzas, arregoou-se como um fruto estalado, foi espantalho no meio de searas, aparição entre os moradores das vilas, sustos nos pequenos lugares e nos casais perdidos. (M.C., p.343).

A segunda oposição que pode ser observada é o confronto entre nobres, clero e povo. Ao contrapor nobres, clero e povo, o autor apresenta dois espaços: o palácio de D. João V, que representa o espaço dos opressores, pois é lá que transitam os nobres e os religiosos; e as ruas e praças por onde circulam as pessoas, dentre as quais os trabalhadores da construção do Convento de Mafra.

Os nobres vivem em ambiente de ostentação e luxo para a época, enquanto o povo vive na miséria. O luxo pode ser notado na descrição de alguns detalhes do convento no dia de sua inauguração, conforme a transcrição abaixo:

Agora se vê o magnífico trono patriarcal, ao lado esquerdo do pórtico, com as suas cadeiras e dossel de veludo carmesim, com guarnições de ouro, o chão coberto de alcatifas, um primor, e numa credência a caldeirinha e o hissope, [...] ouro moído, incenso, cinza outra vez, sal, vinho branco numa

garrafa de prata, cal e pó de pedra numa bandeja, uma colher de prata, uma concha dourada, sei lá que mais, não faltam hieroglifos, gatimanhos, passos e passes, para lá e para cá, óleos santos, benzimentos, relíquias dos doze apóstolos, doze, e nisto se passou a manhã e grande parte da tarde, eram cinco horas quando o patriarca começou a missa de pontifical. (M.C., p. 340-341).

O mesmo luxo da decoração do convento de Mafra também está presente na mobília usada no palácio dos nobres. Por exemplo, a cama da rainha, que fora feita na Holanda, é descrita como sendo um móvel todo revestido em ouro.

Esta é a cama que veio da Holanda quando a rainha veio da Áustria, mandada fazer de propósito pelo rei, a cama, a quem custou setenta e cinco mil cruzados, que em Portugal não há artífices de tanto primor, e, se os houvesse, sem dúvida ganhariam menos. A desprevenido olhar nem se sabe se é de madeira o magnífico móvel, coberto como está pela armação preciosa, tecida e bordada de florões e relevos de ouro, isto não falando do dossel que poderia servir para cobrir o papa. (M.C., p. 16).

A miséria do povo é retratada de dois modos: a miséria social, facilmente percebida pela forma como o narrador descreve a precariedade da alimentação e as condições de vida da população.

Não há em Portugal trigo que baste ao perpétuo apetite que os portugueses têm de pão, parece que não sabem comer outra coisa, por isso os estrangeiros que cá moram, doridos das nossas necessidades, que em maior volume frutificam que sementes de abóbora, mandam vir, das suas próprias e outras terras, frotas de cem navios carregados de cereal. (M.C., p.56).

Enquanto o povo tem falta de comida, os nobres e o clero se alimentam com fartura.

El-rei, com os infantes seus manos e suas manas infantas, jantará na Inquisição depois de terminado o acto de fé, e estando já aliviado do seu incómodo honrará a mesa do inquisidor-mor, soberbíssima de tigelas de caldo de galinha, de perdigões, de peitos de vitela, de pastelões, de pastéis de carneiro com açúcar e canela, de cozido à castelhana com tudo quanto lhe compete, e açafroado, de manjar-branco, e enfim doces fritos e frutas do tempo. (M.C., p. 49).

O povo, submetido aos mandos e desmandos dos nobres e do clero, sofre também com a miséria moral, o que revela que a sociedade barroca, descrita no romance, era repleta de contradições. Ao descrever a preparação para os autos-de-fé, as procissões e as touradas, o

narrador mostra que Lisboa é uma cidade caótica, suja, onde o comportamento do povo oscila entre a fé e o pecado.

A cidade é imunda, alcatifada de excrementos, de lixo, de cães lazarentos e gatos vadios, e lama mesmo quando não chove. Agora é tempo de pagar os cometidos excessos, mortificar a alma para que o corpo finja arrepender-se, ele rebelde, ele insurrecto, este corpo parco e porco da pocilga que é Lisboa. (M.C., p.28).

Por meio da apresentação de Lisboa enquanto um espaço onde predomina o caos e a sujeira, o narrador também desmistifica os dogmas católicos e os costumes da sociedade barroca, pois afirma que a Igreja Católica apresenta para seus fiéis uma visão de mundo distorcida e, desse modo, condiciona os comportamentos e manipula o povo ignorante e pobre. Por isso, eles agem como hipócritas, pois fingem participar dos atos religiosos por devoção quando, na verdade, não o fazem de coração. Na transcrição abaixo, o narrador descreve a atitude de um penitente que se autoflagela para chamar a atenção da mulher amada e não por fé.

Está o penitente diante da janela da amada, em baixo na rua, e ela olha-o dominante, talvez acompanhada de mãe ou prima ou aia, ou tolerante avó, ou tia azedíssima, mas todas sabendo muito bem o que se passa, por experiência fresca ou recordação remota, que Deus não tem nada que ver com isto, é tudo coisa de fornicção, [...] o homem de joelhos no chão, desferindo golpes furiosos, já frenéticos, enquanto geme de dor, a mulher arregalando os olhos para o macho derrubado, abrindo a boca para lhe beber o sangue e o resto. Parou a procissão o tempo bastante para se concluir o acto, o bispo abençoou e santificou, a mulher sente aquele delicioso relaxamento dos membros, o homem passou adiante, vai pensando, aliviadamente, que daqui para a frente não precisará vergastar-se com tanta força, outros o façam para gáudio doutras. (M.C., p. 29-30).

Em *Memorial do convento*, a sociedade barroca de Lisboa é descrita como uma população que vive na miséria social e moral, evidenciando um povo que usa a fé como pretexto para atitudes que contrariam o comportamento pregado e exigido pela religião que dizem praticar. Tal contrariedade, além dos rituais de autoflagelação que acontecem no entrudo, também pode ser observada em outras duas situações: na descrição da tourada, quando o povo entra em êxtase por causa da violência praticada contra o touro e extrapola as regras de conduta social ao perder a compostura, revelando o prazer carnal aliado ao prazer pelas situações sanguinárias; e nas procissões da quaresma, quando este mesmo povo é facilmente levado à histeria, jogando-se pelo chão, arranhando-se, puxando os cabelos,

esbofeteando-se num verdadeiro ritual de autoflagelação. Conforme Teresa Cristina Cerdeira da Silva (1989, p.53):

O frenesi coletivo é um imenso espetáculo erótico. Homens e mulheres, em orgasmo consentido e abençoado, estão longe de qualquer devoção, ou fizeram do êxtase religioso uma ponte para o êxtase erótico. [...] entretanto, na descrição da festa, a orgia, a desmedida, o excesso parecem fazer mergulhar o homem num tempo primitivo onde a experiência do erotismo, da violência e da morte ainda não haviam recebido o estigma do mal. Na procissão semi-orgiaca da Quaresma, o êxtase religioso e o êxtase erótico perdem seus limites.

A ironia se faz presente em toda a narrativa. O narrador faz uso desse recurso para criticar a sociedade portuguesa do século XVIII, comparando a vida de fausto dos nobres e do clero com a miséria do povo e o sofrimento dos trabalhadores e, ainda, para criticar a Igreja Católica, o Tribunal da Santa Inquisição e a hipocrisia dos moradores de Lisboa que misturam o sagrado e o profano em todas as festas populares, inclusive durante a quaresma.

As procissões descritas em *Memorial do convento* remetem às marcas das representações carnavalescas nos textos de François Rabelais, que segundo Mikhail Bakhtin (1996, p.179):

As diversas cenas de pancadaria são idênticas em Rabelais. Todos esses reis feudais (Picrochole e Anarche), os velhos sorbonistas (Janotus de Bragmardo), os sacristãos (Tappecoue), todos esses monges hipócritas, esses tristes delatores, sinistros egelastros que Rabelais aniquila, despedaça, golpeia, afugenta, maldiz, injuria e ridiculariza são os representantes do velho mundo e do mundo *inteiriço*, do mundo bicorporal *que dá a vida ao morrer*. Quando se elimina e se rejeita o velho corpo que o morre, corta-se ao mesmo tempo o cordão umbilical do corpo novo e jovem. Trata-se de um único e mesmo ato. As imagens rabelaisianas fixam *o próprio instante da transição*, incluindo os seus dois pólos. [...] Por causa disso, os golpes e injúrias se transformam em alegre ato festivo.

Em *Memorial do convento* também é possível notar cenas que caracterizam dois pólos – a seriedade do ritual religioso e a euforia dos fiéis, revelando que o povo conhecia os rituais religiosos, gostava de participar dos festejos, mas subvertia-os, a seu modo, misturando penitência e prazer.

Então levanta-se do coro feminino grande assuada, e possessas, frenéticas, as mulheres reclamam força no braço, querem ouvir o latejar dos rabos do chicote, que o sangue corra como correu o do Divino Salvador, enquanto latejam por baixo das redondas saias, e apertam e apertam e abre as coxas segundo o ritmo da excitação e do seu adiantamento. (M.C, p. 29)

A ironia se faz presente em toda a narrativa. O narrador faz uso desse recurso para criticar a sociedade portuguesa do século XVIII, comparando a vida de fartura dos nobres e do clero com a miséria do povo e o sofrimento dos trabalhadores e, ainda, para criticar a Igreja Católica, o Tribunal da Santa Inquisição e a hipocrisia dos moradores de Lisboa que misturam o sagrado e o profano em todas as festas populares e também durante a quaresma.

Ao representar ficcionalmente o homem barroco imerso nessa sociedade contraditória, José Saramago, por meio do jogo de oposições barrocas, tece uma crítica à Igreja Católica, enfatizando que o comportamento dos fiéis está muito distante daquilo que é ensinado nos templos, pois eles participam do ritual da quaresma, mas não apresentam a atitude de conversão.

A terceira oposição apresentada contrapõe o conflito entre o pensamento religioso e o pensamento científico. O romance mostra o conflito entre a ciência e a religião. Essa situação era normal para a época, pois “a ciência moderna esteve praticamente ausente da cultura portuguesa até o século XVIII, tendo sido introduzida oficialmente no ensino pela Reforma Pombalina” (BERNARDO, 2013, p. 9).

Em *Memorial do convento*, o pensamento religioso é representado pelos padres da Igreja Católica que frequentam o palácio de D. João V. Esses religiosos manipulam a fé de seus fiéis – desde o rei até o povo – para satisfazerem suas vontades e punem com rigor aqueles que se distanciam de seus ensinamentos por considerá-los hereges.

Os defensores destas ideias [heresias], absurdas para a época, eram violentamente perseguidos, acabando muitos deles por perder a vida. A pressão sufocante do dogmatismo religioso, criada pela persuasão e pela força, foi parcialmente aliviada na sequência do movimento da Reforma, a qual pela intervenção de algumas das mais esclarecidas inteligências da época, terá aberto o caminho para o surgimento da ciência moderna. Numa luta desigual, a ciência continuou subjugada ao poder religioso em quase toda a Europa do século XVIII. (BERNARDO, 2013, p. 225).

Para Aguiar e Silva (1976), a pressão do dogmatismo religioso da Contrarreforma – movimento que tinha por base a opressão – colaborou para a formação do barroco que registra tanto o lado obscuro e fanático do século XVIII quanto o desrespeito à liberdade individual. Em *Memorial do convento*, a luta desigual entre ciência e religião é discutida por meio da personagem Bartolomeu de Gusmão.

No romance, Padre Bartolomeu de Gusmão é perseguido pela Inquisição por estar desenvolvendo o projeto da passarola, uma espécie de protótipo do que, futuramente, seriam os balões. O argumento usado contra o frei era a ideia de que, para construir a

passarola, o padre estaria usando um misto de ciência e magia, pois a máquina era movida por vontades humanas aprisionadas, o que se configuraria em prática da alquimia.

Regressou o Padre Bartolomeu Lourenço da Holanda, se sim ou não. Trouxe o segredo alquímico do éter, mais tarde o saberemos, ou não. Tem esse segredo que ver com alquimias de tempos passados, porventura uma simples palavra bastará para encher as esferas da máquina voadora, (M.C., p. 115).

O romance enfatiza a manipulação da Igreja sobre os fatos que ameaçam seu poder. Os inquisidores, ao invés de aceitarem a possibilidade da criação de uma máquina para voar e, com isso, discutir com seus fiéis a capacidade inventiva com que Deus dotou o homem, preferem condenar o padre inventor. No entanto, ao chegar a Mafra, Baltasar e Blimunda são surpreendidos com o fato de que havia sido organizada uma procissão para agradecer a Deus pela passagem do espírito santo sobre a construção do convento dos franciscanos:

Isso aqui é a serra do Barregudo, lhes disse um pastor, légua andada, e aquele monte além, muito grande, é Monte Junto. Levaram dois dias para chegar a Mafra, depois de um largo rodeio, por fingimento de que vinham de Lisboa. Andava procissão na rua, todos dando graças pelo prodígio que fora Deus servido fazer, mandando voar por cima das obras da basílica o seu espírito santo. (M.C., p. 207).

O modo como José Saramago organiza a linguagem aproxima sua escrita da linguagem barroca, pois além de usar as antíteses para apontar as contradições da sociedade portuguesa, ele faz uso de outros recursos estilísticos do barroco, tais como: a hipérbole, a metáfora, a onomatopeia, a ironia.

É sabido que Baltasar vai beber, mas não se embriagará. Bebe desde que soube da morte do padre Bartolomeu Lourenço, triste morte, foi um abalo muito grande como um terremoto profundo que lhe tivesse rachado os alicerces, deixando embora, à superfície, as paredes aprumadas. (M.C., p. 224).

A hipérbole é usada, no romance, para descrever a grandiosidade da decoração, o requinte dos móveis, o tamanho da pedra usada na construção do convento e outras situações. Na transcrição acima, por exemplo, ocorre o uso da hipérbole para descrever o efeito causado pela morte do padre Bartolomeu. A notícia da morte do religioso é comparada ao efeito de um terremoto, portanto, devastadora para Baltasar, o que leva o ex-soldado a entregar-se à bebida.

Outra figura muito usada é a metáfora. Na passagem em que o rei se prepara para

ir ao quarto da rainha, o narrador usa as expressões cântaro e fonte para se referir, respectivamente, à D. Ana Josefa e a D. João V e ao encontro amoroso que terão naquela noite.

Se o poderoso som, que ecoara por toda a capela, pôde chegar, por salas e extensos corredores, ao quarto ou câmara onde a rainha espera, fique ela sabendo que seu marido vem aí. Que espere. Por enquanto, ainda el-rei está a preparar-se para a noite. [...] Enfim, de tanto se esforçarem todos ficou preparado el-rei, um dos fidalgos rectifica a prega final, outro ajusta O cabeção bordado, já não tarda um minuto que D. João V se encaminhe ao quarto da rainha. - O cântaro está à espera da fonte. (M.C., p. 13).

Há também o uso de onomatopeias para reproduzir o som dos instrumentos de trabalho usados no canteiro de obras do Convento de Mafra. Na transcrição abaixo, a expressão *truca-truca* representa o barulho do trabalho feito com o cinzel e a maceta, instrumentos usados para entalhar o mármore.

Mas têm os canteiros o privilégio de trabalhar pelo seguro, quer chova, quer faça sol, com o jornal sempre garantido, ali debaixo de telha, brancos do pó do mármore, parecem fidalgos de cabeleira, *truca-truca, truca-truca*, com o cinzel e a maceta, trabalho de duas mãos. (M.C., p. 210).

A crítica do narrador revela que as mulheres de Lisboa não apresentam o comportamento exigido durante a quaresma. Ao invés de se afastarem do pecado, saem para praticá-lo enquanto os maridos ficam em casa dormindo e fingem não saber do que acontece.

O uso das antíteses, da hipérbole, da metáfora, da onomatopeia e da ironia caracterizam o cultismo no romance de José Saramago, pois segundo Massaud Moisés (1988, p. 92), os adeptos desta tendência:

Procuram uma linguagem rebuscada, especiosa e rica, e, para consegui-la, consideram de bom tom o emprego de neologismos, hipérbatos, trocadilhos, dubiedades e todas as demais figuras de sintaxe que tornam o estilo pesado, alambicado e tortuoso.

O Conceptismo também se faz presente no romance de José Saramago. Conforme Massaud Moisés (1988, p. 92), caracteriza-se como conceptismo o modo de escrever que:

[...] pressupunha a análise dos objetos no enalço de lhes conhecer a essência, ou melhor, saber o que são as coisas, conceituá-las. Para alcançá-lo, utilizam-se da inteligência e da razão, mais do que dos sentidos. Ao caos plástico que resulta da descrição gongórica, opõe-se a ordem racionalista,

lógica, discursiva, própria de quem procura estabelecer silogismos em torno da vida e das coisas.

Na narrativa construída por José Saramago, o uso do conceptismo ajuda a entender o dualismo do homem barroco, quando questões relacionadas à fé, por exemplo, são questionadas pelas personagens, o que, de acordo com o pensamento cristão, era considerado heresia, mas, no romance, aparece com espontaneidade. Como na passagem transcrita abaixo, em que Padre Bartolomeu de Gusmão faz um jogo irônico de ideias para convencer Baltasar de que Deus é maneta.

Que está a dizer, padre Bartolomeu Lourenço, onde é que se escreveu que Deus é maneta, Ninguém escreveu, não está escrito, só eu digo que Deus não tem a mão esquerda, porque é à sua direita, à sua mão direita, que se sentam os eleitos, não se fala nunca da mão esquerda de Deus, nem as Sagradas Escrituras, nem os Doutores da Igreja, à esquerda de Deus não se senta ninguém, é o vazio, o nada, a ausência, portanto Deus é maneta. Respirou fundo o padre, e concluiu, Da mão esquerda. (M.C., p. 65).

Nessa passagem, Baltasar fica perplexo com a afirmação do padre, que diz que Deus é semelhante a ele, na tentativa de convencê-lo a trabalhar na construção da passarola. Portanto, Padre Bartolomeu inverte os fatos, alegando que Deus é feito à imagem e semelhança do homem – no caso semelhante a Baltasar – quando o que apregoa a tradição é que o homem foi feito à imagem e semelhança de Deus. Desse modo, a personagem promove um questionamento da crença. Ao questionar a crença cristã, o autor subverte a ideia de que o homem teria sido feito à imagem e semelhança de Deus, e deixa a dúvida para o leitor: Deus criou o homem à sua imagem e semelhança ou o homem, por uma necessidade inata de transcendência teria criado Deus à sua imagem e semelhança? Para Tereza C. Cerdeira da Silva (1989, p. 32):

O caminho do Memorial do convento de José Saramago é exatamente esse: o de duvidar dos monumentos tradicionalmente aceitos e de ir buscar outras marcas deixadas pelo homem na sua caminhada. Se a história dos dominantes impôs silêncio à voz dos dominados, é preciso escutar as fábulas, os mitos, os sonhos da imaginação, ou ainda, [...] ter a habilidade de utilizar tudo o que lhe permite fabricar o seu mel, na falta das flores habituais.

Além de *Memorial do convento*, há outras obras de José Saramago que apresentam características do movimento barroco. Em entrevista organizada por Fernando Gomes Aguilera (2010, p.152-153), José Saramago afirma:

Sou um escritor barroco e a minha frase avança numa espécie de linha cicloide. Não vai em linha reta. [...] O barroco é uma gramática de busca de clareza que avança e recua ou avança recuando ou recuando avança. Uma mesma coisa é dita vinte vezes porque dezenove não são suficientes para a tornar clara, e talvez nem a vigésima o seja.

De acordo com a citação acima, José Saramago afirma que usa a linguagem rebuscada do barroco para escrever seus romances. Entretanto, ele adota uma linguagem mais clara em *As intermitências da morte*.

2.3 AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE: SUBVERSÃO DA TEMÁTICA BARROCA

Com a publicação do romance *As intermitências da morte*, em 2005, José Saramago teria dado início a uma nova fase de sua produção. Conforme Ana Paula Arnaut (2008, p.50):

Esta última obra de José Saramago parece apontar para a possibilidade de começarmos a entrever um novo ciclo na sua produção romanesca. Isto é, apesar de continuar a evidenciar as mesmas intenções sociais e humanitárias, *As intermitências da morte* permitem-nos verificar, em primeiro lugar, uma substancial simplificação na estrutura da narrativa em concomitância com uma maior obediência à sintaxe e à pontuação tradicionais.

Essa nova fase – mais filosófica – aponta para o abandono do estilo barroco, mas, na verdade, o que se observa é a adoção de um modo de escrever mais claro em detrimento do que José Saramago nomeia como barroquismo. Segundo Ana Paula Arnaut (2008, p. 40):

A mudança de rumo no campo da ficção é admitida pelo próprio José Saramago em diversas ocasiões. Em 1998, num dos Diálogos que trava com Carlos Reis, e a propósito de Ensaio sobre a cegueira e do livro, que, então escrevia (*Todos os nomes*), o autor refere ser possível detectar uma espécie de resimplificação. Assunção à qual acrescenta verificar que há como que uma recusa [...] de qualquer coisa em que eu me divertia, que era uma espécie de barroquismo [...]; e estou a assistir, nestes últimos dois livros [...], a uma necessidade maior de clareza.

A passagem de uma linguagem mais rebuscada para uma linguagem menos ornamentada não desmerece a narrativa, pelo contrário, revela a versatilidade do autor, pois:

O arranjo eficiente das palavras estilo é um a mais dentre os recursos utilizados pelo artista para estruturar a sua obra, as palavras, as imagens, as ideias, os personagens, o cenário, tudo vive em função da estória e seu êxito.

De modo que a manipulação da língua, consoante os diversos processos retóricos e estilísticos, é meio fundamental na ficção, tendo em vista especialmente que os dois recursos mais usados por ela são a narrativa. (COUTINHO, 1978, p.42).

Em *As intermitências da morte*, apesar da ressimplicação da linguagem para torná-la menos rebuscada, nota-se que algumas características do barroco ainda permanecem na narrativa, como: o uso de antíteses para enfatizar a oposição morte/vida, a temática da morte, o conceptismo e a alegoria. Tais características colaboram para a elaboração de um texto que promove a crítica social direcionada à Igreja, à sociedade e seus líderes e às instituições que visam ao lucro a qualquer custo.

A sintaxe do conceptismo barroco se faz presente em *As intermitências da morte*, pois nota-se no romance os períodos longos, construídos a partir de inversões e enumerações que colaboram para a construção da ironia.

Embora tivesse sido imediatamente posta a ridículo pelos jornais da concorrência, que haviam conseguido arrancar a inspiração dos seus redactores principais os mais diversos e substanciosos títulos, algumas vezes dramáticos, líricos outras, e, não raro, filósofos ou místicos, quando não de comovedora ingenuidade, como tinha sido o caso daquele diário popular que se contentou com a pergunta E Agora Que Irá Ser De Nós, acrescentando como rabo da frase o alarde gráfico de um enorme ponto de interrogação, a já falada manchete Ano Novo, Vida Nova, não obstante a constrangedora banalidade, caiu como sopa no mel em algumas pessoas que, por temperamento natural ou educação adquirida, preferiam acima de tudo a firmeza de um optimismo mais o menos pragmático, mesmo se tivessem motivos para suspeitar de que se trataria de uma mera e talvez fugaz aparência [...] (I.M., p. 23).

Na transcrição, é possível perceber a ironia com que o narrador fala sobre o título dado à matéria, no diário popular, sobre a greve da morte. Segundo o narrador, outros jornalistas propuseram títulos mais criativos enquanto o diário popular propunha algo banal tendo por título expressões populares acompanhadas de um ponto de interrogação.

As antíteses aparecem logo na primeira página da narrativa e também colaboram para o tom irônico com que o narrador relata os fatos.

Basta que nos lembremos de que não havia notícia nos quarenta volumes da história universal, nem ao menos um caso para amostra, de ter alguma vez ocorrido fenómeno semelhante, passar-se um dia completo, com todas as suas pródigas vinte e quatro horas, contadas entre diurnas e nocturnas, matutinas e vespertinas, sem que tivesse sucedido um falecimento por doença, uma queda mortal, um suicídio levado a bom fim, nada de nada, pela palavra nada. (I.M., p. 11).

Além das oposições facilmente percebidas como diurnas/noturnas, vespertinas/matutinas, há também expressões que apontam para a grande discussão que se fará no romance, como: vivos/mortos e vida/morte.

Desvairados, confusos, aflitos, dominando a custo as náuseas, os bombeiros extraíam da amálgama dos destroços míseros corpos humanos que, de acordo com a lógica matemática das colisões, deveriam estar mortos e bem mortos, mas que, apesar da gravidade dos ferimentos e dos traumatismos sofridos, se mantinham vivos e assim eram transportados aos hospitais, ao som das dilacerantes sirenes das ambulâncias. (I.M., p.11).

A ironia do narrador se dá pela repetição de expressões: “nada de nada, pela palavra nada”, “mortos e bem mortos” e pelo uso das antíteses vida e morte em situações que imprimem humor à narrativa, como no trecho transcrito abaixo:

No copo tinha ficado um pouco de água. A morte olhou-a, fez um esforço para imaginar o que seria ter sede, mas não o conseguiu. [...] O homem tapou-se até o pescoço, tossiu duas vezes e daí a pouco entrou no sono. Sentada no seu canto, a morte olhava. Muito mais tarde, o cão levantou-se do tapete e subiu para o sofá. Pela primeira vez na sua vida a morte soube o que era ter um cão no seu regaço. (I.M., p. 154).

A antítese criada com o uso das expressões vida e morte, na transcrição acima, garante o tom humorístico do texto ao revelar que a morte também possui vida. Nesse caso, nota-se que o autor utiliza um recurso da literatura barroca com uma finalidade diferente da usual, pois no barroco do século XVIII, as antíteses eram empregadas, em sua maioria, para expressar as tensões e as incertezas do homem daquele período. Conforme Aguiar e Silva (1976, p. 419):

As tensões do barroco exprimem-se frequentemente através das antinomias entre o espírito e a carne, os gozos celestes e os prazeres mundanos, a fruição terrenal e a renúncia ascética, bem como através da descrição e análise do pecado, do arrependimento e da penitência, do êxtase e da beatitude interiores.

Para Ana Paula Arnaut (2011), o efeito cômico se faz presente em *As intermitências da morte* tanto pela escolha dos fatos relatados quanto pela forma como a narrativa é construída, criando efeitos risíveis.

Portanto, como veremos, sucedem-se episódios caricatos cujo efeito redundava num sorriso aberto e tantas vezes equiescente, pelo menos, ressalve-se, para

aqueles leitores instruídos por uma certa enciclopédia e por um certo modus vivendi. Significa isto que o cômico não se encontra apenas dependente do trabalho de deformação, de caricatura da realidade levado à cabo pelo escritor (pelo artista, em geral), ou seja, das instruções que se julga estarem contidas no modo como se narra/descreve uma determinada cena e/ou seus intervenientes. (ARNAUT, 2011, p. 27).

Embora o narrador use de ironia e humor para tratar da greve da morte, ele demonstra estar preocupado com a condição humana, o que se revela na temática da morte que é abordada na narrativa. Tal temática, presente tanto neste romance de José Saramago quanto na literatura barroca, permite afirmar que a preocupação com a efemeridade da vida ocupa o imaginário do escritor do século XVIII e também da contemporaneidade. Aguiar e Silva (1976, p. 425) afirma que:

[...] esta temática da fugacidade e da ilusão da vida e do mundo adquire muitas vezes uma tensão dolorosa e uma feição de angustioso desencanto. A metamorfose e a inconstância transformam-se em motivos de profunda e religiosa meditação e ganham um significado fúnebre. A morte, expressão suprema da efemeridade, constitui assim um tema maior do barroco. Quer nas artes plásticas, quer na literatura, quer na espiritualidade do período barroco, a morte é uma presença obsessiva e teatral.

José Saramago subverte a visão barroca que trata a morte com desencanto e angústia. Em *As intermitências da morte*, o desencanto e a angústia não são pela preocupação com a efemeridade da vida, mas por não saber como solucionar os problemas gerados pela ausência da morte.

O sonho da imortalidade torna-se um pesadelo. As personagens se dão conta de que a permanência eterna na terra não acontece do modo como foi idealizada, ou seja, os problemas de saúde adquiridos com a idade, as enfermidades, as sequelas de acidentes, a demência, nada do que se acredita ser ruim para a humanidade desaparecerá junto com a ausência da morte. Portanto, seria necessário aprender a conviver com os moribundos. A esse respeito, Philippe Ariès (2012, p. 274-275) afirma que:

Os moribundos não têm mais status e, conseqüentemente, não têm mais dignidade, são clandestinos, marginal men - homens marginais – cuja aflição se começa a adivinhar. [...] O moribundo não tem mais status porque não tem mais valor social – por isso os death bed pronouncements – pronunciamentos no leito de morte – não são mais levados a sério. Antigamente o moribundo mantinha seu valor até o fim e mesmo no Além, pois levava com ele uma vida futura na qual se acreditava.

Com a conquista da imortalidade, as pessoas precisariam aprender a conviver com o sofrimento. Por isso, a discussão acerca da ausência da morte tem por objetivo convencer os habitantes do país fictício e, conseqüentemente, os leitores de que a morte se faz necessária por mais triste e dolorosa que seja a perda de um ente querido. A angústia que toma conta dos moradores do país fictício, onde, desde o primeiro dia do novo ano, não se morre mais, pode ser percebida na reunião da comissão interdisciplinar formada por filósofos, políticos e religiosos, para discutir uma solução para os conflitos advindos da greve da morte, quando os delegados das religiões fazem uma proposição

[...] com a qual aspiravam a estabelecer o debate no único terreno dialético que lhes interessava, isto é, a aceitação explícita de que a morte era absolutamente fundamental para a realização do reino de deus e que, portanto, qualquer discussão sobre um futuro sem morte seria não só blasfema como absurda, porquanto teria de pressupor inevitavelmente, um deus ausente, para não dizer simplesmente desaparecido. (I.M., p. 35).

Afirmar que o futuro sem a morte é uma blasfêmia não soluciona o problema, pois, o país está vivendo a intermitência da morte. É aí que reside a ironia do romance, pois o sonho da imortalidade esbarra nos alicerces da fé. A ausência da morte coloca em xeque, inclusive, o poder de Deus. Para manter a ordem social e a crença estabelecida pela Igreja, o maior medo do homem – a morte – faz-se necessário. Por isso, os moradores do país fictício começam a clamar pelo retorno da morte, pois não querem um futuro eterno e repleto de problemas e sofrimento: o que faria da vida eterna um inferno.

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. Nisto estávamos, nem para frente, nem para trás, sem remédio nem esperança dele, quando o velho falou, Que se chegue aqui alguém, disse, Quer água, perguntou uma das filhas, Não quero água, quero morrer, Bem sabe que o médico diz que não é possível, pai, lembre-se de que a morte acabou, O médico não entende nada, desde que o mundo começou a ser mundo sempre houve uma hora e um lugar para morrer. (I.M., p. 39).

No romance, nota-se a importância dada à instituição religiosa. Os líderes da Igreja são consultados sobre a ausência da morte, pois se considera fundamental sua contribuição para a solução dos problemas. Isso acontece na narrativa porque historicamente o clero, independentemente das crenças, sempre teve seu espaço na sociedade como liderança

espiritual e sempre fez uso do medo da morte para controlar seus fiéis. Conforme Ariès (2012, p.113):

A partir do século XIII, e sem dúvida graças aos frades mendicantes que desempenharam um grande papel nos assuntos referentes à morte até o século XVIII, práticas que originalmente eram apenas clericais e monásticas estenderam-se ao mundo mais numeroso dos leigos urbanos. Sob pressão da Igreja e por medo do Além, o homem que sentia a morte chegar queria prevenir-se com as garantias espirituais.

O narrador de *As intermitências da morte* destaca os religiosos, mas tanto eles quanto seus argumentos são motivos de ironia e críticas por parte do narrador. A temática da morte, aliada às questões religiosas, também era frequente no barroco. Para Aguiar e Silva (1976, p.424):

O tema da fugacidade, da ilusão da vida e das coisas mundanas ocupa um lugar central na literatura barroca. As motivações religiosas deste tema são bem evidentes: trata-se de lembrar ao homem que tudo é vão e efêmero à superfície da terra, que a vida carnal é uma passagem e que é necessário procurar uma realidade suprema isenta da mentira e da imperfeição.

Enquanto que no barroco há essa necessidade de lembrar ao homem que só há perfeição na vida após a morte para aqueles que alcançarem a salvação da alma. Em *As intermitências da morte*, a decisão da morte, além de criar o caos na terra, ainda coloca em xeque a eternidade, tornando a vida dos doentes e moribundos um horror destituído das esperanças do paraíso prometido, que é, para quem crê, o maior alento humano. Com a greve da morte, porém, essa ideia torna-se inviável. Os moradores do país onde não se morre descobrem que o desejo da imortalidade é um erro e, ainda assim, não demonstram aspirar novamente pela eternidade pós-morte pregada pela Igreja. O que se nota, por meio da voz do narrador, é uma forte crítica à instituição religiosa, mostrando o quanto a fé é usada para manipular as pessoas em nome da ideologia religiosa. A fala do cardeal, transcrita abaixo, exemplifica a atitude dos religiosos que manipulam a fé de acordo com seus próprios interesses.

[Cardeal] 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 cousa que contradizer a realidade, e aqui estamos, [...] 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. (I.M., p. 20).

Com a greve da morte, a Igreja tem medo de perder seu domínio e sua importância na sociedade, pois seus líderes não conseguem sequer imaginar qual seria o futuro da instituição religiosa caso a imortalidade se tornasse definitiva. Segundo o narrador, a instituição religiosa depende da morte para continuar existindo, pois toda a sua base é fundamentada na crença na ressurreição e, sem morte não há a quem ressuscitar. Assim como a religião, a filosofia também tem essa dependência, pois discute questões relacionadas à dualidade da existência humana e grandes preocupações da humanidade dentre as quais a religião e a morte.

Ao aprendiz de filósofo se lhe apresentou, nítida e nua, a questão que iria dar origem à mais apaixonante e acesa polêmica que se conhece de toda a história deste país em que não se morre. Eis que o espírito que pairava sobre a água do aquário perguntou ao aprendiz de filósofo, Já pensaste se a morte será a mesma para todos os seres vivos [...] Falávamos da morte, Não da morte, das mortes, perguntei por que razão não estão morrendo os seres humanos, e os outros animais, sim, por que razão a não-morte de uns é a não-morte de outros. (I.M., p. 72).

O homem barroco vivia atormentado pela dualidade, pois, segundo a Igreja Católica haveriam dois modos de viver a eternidade e a conduta escolhida pelo homem ao longo da vida definiria seu destino: o primeiro no paraíso celestial, onde não haveria nenhuma forma de sofrimento ou dor, para aqueles virtuosos que fossem agraciados com a salvação da alma; o segundo, no inferno, com dores, sofrimentos, gritos e ranger de dentes, para aqueles que não seguissem o evangelho e levassem uma vida pecaminosa. Haveria também um tempo de espera – o purgatório. O narrador de *As intermitências da morte* ironiza esse ensinamento da Igreja.

Tendo vivido, até estes dias de confusão, naquilo que haviam imaginado ser o melhor de todos os mundos possíveis e prováveis, descobriam, deliciados, que o melhor, realmente o melhor, era agora que estava a acontecer, que já o tinham ali mesmo, à porta de casa, uma vida única, maravilhosa, sem o medo quotidiano da rangente tesoura da parca, a imortalidade na pátria que nos deu o ser, a salvo de incomodidades metafísicas e grátis para toda a gente, sem uma carta de prego para abrir à hora da morte, tu para o paraíso, tu para o purgatório, tu para o inferno, nesta encruzilhada se separavam em outros tempos, queridos companheiros deste vale de lágrimas chamado terra, os nossos destinos no outro mundo. (I.M., p. 23-24).

Esse dualismo é fruto do embate entre os movimentos de Reforma e Contrarreforma que apresentam, conforme Aguiar e Silva (1976, p. 396):

[...] o homem como um ser miserável e radicalmente corrupto, apenas redimível através de um acto da graça de Deus; defendendo a existência de uma dupla moral; opondo o corpo ao espírito, acentuando dramaticamente a insegurança e a efemeridade da vida, descobrindo em tudo, no universo e no homem, a incoerência, o conflito, a contradição.

Em *As intermitências da morte*, o inferno seria na terra mesmo, pois, em consequência da greve da morte e com a vida seguindo seu curso relativamente normal, com as pessoas nascendo, crescendo, envelhecendo e adoecendo, se acidentando, sem o ponto final à matéria e à dor advindo da morte, a vida se tornaria um horror. Isso gera sofrimento tanto para os moribundos quanto para quem está são, mas é obrigado a presenciar a dor do outro, como se nota na transcrição abaixo, em que o narrador apresenta a família do camponês moribundo, que sofre porque o pai será levado ao país vizinho, onde poderá morrer.

A família [do camponês] não era só esta filha que saiu a chorar e a criança que não tinha feito mal nenhum ao mundo, era também uma outra filha e o marido respectivo, pais de três meninos felizmente de boa saúde, mais uma tia solteira a quem já se lhe passou há muito a idade de casar. (I.M., p.40).

O narrador sugere que o genro do moribundo sofrerá ao receber a notícia da morte tanto do sogro quanto do filho, que assim como o avô será levado para morrer no país vizinho, porque também está muito doente.

O outro genro, marido da filha que saiu a chorar, está a viver num país distante, emigrou para ganhar a vida e amanhã saberá que perdeu de uma só vez o único filho que tinha e o sogro a quem estimava. É assim a vida, vai dando com uma mão até que chega o dia em que tira tudo com a outra. (I.M., p.40).

Além da temática barroca que discute a morte e os motivos religiosos, a narrativa de José Saramago também tem por característica a alegoria. Como afirma Flávio Kothe (1986, p. 06-07):

[...] o que nessa figura se mostra é que cada um dos elementos alegóricos quer dizer alguma outra coisa além dele próprio e não aquilo que à primeira vista parece. Mas, ao mesmo tempo, há uma relação entre o que aí aparece e o seu significado subjacente. Alegoria significa, literalmente, “dizer o outro”.

Partindo do pressuposto de que a alegoria afirma algo para tornar compreensível outra afirmação, pode-se dizer que em algumas passagens de *As intermitências da morte* a

alegoria se faz presente. Na transcrição abaixo, o narrador expõe uma conversa – sobre a greve da morte – entre o cardeal e o primeiro-ministro, que afirma que vai perguntar ao rei se ele prefere a rainha viva e em sofrimento eterno ou em descanso na eternidade.

Perguntarei a sua majestade que prefere, se ver a rainha-mãe para sempre agonizante, prostrada num leito de que não voltará a levantar-se, com o imundo corpo a reter-lhe indignamente a alma, ou vê-la, por morrer, triunfadora da morte, na glória eterna e resplandecente dos céus, Ninguém hesitaria na resposta, Sim, mas, ao contrário do que se julga, não são tanto as respostas que me importam senhor primeiro-ministro, mas as perguntas, obviamente refiro-me às nossas, observe como elas costumam ter, ao mesmo tempo, um objectivo à vista e uma intenção que vai escondida atrás, se as fazemos não é apenas para que nos respondam o que nesse momento necessitamos que os interpelados escutem da sua própria boca, é também para que se vá preparando o caminho às futuras respostas (I.M., p. 19).

Ao expor a conversa entre essas personagens, fica evidente na fala do cardeal o quanto as instituições política e religiosa são manipuladoras e impõem suas verdades por meio do autoritarismo, como se suas conclusões acerca da greve da morte fossem as únicas respostas possíveis para o problema. Desse modo, o primeiro-ministro e o cardeal são personagens que se mostram preocupados em esclarecer os motivos da morte ter deixado de ocorrer, mas, por meio de suas falas e atitudes, fica claro que os membros dessas instituições estão preocupados, apenas, com seus próprios interesses.

Outra questão a ser observada diz respeito a outros setores da sociedade: funerárias, hospitais, seguradoras; que também temiam o não retorno da morte, pois seriam economicamente prejudicados.

Nem tudo é festa, porém, ao lado de uns quantos que riem, sempre haverá outros que chorem, e às vezes, como no presente caso, pelas mesmas razões. Importantes sectores profissionais, seriamente preocupados com a situação, já começaram a fazer chegar a quem de direito a expressão do seu descontentamento. Como seria de esperar, as primeiras e formais reclamações vieram das empresas do negócio funerário. (I.M., p.25).

Portanto, por meio da narração dos problemas enfrentados pelos setores que lucram com a morte, revela-se como se dão as relações entre os segmentos econômicos da sociedade e o governo, cujas ações estão voltadas somente para o lucro. Ao fazer tal crítica, o narrador também revela a corrupção institucional.

Do exame tinha resultado que a proposta do governo poderia ser aceita, mas com uma condição, a de que só deveriam ser desactivados os vigilantes que

se mantivessem leais ao governo, ou, por outras palavras, aqueles a quem a máfia, simplesmente, não tivesse convencido a colaborar com o novo patrão, isto é, ela própria. (I.M., p. 54).

A Igreja, o governo e as instituições podem ser consideradas como figuras alegóricas, pois são instituições que, na narrativa, tornam concretas as questões abstratas, como as ideias e a ideologia, fundamentais para se compreender a lógica de tais segmentos sociais, pois “a alegoria costuma ser entendida como uma representação concreta de uma ideia abstrata” (KOTHE, 1986, p.06-07).

Desse modo, o cardeal, que representa a Igreja, é a personagem por meio da qual se veicula o pensamento católico no romance. Pelas atitudes e falas do cardeal toma-se conhecimento de que: a Igreja não sobrevive sem a morte e sem a crença na ressurreição; sempre houve a manipulação da fé dos fiéis para proveito da instituição religiosa; governo e religiosos mantêm acordos pela manutenção do poder.

Conforme Flávio Kothe (1986, p.11), quando se usa a alegoria:

Não há simplesmente um adendo, uma soma, um acréscimo: há uma transformação da própria identidade. Cria-se uma nova identidade, composta da união de polos contraditórios. Esta altera a identidade anterior de cada um dos componentes, assim como na montagem – cinematográfica ou literária – também se alteram os elementos postos em conexão.

Assim sendo, a Igreja, vista historicamente como a instituição que prega a verdade, o amor, a fé, a misericórdia, é revelada como uma instituição manipuladora, cujas estratégias e manobras políticas visam iludir os fiéis. Portanto, a Igreja adquire uma nova identidade que mostra sua face cruel, egoísta e distante daquele que seria seu objetivo primeiro: zelar pela vida espiritual de seus adeptos.

O primeiro-ministro representa o governo e o pensamento da classe política. Tão manipulador quanto a entidade religiosa, o governo usa de seus meios para negociar o que interessar à Igreja, aos setores sociais ligados à indústria da morte e aos seus próprios interesses, revelando o pensamento capitalista que, em busca de benefícios financeiros, está disposto a tudo.

Poder-se-ia pensar que, após tantas e tão vergonhosas cedências como haviam sido as do governo durante o sobe-e-desce das transações com a máfia, indo ao extremo de consentir que humildes e honestos funcionários públicos passassem a trabalhar a tempo inteiro para a organização criminosa, poder-se-ia pensar, dizíamos, que já não seriam possíveis maiores baixezas morais. (I.M., p. 59).

Os filósofos representam a voz dos intelectuais e suas atitudes, no romance, mostram o quanto a filosofia depende da morte, pois esta é uma das grandes inquietações relacionadas à existência humana que eles tentam compreender por meio de suas reflexões.

E nós, perguntou um dos filósofos otimistas em um tom que parecia anunciar o seu próximo ingresso nas fileiras contrárias, que vamos fazer a partir de agora, quando parece que todas as portas se fecharam, Para começar, levantar a sessão, respondeu o mais velho, E depois, continuar a filosofar, já que nascemos para isso, e ainda que seja sobre o vazio, Para quê, Para quê, não sei, Então porquê, Porque a filosofia precisa tanto da morte como as religiões, se filosofamos é por saber que morreremos, monsieur de montaigne já tinha dito que filosofar é aprender a morrer. (I.M., p.38).

A morte, que tanta inquietação causa nos filósofos, desempenha dois papéis no romance: é tema e também protagonista da narrativa. Como tema constitui-se no assunto abordado, por meio do qual o narrador deixa evidente que a imortalidade é uma utopia e a morte uma necessidade. Tal visão da morte contraria o que sempre se pensou sobre o fim da vida, pois a ideia da finitude da existência, em alguns períodos da história, foi rejeitada pelo homem. Conforme Ariès (2012, p.270):

[...] até o começo do século XX, a função atribuída à morte e a atitude diante da morte, eram praticamente as mesmas em toda a extensão da civilização ocidental. Esta unidade foi rompida após a Primeira Guerra Mundial. As atitudes tradicionais foram abandonadas pelos Estados Unidos e pelo noroeste da Europa industrial, sendo substituídas por um novo modelo do qual a morte foi como que expulsa.

No século XVIII, porém, a morte era usada para legitimar a ideia de vida eterna no paraíso celestial, pois segundo Kothe (1986, p.52):

[...] o barroco católico, servindo aos interesses da Igreja, desenvolveu todo um sistema de figuras alegóricas, um cifrado código intersemiótico. Assim, se a figura da Morte acompanhada de uma ampulheta indicava o poder do tempo e a fragilidade da vida, ela o fazia [...] para apontar a vida eterna como opção redentora e, implicitamente, valorizar as ações da empresa que propugnava para si o monopólio do transporte entre a terra e o céu.

Se, no barroco, a morte servia para indicar a efemeridade da vida e o anseio pela vida eterna, isto não era declarado de forma explícita. Havia essa intenção, mas de forma quase velada. Em *As intermitências da morte*, José Saramago opta por desmistificar essa ideia, tornando claro o significado da alegoria da morte e revelando que o uso desta figura

alegórica só servia para dar sustentabilidade à religião, que só se mantém viva por causa do terror que perder a vida eterna representa. Desse modo, a alegoria se revela como um instrumento ideológico.

Como personagem principal, a morte também pode ser vista como uma figura alegórica, pois “a personificação alegórica ocorre também quando noções abstratas e coletivas aparecem como personagens capazes de falar e agir – por exemplo, a Bondade, a Discórdia, a Tentação” (KOTHE, 1986, p. 33).

Ao transformar a morte em personagem, José Saramago subverte a representação tradicional, tratando da questão existencial da perspectiva da morte e não do homem. Ele faz isso com humor, o que o distancia do barroco, que tratava desse tema como evento inevitável e motivo de angústia e sofrimento para o homem. Conforme Aguiar e Silva (1976, p. 426):

[...] a morte está escondida em tudo o que vive, em tudo o que é frescor e beleza, e o artista barroco sente a ânsia, e também o amargo deleite, de constantemente o recordar. [...] A morte transforma-se num espetáculo formidando e o poeta, algumas vezes, sob o fascínio do horror, visiona o seu próprio fim.

Em *As intermitências da morte*, as personagens, após a greve da morte, passam a desejá-la. Quem sofre é ela que se sente rejeitada e incompreendida pelo ser humano.

Coitada da morte. Dá-nos vontade de lhe ir pôr uma mão no seu duro ombro, dizer-lhe ao ouvido, ou melhor, ao sítio onde o tinha, por baixo do parietal, algumas palavras de simpatia, Não se rale, senhora morte, são cousas que estão sempre a suceder, nós aqui, os seres humanos, por exemplo, temos grande experiência em desânimos, malogros e frustrações, e olhe que nem por isso baixámos os braços, lembre-se dos tempos antigos quando a senhora nos arrebatava sem dó nem piedade na flor da juventude, pense neste tempo de agora em que, com idêntica dureza de coração, continua a fazer o mesmo à gente mais carecida de tudo quanto é necessário à vida, provavelmente temos andado a ver quem se cansava primeiro, se a senhora ou nós, compreendo o seu desgosto, a primeira derrota é a que mais custa. (I.M., p. 143).

No século XVIII, a morte era retratada na companhia da ampulheta: objeto usado para medir o tempo. Na narrativa de José Saramago, aparece a gadanha - uma espécie de foice usada para colher erva - que ajuda a morte a ceifar vidas. Assim como a morte, a gadanha também é personificada. Ela anda, fala, executa tarefas, mas também tem vontade própria e não faz exatamente tudo o que a morte lhe pede. A morte:

[...] olhou a gadanha, companheira de tantas aventuras e massacres, mas ela

fez-se desentendida, nunca respondia, e agora, de todo ausente, como se se tivesse enjoado do mundo, descansava a lâmina desgastada e ferrugenta contra a parede branca. (I.M., p.142).

Apesar disso, a gadanha não perde seu foco. Ela tenta fazer com que sua patroa volte à razão, mas a morte passa a experimentar as mesmas sensações e sentimentos que os humanos, apaixona-se pelo violoncelista e abandona sua função de ceifar vidas para viver como uma mulher.

Por meio da morte personificada, o autor constrói uma alegoria que permite atribuir à morte novos significados. O primeiro seria a necessidade de sua permanência, o segundo, o uso da morte para que políticos e religiosos explorem o povo em prol de seus interesses.

Por meio das alegorias apresentadas no romance, o autor constrói uma crítica à sociedade, desvendando os supostos segredos da sociedade capitalista, ao mostrar que os segmentos econômicos, políticos e religiosos estão preocupados, apenas, consigo mesmos, com as vantagens que podem obter e com os lucros que a indústria da morte pode proporcionar. Para Kothe (1986, p. 21):

[...] a alegoria oscila entre dois pontos: apresentar sinais que revelam e explicitam o pensamento intencionado ou mostrar-se mais obscura, fechada, hermética, dificultando o acesso ao seu nível mais substancial. [...] Mesmo sendo parte do repertório de toda uma sociedade, toda uma época, a alegoria nunca é apenas um dado coletivo, mas um estratégico instrumento ideológico.

Portanto, as alegorias usadas no romance servem para desmascarar a ideologia vigente na sociedade contemporânea e, ao mesmo tempo, para revelar o engajamento ideológico do autor. A personificação da morte, além da questão alegórica, instaura o realismo maravilhoso na narrativa. Para Irlemar Chiampi (1980, p. 48):

Maravilhoso é o extraordinário, o insólito, o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano. Maravilhoso é o que contém a maravilha, do latim *mirabilia*, ou seja, coisas admiráveis (belas ou execráveis, boas ou horríveis) contrapostas à *naturalia*. [...] Assim, o maravilhoso preserva algo do humano, em sua essência. A extraordinariedade se constitui da frequência ou densidade com que os fatos ou os objetos exorbitam as leis físicas e as normas humanas.

Em *As intermitências da morte* é estabelecido um limite entre o que acontece, a realidade – a finitude da vida –, e aquilo que o autor imagina que poderia acontecer, a

intermitência. Para representar ficcionalmente a greve da morte, há a presença dela própria como protagonista para explicar os motivos da suspensão de seus trabalhos. Além desse limite entre o real e o imaginário, o realismo maravilhoso implica na presença do sobrenatural sem que haja uma explicação racional para os acontecimentos narrados. Conforme Chiampi (1980, p.48):

O maravilhoso difere radicalmente do humano: é tudo o que é produzido pela intervenção dos seres sobrenaturais. [...] já não se trata de grau de afastamento da ordem normal, mas da própria natureza dos fatos e objetos. Pertencem a outra esfera (não humana, não natural) e não têm explicação racional.

O fato de a morte fazer greve, mandar e-mails, seguir o violoncelista, apaixonar-se e metamorfosear-se em mulher é aceito tranquilamente, tanto na narrativa quanto pelo leitor, como se fosse algo naturalmente possível. É essa aceitação que caracteriza o realismo maravilhoso. Para Chiampi (1980, p. 63):

O evento sobrenatural não gera jamais a incerteza, pela afirmação ou pela negação da natureza ou sobrenatureza. O leitor lê o prodígio, reconhecendo na regência da supracausalidade descontínua [...] a probabilidade de uma explicação transcendente, que inscreve, no bojo do real, o ordem da mitologia.

Outros fatos também são aceitos com naturalidade, como: as pessoas deixarem de morrer, a morte mandar uma carta para um diretor de televisão para anunciar seu retorno às atividades – após o fim da greve e antes de ela se transformar em mulher –, hospedar-se num hotel, dormir com um cachorro em seu colo, gostar de música, dentre outros. É tão natural que organizam uma espécie de caçada à morte para encontrá-la, como se vê na transcrição abaixo:

Não houve portanto outro remédio, aliás como já havia sido previsto em caso de necessidade, que regressar aos métodos da investigação clássica, aos artesanato policial de cortar e coser, espalhando por todo o país aqueles mil agentes de autoridade que de casa em casa, de loja em loja, de escritório em escritório, de fábrica em fábrica, de restaurante em restaurante, de bar em bar, e até mesmo em lugares reservados ao exercício oneroso do sexo, passariam revista a todas as mulheres com exclusão das adolescentes e das de idade madura ou prolecta, pois as três fotografias que levavam no bolso não deixavam dúvidas de que a morte, se chegasse a ser encontrada, seria uma mulher ao redor dos trinta e seis anos de idade e formosa como poucas (I.M., p. 129-130).

O sobrenatural é usado por José Saramago para colocar em discussão a temática

da morte. Ao contar a história de pessoas que vivem num país onde não se morre, o autor coloca em pauta a reflexão sobre as vantagens e desvantagens de não morrer. A humanidade sempre alimentou o sonho de vencer a morte, mas até esse sonho é subvertido no romance.

Eram três horas da madrugada quando o cardeal teve de ser levado a correr ao hospital com um ataque de apendicite aguda que obrigou a uma imediata intervenção cirúrgica. Antes de ser sugado pelo túnel da anestesia, naquele instante veloz que precede a perda total da consciência, pensou o que tantos outros têm pensado, que poderia vir a morrer durante a operação, depois lembrou-se de que tal já não era possível, e, finalmente, num último lampejo de lucidez, ainda lhe passou pela mente a ideia de que se, apesar de tudo, morresse mesmo, isso significaria que teria, paradoxalmente, vencido a morte. Arrebatado por uma irresistível ânsia sacrificial ia implorar a deus que o matasse, mas já não foi a tempo de pôr as palavras na sua ordem. A anestesia poupou-o ao supremo sacrilégio de querer transferir os poderes da morte para um deus mais geralmente conhecido como dador da vida. (I.M., p.21)

A subversão ocorre porque, desde os primórdios, os homens sonham em vencer a morte e, de algum modo, alcançar a imortalidade. O cardeal, no entanto, quer vencer a morte com a morte. Já que a morte impôs a intermitência, ele deseja morrer para mostrar que, nesse jogo de forças, quem tem mais poder é Deus, que poderia conceder-lhe a finitude da vida, independentemente da vontade da morte.

O cardeal vê, na eventual possibilidade de morrer, uma vitória sobre a morte, pois estaria contrariando suas decisões. O não morrer constitui-se numa novidade para os moradores do país fictício, mas a euforia cede lugar à busca de uma solução para este fato.

A atitude do cardeal e de outras personagens da narrativa mostra a angústia do homem que sempre lutou para se ver livre do incomodo que é pensar que tudo terá um fim. Por meio da instauração do maravilhoso, José Saramago discute a relação morte/vida de um modo inusitado e afirma que, não adianta relutar, morrer faz parte da natureza humana e é assim que deve permanecer.

Porque o morrer é, afinal de contas, o que há de mais normal e corrente na vida, facto de pura rotina, episódio da interminável herança de pais a filhos, pelo menos desde adão e eva, e muito mal fariam os governos de todo o mundo à precária tranquilidade pública se passassem a decretar três dias de luto nacional de cada vez que morre um mísero velho no asilo de indigentes (I.M., p. 130-131).

Tanto em *Memorial do convento* quanto em *As intermitências da morte*, José Saramago faz uso de recursos estilísticos que caracterizam a literatura barroca do século

XVIII. Ao usar, nos romances, a antítese, a ironia, a paródia, a alegoria, o conceptismo, o cultismo, o realismo maravilhoso, a dualidade característica do homem barroco, a personificação e a temática da morte, José Saramago promove a permanência do estilo barroco.

2.4 OS SINOS DA AGONIA: PRENÚNCIO DA MORTE

A estética barroca – cujos traços ainda persistem em obras de autores brasileiros atuais – permanece presente na contemporaneidade por meio do emprego de recursos estilísticos e temáticas, comuns ao barroco do século XVIII.

No Brasil, como mencionado anteriormente, não houve propriamente o barroco, enquanto escola literária, na primeira metade do século XVIII, mas representantes do barroco, que buscavam em Portugal e, também na Espanha, seus modelos literários. Esse panorama muda a partir da segunda metade do século XVIII. Conforme Alfredo Bosi (1990, p.39):

Na segunda metade do século XVIII, porém, o ciclo do ouro já daria um substrato material à arquitetura, à escultura e à vida musical, de sorte que parece lícito falar de um "Barroco brasileiro" e, até mesmo, "mineiro", cujos exemplos mais significativos foram alguns trabalhos do Aleijadinho, de Manuel da Costa Ataíde e composições sacras de Lôbo de Mesquita, Marcos Coelho e outros ainda mal identificados. Sem entrar no mérito destas obras, pois só a análise interna poderia informar sobre o seu grau de originalidade, importa lembrar que a poesia coetânea delas já não é, senão residualmente, barroca, mas rococó, arcádica e neoclássica, havendo portanto uma discronia entre as formas expressivas, fenômeno que pode ser variamente explicado.

O barroco europeu influenciou inúmeros escritores mundo afora desde sua origem até a contemporaneidade. Na literatura brasileira contemporânea, pode-se constatar a influência barroca, por exemplo, nos romances *Os sinos da agonia* e *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado.

Em *Os sinos da agonia*, as características barrocas são empregadas de diversas formas: a presença de figuras de linguagem, como a metáfora, a hipérbole, a antítese, o paradoxo e as metonímias; questões de linguagem; questões políticas; religiosidade; o dualismo do homem barroco; a angústia e a melancolia.

Quanto às figuras de linguagem, ocorre em *Os sinos da agonia*, o uso da metáfora. A principal metáfora está no próprio título do romance: *Os sinos da agonia*, pois o autor associa o dobre dos sinos das igrejas de Vila Rica para perpassar os diversos sentimentos das personagens. Ao mesmo tempo em que os sons caracterizam a morte ou a

agonia de um morador de Vila Rica, ele marca também a agonia das personagens: Januário vive a agonia de ter acreditado no amor de Malvina e de ter consciência de que seu destino já está traçado, pois sua morte já foi encenada publicamente em efígie, e sua execução é só uma questão de tempo.

Começou a ouvir um sino batendo muito longe, em longas pancadas sombrias e espaçadas. As pancadas já no fim, há muito estavam tocando, só agora reparou. Não podia saber o que anunciavam, apenas pressentia, pela tristeza redonda das badaladas [...]. A minha agonia, pensou Januário numa estremeção (S.A., p. 218).

Malvina vive a agonia e a dor do amor não correspondido de Gaspar. Ela tramou a morte de João Diogo Galvão, envolveu Januário em sua trama, o que resultou na condenação dele à morte. Suas decisões, porém, de nada adiantaram, pois Gaspar a rejeita. O som dos sinos incomoda Malvina porque ela, assim como Januário, projeta neles seu sofrimento interior. A transcrição abaixo, mostra que Malvina, além de projetar no dobre dos sinos seu estado de espírito e sua agonia interior, pressente a proximidade da morte. Até porque, gradualmente, quando mais agrava sua angústia, mais se evidencia sua intenção de se matar.

E veio a terceira, ela sempre contando. As pancadas vibravam dilatadamente no ar – sem fim, feito as ondas de um lago sem margem. Malditos sinos! Como daquela vez há tantos anos, parecia. Malditos! Não se cansava de dizer, como se os sinos fossem os culpados de tudo que aconteceu. Quando os sinos só dobravam depois do acontecido. Ou não? Que nem agora, a agonia. Quem sabe antes das coisas acontecerem, não tocavam tão em surdina, o ouvido da gente é que não escuta, anunciando agourento o que vinha? (S.A., p. 174).

Os tormentos interiores de Malvina são resultantes de ela ter sido rejeitada por Gaspar, enquanto os de Januário advêm de ele ter se deixado enredar por Malvina, traçado seu trágico destino. Em ambos os casos os sinos prenunciam a morte das personagens.

O jovem Gaspar experimenta o sofrimento pela não aceitação da morte da mãe e da irmã e, ainda, a dor da perda do pai e a culpa do quase envolvimento com sua madrasta. Apesar de não aceitar a perda de seus entes queridos, ele vê beleza no som dos sinos que anunciam a morte, pois considera que, se o anúncio da morte fosse para ele, estaria liberto de sua agonia.

Havia nos seus gestos, no seu olhar neblinoso e distante uma espécie de presságio e aceitação fatal daquele dia de soldados, gritos e cascos de cavalo ecoando lá fora, [...] (p. 190). Para Gaspar, os sons dolorosos são belos e

trazem a libertação: É triste o toque de agonia, disse ela [Ana] quando terminou de rezar. Sim, é triste, mas é belo demais, Ana [...]. Por pior que tivesse sido meu pecado, esses toques seriam a minha libertação, eu morreria feliz (S.A., p. 204).

Portanto, o título *Os sinos da agonia*, na verdade, é uma metáfora da morte das personagens. A imagem dos sinos é recorrente em todo o romance. De acordo com o dobre das badaladas, os sinos anunciam atividades festivas, missas, calamidades públicas, mas, em *Os sinos da agonia*, estas só são descritas quando anunciam a morte ou a agonia dos últimos momentos de vida de algum morador da cidade.

Em determinada parte da narrativa, Malvina, que nunca havia se importado com o dobre dos sinos, passa a não suportá-los. Ela afirma que não gostaria que os sinos badalasse por sua agonia, mas, na verdade, eles anunciam a morte de algum morador e, também a agonia interior de Malvina, Januário e Gaspar. O dobre dos sinos é um prenúncio do que acontecerá no final do romance, quando o sofrimento das personagens é interrompido tragicamente: Januário é executado e Malvina suicida-se. Gaspar, que via na morte a possibilidade de libertação, continuará sua agonia.

Alguém está morrendo, disse Malvina a si mesma, dentro da sua voluntária surdez. Disse como repetindo Inácia. Os ouvidos tapados, não tinham escutado o que a preta falou. Ela morrendo, enquanto ele vivia. Morrendo, desde que o conheceu. A lenta agonia, aos pouquinhos. Ele havia de conhecer uma agonia mais lenta, bem devagarinho morrer. Os sinos tocariam por ele, pena ela não poder ouvir. (S.A., p. 175).

Desse modo, o dobre lúgubre dos sinos acompanha e reitera a dor de cada uma das personagens. A agonia de Januário e Malvina advém do prenúncio de suas mortes. Apenas Gaspar tem sua agonia prolongada, pois permanece vivo e atormentado pela possibilidade de ser considerado cúmplice da morte do pai. Assim sendo, as badaladas do sino, além de enfatizar a agonia, revelam as emoções e o estado de espírito das personagens.

O autor faz usos também das hipérboles – figura que representa o exagero – para demonstrar a admiração das personagens ou para descrever seus estados de alma. Um exemplo desse recurso é a passagem abaixo em que Gaspar, depois de ter passado mal no velório do pai, recupera o equilíbrio e a certeza de que é forte o bastante para suportar aquela situação, o que o torna iluminado por uma luz interior, segundo o narrador.

E essa luz que vinha de dentro dele [Gaspar] devia transparecer na cara e nos olhos, feito um esplendor, uma imagem de um santo. Dele irradiava uma

epifania maravilhosa. Uma sensação de calma e beleza, suave perenidade. Como se a sua pele possuísse uma luz intestinal, irradiava serena ternura. (S. A., p.137).

As hipérboles também são empregadas para descrever o modo como Gaspar vê a madrasta. Quando ela adentra o recinto onde João Diogo está sendo velado, Gaspar, mesmo angustiado pela morte do pai, enxerga apenas a beleza de Malvina no traje de luto.

Vinha tão bela, impossível não se voltar. Mesmo os poucos que não se abriam em risos e guisos quando entrou o capitão-general, tinham os olhos voltados para a negra e brilhosa aparição. Só ela existindo: tudo se descobriu, tudo se apagou. Os sinos param e o silêncio era uma praia deserta e reverberante de sol e ondas sonoras de luz. Diante das sedas e tafetás negros e farfalhantes de Malvina tudo era moldura, bambolina, céu azul. (S.A., p.143).

A hipérbole construída com o uso da expressão mil também é recorrente na narrativa: uma vida de mil formigas, mil vozes gritavam, pediu mil vezes, pensara mil vezes, o cheiro que mil sabões, iluminada por mil lustres.

Outra característica comum ao barroco, muito utilizada na obra, são os questionamentos existenciais. Januário, Malvina e Gaspar sempre estão se questionando acerca do que cada um pode significar ou não na vida do outro, das atitudes e comportamentos que cada um poderia ter. A reflexão abaixo revela a angústia de Malvina quando fica sabendo que o Capitão-General e seus soldados estavam à espera de Januário.

Mas como é que o Capitão-General tinha sabido que Januário vinha? Só se Gaspar... Gaspar sabia, na carta que antes lhe mandou tinha dito? [...] O sino bem que poderia demorar. Quanto tempo? Não podia imaginar. Gaspar não viria, quanto tempo. Como é que o Capitão-General soube? Espalhou seus homens para receber Januário. (S.A., p. 177).

Como toda obra que se caracteriza pela linguagem barroca, além das interrogações, são recorrentes as antíteses. Essas figuras se fazem presentes na obra tanto para ornamentar a linguagem quanto para discutir temas importantes no desenrolar do enredo.

Com relação à linguagem, podem-se destacar algumas expressões cujos vocábulos se opõem, como: nas sombras/para a luz, no reino dos mortos/ renascia para a vida, mundo de fora/mundo de dentro, por dentro/dentro e fora dela, acima/abaixo dela, mansa por fora/selvagem por dentro, luz tão forte por dentro e fora dele, recuando e fugindo, fala mansa/timbre rouco, destino do passado/destino do futuro, brilho e fogo/baços e cansados, ela

claridade/ele no negrume, Tudo queria ganhar/nada queria perder, – filho das trevas, filha da luz, ela vivia, ele morria, o rio traz/o rio mesmo pode levar, enrugado e velho/ jovem e bela, falas novas/falas antigas, ela morrendo enquanto ele vivia, tão vagaroso/em disparada, ele recuando e fugindo/ela alcançando e fugindo, Gaspar era feliz/ela era agora infeliz, de tudo/de nada.

Com relação à linguagem, uma questão relevante registrada pelo autor, é o fato do Capitão General ter a necessidade de agradar ao rei para não perder seu cargo e, ainda, de tentar realizar rituais que se assemelhavam aos que aconteciam na corte portuguesa. O episódio da morte em efígie de Januário é um exemplo disso. Toda a pompa preparada, a euforia das pessoas, a aglomeração na praça, as roupas de gala, a publicação do decreto em praça pública, reconstituem, na vila, o mesmo ambiente dos rituais praticados em Portugal pelo tribunal da Inquisição. Entretanto, no contexto português, esse ritual tinha cunho religioso, enquanto, no contexto de Vila Rica, ele se refere a um contexto político, pois, Januário cometera um crime de lesa-majestade ao assassinar um par do reino.

E de manhã bem cedinho, a cidade engalanada e festiva como se fosse um dia de soberba alegria e não de macabra ópera e condenação, tropa municuada com a pólvora e as doze balas do preceito, os sabres areados com esmeril, brilhante ao sol da manhã que já vencera as brumas da madrugada [...] (S.A., p. 25).

Além da festividade toda em torno do cerimonial para realizar a morte em efígie de Januário, chama a atenção a linguagem em português arcaico utilizada no decreto do Capitão General. Nota-se, também, que, além de usar a punição de Januário para dar exemplo ao povo, o conteúdo do decreto é direcionado para construir a imagem de um rei que, mesmo distante, deve ser temido, pois ele costuma ser generoso com quem merece, mas quando necessário sabe ser rancoroso e vingativo.

P.a q. ninguém possa duvidar da vingança, rancor e força tonante de El-Rey, sempre magnânimo q. do oportuno ou os povos são merecedentes; El-Rey q. está longe mas q. é bravo e coraçudo e se faz presente pelas mãos de Seus ministros; de El-Rey magoado e ferido porq. hum de Seus vassalos mais amados, ao qual Elle Senhor muy prezava, [...] (S.A., p. 24).

A imitação do que acontecia na corte portuguesa e, ainda a questão da linguagem utilizada nos documentos oficiais do governador, além de retratar a sociedade da época, revela uma fina ironia do autor em relação ao estilo barroco que será resgatado na obra. Terminada a reprodução escrita do decreto há uma crítica bastante irônica à linguagem ali empregada. O

autor, por meio do narrador, deixa claro que o documento só foi escrito com tanto rebuscamentos porque essa era a ordem do rei.

[...] conforme pedia, quer dizer – mandava a Ordenação del Rei Nosso Senhor, na língua arredondada, ornada, exaltada, rebarbativa, retumbante. Só de ouvir todos se boquiabriam e esbugalhávamos olhos; de medo, pasmo ou admiração. Tudo isso lido e translido em voz cantada, monocórdia, depois de silenciados os tambores e caixas enfeitados, pelos bandos que percorriam a cidade. (S.A., p. 25).

Autran Dourado ironiza a escrita rebuscada ao afirmar que a pompa da linguagem era tanta que causava medo em quem ouvia a leitura do decreto do Capitão General. Há, ainda, outras passagens, nas quais se percebe uma linguagem tão rebuscada que aproxima-se de enigmas, de falas entrecortadas, demandando que o leitor preencha o subentendido para compreender a narrativa. Como na passagem, na qual Gaspar lê a carta que Malvina lhe enviou, confessando a cumplicidade no assassinato de João Diogo Galvão.

Ele lia a última confissão, a última ameaça. Ela guardou pro finzinho. Nunca lhe disse antes, mesmo nas piores cartas sem resposta. Agora dizia. Tinha sido ela que maquinou tudo, Januário apenas. Fez mal em dizer. Não fez bem. Se contradizia, duvidosa. Não sabia o que vinha fazendo ultimamente, não sabia mais o que fazer. (S.A., p. 173).

Na citação acima, nota-se que o narrador deixa subentendido o pensamento de Gaspar. Ele compreendeu que Malvina foi a mentora do assassinato de seu pai e Januário o executor, mas se limita a expressar que Malvina maquinou e não diz, apenas sugere, que Januário assassinou João Diogo. A antítese bem/mal também está presente no mesmo trecho para reafirmar que Malvina não deveria ter confessado nada. O romance *Os sinos da agonia* não resgata apenas a linguagem barroca. Autran Dourado, ao recuperar o estilo barroco, prioriza sua caracterização na dimensão espiritual do sofrimento; na luta entre a razão e a emoção, na tensão criada pela consciência que o homem tem do pecado e de não poder fugir da condenação, mostrando o lado carnal e o espiritual do homem em angustiante tormenta. Essas oposições podem ser estabelecidas a partir da observação das personagens.

Com relação à luta entre a razão e a emoção, pode-se citar o que acontece na trajetória de Januário. A personagem é apresentada, no início da obra, como um jovem amargurado que retorna à sua cidade natal depois de estar fugindo da justiça há um ano. Ele se encontra num estado de confusão mental tão grande que, por meio do fluxo de consciência, mistura fatos rememorados do passado ao seu presente. A confusão é tão grande que ele não

consegue entender imediatamente o que aconteceu consigo. Isso é resultado de seu estado emocional. Apaixonado por Malvina, ele próprio não consegue achar um elo entre o passado e o presente. Exausto, confuso, ele adormece velado por seu fiel escravo Izidoro. Depois da noite de sono, o rapaz, agora descansado, consegue colocar os pensamentos em ordem, entende que foi usado por Malvina, que ela nunca o amara, apenas aproximou-se dele para ter quem executasse João Diogo Galvão. Mesmo diante dessa revelação, Januário decide não mudar o que acredita ser seu destino: vai para o centro da vila e entrega-se à morte como havia planejado.

Januário finge que vai correr, ou vai mesmo correr. Queria ser morto de vez, não ia ser preso. Para um soldado mais afoito atirar. O soldado corre para ele, grita para. Januário não parou. O soldado é que para, atirou. Quase ao mesmo tempo: o estrondo, o baque na nuca. Januário caiu de borco no chão. (S.A., p. 217).

Assim como Januário, a personagem Malvina também se entrega totalmente ao fluxo de consciência. Todavia, ela, diferentemente de Januário, consegue conciliar a emoção e a razão. É por causa dessa capacidade que Malvina é tão habilidosa ao manipular as situações e as pessoas para e, assim, atingir seus objetivos. Malvina é a encarnação da grande antítese barroca: o bem e o mal.

A oposição entre bem e mal pode ser estabelecida, também, quando comparado o comportamento de Malvina e das outras personagens. Malvina é astuta, Januário e Gaspar são puros, ingênuos, e não percebem de imediato as intenções maldosas de Malvina. Ela é uma personagem construída a partir de características barrocas, pois segundo Aguiar e Silva (1976, p. 421):

O erotismo ocupa um lugar muito importante na temática barroca: a mulher deixa de ser conceituada como um ser idealizado e aristocraticamente distante, passando a ser visto como um ser de carne e osso, sedutora e apetecível na sua carnalidade; o amor é considerado prevalentemente como gozo dos sentidos – gozo que o dinheiro compra, cínica e impudentemente – e não como sentimento depurado e exaltador do espírito humano.

O erotismo é manifesto na personagem por meio de seu poder de sedução. Astuta, Malvina tem consciência de que, por meio da sedução, pode alcançar seus objetivos. Ela usa sua sensualidade, primeiro para conquistar João Diogo Galvão, a quem queria desposar, apenas, por interesse financeiro.

Ao perder o interesse pelo marido e apaixonar-se pelo enteado, seduz Januário

para ajudá-la a concretizar seus objetivos. Ela não ama o marido e também não ama Januário, apenas usa os dois para concretizar seus planos. Apesar de não amar Januário, ela cede ao desejo sexual e trai o marido.

Nua na cama, se entregando loucamente. Sem nenhum receio de que o marido, no outro quarto, o do casal, pudesse acordar e dar pela sua falta e sair a sua procura munido de punhal e pistola, pronto para matá-la: ele teria de defendê-la. Assim a sua fantasia. Ela parece que querendo ser surpreendida: os gritos, o amor tão violento, demorado, de gata saltando sobre o telhado. (S.A., p. 50).

Para Aguiar e Silva (1976), é comum encontrar na literatura barroca o erotismo, por meio do qual o narrador apresenta os detalhes mais íntimos da vida sexual. Na transcrição acima, ao descrever o encontro amoroso dos amantes, o narrador contrapõe a ingenuidade de Januário – que imagina que precisará cometer um ato de heroísmo para salvar a amada da vingança do marido traído – e a astúcia de Malvina, que faz de tudo para ser flagrada no ato de traição conjugal.

Januário obedece a todos os pedidos de Malvina. Ele só se dá conta de que foi usado por ela, quando tudo já está consumado e, sua única alternativa é a morte.

Ele não fez mais do que obedecer direitinho tudo aquilo que ela maquinou, voltava a sua monocórdica repetição. Caiu no mundão, na esparrela. Um menino, um menino perto da maldade dela. [...] O corpo nu brilhando na meia escuridão. As unhas na carne cravava. Depois da carta com certeza mandou avisar o Capitão-General que ele voltava. Não era impossível, porque se decidiu. Era a parca, vinha cobrar o que era dela, o corpo. (S.A., p. 211).

Malvina afirma amar o jovem Gaspar, demonstra ter atração física por ele e parece não se importar com possibilidade de envolver-se com o enteado, o que só não acontece porque ele a rejeita.

Ela é uma mulher ardilosa, por isso consegue iludir a todos a sua volta. Seu comportamento é imprevisível e a dualidade barroca se manifesta pelo seu modo de agir. Ela muda a cada circunstância, como pode ser notado no trecho transcrito abaixo, em que ela demonstra sentimentos e comportamentos antagônicos, pois faz de tudo para chamar a atenção de Gaspar, mas não quer que ele desconfie de seus sentimentos.

Todos os recursos e artimanhas ela usou. Mas era atualmente uma mulher medrosa, qualquer coisa a assustava, tudo a fazia sofrer. Uma mulher que se deixava assaltar pela paixão, ela que nunca amou. E se devorava e ardia e se

deixava consumir. Dia e noite não sossegava o impossível amor. Um amor que não devia dizer. Nem de longe podia deixar que ele desconfiasse e viesse a saber. (S.A., p. 101).

O comportamento de Gaspar, diante desse sentimento que a madrasta nutria por ele, coincide com os conflitos interiores do homem barroco. Ele sofre por ter que viver disfarçando o que sente por Malvina. Na presença do pai, ele finge conviver harmoniosamente com a madrasta. Mas, na verdade, ele muda seu comportamento e passa a evitá-la.

Suplício continuar fingindo uma inocência, um convívio puro e descuidado, uma paz e uma alegria ingênua que há muito deixará de ter. Aos poucos conseguia, se venceu. [...] Dominou a voz, os gestos, mesmo o tremor das mãos. Até sorrir já conseguia, doendo. Tudo voltava atrás, continuava como até então. (S.A., p. 160).

Depois da morte do pai, Gaspar é tomado por dúvidas e incertezas. Seu sofrimento se acentua, pois ele tem consciência de que ceder à sedução da madrasta é pecado e ele passa a se sentir culpado pela morte do pai.

A noção de pecado aparece várias vezes na obra, mostrando a influência do ideário cristão sobre os indivíduos. Gaspar sempre respeitou o pai, apaixonado pela madrasta, esconde o sentimento e a rejeita. Mesmo assim, ele acredita ter pecado contra o pai ao desejar sua madrasta. Malvina também vive essa angústia, como exemplifica a passagem em que ela questiona Inácia sobre a carta entregue a Gaspar.

Quem sabe ele sempre a amou? Quem sabe não era verdade o que ela às vezes vislumbrava, de tanto querer ver? Quem sabe ele não tinha recebido aqueles seus apelos e semáforas desesperadas, quando ela mudamente lhe comunicava o seu amor? Ele seria então uma pessoa ainda mais esquisita do que ela sempre imaginou. E os dois viveriam em pecado, tinha medo. Não medo do pecado, mas do que podia acontecer. (S.A., p. 176).

Outra passagem, que demonstra a consciência do pecado é a parte da narrativa em que a personagem começa a pensar na possibilidade da morte do marido. Ela ainda não havia concebido o plano do assassinato, mas deseja que o marido morra, pois assim os laços de parentesco entre ela e Gaspar desapareceriam.

Já pensava sem desvios e sem desvios na morte de João Diogo. Queria-a mesmo de todo o coração. Se não pedia à sua madrinha do céu, era com medo de que a santa a castigasse ao ouvir de seus lábios o que já tinha visto o coração. Tão consciente do pecado de que ela não queria, não podia mais fugir. (S.A., p. 115).

Esses conflitos interiores é que aproximam a personagem da literatura barroca. A paixão, o desejo carnal em luta com a ideia de pecado é uma característica marcante do barroco. Segundo Aguiar e Silva (1976, p. 420-421):

A expressão da religiosidade, na literatura barroca, está intimamente associada a motivos eróticos [...] Os valores sensoriais e eróticos são muito relevantes na arte barroca: o mundo é conhecido e gozado através dos sentidos, e as cores, os perfumes, os sons, as sensações tácteis são fonte de deleite e de volúpia.

Gaspar vive uma série de conflitos interiores: não aceita a morte da mãe e da irmã, não entende porque João Diogo Galvão foi assassinado, não consegue aceitar a ideia de Malvina estar envolvida no assassinato. A morte é a grande angústia de Gaspar e, de certo modo, o que o motivou a tomar decisões que interferiram em seu destino, foi a morte da sua mãe e da irmã. Seu luto o levou a deixar Portugal, voltar para Vila Rica e embrenhar na mata, se isolando do mundo.

Um antigo Gaspar, mazombo lido em livros de França, antigamente dado às luzes e às ideias, aos versos e à música, e que, de repente, com a morte da mãe, tudo abandonou para voltar às Minas e adotar os modos e roupas rudes de agora, a barba crescida, selvagem e arredo, um antigo Gaspar meio que sorria irônico da crença ingênua do pai. (S.A., p. 66).

A partir do falecimento de sua mãe – apenas lembrado por Gaspar – ele torna-se um homem melancólico. O homem barroco também se caracteriza pela melancolia, por pensar na efemeridade da vida. A melancolia, em Gaspar, manifesta-se pela não aceitação da morte do outro, mas, simultaneamente, ele pensa e deseja a morte para si. Como enlutado, o jovem rejeita e, ao mesmo tempo, vê na morte a única solução para os seus conflitos.

Enquanto na esfera da afetividade [individual] não raro a relação entre a intenção e seu objeto experimentam uma alternância entre a atração e a repulsão, o luto [como processo de elaboração da perda] é capaz de intensificar e aprofundar continuamente sua intenção. A meditação é própria do enlutado. (BENJAMIN, 1984, p.163).

Por causa da melancolia, Gaspar se sente desamparado no mundo. Ele não quer lembrar o passado, que lhe causa dor, e não consegue ter perspectiva de futuro, visto que percebe a vida como algo transitório. Por isso – depois de voltar para o Brasil – até conhecer Malvina, ele vivia embrenhado nas matas, dando vazão à falta de sentido para sua vida.

Conhecer a madrasta e apaixonar-se por ela fez com que Gaspar repensasse sua vida. Após a morte de João Diogo, ele toma a decisão de substituir o pai no comando dos negócios da família e compromete-se com Ana, tentando dar um sentido à sua existência atribulada, mas as ameaças de Malvina e a suposta falsa acusação de cumplicidade na morte de João Diogo Galvão provocam a incerteza, a instabilidade emocional e, conseqüentemente, a angústia.

O comportamento de Gaspar diante da vida revela que o sofrimento o levou a afastar-se das pessoas, mas, ao tentar reaproximar-se do pai, interessa-se pela madrasta e isto lhe traz novos sofrimentos. Ele é um homem angustiado, em crise consigo mesmo e com o mundo que o rodeia, o que o aproxima do homem barroco. Conforme Maurano (2003, p.26):

Na arte barroca exhibe-se um comportamento passional que revela que é preciso todo o vigor para nos defendermos do aniquilamento, sem que a morte seja por ela negada. O que articula tanto com a posição teórica quanto com a posição clínica da psicanálise: a ideia da confrontação do homem com um limite, onde em última instância situa-se a morte, é a convocação a que se viva a vida.

Gaspar também reflete o homem barroco preso nessa teia trágica. Ele apaixonou-se pela madrasta, mas consegue controlar seus sentimentos, mostrando que age mais pela razão que pela emoção, embora seu posicionamento o leve para um destino incerto. Gaspar, apesar do amor platônico por Malvina, é punido duplamente. Primeiro por sua consciência atormentada, que o acusa de ter pecado contra o pai e, depois, pelo desenlace dado por Malvina para o assassinato de João Diogo. A partir do momento que a madrasta o acusa de cumplicidade na morte de João Diogo Galvão, ele sofre com a certeza de que será punido. Embora a história de Gaspar termine em aberto na obra, o fato dele achar que será punido é notado na transcrição abaixo, quando a personagem afirma que não adianta fugir.

E, sozinho, se deixou de novo cair pesadamente no canapé. Nada mais tinha a fazer. Ao contrário do outro, não morreria em efígie, impossível e inútil fugir. Crescia dentro dele a certeza de que tudo aquilo que sonhara realmente aconteceu. (S.A., p. 201).

Desse modo, pelas questões até aqui comentadas, pode-se afirmar que as personagens, criadas por Autran Dourado são um misto de dor e angústia diante de sua trajetória. Seus destinos se cruzam para revelar o homem cindido entre o espiritual e o carnal. Januário é muito mais emoção do que razão, Gaspar, na busca por equilíbrio, opta pela razão, e Malvina concilia por um bom tempo a razão e a emoção, mas se deixa vencer pelo

desespero. Assim, três das personagens são arrastadas para um destino trágico: João Diogo Galvão é assassinado pela esposa que amava e em quem confiava; Januário morre simbólica e fisicamente; Malvina suicida-se e o destino de Gaspar permanece incerto.

O suicídio e o assassinato são mais uma das proximidades com as características do barroco do século XVIII, pois segundo Aguiar e Silva (1976, p.418-419):

A literatura barroca cultivou com frequência e aprazimento uma estética do feio e do grotesco, do horrível e do macabro. [...] As cenas cruéis e sangrentas abundam igualmente na literatura barroca, traduzindo uma sensibilidade exasperada até ao paroxismo, que se compraz no horrífico e no lúgubre, na solidão e na noite.

O tema da morte é assunto recorrente no romance. A finitude da existência ecoa permanentemente na consciência das personagens através das badaladas dos sinos e do fim trágico de Malvina e Januário. Para Benjamim (1984, p. 38):

A morte é o conteúdo mais geral da alegoria barroca. É próprio da mão de Midas do alegorista transformar tudo em tudo, mas o esquema básico da alegoria é a metamorfose do vivo no morto. Esse esquematismo da morte está presente, sobretudo na metafórica barroca.

Em *Os sinos da agonia* tem-se um autor contemporâneo que revisita o século XVIII, expõe questões históricas marcantes do período escolhido para ambientar seus personagens e, ao fazer isso, reconstrói a sociedade da época.

Ao reconstruir a sociedade mineira do século XVIII, o autor também retoma o estilo barroco com todas as suas contradições reveladas na linguagem rebuscada, nos subentendidos e nas interrogações dos personagens sobre sua própria trajetória. O ponto mais marcante dessa construção barroca, porém, é a representação do homem fragmentado, sofrido por conta de sua cisão entre o céu e a terra, o amor e a razão, a consciência de que seus atos desagradam a Deus e o medo de perder sua alma. Quanto maior esse medo, maior a tragédia, pois os personagens entregam-se aos fortes sentimentos, perdem o controle da razão e sucumbem diante do sofrimento.

2.5 ÓPERA DOS MORTOS: ATMOSFERA BARROCA

Assim como em *Os sinos da agonia*, o romance *Ópera dos mortos* também apresenta características barrocas. O barroco é mencionado logo no início da narrativa, no

capítulo intitulado “O sobrado”, quando o narrador descreve o Largo do Carmo, onde se situa o solar dos Honório Cota.

A casa fica no Largo do Carmo, onde se plantou a igreja. A Igreja do Carmo foi a primeira construção de pedra e alvenaria da cidade. Depois é que Lucas Procópio mandou construir a sua casa (na época apenas a parte de baixo), tentando fazer parelha com a igreja. Uma igreja em que se procurou no risco e na fachada seguir a experiência que os homens trouxeram das igrejas de Ouro Preto e São João del-Rei: só que mais pobre, sem a riqueza dos frontões de pedra em que o barroco brinca as suas volutas vadias. (O.M., p. 11).

Ao afirmar que a Igreja do Carmo foi construída com os mesmos padrões das igrejas de Ouro Preto e São João Del Rei, o narrador remete à mudança que a arquitetura promoveu nessas cidades onde o modelo arquitetônico jesuítico das igrejas foi substituído pelo modelo barroco europeu que chegou tardiamente ao Brasil. Conforme Bury (2006, p. 112):

Por volta de 1760, os principais centros auríferos de Minas Gerais já tinham se transformado em cidades de tamanho considerável, cada uma com sua imponente igreja matriz em estilo jesuítico. Começaram, então, a ser introduzidas novas formas barrocas e conceitos decorativos rococós, vindos da Europa, emergindo um estilo arquitetônico original que, batizamos de “estilo Aleijadinho”, em homenagem a seu expoente mais conhecido.

Ao apresentar o sobrado, o narrador descreve alguns detalhes que caracterizam a casa de Rosalina. Ele fala dos ângulos, da ilusão de movimento, das retas e curvas, do jogo entre luz e sombra, cheios e vazios, presentes nos detalhes da construção. Ao comentar as novidades que podem ser observadas a cada vez que se olha para o sobrado, o narrador caracteriza o sobrado como uma edificação típica da arquitetura barroca, na qual, conforme Bosi (1990, p.38):

O movimento já aparece nas plantas baixas que em plena expansão rompem com as formas geométricas fundamentais e por meio das curvas e dobras caprichosas, saliências e reentrâncias abrandam toda a rigidez. [...] tudo que era áspero se abrandava [...] as volutas volteavam sobre si mesmas e rolavam como vagas. [...] Tudo oscilava e dançava [...] Tudo era construído sobre luz e sombras para assim completar a ilusão dos edifícios que se moviam e respiravam em todas as suas partes.

Se a descrição do sobrado feita pelo narrador for comparada à afirmação de Alfredo Bosi, é possível dizer que o sobrado da família Honório Cota foi construído de acordo

com os padrões arquitetônicos do século XVIII.

As características barrocas do romance *Ópera dos mortos* não estão apenas na referência à Igreja do Carmo, ou na descrição do sobrado. Há outros aspectos que remetem ao uso do estilo barroco. A arte barroca, ligada ao movimento da contrarreforma, revela a dualidade humana a partir da expressão da tensão dos contrários: espírito e corpo, luz e sombra, sagrado e profano.

O fato de o sobrado ter sido construído ao lado da igreja coloca lado a lado esses contrários. O sobrado, nesse jogo de contrários, representa o corpo, ou seja, as vontades humanas, os desejos e os vícios escondidos de Rosalina, sua vida nas sombras, onde ela rompe com a moralidade imposta à sua condição de moça de família e solteira, enquanto a Igreja representa a espiritualidade, o lugar de luz, o sagrado, símbolo de severidade em contraste com o comportamento de Rosalina e Juca Passarinho.

Portanto, o sobrado constituía-se num espaço sagrado e, ao mesmo tempo profano. Sagrado, por guardar as memórias da família, as recordações de Lucas Procópio Honório Cota, temido por suas maldades, João Capistrano e seu silêncio, por causa do orgulho ferido, D. Genu e seus anjos; profano, pois Rosalina, criada para manter a honra da família, não aguenta o peso da solidão, do abandono e seus conflitos internos a levam a beber e a ter uma vida dupla em companhia de Juca Passarinho. A jovem, independentemente de sua personalidade forte, mostra-se fragmentada e contraditória, pois o sobrado construído para alojar a felicidade da família, torna-se um monumento em homenagem aos mortos e um ambiente opressor para Rosalina.

Para construir essa personagem fragmentada, Autran Dourado faz uso de metáforas, como: a flor de seda, as escadas e a janela. Essas metáforas, porém, não funcionam como meras associações de sentido, pois elas constroem a antítese que rege a vida de Rosalina: liberdade e opressão. Aguiar e Silva (1976, p. 431), ao discorrer sobre o barroco afirma que:

A metáfora é o elemento fulcral desta poética: constitui o instrumento por excelência de uma expressividade misteriosa, da revelação de recônditas analogias que o poeta apreende na realidade, da transfiguração fantástica do mundo empírico. [...] A metáfora barroca é muitas vezes prejudicada pelo pendor hiperbólico e pelo gosto da obscuridade, consequência herdada da tradição renascentista, transformando a busca da expressão numa aventura gozoza no mundo da linguagem.

Por meio da metáfora da flor de seda, constrói-se a figura feminina de Rosalina,

como uma moça delicada, como a flor, e sofisticada como a seda. Ela se mostra frágil e sensível, mas forte o bastante para suportar a solidão em que vivia.

Ela não tinha medo, os fantasmas familiares, queria que eles aparecessem para que sua vida ficasse povoada. A casa vivia de noite, ou de dia naquele oco de silêncio que ensombrecia como se fosse de noite, como se ouvisse, como se fosse um coração batendo a sua pêndula. (O.M., p. 50).

Imaginar as flores, planejar como fazê-las, escolher os tecidos e dar forma a elas torna a existência de Rosalina mais leve e alivia a opressão, pois ela carrega consigo o peso de viver presa ao tempo passado de seus mortos.

Mesmo vivendo em isolamento, a filha do coronel Honório Cota participa indiretamente dos eventos sociais que acontecem em Duas Pontes, através do seu esmerado trabalho de fabricar flores.

Compravam dúzias e mais dúzias, para revender nas cidades grandes. Flores para usar no chapéu [...] os buquês de noiva, as rosas vaporosas de organdi feitas com tanto carinho, eram as que ela mais gostava. [...] Ou os lírios da primeira comunhão, que ela amava tanto. (O.M., p. 44).

Enquanto prepara as flores para os casamentos, para o andor de Nossa Senhora do Carmo ou para a primeira comunhão, ela experimenta as sensações que vão desde a angústia de lembrar o passado até a imaginação que chega a dar vida a seres inanimados.

Mas agora ela não dormia, vigiava as coisas. As coisas eram sem vida, diziam, sem nenhum mistério, devassadas. Ela é que encharcava de ruído as coisas, emprestava às coisas um sumo de alma. [...] O espelho de moldura dourada na parede podia devolver (um lago) a sua figura, mas de onde estava não via: o espelho vazio, cristal-prata. (O.M., p. 52).

Nos fragmentos acima, fica evidente o quanto a personagem é complexa, fragmentada e, ao mesmo tempo, profunda. Para representar as diferentes emoções que Rosalina experimenta nos momentos de solidão, em que ela dá vida às coisas, nota-se o fluxo de consciência, por meio do qual diferentes sentimentos e lembranças são evocados simultaneamente. Para Aguiar e Silva (1976, p. 429):

Na literatura anterior ao barroco existem personagens que experimentam contradições de sentimentos e de anseios, mas estas contradições são consideradas como uma sucessão, como uma alternância e não como uma simultaneidade. Pelo contrário, as personagens mais características da literatura barroca deixaram de ser simples e retas, transparentes em todas as

circunstâncias e uniformes em todas as suas reações.

A complexidade de Rosalina aumenta à medida que o silêncio do sobrado vai sendo rompido. O elo que a liga ao mundo exterior, depois da morte dos pais, é Quiquina, que é muda e seu silêncio é visto por Rosalina como uma virtude. Quando Juca Passarinho começa a trabalhar no sobrado, a rotina de Rosalina é alterada, o que interfere, assim como seu comportamento recluso e silencioso.

Juca Passarinho torna-se um novo elo de Rosalina com a cidade. Ao contrário de Quiquina, ele fala demais, pergunta sobre tudo, quer saber de Rosalina, do passado, faz pequenos reparos na casa e, por causa de seu comportamento expansivo, rompe o silêncio, trazendo mudanças para o sobrado.

A gente reparava no sobrado. Via o serviço de Juca Passarinho e bendizia sua presença na cidade. Via a fachada, as muitas janelas, os vidros quebrados que ele ia trocando; [...] A gente inchava o coração de esperança. Se levasse uma mão de tinta, pensava-se. Rosalina porém não permitia. (O.M., p. 92).

Rosalina exaspera-se com ele, mas, para surpresa do leitor, aos poucos, ela vai se interessando cada vez mais pelo forasteiro. Ao mesmo tempo em que se mostra interessada procura mantê-lo à distância, demonstrando um comportamento ambíguo.

Rompido o silêncio, Rosalina não é mais retratada pelo narrador como a moça delicada e etérea, que fazia flores de seda. Os segredos da jovem começam a ser revelados. Para abrandar seus conflitos interiores, ela bebe às escondidas. Esse é um comportamento que ela adota, apenas, na sombra da noite, pois à luz do dia ela é completamente sóbria. A personagem tem atitudes diferentes: na sombra, protegida pela escuridão da noite, para que ninguém tome conhecimento de seu vício, ela embriaga-se na tentativa de lidar melhor com seus conflitos; na luz, durante o dia, ela é senhora de si e cumpridora do dever de zelar pela honra da família Honório Cota. Essa duplicidade a aproxima, mais uma vez, das personagens barrocas, cujo caráter, conforme Aguiar e Silva (1976, p. 429):

É complexo, matizado entre um sim e um não, frequentemente indeciso e vacilante; e é frequente que o caminho que segue não seja o que quer seguir, que anele idealmente pelo contrário do que faz na realidade, que considere o livre arbítrio como um perigo e a força maior como uma benção. Em presença destas personagens, nem sempre é fácil adivinhar as suas reações, pois que, em cada circunstância, parece que obedecem simultaneamente a dois impulsos contrários.

Rosalina, por causa de sua personalidade bipartida, foge da realidade ao se isolar completamente no sobrado e ao entregar-se ao álcool para aliviar a tristeza e a solidão.

O cálice vazio na mão, um restinho de vinho no fundo, uma borra. Podia quebrar o cálice entre os dedos, ferir-se, o sangue nas mãos. O pai bebia só em ocasiões muito raras. [...] Riu tanto que seus olhos se encheram de lágrimas. Deixou cair a cabeça entre os braços, o rosto colado na mesa, os olhos fechados, o rosto molhado de lágrimas. (O.M., p.129).

A bebida fazia com que Rosalina imaginasse outro mundo, outra vida, na qual ela se sentia menos solitária e amada. Isso pode ser observado na transcrição abaixo, em que ela se coloca no lugar de Margarida, personagem do romance *As pupilas do senhor reitor*, do escritor português Júlio Dinis, publicado em 1866.

Assim ficou algum tempo, sem pensar no que fazia. O pensamento boiava longe, num azul lá longe, numa paisagem sonhada, era como se sonhasse. Morava num outro país, era Margarida, o senhor reitor tinha sempre muitas conversas com ela. O outro homem, cavalheiro. Aquele amor tão puro, tão bom, os sentimentos sempre tão delicados. Tinha gente assim no mundo? Só numa aldeia em Portugal, há muitos e muitos anos. (O.M., p.129).

Esse amor sonhado, imaginado, ela encontra no complicado relacionamento com Juca Passarinho. Ao conhecer o forasteiro que chega à cidade e se aproximar dele, Rosalina se dá conta da solidão em que vive e começa a experimentar um sentimento novo. Ela desperta para a vida.

De repente, acordada pelo canto, viu a solidão que era a sua vida. Como foi possível viver tanto tempo assim? Como, meu Deus? Ela estava virando uma coisa, se enterrava no oco do escuro, ela e o mundo uma coisa só. E dentro dela rugia a seiva, a força que através de verdes fusos dá vida à flora e à fauna, e que torna o mundo esta coisa fechada, impenetrável ao puro espírito do homem. (O.M., p. 88).

Sob o efeito do vinho, Rosalina muda de comportamento e se envolve com seu empregado. Na primeira vez em que ficam juntos, eles demonstram o desejo mútuo, mas, no dia seguinte, a jovem se arrepende de ter cedido aos seus instintos e de tê-lo beijado.

Ressurreição e dor. A dor, a sensação de existir. [...] A dor e o peso, o corpo pesado. A dor e o remorso de um corpo que perdeu o equilíbrio. Tonta, o próprio corpo é que sabia não ser possível se erguer, o mundo girava feito uma máquina infernal. Luz e movimento, dor. Assim ficou muito tempo, até que pudesse se mover e abrir os olhos. (O.M., p. 154).

O arrependimento a leva a interrogar-se. Tais interrogações, típicas do barroco, revelam a crise existencial que a personagem vive.

De onde vinha, onde estava, mesmo quem era? Eu, Rosalina, conseguiu pensar com dificuldade. Eu, viva. À dor de viver, preferia estar morta, não ter acordado nunca. Eu, por quê? Por que, como se procurasse uma conexão com o mundo e a existência. Eu, como uma liturgia, um batismo: para começar a viver, para se livrar do vazio, da angústia, do nojo no corpo. [...] Como foi? O remorso no corpo. Apalpou o corpo, meu. Vestida, dormira vestida. Como foi que aconteceu? Que aconteceu? Como? Quem? (O.M., p. 154).

A angústia é consequência do fato da personagem ter tomado consciência de que a vida é efêmera e que ela estava deixando a mesma fluir em absoluta solidão. Entretanto, ela se sente desconfortável com seu envolvimento com Juca Passarinho, tanto pela distinção de classe quando por este envolvimento poder ser apenas uma ilusão. Para Aguiar e Silva (1976, p. 406), o desengano da vida e a transitoriedade são características barrocas que o maneirismo antecipa, por isso:

O tema da ilusão e da efemeridade da vida adquire na poesia maneirista uma expressão pungente e agônica, reflexo da pungente turbacão interior, ao passo que na poesia barroca o mesmo tema se corporiza numa expressão mais exteriorista, não raro teatral e grandiloquente. (AGUIAR e SILVA, 1976, p. 406).

Depois do primeiro encontro, Rosalina evita Juca Passarinho. Ele, angustiado, procura pela patroa, mas a porta e as janelas do sobrado sempre estão fechadas. Passados três dias, finalmente, a persistência do forasteiro é recompensada, pois a janela está aberta, as luzes da sala acesas e Rosalina está a sua espera. O segundo encontro, tão aguardado por Juca Passarinho, acontece. Rosalina, reprimida pelo amor não correspondido de Emanuel, entrega-se ao forasteiro.

E ela veio, os passos incertos, solta no espaço, feito pairasse sobre o abismo. E assim ele conheceu Rosalina. Conheceu o seu corpo branco, palmilhou-o em todos os segredos. Um corpo luminoso e cheio, ao contrário do que esperava. Certas mulheres enganam, parecem magras e não são. (O.M., p. 191-193).

Depois de relatar o encontro de Rosalina com Juca Passarinho, o narrador descreve, por meio dos pensamentos da personagem masculina, a sensualidade da moça, dando ênfase ao erotismo que une o casal. “Os retratos barrocos de mulheres estão geralmente

saturados de sensualidade e, como é natural, essa sensualidade adensa-se sobretudo nas partes corpóreas como a boca e o seio” (AGUIAR e SILVA, 1976, p. 422), por isso Juca Passarinho é colocado como um homem que pensa no corpo da amante, no desejo não consumado no primeiro encontro e fala de seus seios, como é possível notar na transcrição abaixo:

O sonho levava mais para a frente o carinho interrompido. E ele via Rosalina deitada a seu lado: nua, quente, dizendo palavras que ele não entendia bem. No escuro o corpo dela brilhava branco, iluminado de uma luz mortiça. As mãos apalpavam o volume dos seios e eles eram duros, quentes, pesados. As mãos corriam as ancas, seguiam o arredondado de seu desenho. (O.M., p. 168).

Por meio das reflexões da personagem masculina, o erotismo é construído no romance. Todavia, enquanto ele fantasia os encontros com a dona do sobrado, ela, que, agora, além de patroa é amante, vivencia uma angústia cada vez maior por ter dado esse passo.

Deitada no chão, agora não pensava em mais nada. Os olhos cheios de lágrimas, ela agora chorava. Como se chorasse de uma só vez toda a angústia, toda a infelicidade que era a sua vida, todas as lágrimas sufocadas pela desesperança, pelo orgulho, pelo medo. (O.M., p. 159).

A angústia da personagem revela o quanto ela é cindida. Durante o dia, a patroa distante, que preserva o recato e a moral, à noite, seu comportamento é livre, dona da própria vontade. Rosalina é uma mulher cujo comportamento ambíguo mostra que ela é constituída por dois opostos: o recato e a sensualidade.

Que pessoa estranha, dona Rosalina. Ela o deixava desconcertado não apenas pela ambivalência de sua conduta, mas pelo mistério de seu ser. Como é que uma pessoa era assim? Ele não entendia, por mais que verrumasse a cabeça não conseguia entender. Ela lhe dava a impressão de duas numa só: quando ele pensava conhecer uma, via que se enganara, era outra que estava falando. Às vezes mais de uma, tão imprevista nos modos, nos jeitos de parecer. Um ajuntamento de Rosalinas numa só Rosalina. (O.M., p. 116).

O dualismo da personagem pode ser notado também por meio da metáfora da escada que liga a parte inferior da casa – construída pelo avô – à superior da casa – construída pelo pai. Ao descer as escadas, a moradora do sobrado age com autoridade, comporta-se como uma mulher dura e decidida, cuja postura lembra o pai: o coronel João Capistrano Honório Cota. Ao subir para o andar superior, ela deixa o recato e, bêbada, vive seus sonhos e realiza seus desejos entregando-se ao amante, o que lembra o comportamento do avô: Lucas

Procópio. A própria Rosalina fica confusa, pois pensa ser igual ao pai, mas descobre que é igual ao avô.

Eu pensava que era igual a ele, [o pai] não sou igual a ele não, sou igual a ele, o outro [o avô]. Quem era ele, quem era o outro? Tudo muito confuso, muito apressado, muito quente. Olhou para onde ela olhava e viu os dois retratos na parede. Os retratos, o pai e o avô. Ela falava para os retratos, não falava com ele. (O.M., p.148).

A escada funciona como um elo entre o passado mais distante, herdado do avô, o passado mais próximo, herdado do pai, e o presente de Rosalina: o comportamento austero com os empregados, a frieza e o silêncio são consequência de seu passado, mas a bebida e o romance são seu presente. Um presente que a incomoda, pois vai contra o comportamento que se espera que ela tenha por causa de seu passado.

Não podia destruir o que ficou para trás, na sementeira dos dias. Eram uma parte de sua vida, da vida que conscientemente mesmo sem querer construía, pacientemente construía com a mesma meticulosidade do pai. Aquela era a sua vida, a sua claridade; aquele, o seu dever, o seu silêncio. Não a nebulosa informe da noite passada, a força sombria que a arrastou para o redemoinho de águas lodosas. Não as águas enganosas, não tanto escondidas, tanto tempo soterradas. (O. M., p. 163).

A consciência de Rosalina, que se vê como guardiã da memória e da moral da família Honório Cota, aproxima-se do que Roberto Damatta (1997, p.52) afirma a respeito do que é próprio da rua e do que é próprio da casa:

Não se pode misturar o espaço da rua com o da casa sem criar alguma forma de grave confusão ou até mesmo conflito. Sabemos e aprendemos muito cedo que certas coisas só podem ser feitas em casa e, mesmo quando em casa, dentro de alguns de seus espaços.

Desse modo, seu comportamento “imoral”, por causa do relacionamento com o empregado, seria misturar o espaço da rua com o de casa, pois ela estava trazendo um forasteiro para dentro de seu quarto de solteira – um espaço íntimo que não deveria ser frequentado por Juca Passarinho – o que faz com que ela desagrade Quiquina.

Existem nas casas espaços que fazem a ligação entre as dependências da própria casa ou do interior das casas com o exterior. Segundo Roberto Damatta (1997, p.56):

Assim como a rua tem espaços de moradia e/ou de ocupação, a casa também

tem seus espaços "arruados". Seja porque fazem a ponte entre o interior e o exterior - como as janelas, varandas, salas de visitas, cozinhas, entradas de serviço, dependências de empregadas e quintais -, seja porque o próprio desenho da casa tradicional urbana brasileira [...], tem um corredor de circulação que num sentido muito preciso é igual à rua como espaço único e exclusivo de relacionamento de todas as suas peças que operam como se fossem casas.

Em *Ópera dos mortos* a janela é uma metáfora importante na narrativa e um dos espaços arruados que revela a necessidade que Rosalina tem de observar a cidade. Para aplacar a solidão, a jovem olha a cidade, escondendo-se atrás da cortina. Assim, ela participa indiretamente da vida dos moradores de Duas Pontes.

Rosalina conhecia o Largo do Carmo palmo a palmo, desde sempre olhando detrás das cortinas a igreja, as casas fronteiras, a Escola Normal, a estrada. Os olhos vazios e mornos miravam o silêncio coalhado da praça, a solidão do descampado às três horas da tarde, o céu de verão sem nuvens, o sol estorricando a terra, reverberando nas paredes brancas, os burricos peados junto ao cruzeiro, os jacás vazios esperando os donos - [...] - alguém que entrava no Largo, [...] e ela o seguia com a vista, a atenção neutra dos desocupados, até que dobrava a esquina ou se perdia de vista no fim da rua. (O.M., p. 11-12).

Pela janela, as pessoas que passavam na rua também podiam ver, ainda que com pouca nitidez, o sobrado por dentro, tentando adivinhar o que acontecia por lá. A janela entreaberta serve de mediação entre o sobrado e a rua.

Para Rosalina, a janela é uma forma de contato visual com a cidade, o que revela, mais uma vez o comportamento dúbio da moradora do sobrado: ela quer ver sem ser vista. Os moradores de Duas Pontes, por sua vez, têm na janela uma possibilidade de matar a curiosidade e tentar adentrar nos mistérios do sobrado.

As metáforas da flor de seda, da escada e da janela, empregadas no romance, revelam a antítese liberdade e opressão que determina quem é Rosalina. A opressão faz com que ela viva ligada a um passado de morte, pois ela deixa de viver por um bom tempo, enclausura-se e entrega-se à solidão em nome da defesa da memória e da honra da família Honório Cota.

Ao experimentar a liberdade, ela se envolve com Juca Passarinho, deixa aflorar a sensualidade e mostra seu lado transgressor ao fazer coisas que considera proibidas, como: beber às escondidas, guardar as flores mais bonitas para si, viver o romance com o empregado. A liberdade a angustia, pois a prática daquilo que considera proibido a afasta da memória do pai e do cuidado com a honra da família.

Juca Passarinho também é um homem dividido e angustiado. A princípio, ele se mostra como uma pessoa que não se apega a nada. Pois, até conhecer Rosalina, sempre vivera ao acaso, não se fixando no trabalho nem em um único local e quando passa a trabalhar no sobrado acredita que seria fácil trabalhar para Rosalina. Depois, de envolver-se emocionalmente com a patroa, ele deixa vir à tona suas incertezas.

Nada aconteceu? E ontem? Ontem, começou a pensar meio assustado. Quem sabe aquilo tudo não era mesmo um aviso pra ele? Quem sabe não devia fugir, largar o sobrado de banda, a cidade, pegar viagem, andeje? Não. Por quê? Porque tudo de ontem foi bom? E Quiquina? Quê que podia acontecer? (O. M., p. 176).

Assim como Rosalina, Juca Passarinho, atormentado por suas inquietações, pensa em fugir, retomando sua vida de andarilho. Enquanto Rosalina usa como fuga a bebida e o enclausuramento, ele pensa em largar o serviço no sobrado e partir para outra localidade.

Se levantou, foi até a bilheteria, perguntou o preço de uma passagem até Tuiuti. Vai viajar, Juca Passarinho, perguntou o bilheteiro. Pode ser, disse ele misterioso. O homem riu. Todo mundo ria dele, era ruim, pensou pela primeira vez. Triste. Não se lembrava de ter ficado antes tão triste e calado. O que aconteceu não é para deixar ninguém triste. É porque estou aflito, não sei o que vai acontecer. (O.M., p.181).

Outra antítese que aparece no romance é a oposição belo/ feio. O feio que, sempre é alvo de exclusão ou de preconceito, é colocado, em *Ópera dos mortos*, próximo ao belo. Essa oposição é sempre marcante na literatura barroca. Segundo Aguiar e Silva (1976, p.416):

A expressão da beleza alcança um fulgor, um engenhoso requinte e uma exuberante riqueza que a poesia renascentista está longe de oferecer. [...] A literatura barroca compraz-se na representação de tudo quanto é peregrinamente belo na figura humana, nas coisas, nas paisagens, nas criações artísticas devidas ao engenho dos homens.

A oposição entre o belo e o feio é representada pelas personagens: Rosalina e Emanuel – filho de seu padrinho – representam o belo: e, Juca Passarinho, o feio. A beleza de Rosalina é motivo de admiração de Juca, que a acha linda, como é possível notar na transcrição abaixo:

Viu o que ela queria, o que ela queria dizer. Prendeu a rosa no cabelo, meu Deus, ela é linda. Nunca vi uma mulher assim feito ela. Que estava reservado para ele? [...] a pele macia do rosto, sentiu-lhe o fundo perfume, o

calor irradiante. (O.M., p. 150).

A preocupação em descrever a beleza aparece também quando o narrador relata que João Capistrano Honório Cota era um homem que gosta de apreciar a beleza dos móveis que adquire para o sobrado e quando Quiquina, em suas memórias, recorda-se de Emanuel – que quando mais jovem pedira Rosalina em casamento – e fala de sua beleza, enfatizando o quanto seus olhos eram bonitos.

A presença do feio, na figura de Juca Passarinho, revela o preconceito e, principalmente, as inquietações de Quiquina em relação à Rosalina. Quiquina fala do olho de Juca Passarinho e a aflição que a aparência dele lhe causava.

Juca Passarinho tinha um olho branco, quando queria ver melhor se virava. O olho branco lhe dava aflição, ela não sabia nunca se ele estava mesmo vendo. Porque tudo nele podia ser fingimento, o homem não prestava, a gente logo via. [...] Ele é prestativo, agora vejo que ele nos faz muita falta, dizia Rosalina. Falta coisa nenhuma, as duas sempre viveram sem carecer de nenhum Juca Passarinho. É verdade que ele limpava a horta, picava lenha pra ela. Bem que carecia da ajuda de alguém, velha, cansada. Mas por que tinha de ser logo aquele caolho? (O.M., p. 101).

Rosalina chega a afirmar que gostaria de descascar o olho de Juca Passarinho, tirar aquela pele para ver se sangra. Quiquina e Rosalina assumem posturas diferentes diante do que consideram feio: a empregada não aceita, aflige-se, e sua patroa tem curiosidade, quer desvendar o que está por trás da pele branca. A respeito do feio, Aguiar e Silva (1976, p. 417), afirma que:

A literatura barroca cultivou com frequência e aprazimento uma estética do feio e do grotesco, do horrível e do macabro. [...] Os mesmos poetas que cantam em termos quintessenciados a beleza feminina, que hiperbolizam as delicadezas [...] constroem um universo poético radicalmente antagônico deste, comprazendo-se na descrição ou na evocação de seres e factos grosseiramente vulgares, sórdidos, disformes e grotescos. (O.M., p. 417-418).

As características barrocas presentes em *Ópera dos mortos* realçam o dualismo tanto da figura feminina quanto da figura masculina e instaura no romance a discussão acerca do conflito interior das personagens. Esses conflitos não são resolvidos, mas intensificados no decorrer da narrativa, culminando na tristeza de Juca Passarinho e na loucura de Rosalina.

Tanto em *Os sinos da agonia* quanto em *Ópera dos mortos*, apesar da utilização de recursos de linguagem que remetem ao estilo barroco, o que recebe ênfase é o aspecto

psicológico das personagens. Para a construção desse aspecto psicológico, Autran Dourado prioriza a atmosfera barroca que reinava tanto na colônia do século XVIII quanto no Brasil do século XIX.

2.6 O BARROCO E O NEOBARROCO EM JOSÉ SARAMAGO E AUTRAN DOURADO

Ao analisar a permanência do barroco nos romances *Memorial do convento* e *As intermitências da morte*, de José Saramago e *Os sinos da agonia* e *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado, observa-se que os dois autores, ao comporem seus romances, recorrem aos recursos do estilo barroco. Esses recursos ora são usados tal qual se caracterizavam no século XVIII, ora imprimindo inovação nas narrativas analisadas.

Em *Memorial do convento*, nota-se que os traços barrocos se manifestam por meio das figuras de linguagem, como a metáfora, a onomatopeia a hipérbole que, no romance, são usadas com o mesmo objetivo que estas eram utilizadas pelos escritores barrocos, respectivamente, para: associar imagens, expressar sonoridade e dar ideia de grandiosidade. A antítese, porém, era a principal figura de linguagem do barroco e era usada para mostrar as contradições do mundo barroco. Esse é o recurso mais empregado por José Saramago, no romance, pois ele reconstrói ficcionalmente a sociedade portuguesa da época em que a visão barroca de mundo predominava tanto no comportamento das pessoas em sociedade quanto na literatura.

Ao reproduzir a sociedade da época, o autor contrapõe, por meio da antítese: os nobres, religiosos e as pessoas do povo, mostrando o fausto de uns e a miséria de outros; o casal real e o casal do povo, apontando para as convenções que unem D. João V e D. Ana Josefa, o que torna o relacionamento entre eles meramente protocolar; já, entre Baltasar e Blimunda o relacionamento pauta-se – a despeito das adversidades – na fidelidade e na cumplicidade daqueles que fogem das convenções; há ainda, no romance, o conflito entre o pensamento científico, ainda incipiente, e a resistência e o temor dos religiosos em relação à ciência, visto que eles temiam, em função das explicações científicas do mundo, perder o espaço conquistado na sociedade.

Há, também, o uso da paródia e da ironia que, junto com as figuras de linguagem citadas, colaboram para construir a crítica à sociedade portuguesa do século XVIII e à Igreja católica, que manipula a fé de seus fiéis e ao povo que mistura o sagrado e o profano.

Em *As intermitências da morte*, José Saramago também recorre aos recursos do

estilo barroco. Apesar de optar pela ressimplicação da linguagem, tornando-a menos ornamentada, é possível encontrar, no romance, o conceptismo, a alegoria, o uso das antíteses, as inversões, a enumeração e a ironia.

Nota-se, nesse romance, a proximidade com a linguagem barroca, pois a narrativa possui períodos longos, em que o autor usa de inversões sintáticas e enumerações para construir a perspectiva irônica do texto. A ironia, recurso típico do barroco, é usada em *Memorial do convento* e em *As intermitências da morte* com finalidades diferentes: no primeiro, apenas, para criticar a sociedade portuguesa do século XVIII e, no segundo para imprimir humor à narrativa e, por meio do riso, criticar a sociedade contemporânea.

Com relação ao uso das antíteses, é possível afirmar que o modo como esse recurso foi empregado, nesse romance, o distancia de seu objetivo primeiro que era expressar os conflitos e dúvidas do homem barroco. Os conflitos do homem contemporâneo são revelados pelas oposições, mas, assim como o tom irônico, elas também espriam o humor na narrativa.

Além de instaurar o tom irônico e o riso, as antíteses empregadas em *As intermitências da morte* revelam a preocupação com a condição humana diante da efemeridade da vida e ajudam a construir a temática da morte que se faz presente tanto no romance de José Saramago quanto em textos de escritores do século XVIII.

Ao abordar a temática da morte com humor, José Saramago subverte a visão barroca da morte ligada à angústia e à tristeza. A finitude da existência é retratada como um evento natural da trajetória humana e extremamente necessária para a manutenção da continuidade da vida. O autor também se vale da apropriação dos recursos do barroco e da temática da morte para, além de discutir as vantagens e as desvantagens de não morrer, criticar a sociedade contemporânea e suas instituições voltadas para a obtenção de lucro a qualquer custo, desmistificando o sonho de imortalidade, pois esta condição é inviável.

Quanto aos romances *Os sinos da agonia* e *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado, também é possível verificar a presença do estilo barroco, pois o autor recorre ao uso de vários recursos da linguagem barroca nos romances.

Em *Os sinos da agonia* há figuras de linguagem, como a metáfora, a hipérbole, a antítese, o paradoxo e as metonímias empregadas para construir a história de Malvina, João Diogo, Gaspar e Januário. Personagens cujos destinos se entrelaçam e a agonia de cada um é marcada pelo som lúgubre dos sinos que metaforiza a agonia de Gaspar e prenuncia a morte de Malvina e Januário.

As antíteses, assim como em *Memorial do convento* e *As intermitências da morte*,

são empregadas para mostrar oposições. Em *Os sinos da agonia*, elas revelam o homem cindido entre a razão e a emoção, a consciência do pecado e de não poder fugir da condenação, o lado carnal e o espiritual do homem em angustiante tormenta. Essas oposições podem ser observadas no comportamento das personagens, pois o autor registra a melancolia, a dor e a angústia diante do destino.

Outras características comuns ao barroco como o erotismo, a violência, o suicídio, o assassinato também colaboram para a construção do enredo que prioriza aspectos psíquicos das personagens, mostrando a fragmentação, os conflitos existenciais e os fortes sentimentos que levam à perda do controle da razão e faz com que eles se verguem diante do sofrimento.

Em *Ópera dos mortos*, Autran Dourado também se apropria das características do barroco por meio do uso de antíteses e metáforas que revelam a dualidade barroca.

As metáforas têm um papel importante na compreensão da personagem, pois é, por meio das imagens metafóricas, que se revela a alma conflituosa e fragmentada da personagem que vive enclausurada num sobrado e cuja rotina é quebrada com o rompimento do silêncio que a cercava.

Como nos demais romances analisados, as antíteses presentes em *Ópera dos mortos* também são muito importantes para a construção da personagem que, tal qual o homem barroco, encontra-se cindida entre dois polos: a liberdade e a opressão.

Autran Dourado, por meio dos recursos barrocos como as antíteses, as metáforas, o erotismo e as interrogações, mostra, por meio da relação de Rosalina e Juca Passarinho, o homem do século XIX tão fragmentado quanto o homem barroco. Ao enfatizar o sofrimento que culmina na tristeza da personagem masculina e na loucura da personagem feminina, o autor prioriza a representação ficcional dos conflitos existenciais e o aspecto psicológico das personagens.

Portanto, tanto José Saramago quanto Autran Dourado se apropriam, nos romances analisados, de aspectos característicos do barroco. E, ainda, apresentam características que os aproximam do neobarroco, pois ambos não fazem uma simples apropriação do estilo barroco do século XVIII, mas propõem inovações a partir desses recursos. José Saramago inova ao usá-los para criticar a sociedade portuguesa, questionar questões religiosas e subverter a visão barroca da morte, enquanto Autran Dourado também critica a sociedade brasileira e enfatiza a dimensão psicológica do ser humano e seus conflitos existenciais.

Apesar das inovações, não é possível afirmar que *Memorial do convento* e *As intermitências da morte*, de José Saramago, e *Os sinos da agonia* e *Ópera dos mortos*, de

Autran Dourado, sejam narrativas neobarrocas, pois seus textos não apresentam todos os elementos apontados pela crítica, que caracterizariam o neobarroco, o que torna pertinente a afirmação de que tais romances encontram-se num entre-lugar no que diz respeito à caracterização dos mesmos como exemplos de literatura neobarroca.

CAPÍTULO III

TEMPO²², MORTE E NARRATIVA EM JOSÉ SARAMAGO E AUTRAN DOURADO

3.1 O TEMPO E A NARRATIVA

Inúmeros pensadores desde a Antiguidade Clássica, como Parmênides, Zenon de Eleia, Platão e Aristóteles, preocupavam-se com a questão do tempo e acreditavam num tempo cíclico por meio do qual tudo no universo retorna e se repete. Os filósofos estoicos e os romanos também se debruçaram sobre a questão. Na verdade, todas as ações humanas são regidas pelo tempo, mas como explicar algo tão abstrato? Norbert Elias (1998) reitera a ideia de que o tempo sempre foi uma preocupação do homem, pois:

Durante muito tempo, foi um enigma para o homem ver que os acontecimentos concretos dentro de uma sequência, e, por conseguinte, as unidades de tempo de carácter sequencial, qualificáveis de presentes – as horas, os meses ou anos de uma dada era –, modificavam-se constantemente, havendo assim um deslocamento contínuo das fronteiras entre o passado, o presente e o futuro. O aparente paradoxo ligado a essas três dimensões do tempo vivido foi percebido desde a Antiguidade. (ELIAS, 1998, p. 63).

Censorinus, escritor do século III D.C., nos livros *De Accentibus* e *De Die Natali*, discute vários assuntos, dentre os quais a cronologia, estabelecendo o conceito de tempo absoluto. Segundo Norbert Elias (1998, p. 63-64), ao conceituar o tempo absoluto, Censorinus descreve o presente, o passado e o futuro da seguinte forma:

O tempo absoluto é imenso, sem começo, nem fim. Sempre existiu e sempre existirá da mesma maneira. Não se relaciona com nenhum ser humano mais do que com outro. Divide-se em três tempos: o passado, o presente e o futuro. O passado não tem entrada, o futuro não tem saída. Quanto ao presente, situado na posição intermediária, é tão breve e inapreensível, que não possui extensão própria e parece reduzir-se à conjunção do passado com o futuro.

²² No capítulo I os apontamentos apresentados referem-se à relação dos autores com seu tempo e ao tempo representado nos romances *Memorial do convento* e *As intermitências da morte*, *Os sinos da agonia* e *Ópera dos mortos*, com o objetivo de discutir o contexto histórico-social, em que se encontram inseridos os autores e as obras. A palavra tempo, utilizada no capítulo I, como diria Benjamin Abdala Junior (1995), refere-se ao tempo do escritor e ao tempo histórico representado nos romances. No capítulo III, a discussão sobre tempo refere-se à representação ficcional da experiência temporal.

No século IV, Santo Agostinho (1984, p. 317) também se dedica a estudar o tempo e deixa claro que esse é um assunto de difícil explicação.

O que é realmente o tempo? Quem poderia explicá-lo de modo fácil e breve? Quem poderia captar o seu conceito, exprimi-lo em palavras? No entanto, que assunto mais familiar e mais conhecido em nossas conversações? Sem dúvida, nós o compreendemos quando dele falamos, e compreendemos também o que nos dizem quando dele nos falam. Por conseguinte, o que é o tempo? Se ninguém me pergunta eu sei; porém, se quero explicá-lo a quem me pergunta, então não sei.

Assim como os filósofos da antiguidade e Santo Agostinho, muitos estudiosos da modernidade também tentaram desvendar a experiência temporal. Paul Ricoeur, por exemplo, na obra *Tempo e narrativa* (tomo I, II e III), busca compreender a temporalidade a partir de sua representação no discurso narrativo.

O tempo é um elemento estrutural imprescindível para a narrativa porque os acontecimentos relatados sobre a personagem precisam estar organizados numa ordem temporal para que possam ser compreendidos. Para Aguiar e Silva (1976, p. 283):

O romance, como toda narrativa, evoca um mundo concebido como real, material e espiritual, situado num espaço determinado, num tempo determinado, reflectido na maioria das vezes num espírito determinado que, diferentemente da poesia, tanto pode ser o de uma ou de várias personagens como o do narrador. Nesse tempo e nesse espaço, em estreita conexão com o modo de ser das personagens, com as relações que estas mantêm entre si e com o meio, são figurados acontecimentos dispostos numa certa ordem sequencial e apresentados segundo técnicas narrativas muito variáveis.

Portanto, o tempo é indispensável para a construção da narrativa, pois aquilo que se narra corresponde à representação ficcional das experiências temporais. Na vida em sociedade há a necessidade de orientar-se, por isso, o tempo é visto como um elemento que regulamenta a existência. Por esse motivo, os homens organizam suas atividades a partir de calendários e relógios, mas segundo Norbert Elias (1998, p. 09):

Que os relógios sejam instrumentos construídos e utilizados pelos homens em função das exigências de sua vida comunitária, é fácil de entender. Mas, que o tempo tenha igualmente um caráter instrumental é algo que não se entende com facilidade. Será que seu curso não se desenrola de maneira inexorável, sem levar em conta as intenções humanas? O uso linguístico também contribui para confundir o panorama, dando a impressão de que o tempo é algo misterioso cuja medida é dada por instrumentos de fabricação

humana, os relógios. O quanto a incapacidade de considerar as funções de orientação e de regulação social do tempo contribuiu para as dificuldades que têm entrevado nossos esforços de chegar a uma teoria consensual do tempo é algo que se destaca, em particular, das tradicionais tentativas que visam resolver o problema no plano filosófico.

Desse modo, pode-se dizer que a representação da vivência temporal não pode ser destituída da narrativa. Paul Ricoeur (1994) afirma que uma das formas de construir a verossimilhança da narrativa é a representação ficcional da experiência temporal, pois:

Existe entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana uma correlação que não é puramente acidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcultural. Ou, em outras palavras: que o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal. (RICOEUR, 1994, p. 85).

Visto que todas as ações narradas num romance – independentemente das estratégias narrativas empregadas – encontram-se inseridas num fluxo temporal, a proposta neste capítulo é analisar o tempo, partindo do pressuposto de que tanto Autran Dourado quanto José Saramago escrevem, respectivamente, os romances *Os sinos da agonia*, *Ópera dos mortos*, *Memorial do convento* e *As intermitências da morte*, tendo como base a visão que ambos têm do tempo presente, o que lhes dá o distanciamento necessário para compreender a contemporaneidade e, também, o passado histórico, deslocando a narrativa para um tempo que não existe mais. Analisar-se-á, também, o tempo enquanto noção de duração dos acontecimentos, mostrando que, nos romances de Autran Dourado e José Saramago, a ideia de presente, passado e futuro, como tempos dissociados, é desconstruída a partir da inter-relação entre o tempo cronológico e o psicológico. Além dessa desconstrução, analisar-se-á o modo como os dois autores trabalham também a ideia de finitude da existência, revelando que a morte é o único evento que põe um fim na relação entre passado, presente e futuro. Entretanto, é preciso ressaltar que não se aterá à ideia agostiniana de tempo infinito, quando a criatura, ao morrer, retorna para o Criador.

3.2 MEMORIAL DO CONVENTO: REMEMORAÇÃO E CRÍTICA AO PASSADO

Segundo Santo Agostinho (1984, p. 315):

[...] quando narramos os acontecimentos passados, que são verdadeiros, nós

os tiramos da memória. Mas não são os fatos em si, uma vez que são passados, e sim as palavras que exprimem as imagens que os próprios fatos, passando pelos sentidos, deixaram impressas no espírito.

De acordo com a citação acima, José Saramago, por meio da criação literária, apresenta, sua visão acerca do passado nos livros *Memorial do convento*, *Levantado do chão* (1980), *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), *A jangada de pedra* (1986), *O cerco de Lisboa* (1989) e *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), nos quais propõe uma possível interpretação de eventos históricos.

A temática recorrente de Saramago, ao escrever seus romances, é a defesa da necessidade da consciência cultural do povo português, o que, segundo o autor, só pode ser conquistado com conhecimento histórico. Daí o fato de seus romances mesclarem ficção e história, como se pode notar em *Memorial do convento*. No referido romance, o autor, por meio da romântica história de Baltasar e Blimunda, da história do frei Bartolomeu de Gusmão e da família real portuguesa, atém-se também à realidade histórica de Lisboa na primeira metade do século XVIII. Por isso, através de personagens ficcionais e históricas, ocorre o relato sobre o marco que foi a construção do Convento de Mafra: empreitada efetuada para pagar a promessa de D. João V, que desejava um herdeiro para o trono de Portugal e, simultaneamente, uma abordagem satírica do pensamento que dominava a sociedade portuguesa naquele período.

Assim, o leitor toma conhecimento de fatos históricos, mesclados aos ficcionais presentes no romance, sobre o qual o autor afirma ter por objetivo contribuir para que o povo adquira consciência dos fatos passados e da ideologia que moldou a cultura portuguesa, na tentativa de romper com a ideia de Portugal como país predestinado. Conforme Medina (1983, p. 263):

Esta é uma terra em que a educação orienta para o estereótipo de que somos um povo historicamente predestinado. A ausência de uma clara visão do que somos, do estar em situação nacional e, ao mesmo tempo, no mundo contemporâneo.

Para José Saramago é preciso que o povo português perceba sua posição em relação aos demais países europeus e lute para que a nação portuguesa alcance um desenvolvimento econômico e cultural satisfatório. Isso, segundo o autor, só ocorrerá a partir do momento em que os indivíduos reconheçam historicamente o papel que desempenham na sociedade, sendo que a literatura, por meio do romance histórico, poderia colaborar para essa

tomada de consciência. Por isso, sua opção pelo romance de metaficção historiográfica ao contar a história da construção do Convento de Maфра. Em entrevista a Lélia Parreira Duarte, Letícia Malard e Wander Melo Miranda (1987, p. 94), José Saramago afirma que interessar-se pela História é:

[...] olhar para o tempo que passou não como passado, mas como alguma coisa que pelo menos para mim é tão presente como este momento d'agora. Isto leva um pouco gratuitamente a dizer que o presente não existe e a única coisa que existe é o passado, tudo é passado, não há presente. A não ser que tomemos como presente o tempo da nossa vida. Essa é a única maneira pouco filosófica, claro está, de resolver a questão.

Portanto, em *Memorial do convento*, ao reconstruir ficcionalmente o que ocorria na sociedade portuguesa no século XVIII, época em que o convento foi construído, o escritor estabelece, via linguagem, um elo entre o presente e o passado. Para Paul Ricoeur (1994), isso é possível porque na narrativa se dá a coexistência dos tempos, ou seja, passado e futuro só existem quando estão sendo vivenciados e a narrativa é o espaço dessa vivência.

Vejo nas intrigas que inventamos o meio privilegiado pelo qual reconfiguramos nossa experiência temporal confusa, informe e no limite, muda: “Que é pois o tempo?” – pergunta Agostinho. “Se ninguém me pergunta, sei, se alguém pergunta e quero explicar, não sei mais.” É na capacidade da ficção de refigurar essa experiência temporal, presa às aporias da especulação filosófica, que reside a função referencial da intriga. (RICOEUR, 1994, p. 12).

Paul Ricoeur retoma a questão da coexistência do presente, passado e futuro a partir da discussão de Santo Agostinho, que escreveu o livro *Confissões* entre 397 e 398 D.C., livro no qual discute, entre outros assuntos, a dificuldade de compreender o tempo visto que o autor o identifica com a própria mente, que se estende para o passado ou para o futuro, e questiona a existência dos três tempos.

Agora está claro e evidente para mim que o futuro e o passado não existem e que não é exato falar de três tempos – passado, presente e futuro. Seria talvez mais justo dizer que os tempos são três, isto é, o presente dos fatos passados, o presente dos fatos presentes, o presente dos fatos futuros. E estes três tempos estão na mente e não os vejo em outro lugar. O presente do passado é a memória. O presente do presente é a visão. O presente do futuro é a espera. Se me é permitido falar assim, direi que vejo e admito três tempos, e três tempos existem. Diga-se mesmo que há três tempos: passado, presente e futuro, conforme a expressão abusiva em uso. Admito que se diga assim. Não me importo, não me oponho, nem critico tal uso, contanto que se entenda: o futuro não existe agora, nem o passado. (AGOSTINHO, 1984, p. 323).

Para Santo Agostinho (1984), o tempo é sempre móvel, por isso sua duração é composta de inúmeros movimentos passageiros. Desse modo, presente, passado e futuro parecem fundir-se num único tempo: o presente.

[O homem] compreenderá então que a duração do tempo só será longa porque é composta de muitos movimentos passageiros que não podem alongar-se simultaneamente. Na eternidade nada passa, tudo é presente, ao passo que o tempo nunca é todo presente. Verá então que o passado é compelido pelo futuro, que o futuro nasce do passado, que passado e futuro têm suas origens e existências naquele que é sempre presente. (AGOSTINHO, 1984, p. 315).

No romance *Memorial do convento*, o narrador recorre ao passado, mais precisamente ao período que compreende os anos de 1711 a 1739, para ambientar suas personagens. Essas datas podem ser comprovadas pelos eventos históricos relatados no romance, os quais referendam a marcação do tempo cronológico.

Nas primeiras páginas do romance, o leitor depara-se com uma menção aos membros da família real portuguesa: D. João V, que governou Portugal de 1707 a 1750; e sua esposa, D. Maria Ana Josefa, que viera da Áustria em 1708 para casar-se com o rei.

D. João, quinto do nome na tabela real, irá esta noite ao quarto de sua mulher, D. Maria Ana Josefa, que chegou há mais de dois anos da Áustria para dar infantes à coroa portuguesa e até hoje ainda não emprenhou. Já se murmura na corte, dentro e fora do palácio, que a rainha, provavelmente, tem a madre seca, insinuação muito resguardada de orelhas e bocas deladoras e que só entre íntimos se confia. Que caiba a culpa ao rei, nem pensar, primeiro porque a esterilidade não é mal dos homens, das mulheres sim, por isso são repudiadas tantas vezes, e segundo, material prova, se necessária ela fosse, porque abundam no reino bastardos da real semente e ainda agora a procissão vai na praça. (M.C., p. 11).

Segundo Joaquim Veríssimo Serrão (1980), além de D. Maria Bárbara Xavier Leonor Teresa Antónia Josefa, nascida em 1711, D. João V teve mais cinco filhos com D. Maria Ana Josefa, e fora do casamento teve D. Rita, D. António, D. Gaspar e D. José. Nota-se a ironia do narrador em relação aos filhos bastardos do rei, pelo uso da expressão “e ainda agora a procissão vai na praça”. A ironia, nesse caso, serve para chamar a atenção para a situação relatada, pois esses são os filhos tidos oficialmente como bastardos, mas poderia haver outros.

Além de colocar o rei e a rainha de Portugal como personagens, há também o relato de acontecimentos históricos representados ficcionalmente no romance, como a Batalha

de Jerez de los Caballeros, que aconteceu em função da Guerra de Sucessão pelo trono espanhol.

Este que por desafrontada aparência, sacudir da espada e desparelhadas vestes, ainda que descalço, parece soldado, é Baltasar Mateus, o Sete-Sóis. Foi mandado embora do exército por já não ter serventia nele, depois de lhe cortarem a mão esquerda pelo nó do pulso, estraçalhada por uma bala em frente de Jerez de los Caballeros, na grande entrada de onze mil homens que fizemos em Outubro do ano passado e que se terminou com perda de duzentos nossos e debandada dos vivos, acoçados pelos cavalos que os espanhóis fizeram sair de Badajoz. (M.C., p. 34).

A descrição do retorno de Baltasar dessa batalha garante a verossimilhança da obra e da personagem e revela o tempo passado, uma vez que esse episódio comum à história de Portugal e Espanha ocorreu entre os anos de 1702 e 1712.

Há, ainda, o evento da construção do Convento de Mafra, cuja pedra fundamental foi abençoada em 1717, dando início à construção; e concluída em 1730. O convento foi construído a pedido de D. João V, que prometera construí-lo caso a rainha engravidasse.

Então D. João, o quinto do seu nome, assim assegurado sobre o mérito do empenho, levantou a voz para que claramente o ouvisse quem estava e o soubessem amanhã cidade e reino, Prometo, pela minha palavra real, que farei construir um convento de franciscanos na vila de Mafra se a rainha me der um filho no prazo de um ano a contar deste dia em que estamos, e todos disseram, Deus ouça vossa majestade, e ninguém ali sabia quem iria ser posto à prova, se o mesmo Deus, se a virtude de frei António, se a potência do rei, ou, finalmente, a fertilidade dificultosa da rainha. D. Maria Ana conversa com a sua camareira-mor portuguesa, a marquesa de Unhão. (M.C., p. 14).

Outro momento importante da história portuguesa está relacionado ao episódio escolhido para finalizar o romance. A história de Baltasar e Blimunda termina com a narração do auto de fé, ocorrido em 1739, no qual Baltasar é condenado.

São onze os supliciados. A queima já vai adiantada, os rostos mal se distinguem. Naquele extremo arde um homem a quem falta a mão esquerda. Talvez por ter a barba enegrecida, prodígio cosmético da fuligem, parece mais novo. E uma nuvem fechada está no centro do seu corpo. Então Blimunda disse, Vem. Desprendeu-se a vontade de Baltasar Sete-Sóis, mas não subiu para as estrelas, se à terra pertencia e a Blimunda. (M.C., p. 347).

Esse auto de fé marca o fim da narrativa e, ao mesmo tempo, serve para determinar o fim do tempo histórico, delimitado pelo autor como o tempo passado registrado

no romance, pois em 1739 houve um auto de fé em que foi morto Antônio José da Silva, citado pelo narrador de *Memorial do convento*.

Entre os mil cheiros fétidos da cidade, a aragem nocturna trouxe-lhe o da carne queimada. Havia multidão em S. Domingos, archotes, fumo negro, fogueiras. Abriu caminho, chegou-se às filas da frente, Quem são, perguntou a uma mulher que levava uma criança ao colo, De três sei eu, aquele além e aquela são pai e filha que vieram por culpas de judaísmo, e o outro, o da ponta, é um que fazia comédias de bonifrates e se chamava António José da Silva, dos mais não ouvi falar. (M.C., p. 347).

Antônio José da Silva, filho de judeus, nasceu no Rio de Janeiro, em 1705, e passou a viver em Lisboa, a partir de 1713, quando sua mãe foi levada da colônia para Lisboa acusada de judaísmo. O judeu, como era conhecido, foi um dos autores mais importantes do teatro barroco português. Produziu comédias que eram encenadas com canto e acompanhamento de instrumentos musicais. Em 1739, depois de ter passado dois anos presos, foi condenado à morte pelo Tribunal da Inquisição, acusado de praticar o judaísmo. Segundo Massaud Moisés (1988, p. 115):

Condenado a abjurar publicamente o judaísmo, põe-se a escrever para teatro, e em 1733 encena a primeira peça, *A vida do grande D. Quixote de La mancha e do Gordo Sancho Pança*. Casa-se. Em 1737, denunciado por uma escrava de cor, é novamente levado às barras da Inquisição em companhia da mulher e da filha. Ao fim de dois anos, é sentenciado a morrer degolado e queimado em auto-de-fé.

Além dos eventos históricos que colaboram para a recriação ficcional do século XVIII, a narrativa apresenta várias marcas do tempo cronológico, o que se pode comprovar, por exemplo, com as menções à chegada de D. Maria Ana Josefa a Portugal, há mais de dois anos; às festas religiosas que remetem à época da Páscoa; citação de dias, meses, luas, noites, entre outras situações que dão a ideia de passagem do tempo no romance.

Os valores cronológicos são regidos pelo princípio de causalidade [...] quer dizer, temporalidade e causalidade são dois conceitos que vão sempre juntos, [...] mormente em narrativas de grande coerência diegética, preocupadas em criar uma ilusão de realidade, em proporcionar uma informação verossímil. (D'ONOFRIO, 1999, p. 100).

Por meio desses acontecimentos ligados a personagens históricas, comprova-se que o autor resgatou o tempo passado, ou seja, retratou parte do século XVIII, mas há também o tempo passado relacionado às personagens fictícias. Os acontecimentos nos quais se

envolvem Baltazar e Blimunda estão no tempo presente das personagens. Esse tempo corresponde ao que é passado tanto para o autor quanto para o leitor, pois é o século XVIII, mas, e o passado das personagens?

Não há um passado estabelecido para cada uma das personagens, mas por meio da estratégia narrativa empregada pelo narrador é possível estabelecer um tempo anterior a elas. Quando o narrador cede a voz a João Elvas, ele está permitindo que esta personagem retrate acontecimentos passados, que ocorreram em Lisboa, e os presentifique para que Baltazar possa ser informado sobre o que aconteceu durante o período em que esteve lutando na Guerra de Sucessão da Espanha.

Enquanto não adormeceram, falaram de crimes acontecidos. Não dos seus próprios, cada qual sabe de si, Deus saberá de todos, mas dos de gente principal, sem castigo quase sempre quando conhecidos os autores, e sem escrúpulo extremo da justiça nas averiguações se fora misterioso o acto. Ladrãozito, briguento, matador de a real e meio, se não havia perigo de soltar este a língua para denunciar o mandante, esses malhavam com os ossos no Limoeiro, e ainda assim tinham as sopas garantidas, tanto como a merda e o mijo em que viviam. A pontos de há pouco tempo terem soltado uns cento e cinquenta de culpas menos pesadas, que então estavam no Limoeiro, por junto, mais de quinhentos, com as muitas levas de homens que vieram para a Índia e que acabaram por não ser necessários, e era tanto o ajuntamento, e a fome tanta, que se declarou uma doença que nos ia matando a todos por isso soltaram aqueles, um deles sou eu. (M.C., p. 43-44).

Os acontecimentos narrados por João Elvas ou pelo Mestre são resgatados via memória, pelas pessoas do povo, e constroem tanto a imagem do passado quanto ajudam a caracterizar a cidade de Lisboa no século XVIII. A rememoração dos eventos passados comprova que o presente e o passado estão interligados, pois é uma construção individual a partir da distância temporal que se estabelece entre o que ocorreu e quando isso é relatado a alguém. Para Paul Ricoeur (1997, p.189):

Recolocada no tempo, essa combinação entre influências recebidas e influências exercidas explica o que faz a especificidade do conceito de sequência de gerações. É um encadeamento oriundo do cruzamento entre a transmissão da bagagem e a abertura de novas possibilidades.

Desse modo, o tempo presente das personagens, bem como seu passado recente, corresponde ao século XVIII, enquanto que para o leitor e para o próprio autor, esse século representa o passado distante que, no ato da leitura, torna-se presente. Conforme Paul Ricoeur (1997, p. 218-219), é possível o passado se configurar como presente, pois, na produção

literária, ocorre a suspensão das coerções temporais:

Nesse sentido, da epopeia ao romance, passando pela tragédia e pela comédia antigas e modernas, o tempo da narrativa de ficção está livre das coerções que exigem revertê-lo ao tempo do universo. A busca de conectores entre tempo fenomenológico e tempo cosmológico – instituição do calendário, tempo dos contemporâneos, dos predecessores e dos sucessores, sequência das gerações, documentos e rastros – parece pelo menos numa primeira aproximação, perder assim toda razão de ser. Cada experiência temporal fictícia desdobra seu mundo, e cada um desses mundos é singular, incomparável, único. Não só as intrigas, mas também todos os mundos de experiência que elas exibem não são – como os segmentos do tempo único sucessivo de Kant – limitações de um único mundo imaginário. As experiências temporais fictícias não são totalizáveis. (RICOEUR, 1997, p. 218-219).

Em *Memorial do convento*, o autor não retrata apenas o passado ou o presente de modo específico. Na verdade, o tempo no romance é construído de tal modo que é possível a coexistência dos três tempos. Quando se fala em presente, passado e futuro tem-se a ideia de momentos estagnados, mas no dia a dia não é assim que se lida com o tempo, pois, em muitos momentos do presente rememoram-se fatos do passado ou criam-se projeções para o futuro. Por isso, em *Memorial do convento* o tempo é construído de tal modo que passa a percepção de tempos distintos, mas coexistentes.

Essa coexistência pode ser percebida, principalmente, ao olhar para as personagens individualmente. Elas são construídas de forma que, por meio delas, torna-se possível perceber o jogo temporal. Assim, em *Blimunda* unem-se presente e futuro; em *Baltasar* presente e passado; em *Frei Bartolomeu*, presente e futuro; e, na figura do narrador, presente, passado e futuro.

Em *Blimunda*, o presente é marcado pelo encontro com *Baltasar*, o romance que vive com ele e as peripécias ao seu lado. Por meio de seu dom sobrenatural, ela vê por dentro das pessoas, ou seja, vê aquilo que está no interior dos indivíduos, o que a incomoda bastante. O futuro, porém, vive a rondá-la. Ela consegue ver seu próprio futuro ao estabelecer uma espécie de comunicação mental com a mãe que lhe avisa que *Baltasar* será seu companheiro, por isso, *Blimunda* tem a iniciativa de aproximar-se, perguntar seu nome e o convida para ficar com ela, em sua casa.

Por que foi que perguntaste o meu nome, e *Blimunda* respondeu, Porque minha mãe o quis saber e queria que eu o soubesse. Como sabes, se com ela não pudeste falar, Sei que sei, não sei como sei, não faças perguntas a que não posso responder, faze como fizeste, vieste e não perguntaste porquê, E agora, Se não tens onde viver melhor, fica aqui. (M.C., p. 51).

Nesse sentido, mãe e filha antecipam o futuro, pois sabem o que irá acontecer. O mesmo acontece com o narrador do romance, como se ele também tivesse o dom de vidência de Blimunda e Maria Sebastiana. Ele, porém, apresenta um futuro bem mais distante.

O narrador acompanha os passos das personagens no século XVIII, está presente em quase todos os momentos da vida de Baltasar e Blimunda. Ao retratar, porém, o passado mais próximo a eles, o narrador recorre a outras vozes, como se não fosse conhecedor desse passado. No entanto, em relação ao futuro, ironicamente, ele leva informações do século XX para o século XVIII.

Este povo, que tanto espera do céu, olha pouco para o alto onde se diz que o céu é. Anda a gente a trabalhar nos campos, as pessoas, nas aldeias, entram e saem das casas, vão ao quintal, à fonte, agacham-se atrás dum pinheiro, só uma mulher que está deitada num restolho com um homem em cima de si cuida ver qualquer coisa a passar no céu, mas julga serem visões próprias de quem está a gostar tanto. Só as aves, curiosas, voam e perguntam, girando em redor da máquina ansiosamente, que é, que é, talvez seja este mesmo o messias dos pássaros, em comparação, a águia não passa de um S. João Batista qualquer, Após mim vem aquele que é mais forte do que eu, a história da aviação não acaba aqui. (M.C., p.193-194).

O narrador ironiza o comportamento das pessoas que não notam o desenvolvimento científico e compara a passarola a São João Batista. Por meio da ironia, ele afirma que, assim como João Batista veio para preparar o caminho para alguém mais importante que ele – Jesus –, a passarola serviria para preparar a sociedade para a aviação, fazendo uma referência à invenção do avião por Alberto Santos Dumont, no início do século XX.

Ao fazer outro deslocamento temporal para o futuro, o narrador de *Memorial do convento* fala novamente dos aviões e também da invenção do cinema, afirmando que o futuro reserva felicidade, mas o tempo demora a passar.

Baixou Baltasar à vila pelo carreiro escorregadio, um homem que descia à sua frente estatelou-se na lama e todos riram, de riso caiu outro, o que vale são estas distrações, que nesta terra de Mafra não há pátios de comédias, nem cantarias em representantes, ópera só em Lisboa, para vir o cinema ainda faltam duzentos anos, quando houver passarolas a motor, muito custa o tempo a passar, até que chegue a felicidade, olá. (M.C., p. 211).

Há, em *Memorial do convento*, um narrador que transita entre a contemporaneidade e o passado, pois somente um narrador do século XX poderia fazer referências a acontecimentos da sociedade contemporânea por meio da antecipação do futuro.

Sobre Baltasar e frei Bartolomeu pode-se afirmar que: Baltasar vivencia o presente, o passado e vislumbra o futuro. Seu tempo presente corresponde ao fato dele estar temporalmente situado no século XVIII; o passado é apresentado quando ele toma conhecimento de fatos acontecidos em Lisboa, através da rememoração dos acontecimentos anteriores a seu retorno para a cidade, e a expectativa de futuro está marcada pelo desejo de colaborar no projeto de Frei Bartolomeu de Gusmão e organizar a vida ao lado de Blimunda.

Sendo os haveres tão poucos, uma viagem chegou para transportar, à cabeça de Blimunda e às costas de Baltasar, a trouxa e o atado a que se resumiu tudo. Descansaram aqui e além no caminho, calados, nem tinham que dizer, se até uma simples palavra sobra se é a vida que está mudando, muito mais que estarmos mudando nela. Quanto à leveza do fardo, assim deveria ser de cada vez, levarem consigo mulher e homem o que têm, e cada um deles ao outro, para não terem de tomar sobre os mesmos passos, é sempre tempo perdido, e basta. (M.C., p. 86).

Frei Bartolomeu vive o presente, mas seus esforços estão voltados para o futuro. Ele deseja que seu projeto de construir a máquina de voar dê certo, apesar dos problemas com a Inquisição.

Blimunda pergunta em voz muito baixa, é noite, a forja está apagada, a máquina ainda continua ali, mas parece ausente, Padre Bartolomeu Lourenço, de que é que tem medo, e o padre, assim interpelado, diretamente, estremece, levanta-se agitado, vai até a porta, olha para fora, e, tendo voltado, responde em voz baixa, Do Santo Ofício. Entreolharam-se Baltasar e Blimunda, e ele disse, Não é pecado, que eu saiba, nem heresia, querer voar, ainda há quinze anos voou um balão no paço e daí não veio mal, Um balão é nada, respondeu o padre, voe agora a máquina e talvez que o Santo Ofício considere que há arte demoníaca nesse voo, e quando quiserem saber que partes fazem navegar a máquina pelos ares, ao poderei responder-lhes que estão vontades humanas dentro das esferas, para o Santo Ofício não há vontades, só almas, dirão que as mantemos presas, a almas cristãs, e as impedimos de subir ao paraíso, bem sabem que, querendo o Santo Ofício, são más todas as razões boas, e boas todas as razões más, e quando umas e outras faltem, lá estão os tormentos da água e do fogo, do potro e da polé, para fazê-las nascer do nada e à discricção, Mas estando el-rei do nosso lado, o Santo Ofício não irá contra o gosto e a vontade de sua majestade, El-rei, sedo caso duvidoso, só fará o que o Santo Ofício lhe disser que faça. (M.C., p. 184-185).

Mesmo contando com o apoio do rei de Portugal, Frei Bartolomeu se sentiu ameaçado pelo Santo Ofício, por isso, sua expectativa em relação ao futuro é tão grande que, ao sentir-se pressionado e perseguido pelos inquisidores, ele enlouquece, o que o coloca num estado de suspensão do tempo. Segundo Pelbart (1993, p. 34-35), a loucura implica um modo

diferente de lidar com a questão do tempo, pois:

Uns estão estacionados num passado longínquo, outros jamais saberemos onde estão, em qual tempo; outros ainda, numa instantaneidade aflita, como se nada lhes garantisse a continuidade temporal. Mas talvez essa descrição externa seja enganosa e insuficiente para dar conta do que realmente está em jogo para os psicóticos na questão do tempo. Num belo artigo sobre o tempo e a psicose, Jean Oury diz que estamos em contato com certas subestruturas do tempo nos psicóticos, como o tédio, a fadiga, a usura, a paciência. Mas, mais profundamente, o psicótico situa-se numa espécie de ponto de horror, anterior mesmo a uma temporalidade, um ponto de parada, de suspensão, em que ainda não está configurada uma imagem do corpo, num estado de inacabamento radical, onde não há contorno nem mesmo para o vazio, onde não há esquecimento nem surgimento.

Ao recorrer ao tempo cronológico, o tempo passado torna-se presente, pois tanto o leitor quanto o autor entram em contato com uma intriga ambientada no século XVIII, estando ambos no século XX/início do XXI. Assim, o narrador faz o relato de acontecimentos passados, recuperando personagens históricos e, ao juntá-los com personagens fictícios, reúne, no romance, o tempo estrutural e o tempo vivido.

Para sublinhar o paralelismo e o contraste entre as variações imaginativas produzidas pela ficção e o tempo fixo constituído pela reinscrição do tempo vivido sobre o tempo do mundo no plano da história, iremos direto à aporia maior revelada, e até certo ponto gerada, pela fenomenologia, ou seja, a falha aberta pelo pensamento reflexivo entre o tempo fenomenológico e o tempo cósmico. (RICOEUR, 1997, p. 219).

Em *Memorial do convento*, José Saramago trabalha com a coexistência dos três tempos – presente, passado e futuro – e apresenta ao leitor sua visão crítica sobre o passado histórico de Portugal, abordando questões referentes ao século XVIII.

Por meio da ironia, o narrador expressa uma série de opiniões sobre os fatos apresentados no romance: critica a igreja; defende a necessidade de repensar a religiosidade e a interpretação do texto bíblico; ri dos nobres e de suas regras de convivência e conveniências; defende o pensamento científico e critica a ideologia que predominava na sociedade portuguesa durante o reinado de D. João V.

A crítica ao passado se torna possível porque o autor, ao recriar, ficcionalmente, tanto o tempo cronológico quanto as lembranças, também recria o tempo histórico. Portanto, em *Memorial do convento*, o tempo é o elemento estrutural que permite expor as experiências temporais das personagens e, também, a visão do autor sobre o século XVIII, pois:

Qualquer que possa ser a força de inovação da composição poética no campo de nossa experiência temporal, a composição da intriga está enraizada numa pré-compreensão do mundo e da ação: de suas estruturas inteligíveis, de suas fontes simbólicas e de seu caráter temporal. (RICOEUR, 1994, p. 87).

Para compreender a representação da experiência temporal presente no romance de José Saramago, é importante observar como o autor registra ficcionalmente, não só a experiência com o tempo, mas também como este pode ser extinto pela morte.

O modo como o homem lida com a morte varia de acordo com o tempo histórico e o contexto sociocultural, por isso, ao longo da história, ele tem mudado seu comportamento em relação a morte. No século XVIII, época em que se ambienta o romance *Memorial do convento*, os artistas do barroco português costumavam representar o sentimento de angústia que o homem sentia diante da passagem do tempo, pois eles viam nesta passagem a proximidade da finitude da existência. Assim sendo, para o homem barroco, marcar o tempo no relógio, ou na ampulheta, revelava que tudo se esvai rapidamente, o que lhe provocava uma grande angústia.

O tema central do barroco é a oposição entre a vida e a morte, o que faz com que a efemeridade da vida seja compreendida a partir da ideia de que viver é ir morrendo um pouco a cada dia. Conforme Benjamim (1984, p.173), o tempo é a alegoria da morte.

O governante dos meses, “o deus grego do tempo e o espírito romano das sementeiras” transformaram-se na alegoria da Morte segadora com sua gadanha, que agora se destina, não à colheita, mas à estirpe humana; também não é o ciclo anual, com a sua recorrência de sementeira, colheita e repouso invernal, que domina o tempo, mas o implacável caminho de cada vida em direção à morte.

Com a finitude da existência, portanto, não haverá mais presente, passado ou futuro individual, por isso é comum o sentimento de perplexidade do indivíduo diante da morte. Ainda que a única certeza sobre o destino da humanidade seja essa, tal tema sempre preocupa a humanidade e sua complexidade reside no fato de a morte desencadear uma série de sentimentos que atormentam o homem, o qual tende sempre a rejeitá-la. Segundo Morin (1997, p.33):

O horror da morte é a emoção, o sentimento ou a consciência da perda de sua individualidade. Emoção-choque, de dor, de terror ou horror. Sentimento que é de uma ruptura, de um mal, de um desastre, isto é, sentimento traumático. Consciência, enfim, de um vazio, de um nada, que se abre onde havia plenitude individual, ou seja, consciência traumática.

José Saramago, em *Memorial do convento*, aborda a temática da morte mostrando que este evento tem formas variadas de tratamento de acordo com a classe social a qual o indivíduo pertence.

O caixão foi colocado nas andas que o haviam de transportar, descobriu-se El-rei e pai, tendo-se descoberto e coberto outra vez, voltou para o paço, são as desumanidades do protocolo. Lá seguiu o infante sozinho [...] pelas ruas por onde o funeral passa estão em alas os soldados, mais os frades de todas as ordens, sem exceção, além dos mendicantes como donos da casa que receberá o menino morto de desmame, como mereceram o convento que vai ser construído na vila de Mafra, onde há menos de um ano foi enterrado um rapazito de quem não chegou a averiguar-se o nome e que levou acompanhamento completo, iam os pais, e os avós, e os tios, outros parentes, quando o infante Dom Pedro chegar ao céu e souber destas diferenças, vai ter um grande desgosto. (M.C., p. 103-104).

Nessa passagem, nota-se que o rei não pode seguir o cortejo de seu filho por causa do protocolo. O rei e a família real só podem acompanhar o caixão do paço até o pátio da capela. Porém, um rapaz do povo, de quem nem se sabe o nome, teve o acompanhamento da família em seu sepultamento. O autor ironiza o comportamento da realeza, afirmando que o protocolo é desumano, chamando os franciscanos de mendicantes e questionando sobre o que iria pensar o infante, ao chegar ao céu, e saber que o tratamento dado ao jovem do povo era diferente daquele dado a ele, um nobre.

O narrador afirma que é Deus, ou alguém no céu, quem controla o tempo de vida de cada um e escolhe quem morrerá, mas não deixa de atentar para a necessidade de equilíbrio, escolhendo pessoas de classes sociais diferentes, de modo que uma morte compense a outra. Por isso ele afirma que o infante D. Pedro morrerá para compensar a morte do sobrinho de Baltazar.

Mas Deus, ou quem lá no céu decide da duração das vidas, tem grandes escrúpulos de equilíbrio entre pobres e ricos, e, sendo preciso, até às famílias reais vai buscar contrapesos para pôr na balança, a prova é que, por compensação da morte desta criança, morrerá o infante D. Pedro quando chegar à mesma idade, e porque, querendo Deus, qualquer causa de morte serve a que levará o herdeiro da coroa de Portugal será o tirarem-lhe a mama, só a infantes delicados isto aconteceria, que o filho de Inês Antónia, quando morreu, já comia pão e o mais que houvesse. (M.C., p. 103).

Segundo o narrador, o interesse de Deus para com a morte é apenas equilibrar o número de mortos por classe social.

Equilibrada a contagem, desinteressa-se Deus dos funerais, por isso em

Mafra foi só um anjinho a enterrar, como a tantos outros sucede, mal se dá pelo acontecimento, mas em Lisboa não podia ser assim, foi outra pompa, saiu o infante da sua câmara, metido no caixãozinho que os conselheiros de Estado levavam, acompanhado de toda a nobreza, e ia também el-rei, mais os irmãos, e se ia el-rei seria por dor de pai, mas principalmente por ser o falecido menino primogénito e herdeiro do trono, são as obrigações do protocolo. (M.C., p. 103).

Garantido o equilíbrio, segundo o narrador, o funeral e toda a cerimônia que o envolve são questões humanas e não de Deus. Tais questões humanas determinavam as diferenças entre os funerais realizados pelos nobres e os realizados pelas pessoas do povo. Os homens da nobreza faziam questão de manter seus privilégios para poder garantir o luxo até nos funerais. Segundo Raminelli (2013, p.92):

Os privilégios da nobreza geravam rendimentos, tenças, rendas indispensáveis para exercer seu papel na sociedade, ou melhor, para a manutenção da linhagem e da sua posição social. O sucesso econômico não era a condição de ingresso no segundo estado, mas o passado de glória não sustentava por si as casas nobres. As famílias sabiam que a falência econômica tornava impossível a sua sobrevivência enquanto grupo privilegiado. Assim, as mercês régias e o patrimônio deveriam gerar rendas capazes de financiar o cotidiano de luxo: festas, casamentos e funerais.

Os nobres priorizavam a manutenção econômica, não só pelo cotidiano de luxo, mas pensando também nos funerais porque eram valorizados os caixões e tecidos luxuosos, a quantidade de velas gastas e o número de pessoas que se faziam presentes no velório. O luxo a que se refere Raminelli (2013) pode ser notado na descrição do cortejo do filho da rainha, em que o narrador chama a atenção para o caixão e para o aluguel que será pago aos frades, conforme transcrição abaixo:

Lá seguiu o infante sozinho para S. Vicente de Fora, com o seu luzido acompanhamento; [...] vem aí o caixão, coberto por uma riquíssima tela encarnada, que também cobre o coche de Estado, [...] e os tais panos, mais os arreios e cobertas dos machos, ficarão para os frades de S. Vicente como é antigo costume, e pela serventia dos machos, que são dos ditos frades, foram pagos doze mil réis, é um aluguer como outro, não estranhemos, que machos não são os humanos, mesmo machos sendo, e também os alugam, e tudo isto junto faz pompa, circunstância e solenidade. (M.C., p. 104).

Em *Memorial do convento*, o narrador não descreve só a pompa dos funerais, mas explicita como se caracteriza o luto, no século XVIII, ao descrever as ordens dadas por D. João V, em virtude da morte de seu cunhado. Quando José – o Imperador da Áustria – morre, o rei de Portugal determina quantos dias o luto deverá durar e quais as roupas que devem ser

usadas para demonstrar a tristeza pela morte do nobre.

Está o palácio triste, sobre a tristeza em que de costume está, com o luto que el-rei mandou dar a toda a sua casa, e ordem para que os títulos e oficiais dela o pusessem, como ele pôs, fechando-se oito dias e tomando seis meses de nojo, três de capa comprida e três de capa curta, por demonstração do grande sentimento da morte do imperador seu cunhado. (M.C., p.47-48).

O luto caracteriza-se por um tempo de pesar pela perda de um ente querido. No período de luto estão implicados dois tempos: o cronológico e o psicológico. O cronológico é marcado pelas horas e dias em que os fatos transcorrem, por isso, D. João determina o período de oito dias de reclusão e seis meses de uso do traje que caracteriza o luto. No tempo psicológico, porém, o luto varia de acordo com o sentimento ou a relação que o enlutado mantinha com a pessoa que faleceu, por isso ele é determinado pelas sensações de cada um e não significa que a dor da perda cessará em oito dias.

A rainha é descrita em situações em que precisa enfrentar o luto: a morte de seu irmão e a de seu filho, por exemplo. Nas duas situações, apesar do sofrimento e das lágrimas, o narrador afirma que as rainhas são preparadas para não sucumbir a esses golpes.

D. Maria Ana não irá hoje ao auto-de-fé. Está de luto por seu irmão José, O imperador da Áustria, que em pouquíssimos dias o tomaram as bexigas, verdadeiras, e morreu delas, tendo somente trinta e três anos, mas a razão porque ficará no resguardo dos aposentos não é essa, muito mal andariam os Estados quando uma rainha afracasse por esse pouco se para tão grandes e maiores golpes são educadas. (M.C., p.47).

Além da afirmação de que a Deus cabe o papel de delegar ou não a morte, o narrador coloca que a interrupção da vida, em Portugal, está ligada a diversos fatores sociais, como: a diferença de classes; a guerra; os crimes; as doenças; e as ações do Tribunal da Inquisição. Por meio da ironia, ele afirma que há muitas mortes provocadas pela fartura de comida e um número maior ainda pela falta dela, o que revela a diferença entre a nobreza e o clero – que tinham uma vida abastada – e o povo.

No geral do ano há quem morra por muito ter comido durante a vida toda, razão por que se repetem os acidentes apopléticos, primeiro, segundo, terceiro, e às vezes um basta para levar à cova, [...] Mas não falta, por isso mesmo falecendo mais facilmente, quem morra por ter comido pouco durante toda a vida, ou o que dela resistiu a um triste passadio de sardinha e arroz, mais a alface que deu a alcunha aos moradores, e carne quando faz anos sua majestade. [...] Mas esta cidade, mais que todas, é uma boca que mastiga de sobejo para um lado e de escasso para o outro, não havendo,

portanto mediano termo entre a papada pletórica e o pescoço engelhado, entre o nariz rubicundo e o outro héctico, entre a nádega dançarina e a escorrida, entre a pança repleta e a barriga agarrada às costas. (M.C., p. 27).

O narrador cede voz às personagens e elas comentam as mortes ocorridas por causa de guerras e aquelas que são resultantes da violência urbana praticada na cidade de Lisboa. Segundo Lousada (1998, p. 231), no século XVIII, havia em Lisboa muita desordem e criminalidade, problemas que só foram amenizados no início do século XIX, com a criação de GRP – Guarda Real da Polícia. Por isso, é possível que as personagens afirmem que, em Lisboa, há mais mortes pela violência do que pela guerra, como fica claro na transcrição abaixo:

Isto é terra de muito crime, morre-se mais que na guerra, é o que diz quem lá andou, e tu que dizes, Sete-Sóis, e Baltasar respondeu, Vi como se morre na guerra, não sei como se morre em Lisboa, por isso não posso comparar, mas que fale aí o João Elvas, tanto sabe de praças de guerra como de praças de gente, e João Elvas só encolheu os ombros, não disse nada. Tornou a conversa ao ponto primeiro, e foi contado o caso do dourador que deu uma facada numa viúva com quem queria casar, e não queria ela, que por castigo de não coroar o desejo do homem ficou morta. (M.C., p. 44).

João Elvas relata, além do assassinato da viúva esfaqueada, muitos outros casos, como: a mulher que matou o marido a golpes de espada; o clérigo que levou três cutiladas; a mulher que foi açoitada e esquartejada. O narrador dá voz a João Elvas para que, por meio de seus relatos, a violência fique comprovada.

Há ainda, as mortes por doenças. A respeito dessas, o narrador faz menção à desfiguração de D. Maria Bárbara e à morte do Imperador da Áustria, do sobrinho de Baltazar e de inúmeras pessoas por causa da varíola. A varíola dizimou milhares de pessoas no século XVIII e só foi controlada no início do século XIX. Por causa da febre alta e das bolhas formadas na pele, era comum que o rosto dos doentes ficasse marcado por cicatrizes, às quais o narrador atribui a desfiguração do rosto de D. Maria Bárbara – filha de D. João e D. Maria Ana Josefa.

De ambos (D. Pedro e D. Maria Bárbara) se falou já, de ambos se tornará a falar, agora dela ficando apenas dito que, coitada, a desfiguraram muito as bexigas, mas têm as princesas tanta sorte que não perdem casamento por serem bexigosas e feias, assim convenha à coroa do senhor seu pai. (M.C., p.269).

Além da varíola, ocorre também um surto de febre amarela e cólera. Tais doenças

teriam infectado a população de Lisboa depois da chegada de um navio do Brasil. Padre Bartolomeu de Gusmão tem seus planos favorecidos com a mortandade provocada pelas doenças, pois com tantos moribundos pela cidade torna-se mais fácil para Blimunda colher as vontades que farão a passarola voar.

Quando o padre Bartolomeu Lourenço chegar à quinta de S. Sebastião da Pedreira e disser, Blimunda, está Lisboa atormentada de uma grande doença, morrem pessoas em todas as casas, [...] Dizem que foi trazida por uma nau do Brasil e que primeiro se manifestou na Ericeira.[...] sobre a doença, pelos sinais que dá, é vômito negro ou febre amarela, o nome importa pouco, o caso é que estão morrendo como tordos (M. C., p. 172-173).

Dos casos de morte, comentados em *Memorial do convento*, os que mais chamam a atenção são aqueles relacionados à atuação do Tribunal da Inquisição. Segundo Saraiva e Lopes (1996), a atuação da Inquisição tanto na Espanha quanto em Portugal constituiu-se no maior instrumento de repressão ideológica em defesa dos interesses da igreja e dos nobres.

No entanto, mesmo dentro de Portugal e da Espanha, a burguesia mercantil não deixava de progredir, desafiando o monopólio do Estado e o poder da nobreza. Pouco a pouco domina a praça de Lisboa e o comércio entre o ultramar e a Europa. Grande parte destes homens de negócios descende de judeus convertidos à força em 1496 e efectivamente assimilados. Daqui tiram pretexto os círculos dirigentes para instituir a Inquisição (1536), em teoria dirigida sobretudo contra a prática clandestina do judaísmo. (SARAIVA e LOPES, 1996, p.171).

Por quase 300 anos, os inquisidores foram motivo de temor em Portugal, pois tinham poder para prender, julgar e condenar o que consideravam desvio do catolicismo ou prática pagã.

Em Portugal, a Inquisição em Lisboa, com tribunais em Évora e Coimbra, concentrou-se imediatamente em descobrir cristãos-novos, verdadeiros ou declarados como tal [...] ambos os tribunais, o espanhol e o português tinham competência para julgar o protestantismo e outras heresias, feitiçaria, magia, bigamia, sodomia e aberrações sexuais. (BOXER,1978, p.107).

A morte por crimes, doenças e guerra é descrita como algo inerente à vida, onde cada um cumpre seu tempo e encontra um motivo que o interrompe, mas, naturalmente, provoca pesar e tristeza. Todavia, as mortes por conta do julgamento da Santa inquisição são motivo de alegria, segundo o narrador.

Porém, hoje é dia de alegria geral, porventura a palavra será imprópria, porque o gosto vem de mais fundo, talvez da alma, olhar esta cidade saindo de suas casas, despejando-se pelas ruas e praças, descendo dos altos, juntando-se no Rossio para ver justicar a judeus e cristãos-novos, a hereges e feiticeiros, fora aqueles casos menos correntemente qualificáveis, como os de sodomia, molinismo, reptizar mulheres e solicitá-las, e outras miuçaldas passíveis de degredo ou fogueira. São cento e quatro as pessoas que hoje saem, as mais delas vindas do Brasil, úbere terreno para diamantes e impiedades, sendo cinquenta e um os homens e cinquenta e três as mulheres. (M.C., p. 48).

Isso acontece porque tristes estão os condenados, mas para o povo os autos-de-fé são uma verdadeira festa. A alegria do povo em sair de suas casas para assistir aos autos-de-fé, justifica-se por ser um acontecimento social, uma verdadeira festa, onde estariam presentes os nobres, os condenados e o povo. Além do caráter festivo, havia certa animosidade entre os portugueses e os judeus. Animosidade esta que, superficialmente, adviria das questões religiosas, mas, de fato, sua maior fonte seria econômica. Conforme Silva (1989, p.46):

A questão econômica funcionava, pois, como o real motor do problema. De um lado, por serem os judeus ricos e emprestarem dinheiro a juros, ganhavam facilmente o ódio dos seus devedores, que não hesitavam em acusá-los para cumprir deveres de “bons cristãos”. Por outro, a riqueza tentava a própria Inquisição, cujos poderes econômicos não eram grandes para manter o arsenal de funcionários de que necessitava e, que segundo, Antonio José Saraiva, se dispunha a fabricar judeus como quem fabrica moeda falsa, a fim de equilibrar o seu orçamento com os bens confiscados.

Por isso, em *Memorial do convento*, o auto-de-fé é descrito como momento de reunião e festejos, o que transforma a morte do outro em espetáculo para ser apreciado num cenário de alegria e fartura de alimentos.

Vão-se refrescando os assistentes, com a conhecida limonada, o geral púcaro de água, a talhada de melancia, [...] não faltam aí os tremoços e os pinhões, as queijadas e as tâmaras. El-rei, com os infantes seus manos e suas manas infantas, jantará na Inquisição depois de terminado o acto de fé, e estando já aliviado do seu incómodo honrará a mesa do inquisidor-mor, soberbíssima de tigelas de caldo de galinha, de perdigões, de peitos de vitela, de pastelões, de pastéis de carneiro com açúcar e canela, de cozido à castelhana com tudo quanto lhe compete, e açafroado, de manjar-branco, e enfim doces fritos e frutas do tempo. (M.C., p. 49).

Era prática comum tornar o auto-de-fé um dia de festa para que houvesse a maior participação popular possível. Atraídos pela fartura de alimentos e pelo clima festivo, o povo presenciava a punição dos réus e se continha em seus futuros atos em função do medo da

punição. Assim, o ritual do auto-de-fé contrastava com o cenário festivo, pois para o povo era um momento solene de celebração, mas para o condenado era uma cerimônia de sofrimento e humilhação que culminava com a morte.

A morte é um suplício na medida em que ela não é simplesmente privação do direito de viver, mas a ocasião e o termo final de uma graduação calculada de sofrimentos: desde a decapitação – que reduz todos os sofrimentos a um só gesto e num instante: o grau zero do suplício – até o esquartejamento que os leva quase ao infinito, através do enforcamento, da fogueira, da roda, na qual se agoniza muito tempo; a morte-suplício é a arte de reter a vida no sofrimento, dividindo-a em mil mortes e obtendo, antes de cessar a existência. (FOULCAULT, 1977, p.34).

Em *Memorial do convento*, o narrador descreve o auto-de-fé que acontece no Rossio, onde 104 pessoas seguem para o cumprimento das sentenças, levando nas mãos um círio que representa a luz de Cristo. Na descrição, o narrador fala sobre as vestimentas usadas pelos hereges que serão supliciados. Tais vestimentas eram usadas para expor os indivíduos condenados à humilhação, por isso, pelas cores, era possível saber o crime e a sentença dos hereges.

Só é possível que a população saiba a sentença que cabe a cada um porque estes homens e mulheres haviam sido julgados antes do auto-de-fé. O julgamento consistia em prática de torturas para que os sentenciados declarassem arrependimento e confessassem suas heresias.

A Igreja Católica, sentindo-se ameaçada pelos cristãos novos – judeus convertidos ao cristianismo, mas que mantinham secretamente os cultos e hábitos judaicos –, une-se ao Estado para combater aqueles a quem considera hereges e que, por se colocarem contra os ensinamentos católicos, poderiam causar problemas de ordem social. Os cristãos novos eram considerados perigosos e perseguidos, dissimulando ou não suas práticas religiosas. Assim, transformar o auto-de-fé em uma celebração festiva poderia atenuar os conflitos, pois disciplinaria o povo pelo pavor de ser condenado pelo Tribunal da Santa Inquisição. Conforme Bakhtin (1996, p.08):

As festividades têm sempre uma relação marcada com o tempo. Na sua base, encontra-se constantemente uma concepção determinada e concreta do tempo natural (cósmico), biológico e histórico. Além disso, as festividades, em todas as suas fases históricas, ligaram-se a períodos de crise, de transtorno, na vida da natureza, da sociedade e do homem. A morte e a ressurreição, a alternância e a renovação constituíram sempre os aspectos marcantes da festa.

Philippe Ariès (2003) afirma que há, no decorrer da história, vários modos de lidar com a morte. Um destes modos ele denomina como a morte domada, ou seja, a morte aceita com naturalidade pelo fato do indivíduo estar convicto da proximidade do seu passamento. Assim, o moribundo tem tempo para lamentar-se, pedir perdão, pensar nos erros cometidos, em Deus e na organização pública do funeral. Essa atitude diante da morte caracterizava o comportamento dos indivíduos do século X até meados do século XIX.

O homem barroco, apesar da angústia que sente por perceber a efemeridade do tempo, lida com a morte com naturalidade, o que permite classificá-la como morte domada. Em *Memorial do convento*, os casos de morte comentados pelas personagens, independente de serem motivados pela guerra, fome, inquisição ou doenças, são vistos com naturalidade, sem nenhuma manifestação dramática. Segundo Ariès (2003, p. 40), essa atitude contrasta com a atitude diante da morte na contemporaneidade:

Em um mundo sujeito à mudança, a atitude tradicional diante da morte aparece como uma massa de inércia e continuidade. A antiga atitude segundo a qual a morte é ao mesmo tempo familiar e próxima, por um lado, e atenuada e indiferente, por outro, opõe-se acentuadamente à nossa, segundo a qual a morte amedronta a ponto de não mais ousarmos dizer seu nome. Por isso chamarei aqui esta morte familiar de morte domada. Não quero dizer com isso que anteriormente a morte tenha sido selvagem, e que tenha deixado de sê-lo. Pelo contrário, quero dizer que hoje ela se tornou selvagem. (ARIÉS, 2003, p. 40).

Em *Memorial do convento*, a ideia da proximidade da morte, para os cristãos novos, pode ser vista de dois modos: primeiramente, como sofrimento e castigo, pois eles estavam sendo julgados por não comungar do mesmo credo que o da Igreja Católica; segundo, como alívio para os sofrimentos, pois eles sofriam perseguições constantemente tendo ou não culpa. Bastava uma denúncia ao Santo Ofício para que a pessoa denunciada fosse presa e torturada até confessar o crime ou se dizer arrependida de ter praticado o delito de que a acusavam. Muitas pessoas mostravam-se arrependidas, pois, apesar de terem seus bens confiscados, elas não seriam condenadas à morte. No entanto, outras, desesperadas com as perseguições e as torturas cruéis a que os suspeitos eram submetidos, confessavam-se culpados, mesmo não as tendo, somente para livrar-se da tortura. Ao confessarem a culpa, dependendo do delito, eles eram condenados à morte. Portanto, enfrentar a morte no auto-de-fé colocaria um fim nos problemas com o Santo Ofício.

O narrador cita muitos nomes de personagens que morreram, no decorrer do romance, como: D. José I, o infante D. Henrique, Baltazar, entre outros. As mortes descritas

com mais detalhes são as dos nobres – causadas por doenças – e as mortes dos condenados nos autos-de-fé – cujas mortes são transformadas num espetáculo festivo macabro. Todavia, além dessas mortes, havia muitas outras que não têm o mesmo destaque, porque dizem respeito ao passamento de pessoas anônimas, trabalhadores da construção do Convento de Mafra que formam uma massa anônima cuja vida e morte são banalizadas.

Anônimo é aquele que morre, e o anonimato é o aspecto sob o qual o inapreensível, o não limitado, o não situado, se afirmam do modo mais perigoso junto a nós. Quem quer que faça a experiência, dá provas de uma potência anônima, impessoal, a de um evento que, sendo a dissolução de todo o evento, não é somente agora mas o seu começo já é recomeço, e sob o seu horizonte tudo o que chega regressa. (BLANCHOT, 2011, p. 263).

Dentre as mortes de pessoas anônimas, é possível citar alguns exemplos como: a morte dos marinheiros que foram baleados por D. Francisco; a morte de Francisco Marques, que foi esmagado pela roda do carro que transportava a pedra para a construção do convento; a morte do pai de Baltazar e das milhares de pessoas que morreram de varíola. Enquanto as pessoas do povo vivem e morrem no anonimato, o rei D. João V deseja sobreviver para além da morte através da grandiosidade de suas obras.

Então chegou o mais glorioso dos dias, a data imorredora de vinte e dois de outubro do ano da graça de mil setecentos e trinta, quando el-rei D. João V faz quarenta e um anos e vê sagrar o mais prodigioso dos monumentos que em Portugal se levantaram, ainda por acabar, é verdade, mas pela catadura se conhece o catacego. (M.C., p. 340).

Por isso, ele ordena a construção do convento de Mafra, o que lhe garantiria ser eternizado como o rei que construiu um grande templo para os franciscanos. A construção do convento de Mafra seria um monumento para perpetuar a memória de D. João V. Para Le Goff (1996, p. 535):

Desde a Antiguidade romana o monumentum tende a especializar-se em dois sentidos: 1) uma obra comemorativa de arquitetura ou de escultura: arco de triunfo, coluna, troféu, pórtico, etc.; 2) um monumento funerário destinado a perpetuar a recordação de uma pessoa no domínio em que a memória é particularmente valorizada: a morte.

O desejo do rei de ser eternizado pelos seus feitos revela a ânsia pela imortalidade. Conforme Bauman (2008, p.52-53):

A imortalidade personalizada é uma proposta de expansão da vida, exigindo duros esforços para “deixar uma marca”: realizar feitos memoráveis. A imortalidade despersonalizada faz justamente o oposto. É oferecida como prêmio de consolação aos muitos – inumeráveis – homens e mulheres que têm pouca esperança de realizar alguma coisa considerada importante e, assim, com reduzidas expectativas de obter por si mesmos um lugar na memória humana.

O medo da morte é resultante do sentimento de impotência, pois se tem certeza de que a existência terá fim e nada se pode fazer quanto a isso. Por isso, no decorrer da história da humanidade, muitos procuraram marcar sua passagem pela vida de formas que possam ser lembrados para além da morte.

3.3 AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE: TEMPO SUSPENSO E CRÍTICA À CONTEMPORANEIDADE

Em *As intermitências da morte*, José Saramago constrói um narrador que relata, em terceira pessoa uma história ocorrida num local e num tempo não específicos. Portanto, os fatos narrados poderiam ter se passado em qualquer país, na contemporaneidade.

Embora não haja uma data determinada, há marcas que indicam o passar do tempo não datado na narrativa, como: “no dia seguinte”, “durante todo o dia”, “as horas passaram”, “durante três dias seguidos”, dentre outras.

Pelo fato de não haver uma data específica para os acontecimentos, o autor promove a universalização do espaço e do tempo. Assim, a greve da morte poderia acontecer em qualquer ano da contemporaneidade, visto que a recusa da morte em trabalhar começa no dia seguinte às comemorações do Ano Novo, portanto no início de janeiro, como se pode notar na transcrição abaixo:

Às vinte e três horas e cinquenta e nove minutos daquele dia trinta e um de dezembro ninguém seria tão ingênuo que apostasse um pau de fósforo queimado pela vida da real senhora. [...] E depois, como se o tempo tivesse parado, não aconteceu nada. A rainha-mãe nem melhorou, nem piorou, ficou ali como suspensa, [...] Já tínhamos passado ao dia seguinte, e nele, como se informou logo no princípio deste relato, ninguém iria morrer. (I.M., p. 12).

Assim como o passamento da rainha não aconteceu, ninguém mais, no país fictício e sem nome, morreu a partir daquele dia, tendo ficado o tempo suspenso para todos que estavam à beira da morte. Com a suspensão do tempo de morrer ocorrem problemas de várias ordens, como: o que fazer com os idosos e doentes terminais? E a aposentadoria?

Como resolver o possível caos no sistema de saúde? Essas e outras preocupações caracterizam o tempo presente das personagens, mas também remetem ao seu futuro. Por isso, o governo do país assegura que está tomando providências para encontrar uma possível solução para os problemas futuros.

O governo quer aproveitar esta oportunidade para informar a população de que prosseguem em ritmo acelerado os trabalhos de investigação que, assim o espera e confia, hão-de levar a um conhecimento satisfatório das causas, até este momento ainda misteriosas, do súbito desaparecimento da morte. Igualmente informa que uma nutrida comissão interdisciplinar, incluindo representantes das diversas religiões em vigor e filósofos das diversas escolas em actividade, que nestes assuntos sempre têm uma palavra a dizer, está encarregada da delicada tarefa de reflectir sobre o que virá a ser um futuro sem morte, ao mesmo tempo que tentará elaborar uma previsão plausível dos novos problemas que a sociedade terá de enfrentar, o principal dos quais alguns resumiriam nesta cruel pergunta, Que vamos fazer com os velhos, se já não está aí a morte para lhes cortar o excesso de veleidades macróbias. (I.M., p. 29).

Ocorre a suspensão do tempo apenas para os moribundos, velhos e doentes, pois para aqueles que não se encontram nessa situação, o tempo segue seu curso normal. Nesse caso, as personagens vivem o presente, mas estão preocupadas com o futuro, pois não sabem o que fazer com as possíveis consequências geradas futuramente pela condição do tempo de morrer suspenso.

Aos oito homens sentados ao redor da mesa tinha sido encomendado que reflectissem sobre as consequências de um futuro sem morte e que construíssem a partir dos dados do presente uma previsão plausível das novas questões com que a sociedade iria ter de enfrentar, além, escusado seria dizer, do agravamento das velhas questões. Melhor então seria não fazer nada, disse um dos filósofos optimistas, os problemas do futuro, o futuro que os resolva, O pior é que o futuro é já hoje, disse um dos pessimistas, temos aqui, entre outros, os memorandos elaborados pelos chamados lares do feliz ocaso, pelos hospitais, pelas agências funerárias, pelas companhias de seguros, e, salvo o caso destas, que sempre hão de encontrar maneira de tirar proveito de qualquer situação, há que reconhecer que as perspectivas não se limitam a ser sombrias, são catastróficas, terríveis, excedem em perigos tudo o que a mais delirante imaginação pudesse conceber. (I.M., p. 37).

A greve da morte dura sete meses. Durante esse período pode-se observar a coexistência dos tempos, pois algumas personagens vivem seu presente preocupadas com o futuro, enquanto outras vivem uma forma de imortalidade que, por sete meses, impediu o fim de suas existências. A morte, senhora do tempo, decidiu-se pela imortalidade e, sete meses

depois, resolveu que era hora de pôr fim ao tempo de suspensão, levando a óbito mais de sessenta mil pessoas.

Durante sete meses, que tantos foram os que a trégua unilateral da morte havia durado, tinham-se acumulado em uma nunca vista lista de espera mais de sessenta mil moribundos, exatamente sessenta e dois mil quinhentos e oitenta, postos de uma vez em paz por toda obra de um instante único, de um átimo de tempo carregado de uma potência mortífera que só encontraria comparação em certas reprensivas ações humanas. (I.M., p. 107).

Com o restabelecimento do fim do tempo da existência, cujo futuro preconiza a morte, a vida segue seu curso normal: nascer, crescer, morrer. É, nesse momento, que a morte resolve viver. A morte, como personagem, também vive uma experiência temporal, pois, acostumada a ser eterna, ela começa a experimentar o jogo dos tempos: passado, presente e futuro. Desse modo, os três tempos passam a preencher sua vida. Seu passado consiste em rememorar o tempo anterior à greve, quando os avisos de morte não dependiam da tecnologia; seu presente é preenchido pela preocupação e envio de várias remessas de avisos de morte, suas conversas com a gadanha e a inquietação com o retorno dos avisos de morte entregues ao violoncelista.

Factos são factos, e este, quer se queira, quer não, pertence à ordem dos incontornáveis. Não pode haver maior prova dele que a imagem da própria morte que temos diante dos olhos, sentada numa cadeira e embrulhada no seu lençol, e tendo na orografia da sua óssea cara um ar de total desconcerto. Olha desconfiada o sobrescrito violeta, dá-lhe voltas para ver se nele encontra alguma das anotações que os carteiros devem escrever em casos semelhantes, como sejam, recusado, mudou de residência, ausente em parte incerta e por tempo indeterminado, falecido, Que estupidez a minha, murmurou, como poderia ter falecido ele se a carta que o devia matar voltou para trás. (I.M., p. 136).

Ao se interessar pelo violoncelista, as perspectivas de futuro da sinistra personagem estão diretamente relacionadas ao seu envolvimento com o músico. A vontade de viver o futuro ao lado dele é tão grande que, em nome do amor que sente, a morte metamorfoseia-se em uma linda mulher, que consegue conquistá-lo e, por isso, abandona definitivamente seu posto de ceifadora do tempo.

Com o seu vestido novo comprado ontem numa loja do centro, a morte assiste ao concerto. Está sentada, sozinha, no camarote de primeira ordem, e, como havia feito durante o ensaio, olha o violoncelista. Antes que as luzes da sala tivessem sido baixadas, quando a orquestra esperava a entrada do

maestro, ele reparou naquela mulher. (I.M., p. 191).

A narrativa dura um tempo cronológico que se inicia com a narração no dia seguinte às comemorações do Ano Novo e termina quase oito meses depois, pois são sete meses de greve e dezenove dias entre a descoberta do retorno das cartas enviadas ao violoncelista e a transformação da morte em mulher, o que a faz desistir de entregar o aviso de morte ao violoncelista. Assim, a narrativa é encerrada com a mesma frase com que foi iniciada.

Então ela, a morte, levantou-se, abriu a bolsa que tinha deixado na sala e retirou a carta de cor violeta. Olhou em redor como se estivesse à procura de um lugar onde a pudesse deixar, sobre o piano, metida entre as cordas do violoncelo, ou então no próprio quarto, debaixo da almofada em que a cabeça do homem descansava. Não o fez. Saiu para a cozinha, acendeu um fósforo, um fósforo humilde, ela que poderia desfazer o papel com o olhar, reduzi-lo a uma impalpável poeira, ela que poderia pegar-lhe fogo só com o contacto dos dedos, e era um simples fósforo, o fósforo comum, o fósforo de todos os dias, que fazia arder a carta da morte, essa que só a morte podia destruir. Não ficaram cinzas. A morte voltou para a cama, abraçou-se ao homem e, sem compreender o que lhe estava a suceder, ela que nunca dormia, sentiu que o sono lhe fazia descair suavemente as pálpebras. No dia seguinte ninguém morreu. (I.M., p. 207).

A repetição da expressão “no dia seguinte ninguém morreu” estabelece um tempo cíclico no romance e, ao mesmo tempo, lança a dúvida sobre o que irá acontecer já que não existe mais a senhora do tempo para determinar quando será o fim da existência dos indivíduos. A morte, ao tomar a decisão de procurar o violoncelista, incumbiu a gadanha de enviar os avisos de falecimento, escritos previamente por ela. A tarefa da gadanha duraria o período de uma semana, ao final da qual a morte reassumiria seu posto.

A minha ideia é esta, escrevo de uma assentada todas as cartas referentes à semana em que estarei ausente, procedimento que me permito a mim mesma usar considerando o carácter excepcional da situação, e, tal como já disse, tu só terás de as enviar, nem precisarás sair de onde estás, aí encostada à parede, repara que estou a ser simpática, peço-te um favor de amiga quando poderia muito bem, sem contemplações, dar-te uma simples ordem, o facto de nos últimos tempos ter deixado de me aproveitar de ti não significa que não continues a meu serviço. (I.M., p. 179).

A gadanha entregou as cartas, mas, ao final do prazo estabelecido, a morte não retornou porque se descobriu apaixonada pelo músico e resolveu viver com ele.

Quando ele terminou, as mãos dela já não estavam frias, as suas ardiavam, por isso foi que as mãos se deram às mãos e não se estranharam. Passava muito da uma hora da madrugada quando o violoncelista perguntou, Quer que chame um táxi para a levar ao hotel, e a mulher respondeu, Não, ficarei contigo, e ofereceu-lhe a boca. Entraram no quarto, despiram-se e o que estava escrito que aconteceria, aconteceu enfim, e outra vez, e outra ainda. Ele adormeceu, ela não. (I.M., p. 207).

Em *As intermitências da morte* há, também, o tempo psicológico por meio do qual é possível compreender as motivações da morte. Segundo Santo Agostinho (1984), o tempo espiritual é um tempo interior que reúne em si três instâncias: o presente, o passado e o futuro e caracteriza-se por ser individual, pois esse tempo só existe na memória, como lembrança ou expectativa.

É em ti, meu espírito, que eu meço o tempo. Não me perturbes, ou melhor, não te perturbes com o tumulto de tuas impressões. É em ti, repito, que eu meço os tempos. Meço, enquanto está presente, a impressão que as coisas gravam em ti no momento em que passam, e que permanece mesmo depois de passadas, e não as coisas que passaram para que a impressão se reproduzisse. É essa impressão que meço, quando meço os tempos. Portanto, ou essa impressão é o tempo, ou não meço o tempo. (AGOSTINHO, 1984, p. 332).

A motivação inicial da morte, ao abandonar seu posto, é resultado de uma crise de identidade. Ela percebe que, por ter passado séculos ceifando a vida dos homens, é odiada pelos seres humanos. Ao voltar-se introspectivamente para o seu tempo passado, a morte passa a ter consciência de seu presente e de quanto a imortalidade é desejada. Desse modo, a personagem abandona seu posto de ceifadora de vidas humanas e deixa as pessoas daquele país fictício entregue a uma outra morte: a morte com letra maiúscula que, no romance, seria a responsável por destruir o universo.

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, aí lhe fica a informação, é gratuita, não cobro nada por ela, entretanto preocupe-se com explicar bem aos seus leitores os comos e os porquês da vida e da morte (I.M., p. 112).

Em seus momentos de reflexão, transcritos no romance por meio do tempo psicológico, a personagem sente-se inútil, desnecessária.

Nós, as sectoriais, pensou a morte, somos as que realmente trabalhamos a sério, limpando o terreno de excrescências, e, na verdade, não me surpreenderia nada que, se o cosmo desaparecer, não seja em consequência de uma proclamação solene da morte universal, retumbando entre as galáxias e os buracos negros, mas sim como derradeiro efeito da acumulação das mortezinhas particulares e pessoais que estão à nossa responsabilidade, uma a uma. como se a galinha do provérbio, em lugar de encher o papo grão a grão, grão a grão o fosse estupidamente esvaziando, que assim me parece mais que haverá de suceder com a vida, que por si mesma vai preparando o seu fim, sem precisar de nós, sem esperar que lhe dêmos uma mãozinha. (I.M., p. 160).

Para Paul Ricoeur (1994), o tempo psicológico revela as inquietações, percepções e sensações resultantes das experiências vividas pelas personagens. Desse modo, quando, no tempo presente, a personagem resgata, por meio do tempo psicológico, sensações ou lembranças do passado ou organiza mentalmente suas expectativas com relação ao futuro, ocorre a intersecção entre o tempo cosmológico e o psicológico. A intersecção dos tempos revela que:

Ela [a personagem] o reflete, na medida em que o ato de tecer a intriga combina em proporções variáveis duas dimensões temporais, uma cronológica, a outra não-cronológica. A primeira constitui a dimensão episódica da narrativa: caracteriza a história enquanto constituída por acontecimentos. A segunda é a dimensão configurante propriamente dita, graças à qual a intriga transforma os acontecimentos em história. Esse ato configurante consiste em considerar junto as ações de detalhe ou o que chamamos de os incidentes da história; dessa diversidade de acontecimentos, extrai a unidade de uma totalidade temporal. (RICOEUR, 1994, p. 104).

As dimensões episódica e configurante são indispensáveis para garantir que a representação ficcional do tempo seja verossímil. Por isso, em *As intermitências da morte*, José Saramago recorre ao recurso do tempo suspenso para construir a crítica à contemporaneidade. O autor confronta, no romance, o sonho da imortalidade com os interesses econômicos, mostrando quanto o funcionamento da estrutura social está vinculado à manipulação do poder, aos interesses escusos e à obtenção de lucro.

A ausência da morte causa problemas para setores importantes como: a Igreja, que vislumbra a possibilidade de seu fim, pois sem a morte não haveria o que temer com relação à salvação da alma, tese que justifica a existência da instituição religiosa; os governantes, que

não sabem o que fazer para solucionar os problemas gerados pela greve inusitada; e alguns setores, como funerárias, hospitais, planos de saúde e companhias de seguro têm seus negócios extintos. Nesse contexto, tanto a Igreja quanto os políticos e os segmentos econômicos estão preocupados, apenas, com a manutenção do poder e do lucro, não com a questão existencial.

Ao contrário do que se julga, não são tanto as respostas que me importam senhor primeiro-ministro, mas as perguntas, obviamente refiro-me às nossas, observe como elas costumam ter, ao mesmo tempo, um objectivo à vista e uma intenção que vai escondida atrás, se as fazemos não é apenas para que nos respondam o que nesse momento necessitamos que os interpelados escutem da sua própria boca, é também para que se vá preparando o caminho às futuras respostas, Mais ou menos como na política, eminência, Assim é, mas a vantagem da igreja é que, embora às vezes o não pareça, ao gerir o que está no alto, governa o que está em baixo. (I.M., p. 19-20).

Segundo Le Goff (1996, p.304), o cristianismo sustenta a crença de que o homem viverá, após a morte, num paraíso terrestre. Nesse lugar paradisíaco não haveria dor e nem sofrimento. Da perspectiva do cristianismo, o direito à vida eterna, no paraíso, deve ser conquistado por meio de um comportamento exemplar, da prática da fé e de boas ações. No entanto, Em *As intermitências da morte*, José Saramago contraria essas afirmações, pois, ao fazer uso do tempo suspenso, ele insere a vida eterna na terra como realização do sonho de ser imortal e afirma que para ter tal direito não é preciso nenhum esforço. Entretanto, essa forma de eternidade, ao contrário do paraíso apregoado, transformaria a vida eterna em um inferno.

Mas as cousas não ficarão por aqui. Uma vez que as pessoas, sem que para tal tenham de cometer qualquer esforço perceptível, irão continuar a não morrer, um outro movimento popular de massas, dotado de uma visão prospectiva mais ambiciosa proclamará que o maior sonho da humanidade desde o princípio dos tempos, isto é, o gozo feliz de uma vida eterna cá na terra, se havia tornado um bem para todos, como o sol que nasce todos os dias e o ar que respiramos. (I.M., p.15).

José Saramago trabalha com a ideia de imortalidade – desejo que desde os primórdios fez parte dos sonhos da humanidade – e que, no romance, concretiza-se em função da morte ter entrado em greve. A vontade de ser imune à morte mostra o quanto o fim da existência aterroriza a humanidade, pois põe fim ao seu tempo. Conforme Edgar Morin (1997, p. 61): “A consciência da morte não é algo inato, e sim produto de uma consciência que capta o real. É só “por experiência”, como diz Voltaire, que o homem sabe que há de morrer. A morte humana é um conhecimento do indivíduo”.

Assim como Morin considera a morte como algo que proporciona conhecimento, o narrador de *As intermitências da morte* considera o passamento como algo natural, inerente à vida. Mais que natural, a morte, de acordo com o narrador, a não ser quando em grande escala, deveria ser, apenas, uma rotina. Ou seja, de acordo com o narrador, houve uma mudança cultural em relação à forma de lidar com a morte.

Permita-me que lhe recorde que ainda ontem havia pessoas que morriam e a ninguém lhe passaria pela cabeça que isso fosse alarmante, É natural, o costume é morrer, e morrer só se torna alarmante quando as mortes se multiplicam, uma guerra, uma epidemia, por exemplo, Isto é, quando saem da rotina. (I.M., p. 16).

Ao falar sobre a morte, o narrador discute filosoficamente sobre a finitude da vida para discutir sobre o desejo de imortalidade e a necessidade da morte. Logo nas primeiras linhas do romance, há a afirmação de que a não-morte dos indivíduos é algo que contraria as normas da vida, pois, conforme Saramago (2005, p.11):

O facto [de ninguém ter morrido], por absolutamente contrário às normas da vida, causou nos espíritos perturbação enorme, efeito em todos os aspectos justificado, basta que os lembremos de que não havia notícia nos quarenta volumes da história universal.

Conforme Morin (1997, p.24), “só podemos compreender a humanidade da morte compreendendo a especificidade do humano”. O modo como o narrador conta a história da greve da morte revela que as pessoas que estão envolvidas com os serviços de saúde e serviços funerários agem de forma desumana e seus interesses estão voltados, apenas, para o lucro, pois:

Importantes sectores profissionais, seriamente preocupados com a situação, [...] 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, todas elas improdutivas porque todas, sem excepção, iam dar com a cabeça no muro indestrutível da falta de colaboração da morte. (I.M., p.26).

Ao discutir sobre a ausência da morte, o narrador apresenta as possíveis causas para o fato da ceifeira de vidas deixar de agir no país. Essas causas são descritas no comunicado oficial do chefe de governo, alegando que poderia ser apenas uma casualidade fortuita, e uma alteração cósmica acidental ou de coincidências intrusas na equação espaço-

tempo.

Além das causas pseudocientíficas, a grande preocupação é com os problemas socioeconômicos que podem ocorrer no futuro por conta da greve da morte, pois a imortalidade desperta o descontentamento de várias instituições que dependem dela para sobreviver. Segundo Le Goff (1996, p.289), o homem sempre acreditou que quando a morte deixasse de existir, reinaria a felicidade perfeita. No entanto, no país fictício de *As intermitências da morte* o que se vê é a instauração do caos, pois as pessoas deixam de morrer, mas permanecem doentes, flageladas, enfim em eterno sofrimento. Essa situação faz com que a sociedade deseje o retorno da morte.

Vossas excelências senhores que nos governam, talvez não nos queiram crer, mas o que aí nos vem em cima é o pior dos pesadelos que alguma vez um ser humano pode haver sonhado, [...] se quer que lhe falemos com franqueza, de coração nas mãos, antes a morte, senhor primeiro-ministro, antes a morte que tal sorte. (I.M., p. 32).

A ironia dessa situação reside no fato de, simultaneamente, a imortalidade ser um imemorial desejo humano, mas quando ela ocorre gera o caos. Ou seja, a morte subjaz à história humana e sem ela instaura-se a desordem natural, pois a degradação biológica e social continua. Portanto, o maior desejo humano é totalmente despropositado.

É a partir da linguagem irônica e do relato dos motivos – sem comprovação científica – que resultaram na ausência da morte, da atuação desesperada de políticos, filósofos, líderes religiosos e do descontentamento dos setores econômico, direta ou indiretamente ligados à área da saúde, que se instaura o cômico no romance. Ao instaurar o riso em *As intermitências da morte*, José Saramago constrói o que Mikhail Bakhtin, em *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*, nomeia como carnavalização – uma leitura irônica do que deveria ser tratado com seriedade. Para Mikhail Bakhtin (1996, p.3-4):

O mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. Dentro da sua diversidade essas formas e manifestações – as festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros,[...] a literatura paródica e multiforme, etc. – possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura popular cômica, principalmente da cultura carnavalesca, uma e indivisível.

Ao descrever situações que provocam o riso, tendo por temática uma questão tão

séria quanto a morte, constrói-se, no romance, a ridicularização do evento a que a Igreja e o próprio homem consideram como o destino final da humanidade.

O autor também trata de modo irônico as personagens que representam o poderoso mundo dos políticos, dos líderes religiosos e da mídia, transformando suas atitudes e discursos em motivo de riso. Com isso, constrói uma visão às avessas da morte, pois ela, que antes era odiada e ceifava vidas, passa a ser desejada e quer viver. Desse modo, José Saramago subverte um assunto solene e triste em um tema risível. Isso é possível porque ele não comenta casos específicos de morte, como faz em *Memorial do convento*, mas fala da morte enquanto interrupção do tempo de existência de um modo geral.

Em *As intermitências da morte*, o riso serve como recurso para chamar a atenção sobre o comportamento das pessoas em relação à morte e, ao mesmo tempo, para tecer uma crítica à sociedade contemporânea. Por isso, não se ri da morte, mas das situações desencadeadas por sua ausência. Dentre as passagens, descritas pelo narrador, nas quais o riso se faz presente, pode-se destacar: o pedido da assembleia dos agentes funerários para que o governo torne obrigatório o sepultamento de animais, pois não há pessoas para serem enterradas.

Tornar obrigatórios o enterramento ou a incineração de todos os animais domésticos que venham a defuntar de morte natural ou por acidente, e que tal enterramento ou tal incineração, regulamentados e aprovados, sejam obrigatoriamente levados a cabo pela indústria funerária. (I.M., p. 26).

Diante da situação crítica de não ter com que trabalhar, o presidente da assembleia dos agentes funerários, ao comunicar o pedido que será enviado ao governo, afirma que o setor funerário será motivo de risos por causa da decisão tomada. Na situação de desespero para garantir o próprio sustento, a manutenção das atividades e os lucros, eles preferem se submeter ao riso alheio. O narrador já havia antecipado que o documento elaborado pelos agentes funerários era hilariante.

Aprovaram um documento a submeter à consideração do governo da nação, o qual documento adoptava a única proposta construtiva, construtiva, sim, mas hilariante, que havia sido apresentada a debate, Vão-se rir de nós, avisou o presidente da mesa, mas reconheço que não temos outra saída, ou é isto, ou será a ruína do sector. (I.M., p. 26).

O ser humano é o único que tem consciência da morte. Por ser difícil aceitar a finitude, ele aprendeu a brincar com a situação, a rir da morte e, com isso, atenuar o medo que

sente. Além da proposta dos agentes funerários, outra situação que leva ao riso é a passagem em que a morte envia uma carta para o diretor de TV. Os telespectadores, depois de assistirem à leitura da carta, e tomarem conhecimento do retorno da morte, entram em pânico. Uns tentam fugir, outros choram, como se fosse possível fugir de um fenômeno que constitui a lei natural da vida.

Nas ruas havia enormes alvoroços, viam-se pessoas paradas, aturdidas, desorientadas, sem saberem para que lado fugir, outras a chorar desconsoladamente, outras abraçadas como se tivessem resolvido começar ali mesmo as despedidas, algumas discutiam se as culpas de tudo isto seriam do governo, ou da ciência médica, ou do papa de roma. (I.M., p.101).

Isso leva ao riso e revela o egoísmo das personagens, pois antes da morte anunciar a retomada de suas atividades, essas pessoas desejavam que ela retornasse. Tanto desejavam seu retorno que até campanhas de oração fizeram para que Deus a enviasse de volta. Queriam, porém, que a morte abandonasse a greve apenas para que os doentes e moribundos morressem logo. O riso da morte, exemplificado nas duas situações comentadas, revela que o homem teme tanto a morte que tenta mantê-la afastada como se através do riso pudesse vencê-la e garantir a imortalidade.

Com a greve da morte, alguns moradores tomam a decisão de levar os familiares moribundos para morrerem na fronteira – por meios próprios e outros com a ajuda da organização que se formou para fazer este tipo de transporte. Antes que essa atitude se tornasse corriqueira, o primeiro a ter essa ideia foi um senhor que pediu à família que o levasse para morrer, pois ele estava doente e só via este meio para driblar a morte.

Dali, lavada em lágrimas, foi anunciar ao resto da família que o pai havia determinado que o levassem nessa mesma noite ao outro lado da fronteira, lá onde, segundo a sua ideia a morte, ainda em vigor nesse país, não teria mais remédio que aceitá-lo. (I.M., p.40).

Ao deparar-se com a morte, o sentimento de abatimento e tristeza é considerado uma reação normal. A família que leva seus entes queridos para morrer na fronteira age mais pela lógica que pela emoção, pois pensam apenas em livrá-los do eterno sofrimento. Quando se pensa a imortalidade, ela é idealizada e nela não cabem as doenças, as tragédias, enfim o sofrimento. Segundo Canastra (2007, p. 11):

A busca da imortalidade ou da fonte da juventude são mitos presentes na história da humanidade desde os tempos mais antigos. A fé numa vida para

além da morte, presente nas grandes religiões monoteístas, ou a crença em sucessivas reencarnações (típica do Budismo), não deixam de ser modos de ultrapassar a nossa finitude e temporalidade e assim dar um sentido à dor e sofrimentos terrenos.

Em *As intermitências da morte*, caso a ceifadora de vidas não voltasse às suas atividades, o tempo infinito da vida, no país fictício, seria marcado pelo sofrimento daqueles que agonizavam, pois a morte havia sido interrompida, mas as doenças, os acidentes, as fatalidades continuavam a existir.

A finitude do tempo sempre foi, e ainda permanece, um grande mistério para o homem. Sabe-se apenas que todo ser humano está sujeito a esse evento.

A descoberta da morte foi, porventura, o maior feito da humanidade. Faz parte do conhecimento da vida do ser humano saber que ela é finita. A morte é um mistério, pura e simplesmente. Perante alguém morto, só sabemos que qualquer coisa aconteceu: o fim da existência no mundo, o “stop” definitivo e irreversível. Nunca saberemos o que é que a morte significa para a pessoa que morre. Diremos apenas e somente: partiu, deixou de existir! (CANASTRA, 2007, p. 38)

José Saramago, ao escrever *As intermitências da morte*, apresenta a figura física da morte, a morte humana e a morte do universo para, por meio destas figuras, ironizar o inconsequente desejo humano de imortalidade e discutir como a sociedade está organizada a partir da finitude humana e, sem a morte, a vida se tornaria impossível.

Saramago, ao criar ficcionalmente a figura da morte como a de uma mulher, está dialogando com a tradição cultural da antiguidade grega e romana, nas quais a morte era representada como uma figura feminina esquelética, que portava uma gadanha – foice – com a qual ceifava o tempo de existência dos seres humanos. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1998, p. 622), a morte pode ser representada por:

Um túmulo, um personagem armado com uma foice, uma divindade com um ser humano entre as mandíbulas, um gênio alado, dois jovens, um negro, o outro branco, um cavaleiro, um esqueleto, uma dança macabra, uma serpente ou qualquer outro animal.

Na primeira parte do romance de José Saramago, a morte é representada convencionalmente por um esqueleto acompanhado de uma gadanha:

A morte é novamente um esqueleto envolvido numa mortalha, com o capuz meio descaído para a frente, de modo a que o pior da caveira lhe fique

tapado, mas não valia a pena tanto cuidado, se essa foi a preocupação, porque aqui não há ninguém para se assustar com o macabro espetáculo, tanto mais que à vista só aparecem os extremos dos ossos das mãos e dos pés. (I.M., p. 157).

A fala do narrador, ao afirmar que a morte não assusta ninguém, gera dois efeitos. Primeiro, ele tenta negar o medo que a morte provoca, uma vez que, segundo Morin (1997, p. 35):

A consciência realista da morte é traumática em sua própria essência, a consciência traumática da morte e realista da sua própria essência. Onde o traumatismo ainda não existe, onde o cadáver não está singularizado, a realidade física da morte ainda não está consciente.

O segundo efeito é o de desconstrução da imagem esquelética da morte que vai se modificando no romance até transformar-se em mulher. Uma das tentativas de desconstrução da figura cadavérica é a passagem, do romance, em que um médico legista sugere a reconstituição do rosto da morte.

Foi então que a um médico legista, [...] lhe ocorreu a ideia de mandar vir do estrangeiro um famoso especialista em reconstituição de rostos a partir de caveiras, o qual dito especialista, partindo de representações da morte em pinturas e gravuras antigas [...], trataria de reconstituir a carne aonde fazia falta, reencaixaria os olhos nas órbitas, distribuiria em adequadas proporções cabelo, pestanas e sobrancelhas, espalharia nas faces o colorido próprio, até que diante de si surgisse uma cabeça perfeita (I.M., p. 127).

Desconstruir a imagem da morte é uma forma de negar sua presença e seu poder sobre os homens. No romance, como forma de anular o poder da morte, a determinação dada por ela de que o violoncelista deveria morrer aos quarenta e nove anos não se cumpre. Sem saber como agir nessa situação inusitada, ela resolve levar a carta pessoalmente e esta atitude desencadeia os fatos que culminarão no processo definitivo de humanização da morte. A desconstrução completa se dá com a metamorfose da morte em uma bela mulher, apaixonada pelo violoncelista. O esqueleto nu transforma-se numa mulher que chama a atenção do violoncelista e dos outros músicos da orquestra.

Não foi o único dos músicos a dar pela sua presença. Em primeiro lugar porque ela ocupava sozinha o camarote, o que, não sendo raro, tão-pouco é frequente. Em segundo lugar porque era bonita, porventura não a mais bonita entre a assistência feminina, mas bonita de um modo indefinível, particular, não explicável por palavras, como um verso cujo sentido último, se é que tal

cousa existe num verso, continuamente escapa ao tradutor. (I.M., p. 191).

A desconstrução da figura da morte, passando de algo sobrenatural e macabro para humano e belo, nada mais é do que a manifestação da vontade de anular a morte, de torná-la mais bela, menos assustadora e, portanto, mais aceitável. Conforme Tofalini (2010, p. 03):

O fato de o homem ter a morte sempre presente na consciência significa antecipar o seu próprio fim. Por isso, lança mão de todos os artifícios na tentativa de repeli-la, de negá-la. Trata-se de uma tentativa de vencer o medo.

O narrador, ao falar sobre a finitude do tempo de existência, afirma que há dois tipos de morte: a morte humana, representada no romance pelo esqueleto que passa pela metamorfose; e a morte do universo. A morte humana é a que mais chama a atenção pelo fato de os seres humanos terem autoconsciência do seu processo de finitude. Por causa dessa autoconsciência, inúmeros filósofos – desde a antiguidade clássica – manifestaram grande preocupação em desvendar esse misterioso evento que tanto pavor causa ao homem.

Platão afirmou que a filosofia é uma meditação sobre a morte. Toda vida filosófica, escreveu mais tarde Cícero, é uma *commentatio mortis*. Vinte séculos depois, Santayana afirmou que ‘uma boa maneira de provar o valor da filosofia consiste em perguntar o que ela pensa acerca da morte’. De acordo com estas opiniões, uma história das formas da ‘meditação sobre a morte’ poderia coincidir com uma história da filosofia. (FERRATER MORA, 2001, p. 2016).

Em *As intermitências da morte* há algumas passagens do romance nas quais um grupo de filósofos discute acerca da morte. Durante a discussão, eles concluem que há mais de uma morte e que elas seguem uma hierarquia. Ou seja, os filósofos projetam para o universo da morte a forma de organização social que eles conhecem e que tornaria seu universo inteligível.

Há, portanto, uma hierarquia, Suponho que sim, E para os animais, desde o mais elementar protozoário à baleia azul, Também, E para os vegetais, desde o bacteriófito à sequóia gigante, esta citada antes em latim por causa do tamanho, Tanto quanto creio saber, o mesmo se passa com todos eles, Isto é, cada um com a sua morte própria, pessoal e intransferível. (I.M., p. 73).

A morte humana, no sentido biológico, é um fenômeno natural, que marca o fim de um ciclo da vida. Ao atingir esse processo irreversível, cessam todas as atividades vitais e, após um determinado tempo, a matéria decompõe-se. A personagem do romance é a

responsável, apenas, pela morte humana: atividade que ela suspende por um determinado período para que a população daquele país possa experimentar a imortalidade.

Devo explicar que a intenção que me levou a interromper a minha atividade, 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, isto é, eternamente. (I.M., p. 99).

Embora a morte afirme que sua motivação para a greve era oferecer à humanidade uma amostra do que seria a vida eterna, há outras motivações para esta atitude. Na verdade, ela estava vivenciando uma crise existencial decorrente do sentir-se rejeitada pela humanidade. Desde o princípio, ela apresenta sentimentos humanos que – conforme ela se envolve com o violoncelista – vão acentuando sua crise existencial até que ela se humaniza por completo, abandona seu cargo e vai viver como mulher ao lado do músico.

Em *As intermitências da morte*, o narrador afirma que há duas formas de morte: a primeira seria a biológica, provocada pela personagem morte, que tem em suas mãos, a responsabilidade de cessar o tempo de existência dos humanos; a segunda se caracteriza pela morte do universo que, para os filósofos, é a responsável pela falência dos sistemas biológicos do mundo animal e do mundo vegetal, o que provocaria o fim definitivo do cosmos, esta sim, poria fim a todas as formas de vida. Ou seja, seria essencialmente mortal.

Ainda vejo uma outra morte, a última, a suprema, Qual, Aquela que haverá de destruir o universo, essa que realmente merece o nome de morte, embora quando isso suceder já não se encontre ninguém aí para pronunciá-lo, o resto de que temos estado a falar não passa de pormenores ínfimos, de insignificâncias. Portanto a morte não é única, concluiu desnecessariamente o aprendiz de filósofo. (I.M., p. 73).

O assunto que, a princípio, parece apenas uma discussão filosófica acerca dos possíveis tipos de morte, é referendado depois pela própria ceifadora de vidas que afirma haver, além dela, outra morte diante da qual ela se sente pequena.

Eu não sou a Morte, sou simplesmente morte, a Morte é uma cousa que aos senhores nem por sombras lhes pode passar pela cabeça o que seja, vossemecês, os seres humanos, só conhecem [...] esta pequena morte quotidiana que eu sou, esta que até mesmo nos piores desastres é incapaz de impedir que a vida continue, um dia virão saber o que é a Morte com letra grande. (I.M., p. 112).

Pelas razões acima descritas, pode-se afirmar que, ao dar voz aos filósofos e à

personagem morte para relatarem sobre a temática da finitude da existência, José Saramago reitera a ideia de que o sonho de imortalidade é impossível. Segundo o romance, há duas mortes distintas: a morte que ceifa a vida da humanidade e a morte do universo. Portanto, mesmo que este o homem alcançasse a imortalidade, esta se tornaria inviável mediante a inexorável morte do universo.

3.4 *ÓPERA DOS MORTOS*: TEMPO SUSPENSO E VALORIZAÇÃO DO PASSADO

Autran Dourado, no romance *Ópera dos mortos*, usa os relógios²³ e a voçoroca como símbolos da passagem do tempo. Os relógios não só remetem à ideia de passagem do tempo, mas também têm um papel fundamental para que seja compreendida a relação das personagens com o tempo, por isso, alguns são descritos parados e outros em funcionamento.

Para Norbert Elias (1998), os relógios não são capazes de medir o tempo, mas apenas aquilo que é passível de ser captado e que serve de orientação para os homens, pois:

Sabe-se que os relógios exercem na sociedade a mesma função que os fenômenos naturais – a de meios de orientação para homens inseridos numa sucessão de processos sociais e físicos. Simultaneamente, servem-lhes, de múltiplas maneiras, para harmonizar os comportamentos de uns para com os outros, assim como para adaptá-los a fenômenos naturais, ou seja, não elaborados pelo homem. (ELIAS, 1998, p. 08).

Em *Ópera dos mortos*, são vários os relógios que pertencem aos donos do sobrado e todos eles têm papel de destaque na narrativa: O primeiro a chamar a atenção dos moradores de Duas Pontes é o relógio-armário, que chega à casa dos Honório Cota junto com a mobília nova, e desperta a admiração dos moradores da cidade.

E veio aquele relógio-armário de tamanho e beleza inigualada, todo acharoadado de vermelho, com chinesices riscadas a ouro e em relevo – da onde, de quando ele foi buscar aquilo, a gente se perguntava ouvindo as pancadas finas, a repetição das notas de prata. (O.M., p.25).

Depois são citados dois relógios de bolso: o relógio de prata, que era comemorativo da Independência, que foi pendurado no prego da sala; e o pateque de ouro que João Capistrano passou a usar quando resolveu deixar na parede o relógio de prata.

²³ A criação dos relógios de pêndulo e do mecanismo da corda dos relógios, no século XVII fez com que a passagem do tempo fosse percebida com mais facilidade e instaurasse a angústia em relação à efemeridade do tempo.

Logo no princípio, num gesto que só ele entendeu, poucos notaram, deixou de usar o relógio de prata comemorativo da Independência, presente do senador Dagoberto, com aquele quadro de Pedro Américo em alto relevo e a efígie de José Bonifácio na parte de dentro. Não jogou fora o relógio, não era de coisas pequenas, se limitou a pendurá-lo num prego na parede da sala, nunca mais deu corda, o relógio de prata ficou ali parado para sempre. O coronel voltou a usar o velho pateque de ouro. (O.M., p. 32).

Há ainda a pêndula, que ficava na copa e que, por um bom tempo, era o único relógio a romper o silêncio do sobrado, pois, como afirma o narrador “Os relógios da sala estavam todos parados, a gente escutava as batidas do silêncio. Só na copa ouviam a pêndula no seu trabalho de aranha” (DOURADO, 1973, p.39).

Cada um desses relógios está ligado a uma determinada personagem. O relógio-armário, que ficava na sala, foi parado no dia da morte de D. Genu. Era na sala que a mãe de Rosalina recebia as visitas, servia vinho e café, tocava no piano as valsinhas da época. Ela dava vida àquele ambiente. O relógio foi parado na hora em que o caixão de D. Genu foi fechado, simbolizando que a vida no sobrado nunca mais seria a mesma, pois aquela que fazia fluir em harmonia o tempo na casa havia morrido.

O Coronel Honório se trancou no quarto. Só apareceu na hora de fechar o caixão. Na sala, ele olhou todos do alto, nenhuma palavra. Dirigiu-se primeiro para o relógio-armário, aquele mesmo, e parou o pêndulo. Eram três horas. (O.M., p. 37).

O relógio de ouro substituiu o de prata – comemorativo da Independência, portanto, símbolo do tempo político da personagem – quando João Capistrano, frustrado, decide abandonar a política, pois o abandono da vida política é, simbolicamente, uma espécie de morte no sentido social. O retorno ao relógio de ouro simboliza o último ciclo, que dura do dia em que João Capistrano decide abandonar a vida pública até o dia de sua morte. O relógio de ouro foi parado no dia da morte do coronel, encerrando o período de tristeza e solidão em que ele vivera desde a morte de sua esposa.

Quando o coronel João Capistrano Honório Cota morreu, Rosalina repetiu o mesmo gesto do pai no dia do enterro de D. Genu.

[os moradores da cidade abriram] o caminho para Rosalina. Quando a gente pensou que ela fosse primeiro para junto do pai, voltou-se para a parede e aquilo que ela trazia brilhante na mão era o relógio de ouro do falecido João Capistrano Honório Cota, aquele mesmo que a gente babava de ver tirando do bolso do colete branco, tão bonito e raro, Pateck Philip dos bons, legítimo. Que ela colocou num prego da parede, junto do relógio

comemorativo da Independência. Os relógios da sala estavam todos parados, a gente escutava as batidas do silêncio. (O.M., p. 39).

Com a morte de João Capistrano, o único relógio que ainda marcava as horas era a pêndula que ficava na copa. Esse relógio continuou a marcar a passagem do tempo porque estava ligado a Rosalina e seu tempo ainda não havia terminado. Somente quando a loucura da jovem é percebida e ela é levada para longe de Duas Pontes, a pêndula é parada pelas mãos de Quiquina.

Quando a gente já andava meio sem esperança de qualquer novidade de monta, veio alguém com a notícia de que Quiquina tinha descido a sacada, ido até a copa, parado a pêndula. Mas ninguém viu, como foi que viram? Porque de repente a pêndula parou. A gente esperava tudo repetido, mas não assim tão igualzinho que nem relógio de repetição. (O.M., p. 237-238).

Em *Ópera dos mortos* não há tempos sucessivos – presente, passado, futuro – mas tempos consecutivos que se imbricam. Por isso, no romance, há os relógios que representam o tempo cronológico, apesar de Rosalina estar mergulhada no passado, por meio do tempo psicológico. Por esse motivo, os relógios são parados à medida que os moradores do sobrado morrem. O ritual de parar os relógios se repete como remissão, no presente, a um ato feito no passado. Os relógios parados marcam o momento em que D. Genu, João Capistrano – ao serem sepultados – deixaram para sempre o sobrado, assim como Rosalina, em função da loucura, também o deixara. Cada um dos três ao seu tempo.

Para Norbert Elias (1998, p.31-32), o tempo tem um caráter universal que, como figuração simbólica, mostra que:

Tudo o que existe encontra-se no fluxo incessante dos acontecimentos. O tempo traduz os esforços envidados pelos homens para se situarem no interior desse fluxo, em que determinam posições, medem durações de intervalos, velocidades de mudanças, etc.

Nesse sentido, o esforço de João Capistrano foi o de eternizar o sentimento de ausência deixado por D. Genu, assim como o fizera Rosalina em relação ao pai. É como se o tempo fosse interrompido e não houvesse mais a perspectiva de futuro naquele sobrado, mas apenas a possibilidade de Rosalina rememorar o passado.

Aqueles dias vazios e compridos, que ela enchia com suas flores. O relógio-armário parado nas três horas. O pai, gesto mais lento e medido do que nunca, as mãos trêmulas, parou o pêndulo, os ponteiros direitinho em 3 e 12.

Logo depois o enterro da mãe saiu, mamãe se indo para sempre. Depois ela ia repetir o gesto, feito uma missa. O relógio de ouro no prego da parede, do lado daquele outro de prata, que foi o primeiro. (O.M., p. 45).

Os patriarcas do sobrado deixaram aquele lugar porque morreram, mas no caso de Rosalina, não ocorre a morte e sim a loucura. O relógio parado por Quiquina, simboliza o tempo suspenso da vida da personagem, pois no estado de loucura ela não tem consciência de presente, passado e futuro. Conforme Pelbart (1993, p. 39):

A loucura tal como ela se apresenta hoje certamente é também isso: a recusa de determinado regime de temporalidade, o protesto em forma de colapso frente ao império da velocidade, e a reivindicação de um outro tempo. Essa hipótese pode parecer meio fantasiosa, mas não é absurda.

Enquanto Rosalina passa a viver num tempo suspenso, a morte de D. Genu, do Coronel João Capistrano Honório Cota e de Lucas Procópio os insere na dimensão infinita de tempo, conforme o postulado por Santo Agostinho (1984), para quem há um tempo para o infinito, pois a vida é uma distensão e, com a morte, o indivíduo encontra-se com o criador para desfrutar desse tempo onde há o esquecimento do presente e a ausência de preocupações com o futuro.

Assim esquecendo o passado, sem preocupação com as coisas futuras que passarão, e inteiramente voltado para o que é eterno poderei caminhar para o prêmio da vocação do alto, não na distensão, mas como desejo pleno; lá ouvirei o cântico dos louvores e contemplarei a tua beleza, que não tem começo nem fim. (AGOSTINHO, 1984, p. 334).

Antes de enlouquecer e passar a viver num tempo suspenso, Rosalina age como se sua única possibilidade fosse aproximar-se do tempo infinito em que estão os pais, por isso, não se mexe nos relógios para que seus ponteiros permaneçam imóveis e, ao mesmo tempo, marquem, na memória de quem ainda vive no sobrado, o tempo dos mortos. Desse modo, os relógios remetem, no presente, ao passado daqueles que já morreram. É por esse motivo que ela não permite que Juca Passarinho levasse os relógios ao concerto.

A senhora querendo, eu dou um jeito nele ou levo lá pro seu Larisca, que é um relojoeiro muito bom, já vi trabalhar. Ela não disse nada, será que não ouviu? Dona Rosalina, disse ele. Não sou surda, disse ela brusca, os olhos duros e sombrios. Este relógio não tem defeito nenhum. Ele não parou por defeito, papai é que quis ele parado. Como aqueles outros dois, na parede. Um fui eu que parei, quando papai morreu. (O.M., p. 119).

Nesse sentido, é preciso ressaltar que os relógios revelam questões relacionadas à percepção psicológica de Rosalina em relação ao tempo. Segundo Jean Pouillon (1974, p.113):

Pelo fato de ser o presente que se liga ao passado e não este que pesaria antecipadamente sobre o presente – visto ser no presente que se opera esta ligação – segue-se que é na psicologia do indivíduo que se faz mister buscar o sentido dos encadeamentos de acontecimentos que lhe são aparentemente infringidos e, não na estrutura prévia de um tempo destituído de surpresas.

Desse modo, pode-se afirmar que Rosalina encadeia os acontecimentos de modo a prender-se no passado porque acredita ter de guardar os valores da família Honório Cota. Presa ao passado, ela não consegue ter uma perspectiva de futuro. Isso faz de Rosalina uma personagem cindida, que tenta desprender-se do presente ao recorrer ao passado perdido, simbolizado nos relógios parados. Sua angústia em relação ao tempo é tão grande que ela chega a ter o desejo de pará-lo.

Só porque Quiquina se atrasava é que ela cuidou do tempo, em geral ela não pensava muito nas horas, as horas eram todas iguais para ela. Se não fosse por causa de Quiquina, até a pêndula ela parava, para que nada naquela casa marcasse o tempo. O tempo seria só a noite e o sol, as duas metades impossíveis de parar. (O. M., p. 48).

Ao afirmar que, em sua opinião, o tempo deveria ser dividido somente entre o sol e a noite, Rosalina revela um pouco de si. Assim como o tempo, ela também se divide em duas, pois assume posturas diferentes: durante o dia age de um modo e à noite de outro.

No período diurno, tempo sol, ela encarna a moça virtuosa, que rege com rigor a vida no sobrado e cultua os valores e a honra da família. Como patroa trata Juca Passarinho de forma brusca quando está na presença de Quiquina. Entretanto, no período noturno, tempo das sombras, ela assume outra personalidade e atira-se nos braços de Juca, que não consegue compreender como aquela mulher pode ter atitudes tão dúbias.

E de repente descobriu com espanto: ela era três e não duas. A dona Rosalina que existia antes da sua chegada ao sobrado e continuou até aquela noite (quando ele a assassinou da primeira vez, porque ela não mais vivia, feito um umbigo podre que cai), a Rosalina das noites em fogo e sangue, em fúria consumida, e a dona Rosalina diurna de agora, perto de quem humildemente ele ficava, as horas caindo de mansinho, ele fruindo um prazer novo e miúdo, vagaroso, que nunca antes conhecia. Essas distinções eram demais para ele, um homem simples. (O.M., p. 199).

A natureza cindida de Rosalina não permite que ela construa um futuro ao lado de Juca Passarinho, pois, ao saber que estava grávida afasta-se cada vez mais dele. Ela recolhe-se nas lembranças do passado e, enquanto Quiquina rememora os abortos de D. Genu, Rosalina passa pela mesma tragédia da mãe e perde o filho – esperança de futuro.

As dores cada vez mais fortes, encompridando demais. Em tempo de emendar uma na outra. Emendando, chegou a hora. Às vezes vem de repente, carecia ficar atenta. Já ajudava empurrando a trouxa pra baixo, botando as pernas no jeito. Tudo ia sair bem com ela, Deus querendo. Com o menino é que tinha de ver como ia ser. Na hora a gente resolve, ao adianta ficar cuidando antes. Dando tempo, antes de Rosalina ver o menino. Ela nem ia desconfiar. Era mostrar depois o bichinho morto. Deus é grande, a gente dá um jeito. Bem pode ser que Nosso Senhor faz sair daí um anjinho, mais um anjinho que o sobrado paria, toda vez dona Genu, a sina desta gente Honório Cota. Quem sabe ela ao herdo dona Genu por dentro. A sina pesando na casa, sufocando. (O.M., p. 226).

O que diferencia a tragédia de mãe e filha é que natimortos de D. Genu foram levados ao cemitério e o de Rosalina foi jogado na voçoroca pelo próprio pai da criança.

Agora corria pela estrada, o embrulho úmido de barro debaixo do braço, a pá a mão direita. O coração batia a garganta. Corria. O luar brilhava no cascalho, falcava na mica do cascalho que pavimentava a estrada. O luar na estrada dava-lhe uma visão de sonho, de mistério, de pavor. Podia ver a estrada esbranquiçada na sua frente feito uma passadeira que o conduzisse ao abismo, ao negrume das voçorocas. (O.M., p. 233).

Nesse caso, o cemitério simboliza o fim, a finitude da existência e a voçoroca remete à destruição, ou seja, o prenúncio da não possibilidade de continuação do romance entre Rosalina e Juca Passarinho no futuro.

O comportamento dúbio de Rosalina indica que ela parece querer consumir em si mesma o processo de finitude da família. As atitudes repetidas de parar o relógio e os abortos de D. Genu e Rosalina remetem à circularidade do tempo e à impossibilidade de um tempo futuro, através dos possíveis herdeiros, que garantiriam vida nova ao sobrado. Desse modo, novamente, o presente está envolto no passado que se encerra no momento de constatação da loucura de Rosalina, pois, através da loucura ela está num tempo suspenso e não se lembra mais do passado, nem pode planejar seu futuro.

Conforme Paul Ricoeur (1997), o tempo pode ser caracterizado pela finitude, pela morte e pela consciência que os homens têm de que um fim os espera. Por causa disso, as experiências vivenciadas são elencadas numa sequência linear, permitindo estabelecer um

vínculo entre presente e passado por meio da rememoração ou imaginar o futuro por meio da espera.

Ganha novo vigor a mesma exigência de uma ordem linear, em que qualquer lapso de tempo, mesmo reproduzido sem continuidade com o campo temporal atual, deve ser um fragmento de uma corrente única que se prolonga até o presente atual. (RICOEUR, 1997, p. 64).

Em *Ópera dos mortos*, pode-se observar que, no tempo presente de Juca Passarinho, ocorre o lapso temporal da espera, ou seja, ele pensa no futuro. Ao chegar a Duas Pontes, ele decide arrumar trabalho no sobrado para assegurar seu futuro. Aos poucos vai se aproximando da patroa, conquista sua confiança e se envolve amorosamente com Rosalina, mas não compreendendo bem o que acontece entre os dois, preferindo esperar que o tempo passe.

Dona Rosalina não era uma menina, era mulher, dona da sua vida. Uma mulher como ele nunca viu. Tanto fogo, tanta esquentação. Por que aquilo foi acontecer logo com ele? Não adiantava mais pensar, não conseguia entender. O melhor era esperar pra ver o que acontecia, deixar o tempo passar, o tempo dá jeito em tudo. Feito assim numa caçada de espera. (O.M., p. 173).

E, nessa espera, ele depende de Rosalina. Juca Passarinho quer ficar com ela, mas devido a sua condição social, de empregado da moça, fica sempre à espera das decisões dela. Ele age como se, no futuro, Rosalina pudesse mudar e suas incompreensões desaparecessem.

No outro dia continuou como sempre, a vida se repetia com a monotonia das horas. Aparentando segurança e frieza, Rosalina nem de longe demonstrava o menor embaraço: voltou às suas ocupações habituais, às flores de pano, falava com Quiquina, dava ordem a ele. Perplexo ele obedecia. Em nenhum momento pensou interrogar dona Rosalina; humilhado, preso, aceitava como definitiva aquela situação. Sem a ansiedade da véspera esperou a noite. (O.M., p. 189).

Por meio da trajetória de Juca Passarinho, é possível perceber que, além da espera, ele faz muitas rememorações, o que atualiza seu tempo passado no tempo presente. Ele recorda a vida que tinha antes de vir para Duas Pontes e muito do seu passado recente com Rosalina. Essas lembranças do passado estão expostas pelo fluxo de consciência, mesclando presente e passado.

O bosque de mangueiras detrás da casa-grande, no quintal da fazenda, onde pela primeira vez viu Esmeralda querendo, e chamou-a de longe com os olhos, com a cabeça, para o pasto, para onde depois os dois seguiam, ele na frente, ela mais atrás disfarçando. Depois seu major quase viu, chegou bem na horinha pra salvar. Dona Vivinha no alpendre apontando para ele mais Rosalina, ali pertinho olhasse um binóculo. (O.M., p. 230).

Nessa passagem, nota-se que a personagem fala de Esmeralda – a adolescente que ele desejou, no passado, quando vivia na fazenda do major Lindolfo – como se ela fosse Rosalina, a mulher com quem teve um envolvimento amoroso e que faz parte do seu presente.

Por meio do tempo psicológico, Juca Passarinho recupera os acontecimentos de seu passado, mas mescla-os ao seu presente, fazendo com que uma profusão de imagens se misturem. Assim, tanto as imagens do passado quando as do presente se fundem, revelando a confusão mental da personagem que, nos momentos de angústia ou de melancolia, não consegue distinguir claramente entre o presente e o passado.

Ele ficou ali sentado fazendo hora, embrulhando o tempo. Ele, que sempre gostava de gente, agora queria ficar sozinho. Não pensava em nada especial, deixava o pensamento vadiar. De vez em quando, como o pêndulo lento e comprido de um relógio-armário, Rosalina. Ele deixava as lembranças e os sonhos mansamente se formarem, nuvens preguiçosas, redondas, no céu. Uma vaguidão morna, uma lassidão, um prazer vagaroso tomava conta do seu espírito. No fundo, a inquietação, que ele procurava esquecer. (O.M., p. 177-178).

Para Santo Agostinho (1984), a medida do tempo é subjetiva. Por isso, o homem memoriza os momentos do passado que considera importantes, ou projeta suas expectativas para o futuro. A temporalidade, segundo ele, só existe porque há espíritos que conseguem lhe dar uma medida.

Mas como é que diminui e se consome o futuro que ainda não existe? Ou ainda: como é que cresce o passado, que já não existe, a não ser pela existência dos três momentos no espírito que os realiza: expectativa, atenção e lembrança? Desse modo, aquilo que a alma espera torna-se lembrança depois de ser objeto de atenção. Quem se atreve a negar que o futuro ainda não existe? No entanto, já existe o espírito e na expectativa do futuro. Quem pode negar que o passado não mais existe? Contudo, existe ainda no espírito a lembrança do passado. (AGOSTINHO, 1984, p. 332-333).

Nesse sentido, tanto Juca Passarinho quanto Rosalina conseguem dar uma medida para a temporalidade que vivenciam. Juca Passarinho faz isso ao juntar o passado ao presente que vivencia e Rosalina ao vincular-se ao passado, dando-lhe importância maior do que ao

presente e ao futuro, já que, ao “parar o tempo”, ela, de certa forma, mantém-se presa ao passado.

Em *Ópera dos mortos*, Autran Dourado registra as experiências temporais das personagens por meio do tempo cronológico e psicológico, tendo este último uma importância maior para a compreensão da narrativa. Através do tempo psicológico, enfatiza-se a valorização do passado, mostrando, pela presença dos relógios parados, a estaticidade do tempo, pois as personagens João Capistrano, Rosalina e Quiquina param os relógios na tentativa de manter vivas as perdas do passado e, com isso, suas existências também ficam aprisionadas pelo passado. Rosalina, além de ter vivido em função do passado, no final do romance, passa a viver no tempo suspenso no qual não importa mais a distinção temporal entre passado e presente e não há nenhuma perspectiva de futuro.

A necessidade das personagens de manterem vivas as perdas do passado justifica-se pelo fato da morte ser uma das grandes inquietações do ser humano, pois é difícil aceitar com total naturalidade o fim da própria existência ou a de um ente querido. Esse sentimento é uma constante na vida dos indivíduos. Para Zygmunt Bauman (2008, p. 45):

O medo original, o medo da morte (um medo inato, endêmico), nós, seres humanos, aparentemente compartilhamos com os animais. [...] Mas somente nós, seres humanos, temos consciência da inevitabilidade da morte e assim também enfrentamos a apavorante tarefa de sobreviver à aquisição desse conhecimento – a tarefa de viver com o pavor da inevitabilidade da morte.

Os seres humanos têm uma preocupação tão grande com a morte que, ao longo da história, passaram a encará-la de diversos modos. Em determinados períodos históricos, a atitude apresentada diante da morte era de resignação ao destino traçado para o homem. Por isso, é possível afirmar que há duas atitudes a respeito da morte: resignação diante da natureza mortal da humanidade e o reconhecimento da própria morte. Conforme Ariès (2012, p. 65):

No espelho da própria morte, cada homem redescobria o segredo de sua individualidade. [...] O homem das sociedades tradicionais, que era não só o da primeira fase da Idade Média, mas também o de todas as culturas populares e orais, resignava-se sem grande dificuldade à ideia de sermos todos mortais. Desde meados da Idade Média, o homem ocidental rico, poderoso ou letrado reconhece a si próprio em sua morte – descobriu a morte de si mesmo.

Mesmo reconhecendo que morrer é um processo biológico natural, o ser humano nunca aceitou-a. Até o século XIX, a morte era motivo de grande pesar nas comunidades,

afetando o curso natural da vida social, pois a morte era vivenciada como um evento familiar. Assim, todos que eram próximos do morto eram afetados, de alguma forma, por seu passamento. Para Howarth e Leaman (2004, p. 13).

A natureza da morte, bem como a própria realidade da morte e do morrer, têm sido consideradas como estando na base da cultura, remetendo para a estruturação da própria vida. [...] a morte modela o carácter e o significado das práticas e das relações sociais, reflectindo a sua importância em todas as áreas da existência humana, da esfera pública à privada.

Em *Ópera dos mortos*, pode-se notar tanto a interferência da morte na comunidade quanto a atitude de resignação. Sobre a interferência da morte na comunidade, é significativa a relação de João Capistrano com os moradores de Duas Pontes, que começa a mudar quando ele perde as eleições, fato que pode ser caracterizado como o início da morte social da personagem, pois morrem seus sonhos e ele passa a ser melancólico, o que o leva ao isolamento.

O distanciamento de João Capistrano Honório Cota, que antes era cordial com os moradores da cidade, intensifica-se ainda mais a partir da morte da esposa. Os moradores tentam se aproximar, acreditam que poderão voltar ao convívio de antes, mas isto não ocorre, pois a partir de então os moradores de Duas Pontes parecem não existir para ele.

A morte de D. Genu em nada mudou as suas relações com a cidade, como a gente esperava. Fechou-se ainda mais, passava por nós como se os olhos não vissem, mirando um vazio muito longe. A única mudança notada foi que ele passou a dar de tardinha grandes passeios com Rosalina. (O.M., p.37)

Depois da morte de D. Genu, o comportamento melancólico do coronel transforma-se em resignação. Assim, ele passa o tempo à espera da própria morte. Aliás, todos os moradores do casarão apresentam-se como resignados quanto ao seu destino e encaram a morte como algo natural, que faz parte da vida. Entretanto, eles experimentam um profundo sentimento de tristeza e angústia diante da perda dos seus familiares.

No acompanhamento do enterro o coronel Honório Cota vinha logo atrás do caixão, não segurava a alça, deixou isso com a gente, dando o braço a Rosalina, que como ele não chorava nem soluçava, apenas os olhos úmidos e vermelhos minavam um brilho de lágrima, que a gente, de tanto querer ver, via. (O.M., p. 37).

Para Louis-Vincent Thomas (2001), existem quatro tipos de morte: a primeira

seria a física, que se caracteriza pela destruição irreversível do corpo humano; a segunda, a morte psíquica, por meio da qual o indivíduo vive atormentado, tomado pela angústia de ter consciência de que a vida é finita; a terceira, a espiritual, manifestada pelo sentimento de obsessão pela salvação da alma, pois o indivíduo quer livrar-se do castigo eterno; e a quarta, a morte social, que acontece pelo rompimento com a família e com a comunidade, pois separar-se tanto dos familiares quanto da comunidade implica em não se enquadrar nos padrões sociais.

Em *Ópera dos mortos*, dois tipos de morte se destacam: a morte social e a morte física. A morte social começa com o distanciamento de João Honório Capistrano Cota em relação à comunidade e esta se perpetua no comportamento de Rosalina, que repete o mesmo isolamento do pai.

A morte física está presente desde as primeiras páginas do romance, pois o narrador cita, primeiramente, a imagem do cemitério, ao descrever a cidade:

Da torre pode se ver a lisura vazia do largo de terra batida, onde às vezes se formam redemoinhos coriscantes de poeira, o cruzeiro no meio da praça, as ruas que dali partem, os muros brancos do cemitério, as voçorocas de goelas vermelhas na beira da estrada que deixa a cidade. (I.M., p.11).

A referência ao cemitério e às voçorocas, além de despertar a lembrança da morte, também mostra a importância que estes espaços terão na narrativa. O campo santo é um local triste, onde as famílias enlutadas deixam seus entes queridos e, com eles, sepultam muitas histórias. Para Philippe Ariès (1988, p.360-361):

Tal como a vida, a morte não é um acto apenas individual. Assim, como cada grande passagem da vida, é celebrada por uma cerimónia sempre mais ou menos solene, que tem por objectivo marcar a solidariedade do indivíduo com a sua linhagem e a sua comunidade. Três momentos fortes dão a esta cerimónia o seu sentido principal: a aceitação pelo moribundo do seu papel activo, a cena das despedidas e a cena do luto. [...] A ritualização da morte é um caso particular da estratégia global do homem contra a Natureza, feita de interditos e de concessões. Eis por que razão a morte não foi deixada a ela mesma e à sua desmedida, mas, pelo contrário, aprisionada em cerimónias, transformada em espectáculo. Eis por que razão não podia ser uma aventura solitária, mas um fenómeno público que empenhava toda a comunidade.

Em *Ópera dos mortos*, o cemitério tem papel importante no ritual do luto, pois lá ficarão sepultados os natimortos de D. Genu, Lucas Procópio, D. Genu e Coronel João Capistrano Honório Cota – personagens cuja morte física vai influenciar a vida de Rosalina.

E, nas voçorocas, o filho de Rosalina e Juca Passarinho. Os motivos da morte física das personagens não são mencionados. Resignados D. Genu e Honório Cota aceitam a morte dos natimortos porque este é o curso natural da vida ou, como afirma uma das personagens, esta seria a vontade de Deus.

E os filhos não vinham e não vingavam. Nasciam temporãos e mortos ou não iam além de meio ano. E João Capistrano pensava na vida [...]. Às vezes se abria com Quincas Ciríaco, que ouvia tudo calado, se limitando nos consolos: é, João, a vontade de Deus tem muitos caminhos. (O.M., p. 27).

E assim vão se sucedendo as mortes que são acompanhadas com resignação e tristeza até restar, da família Honório Cota, apenas Rosalina. Solitária, ela desejava que seus familiares mortos lhe fizessem companhia.

Ela não tinha nenhum medo, os fantasmas familiares, queria que eles aparecessem para que sua vida ficasse povoada. A casa vivia de noite, ou de dia naquele oco de silêncio que ensombrecia como se fosse de noite, como se ouvisse, como se fosse um coração batendo a sua pêndula. Coração de quem? Da mãe, do pai, de Lucas Procópio? Nunca a gente sabia. (O.M., p. 50).

Seus fantasmas não voltam e Rosalina terá de conviver também com a dor da perda do filho. Esse, por ser fruto da relação de Rosalina com Juca Passarinho – com o qual não era casada – não será sepultado no cemitério, pois o relacionamento entre a última sinhazinha do sobrado, uma solteirona clássica, e seu empregado, insere-se no interdito das noites de sexo e bebedeira, mas é negado, inclusive por ela, à luz do dia, quando ela, sóbria, está cônica de seu papel e das regras sociais vigentes na sociedade. O filho espúrio, engendrado nas noites de bebedeira, terá como sepultura não o cemitério, espaço oficial dos mortos, mas o anonimato das voçorocas, onde seu corpo é jogado pelo próprio pai. Se a criança fosse sepultada no cemitério seria necessário que se realizasse todo o ritual do funeral e os moradores da comunidade saberiam do relacionamento de Rosalina e Juca, mas, Quiquina resolve que o corpo deve ser lançado na voçoroca, pois ela está preocupada em preservar a pouca dignidade na qual está envolta a última descendente dos Honório Cota.

Rosalina vivenciava a morte social, pois não se relacionava com os moradores da cidade e ficava enclausurada no sobrado. Depois da morte do filho, ela passa por distúrbios psicológicos que a distanciam mais ainda da vida em sociedade e a levam à loucura. Essa distância é construída porque as pessoas, tidas como normais, temem a aproximação do louco. Segundo Jodelet (1998, p. 64):

Faz-se necessário construir e afirmar por todos os meios de expressão social a alteridade do louco, que se torna a de todos os que se sentem próximos dele. Assim se multiplicam as barreiras materiais e simbólicas, que só conseguem permanecer de pé porque elas se apoiam mutuamente.

Desse modo, Rosalina – que desde a morte da mãe sempre vivera reclusa e solitária – não consegue, por meio do relacionamento com Juca Passarinho, reestabelecer seus laços com os moradores da cidade, perde o filho e acaba enlouquecendo, o que a leva à morte social definitiva, pois é tirada do convívio de Quiquina e levada para longe do sobrado que sempre lhe servira de refúgio.

Assim, em *Ópera dos mortos*, a relação presente, passado e futuro é interrompida tanto pela morte física quanto pela morte social.

3.5 OS SINOS DA AGONIA: TEMPO DA MEMÓRIA E A AGONIA DA ESPERA

Em *Os sinos da agonia*, o tempo é representado de dois modos: cronológico e psicológico. O tempo cronológico é registrado por meio de expressões como: hoje, de manhã, de tempos em tempos, aquela noite, noite e dia, muitos dias, desde cedinho, amanhecera, o dia inteiro, etc. Essas expressões registram a passagem do tempo no romance. Para Aguiar e Silva (1976, p. 293-294):

O tempo da diegese está delimitado e caracterizado por indicações estritamente cronológicas relativas ao calendário do ano civil – anos, meses, dias, horas –, por informações ligadas ainda a este calendário, mas apresentando sobretudo um significado cósmico – ritmo das estações, ritmo dos dias e das noites –, por dados concernentes a uma determinada época histórica.

No romance de Autran Dourado, não só há a utilização de marcas cronológicas relativas ao calendário como dias e horas, mas também indicações de uma determinada época histórica. Embora não haja nenhuma data específica, é possível reconhecer que o texto narrativo está ancorado no final século XVIII, porque o autor faz menções a questões concernentes ao Brasil-colônia, representando ficcionalmente o tempo passado por meio da cronologia, pois conforme Aguiar e Silva (1976, p. 293):

A diegese é inconcebível fora do fluxo do tempo. A narrativa, ou discurso, que institui o universo diegético, existe também, como sucessão que é de palavras e frases, no plano da temporalidade (aliás como qualquer texto literário).

O fluxo de tempo escolhido pelo autor de *Os sinos da agonia* remete ao cenário da exploração do ouro de aluvião, da exploração das minas, e posterior decadência, quando a coroa portuguesa recrudescer em relação à cobrança de impostos: fase de opressão e decadência que culmina na Inconfidência Mineira – para os portugueses – e Conjuração Mineira – para os brasileiros que queriam a independência da colônia, pois, os conjurados só não eram confiáveis para a coroa portuguesa, como denuncia o nome do evento. Esse marco histórico que permite identificar o tempo está evidente na passagem em que o narrador descreve a reação do pai de Malvina ao saber que João Diogo pretendia casar-se com Mariana: irmã de Malvina.

Quando chegaram as primeiras notícias sobre o pretendente, a comoção quase mata o velho dom João Quebedo. Passados os seus sonhos tresvariados de nobre decaído, dava o devido desconto, sabia que a riqueza de aluvião das Minas decaía, pouquíssimos eram agora os potentados. Cuidava João Galvão apenas bem de vida, gozando da privança do Capitão-General e do Governador das Minas. (S.A., p. 75).

Em *Os sinos da agonia*, mesmo havendo várias marcas de tempo cronológico, predominam as lembranças do passado. O romance está dividido em quatro jornadas, cada uma delas composta por muitos capítulos. Cada jornada tem uma personagem como foco principal, cujas histórias se entrelaçam, por isso, as lembranças de Januário, Gaspar e Malvina vão preenchendo as lacunas deixadas ao longo da narrativa. Para Paul Ricoeur (1994, p.15), o tempo é intrínseco a toda narrativa, pois:

O mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal. [...] O tempo torna-se sempre humano na medida em que está articulado de modo narrativo: em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal.

Pelos traços da experiência temporal representados ficcionalmente em *Os sinos da agonia*, percebe-se que o tempo psicológico está ligado à memória das personagens, pois Januário, Gaspar e Malvina lembram os mesmos acontecimentos, colocando em evidência aquilo que foi marcante para cada um deles. Com a estratégia de presentificar o passado, por meio das perspectivas de cada uma das personagens, é possível compreender melhor a história de Malvina, Gaspar e Januário. Portanto fica difícil delimitar o tempo, no romance, como presente, passado e futuro, pois predomina a memória de um fato do passado: a morte de João Diogo Galvão.

O corpo do velho imobilizado, ele cravou fundo o punhal o peito magro e duro, sentia ora a resistência do osso, ora o fofo do colchão de palha. Uma, duas, três, não sabia quantas vezes, apunhalava a esmo. Uma fúria poderosa nos dentes rilhados. O velho gemeu uma, duas, três vezes. Depois emudeceu, não se mexia mais. Mesmo assim Januário continuou abraçado com ele como se temesse algum resto de vida. (S.A., p. 59-60).

Na primeira jornada do romance, intitulada “A farsa”, predomina o tempo da memória de Januário. Suas recordações mesclam-se com o tempo presente.

Os sinos-mestres dobrando soturnos, secundados pelos meões retomando a onda sonora no meio do caminho, os sinos pequenos repenicando alegres, castrados, femininos, nas manhãs ensolaradas, diáfanas, estridentes. Não agora de noite, antes: nos dias claros que a memória guardava. Não agora que as batidas ritmadas, o tambor dos sapos e o retinir dos grilos enchiam os seus ouvidos. Muito antes, quando esticava os ouvidos, alargava-os, buscando adivinhar, reconhecer, ouvir o que aqueles sinos diziam. (S.A., p. 11).

Na transcrição acima, na noite em que Januário rememora toda a sua história antes de se entregar para que se consume sua morte em efígie, a personagem usa expressões que revelam as imagens do tempo presente – “não agora de noite” – mescladas com as imagens do tempo da memória – “antes” – para afirmar que tanto no passado quanto no presente o badalar os sinos é marcante em sua vida.

Os sinos, cujo som emitido pode ter vários significados, fazem parte do presente de Januário e prenunciam a sua morte. Enquanto os sinos tocam, Januário recorda o passado por meio da rememoração de fatos incompletos e também organiza mentalmente suas expectativas – ou falta de expectativa – quanto ao seu futuro.

De tal maneira pensara e sonhara a sua volta à cidade (o encontro com Malvina, as primeiras palavras, os primeiros silêncios prenhes; depois, ele enfrentando os soldados na praça, a sua própria morte) que esses sonhos ganhavam a intensidade e a lucidez fria das coisas acontecidas. No futuro, quando tivessem mesmo de acontecer (ele na praça, os soldados municados com as balas do preceito, o tinir das varetas nos canos dos mosquetes, a ordem de apontar; fogo, gritou o comandante e ele caiu sob o clarão da pólvora incendiada, o corpo varado de balas; mesmo morto podia ouvir os comentários dos soldados), se não acontecessem como ele tinha mil vezes pensado, era capaz de pensar que não acontecia, ele apenas sonhava. Toda essa mistura brumosa de passado e futuro, e mesmo a sensação de presente (o formigamento, a dor nos membros e no peito cansado), o deixava tonto: a cabeça girando, cuidava que ia desmaiar. (S.A., p. 48).

Na passagem acima, a personagem tem consciência de que está condenado e será

morto por ter cometido o crime de lesa-majestade, mas cria expectativas de como seria seu retorno à cidade, o reencontro com Malvina e, também, duas possibilidades de como seria sua morte: na primeira ele reage e luta com os soldados; na segunda, não há reação. Januário lida com o passado e o futuro, mas as recordações não lhe são boas, pois lhe dão a certeza de que lutando ou não seu futuro será a morte, embora ele já se sentisse semimorto no tempo presente.

Morto, é capaz de que eu esteja morto, dizia. Quem sabe se viver não é morrer, a gente é que não sabe, pensa que está sonhando. O pensamento não era assim ordenado, mais a sensação difusa de que tinha morrido, estava há muito tempo no inferno. O inferno em que vivia faz um ano, com os seus demônios e pesadelos. Malvina, João Diogo e o pai eram sombras vindas da escuridão infernal. (S.A., p. 47).

A memória relaciona-se com as sensações e percepções temporais. Por isso, cada um retém na memória percepções diferentes sobre um mesmo fato e, ao rememorá-las, transfere-as para o presente, o que para, Bergson (1999, p. 168), significa que:

O passado não tem mais interesse para nós; ele esgotou sua ação possível, ou só voltará a ter influência tomando emprestada a vitalidade da percepção presente. Ao contrário, o futuro imediato consiste numa ação iminente, numa energia ainda não despendida (BERGSON, 1999, p. 168).

Portanto, segundo Bergson (1999), o passado torna-se presente e o futuro é algo que só existe no inconsciente, enquanto expectativa de realização. Assim como Januário rememora o passado e pensa no futuro, confundindo os dois tempos com o presente, Malvina também vive esse processo de percepção temporal.

O presente de Malvina é marcado pela agonia de estar apaixonada pelo enteado e, ao mesmo tempo, ter de manter o segredo da morte do marido: João Diogo Galvão. Por isso, ela mistura o presente e o passado, bem como faz projeções em relação às suas expectativas futuras.

O repassar das emoções acumuladas em segredo se confundia com a absurda memória do futuro. Passado e futuro eram só uma memória, pasto do tempo presente. Não sabia mais distinguir o que tinha vivido daquilo que sonhou. (S.A., p. 113).

Os fatos lembrados por Malvina ajudam a preencher as lacunas do tempo passado ao qual Januário remete as suas recordações. Apesar de Malvina fazer projeções para

o futuro, ela apenas imagina e espera que suas projeções se concretizem, pois não tem certeza acerca de seu futuro.

Ela era apenas uma pequena bola de pêlos e arrepios, de dor. Miúda e tensamente contida, um só núcleo para onde convergiam todas as sensações. Cada dia e cada vez mais fundas. Depois gozava esmiuçadamente no recolhido repassar da memória. Uma memória não apenas do passado mas do futuro. Tanto tinha avançado no que ia e podia acontecer. Na memória do futuro, fantasiosa e absurda, trabalhava preciosos e delicados fios. As mãos tecedeiras e aflitas, aranhas ágeis e calculistas, fabricavam os mais vaporosos, colantes e finos tecidos. Neles se abrigava, procurava vencer a solidão do leito gelado e vazio. (S.A., p. 113).

Malvina sonha com um futuro feliz, ao lado de Gaspar. Por isso, usa sua capacidade de manipulação ao planejar e executar a morte do marido, com a ajuda de Januário, pois acreditava que, estando viúva, poderia viver ao lado do homem que realmente ama.

O poder de manipulação atribuído a Malvina faz com que ela se sinta no direito de governar a existência de todos a sua volta. Ela arquiteta para roubar o pretendente da irmã, para determinar como os pais serão ajudados pelo marido. Depois de casada, como as parcas, ela tece e corta o fio do destino de João Diogo e Januário e embaralha o destino de Gaspar. Entretanto, ao tecer e cortar tais destinos ela acaba se embaralhando e cortando o próprio fio de sua vida. Ao agir assim, a personagem Malvina apresenta uma relação muito próxima com as moiras, da mitologia grega, as quais decidiam as questões relacionadas à vida e à morte.

A palavra grega moíra provém do verbo meíresthai, obter ou ter em partilha, obter por sorte, repartir, donde Moíra é parte, lote, quinhão, aquilo que a cada um coube por sorte, o destino. Associada a Moira tem-se, como seu sinônimo, nos poemas homéricos, a voz árcado-cipriota, um dos dialetos usados pelo poeta, Aisa. Note-se logo o gênero feminino de ambos os termos, o que remete à idéia de fiar, ocupação própria da mulher: o destino simbolicamente é "fiado" para cada um. (BRANDÃO, 1986, p. 140).

As moiras, ou deusas-fiandeiras, são as responsáveis tanto por começar quanto por interromper o ciclo da vida, portanto, elas tecem o destino dos homens. Conforme Pierre Brunel (1997, p. 375), “no fuso ou na roca, elas fiam o destino dos homens. Não se deixam demover em suas decisões pela insistência dos pedidos desses homens e dos deuses”.

Na cultura clássica as fiandeiras são três: Cloto, a que puxa o fio da vida; Láquesis, a que determina o tempo de vida, e Átropos, a que corta o fio da vida. Segundo Brunel (1997, p. 375):

Até o último século da civilização helenística, as Fiandeiras são a Lua Tripla, à semelhança de Isis, e é em torno dessa figura que se forma o sincretismo religioso na Grécia arcaica. De forma que seu mito é a imagem do Único, que é capaz de embaçar. Mulheres inflexíveis, elas fiam o destino como suas irmãs, as Parcas ou as Horas, em sua túnica branca tecida com fio de linho. Cloto é a fiandeira propriamente dita, Láquesis mede o fio, Átropos é aquela a quem não se pode escapar. Elas intervêm, quando e como bem entendem, na vida de cada um.

Em *Os sinos da agonia*, Malvina exerce o papel das três, pois ela se coloca como a senhora incontestável do destino de João Diogo Galvão, que fazia todas as suas vontades e acabou sendo assassinado; de Januário, a quem a jovem usou para concretizar a trama que arquitetara contra o marido, e de Gaspar, o único que não cedeu aos seus encantos, mas, assim como os outros, foi atingido, pois – ao que tudo indica, sem que se tenha certeza – poderá ser acusado, por ela de ser o assassino do próprio pai.

Os três homens são como marionetes nas mãos de Malvina que se comporta como tecedeira dos seus destinos. Entretanto, tecer os fios do destino é vetado aos seres humanos e ela se enreda na própria teia da sua tessitura ao provocar a morte de João Diogo e Januário. Pois, seu objetivo sempre fora tornar-se mulher do enteado, que não pretende se prestar ao papel de amante da viúva do pai, e procura escapar da teia de Malvina. Ao perceber que não será senhora do destino de Gaspar, ela se mata, mas teria deixado uma carta acusando o enteado de matar o pai: ou seja, ela deseja manter seu poder para além da morte.

Depois da morte de João Diogo Galvão, ela passa a viver o longo tempo da espera.

Nesses momentos de êxtase, cerrava os olhos. Na pura e dolorosa agonia, os lábios entreabertos, esperava. Não tinha o direito de esperar mas esperava. Não sabia bem o quê esperava, esperava somente. Ignorava que a felicidade e o amor doessem tanto. (S.A., p. 113).

Para Santo Agostinho (1984), o tempo existe no espírito humano, onde ficam guardadas as informações sobre o presente, o passado e o futuro. Por isso, somente quem vivencia os fatos, ao presentificá-los, pode atribuir a noção de tempo breve ou longo tanto ao passado quanto ao futuro.

No entanto, costumamos dizer que um tempo é longo e outro é breve, referindo-se somente ao passado e ao futuro. Por exemplo, cem anos passados, cem anos a vir, é um tempo longo; enquanto dez dias passados ou dez dias a vir são tempos breves. Mas como pode chamar de longo ou breve o que não existe? O passado não existe mais, o futuro ainda não existe.

Portanto, seria melhor dizermos em relação ao passado: foi longo; e do futuro: será longo. (AGOSTINHO, 1984, p. 318).

Assim sendo, o tempo só pode ser medido a partir de um movimento introspectivo que permite presentificar o passado por meio da memória e antever futuro por meio da imaginação, o que torna possível reconhecer as diferentes questões temporais. Santo Agostinho (1984, p. 323) afirma que:

Agora está claro e evidente para mim que o futuro e o passado não existem, e que não é exato falar de três tempos – passado, presente e futuro. Seria talvez mais justo dizer que os tempos são três, isto é, o presente dos fatos passados, o presente dos fatos presentes, o presente dos fatos futuros. Estes três tempos estão na mente e não os vejo em outro lugar. O presente do passado é a memória. O presente do presente é a visão. O presente do futuro é a espera.

Apesar de Malvina ter feito o que achava necessário para alcançar seus objetivos, o tempo futuro, tão esperado por ela, chega, mas seus sonhos não se concretizam. Ela cometeu um crime e, ao invés da felicidade ao lado de Gaspar, o futuro lhe trouxe angústia e infelicidade, sentimentos que a levaram a cometer suicídio.

O destino trágico de Malvina e Januário revela que ninguém pode determinar o que o tempo futuro reserva, pois, por mais que tenham criado expectativas, o que eles desejavam não se concretizou: Januário não reencontra Malvina e ela não se casa com Gaspar. O futuro trouxe para os dois – Januário e Malvina – um mesmo fim: a morte.

Gaspar é outra personagem por meio da qual é possível perceber o tempo da memória. Ele é um jovem angustiado por causa da morte da mãe e da irmã, por isso, seu presente é marcado por imagens do passado.

Nas suas rumações ia de um ponto ao outro da memória, não no fundo abissal do tempo, mas bem perto, até às camadas mais recentes de sua genealogia sentimental. Não a memória cósmica e caótica que escapa ao tempo e às suas leis, e mesmo assim contraditoriamente matéria do tempo, mas a memória que ele procurava ordenar como uma sucessão fria e cronológica de fatos. (S.A., p. 150).

Gaspar, em sua memória, busca ordenar os acontecimentos que marcaram sua vida. Ele faz essa organização, ao rememorar o que lhe aconteceu tanto no passado mais distante quanto no mais próximo, aquele em que ele conheceu Malvina. Com esse exercício de rememoração da personagem, fica clara a importância do tempo psicológico em *Os sinos*

da agonia, pois somente pelo tempo psicológico é possível reordenar os acontecimentos passados numa sucessão temporal até o presente. Para Norbert Elias (1988, p. 33), esse registro do passado é possível por que:

A percepção dos eventos que se produzem “sucendo-se no tempo” pressupõe, com efeito, existirem no mundo seres que sejam capazes como os homens, de identificar em sua memória acontecimentos passados, e de construir mentalmente uma imagem que os associe a outros acontecimentos mais recentes ou que estejam em curso. (grifo do autor).

Gaspar tem a capacidade de identificar os acontecimentos do passado, atribuir relevância a eles e construir mentalmente uma ponte entre o passado e o presente. Por isso, pode-se afirmar que há uma diferença nítida entre Gaspar e Malvina. Segundo o narrador, a diferença se estabelece porque Gaspar privilegia a memória do passado, enquanto Malvina tem grande expectativa em relação ao futuro.

Assim como havia em Malvina uma memória do futuro e em Gaspar uma memória do passado, pode-se dizer que havia para ele um destino do passado e para ela um destino do futuro. Embora, essas palavras, assim juntas, sobretudo memória do futuro e destino do passado, possam parecer contraditórias e arbitrarias, e na verdade o são e os seus conceitos e significados se chocam e se contradizem (comumente a memória diz respeito ao passado e às coisas ausentes mas vivas, ou melhor – mortas, porque acontecidas, a matéria do destino é sempre o futuro e as coisas latentes, lívidas, ainda por acontecer), só recorrendo a uma arbitrária e contraditória aproximação, a um símile ou metáfora, poderemos entender e amar dois seres tão diferentes e tão próximos, de encontro difícil, senão impossível, a não ser pela destruição, e tudo que com eles se passou e ainda passará. (S.A., p. 146).

Embora o narrador afirme que o encontro dos dois fosse impossível por eles vivenciarem tempos diferentes, não é apenas o desencontro temporal que os impede de ficar juntos, pois além do crime que pesa sobre Malvina há, também, o interdito social: o incesto.

A definição jurídica do incesto vem do latim *incestu* (impuro, impudico) e é definido como a conjunção carnal entre parentes por consangüinidade ou afinidade, que se acham, em grau, interditados, ou proibidos, para as justas núpcias. O artigo 183, do atual Código Civil, define esta proibição. Já a Psicanálise o denota como uma relação sexual ou marital entre duas pessoas consideradas, pela sociedade, como tão próximas que a união ou qualquer proximidade mais íntima entre elas torna-se proibida. (LIMA, 2002, p. 01).

Ao afirmar que o encontro entre o jovem e sua madrasta só seria possível pela

destruição, o narrador chama a atenção para o problema moral, visto que Malvina, ao se casar com João Diogo Galvão, passa a ter uma relação de parentesco por afinidade com Gaspar. O jovem se torna seu enteado e, mesmo não havendo laço de sangue entre eles, é moralmente condenável que a mulher do pai se torne mulher do filho, pois o envolvimento entre eles caracterizaria uma relação incestuosa, situação que contraria à organização social baseada na instituição familiar.

A memória do passado, ou destino do passado, como afirma o narrador, é tão forte em Gaspar que, apesar de ser jovem, a personagem não consegue ter expectativas de futuro, por isso ele afirma que sua escolha é viver na escuridão e no passado até encontrar a morte, conforme a transcrição abaixo:

Porque ciente e frio, sabia que voltar ao passado apenas para reviver uma culpa antiga, real ou ao, pouco importa porque sentida, e através desse ir para trás com a intenção de modificar, mudar o presente e o futuro, o próprio passado, e assim o destino, é magia e ele não tinha as palavras-chaves que exorcizam, regeneram e redimem. Por isso, mesmo sabendo, contraditoriamente, voltava, não para mudar, mas para avançar mais e mais na escuridão e na imutabilidade, e no passado viver até encontrar a morte. (S.A., p. 148).

É nessa condição melancólica que Gaspar chega à casa do pai ao retornar da Europa, pois se sente culpado porque estava ausente quando a mãe faleceu. Seu comportamento começa a mudar ao conhecer a madrasta. Os dois estabelecem, primeiramente, uma relação de afeto e respeito. Segundo o narrador, o rapaz reconhece que a atenção que Malvina lhe dedica é o único afeto verdadeiro que ele recebe desde a morte de sua mãe. Por isso, as mudanças fazem com que ele deixe a memória do passado e comece a viver o tempo presente.

Tanto tempo nas sombras e no reino dos mortos, Gaspar renascia para a vida, para a luz. Nenhum pensamento triste, tudo tranquilo e pacificado. Mesmo o silêncio, que tanto o incomodava na presença dos outros, era bom, passou a gostar de ficar calado perto dela. Um novo homem nascia. (S.A., p. 156).

Apesar de estar surgindo um novo homem, que agora olhava para o presente e não mais para o passado repleto de recordações da mãe e da irmã já mortas, a condição de Gaspar não é tão diferente de antes, pois seu tempo presente também é marcado por sofrimento. Ele vive a agonia, a culpa e o desespero de estar apaixonado pela madrasta e sente-se traidor do próprio pai, sentimento que o deixa inquieto e transtornado.

Agora estava agitado demais, aquele torpor de ondas morrendo ao longe não duraria muito. Por fora imóvel, nenhum sinal aparente de vida, como se ele tivesse caído no sono mais profundo. Dentro dele é que a vida fervilhava, uma vida de mil formigas, aranhas e inquietações. Falas e vozes confusas, toda a sua vida repassada. Falas novas e falas antigas se misturavam num tropel fantástico e alucinado. Falas de Malvina e do pai, da mãe e de Leonor feito brisa macia na escuridão, as suas próprias falas e rumações. E de repente as cartas falavam, as frases ameaçadoras. Ele tentava responder, e ver se acalmava Malvina e o pai, se conseguia evitar outras falas e outras cartas, as coisas todas ainda podiam acontecer. Desta vez a mente não acompanhava as pálpebras pesadas, o corpo derreado e informe, se recusava a partir. (S.A., p. 188).

Seus sentimentos o atormentam e suas perspectivas só mudam quando, ele resolve se distanciar de Malvina e conhece Ana. Ao ficar noivo de Ana encontra paz e passa a viver o tempo de felicidade, começa a vislumbrar a possibilidade de esquecer o passado para ter um futuro ao lado de sua noiva.

Que suavidade, que paz ela lhe dava! Encostou a cabeça no ombro de Ana, e tudo era tão puro e bom, ele nem reparou que era a primeira vez que abraçava Ana, e se abria, se sentia livre diante de uma mulher. Sem que pudesse se conter, as lágrimas lhe caíam dos olhos: pela primeira vez também chorava nos ombros de uma mulher. E ela, com a mão livre, tirou um lenço da manga do vestido e, enquanto lhe enxugava as lágrimas, ia dizendo chore, meu bem, faz bem chorar, meu amado. Na felicidade o tempo é breve, um tempo enorme se passou. Felizes e libertos, ele queria tudo esquecer. (S.A., p. 198).

O que Gaspar nomeia como tempo de felicidade é fugaz. O jovem desejava esquecer o sentimento que nutria em relação à madrasta e livrar-se do assédio desta. O assédio de Malvina acontece por meio de cartas e também pela declaração, transcrita abaixo, o que deixa explícito o interesse dela pelo enteado,

Não, disse ela chorando. Não depois de tudo que aconteceu. Tudo por você. Não adianta mais fingir, você agora sabe da minha paixão. Se não sabia, fica sabendo. Eu o amo, Gaspar, sempre o amei. Desde a primeira vez que o vi. (S.A., p. 168).

Gaspar quer esquecer essa situação e construir seu futuro ao lado de Ana, com quem ele tem a possibilidade de um relacionamento legítimo, sem culpa, sem remorso e sem nada de espúrio, pois não haveria nele nenhuma transgressão. No entanto, sente-se ameaçado pelas cartas de Malvina e teme que ela, por vingança, escreva para sua noiva. Essas preocupações são registradas por meio do tempo psicológico.

Quem sabe o que agora Malvina podia fazer? Ela era capaz de tudo. Ana, quem sabe no seu desespero Malvina não escreveu? Pode ter escrito para Ana, mais alguém. Não, ela só escrevia para ele, não ia chegar ao desvario de escrever aquelas maluqueiras para mais ninguém. (S.A., p.190).

Malvina não conta nada a Ana, mas provoca uma mudança nas expectativas de futuro do enteado, pois, antes de cometer suicídio, ela pede para Inácia dizer a Gaspar que havia escrito uma carta ao Capitão-general. Nessa carta, ela havia confessado que Gaspar era cúmplice dela no assassinato de João Diogo Galvão.

Ela [Malvina] mandou dizer que contou tudo direitinho pro Senhor Capitão-General. Que o cariboca Januário é limpo de culpa, ela se confessou. Na carta ela disse que quem matou o Senhor João Diogo foi ela mais o senhor. (S.A., p. 200-201).

O futuro de Gaspar foge de suas expectativas. Ele passa a experimentar a agonia da espera do que poderá lhe acontecer depois dessa confissão de Malvina. Nota-se que, após o recado dado por Inácia, Gaspar volta ao seu projeto inicial, ou seja, o sonho de um futuro feliz ao lado de Ana é substituído pelo antigo desejo de morrer.

Ela ou alguém por ela, invisível, arbitrário e fatal. As cartas, por que destruiu as cartas? Só a última carta que ela escreveu, ficou – a carta ao Capitão-General. Inútil se defender. Mesmo na hora da morte não a acusaria. Pela honra do pai, pela sua própria vontade de morrer. (S.A., p. 201).

As três personagens criam expectativas para o futuro: Januário volta na esperança de reencontrar Malvina; Gaspar planeja desposar Ana e administrar as sesmarias deixadas pelo pai; Malvina sonha casar-se com o enteado. Porém, o presente das personagens revela que essas expectativas não se cumpriram, pois Malvina suicida-se; Januário, antes morto em efígie, é executado pelos soldados; Gaspar fica noivo de Ana, mas não sabe o que o futuro lhe reserva. As expectativas de futuro imaginadas pelas personagens foram criadas em suas mentes a partir de fatos do presente que estavam vivenciando e que alimentavam suas esperanças. A esse respeito, Santo Agostinho (1984, p. 322), afirma que:

Não é futuro o sol, que já existe, mas sim o seu surgimento, que ainda não se realizou. Todavia, se eu não tivesse no espírito uma imagem desse surgimento, como tenho no momento em que falo, não o poderia prever. No entanto, nem essa aurora que vejo, e que também precede o nascer do sol, nem a imagem dela são o próprio nascimento do sol: são dois os fatos presentes que vejo e que me servem para predizer um acontecimento futuro. Portanto o futuro ainda não existe. Se ainda não existe, não existe; e se não

existe, de maneira nenhuma pode ser visto; mas podemos predizê-lo mediante os fatos presentes, que existem e que vemos.

Em *Os sinos da agonia*, Autran Dourado, por meio da construção do tempo psicológico, dá ênfase ao tempo da memória. Pelas lembranças das personagens se evidenciam as considerações que Januário, Malvina e Gaspar têm sobre os acontecimentos que vivenciaram no passado, e que tornaram agônico seu presente, enquanto esperam por um futuro que não se concretiza, pois nada do que esperam acontece.

O romance *Os sinos da agonia* representa ficcionalmente três formas de interrupção do tempo de existência das personagens por meio da morte: homicídio, suicídio e a morte espetáculo. Segundo Lepecki (1976, p. 5):

Todas as narrativas de Autran Dourado organizam-se em torno de um núcleo ideológico mínimo e totalizante como significação/ significado: a morte. Problema fundamental com que se debatem, conscientemente ou inconscientemente, seus personagens, agentes da narrativa, a morte caracteriza-os e torna-se presença inarredável.

O homicídio de João Diogo Galvão é fundamental para o desenvolvimento da trama narrativa, pois é como consequência desse assassinato que as demais mortes acontecem. Nos três tipos de morte relatados, a finitude da existência está associada às atitudes e às escolhas das personagens.

João Diogo Galvão é assassinado por Januário, a pedido de Malvina – a jovem que ele escolhera para ser sua esposa; Januário morre socialmente e fisicamente por ter escolhido participar dos planos da esposa de João Diogo e Malvina comete suicídio por estar atormentada pelas atitudes tomadas e, principalmente, pelo sentimento que nutre em relação ao enteado.

No Brasil colônia, durante o século XVIII, os casos de homicídios eram comuns, principalmente, entre as pessoas mais abastadas. Conforme Burton (1976, p. 331):

Entre os ricos, os homicídios derivam de três causas: terras, questões políticas e negócios do coração – um motivo apenas secundariamente mencionado – especialmente quando está em jogo a honra da família, e somente um tiro ou uma facada poderão resolver o caso.

No caso de João Diogo Galvão, o homicídio não aconteceu em defesa da honra, mas por haver a possibilidade de incesto, pois Malvina estava apaixonada pelo enteado. Por esse motivo, ela traça cuidadosamente um plano para matar o marido e ficar com o jovem

Gaspar.

A morte física de João Diogo foi planejada pela esposa. Houve a premeditação do crime, pois Malvina combina com Januário o modo como o crime deveria ser cometido para que parecesse uma morte natural e não um assassinato.

É capaz de que porque ela é que maquinou tudo. E se ele apenas desmaiar, não morrer, ameaçar de voltar, como é que iam fazer? Ai a gente, você que é mais forte, vai ter de fazer. E diante dos seus olhos medrosos, como para sossegá-lo: não vai ter sangue, basta sufocar com o travesseiro. [...] Eles vão saber que nós matamos o velho, disse ele. Nada, disse ela, eles também vão achar que ele morreu dormindo, a gente arruma o corpo depois. (S.A., p. 56).

Como não foi possível, executar o plano de matar João Diogo por sufocamento, ele foi esfaqueado. Com a morte e a realização do funeral de João Diogo Galvão, as personagens têm seu cotidiano modificado pelas lembranças e pelos desdobramentos das decisões que tomaram, acentuando-se o fato de ser João Diogo um potentado del Rei, o que caracteriza crime de lesa majestade.

Após a morte de João Diogo Malvina tenta desesperadamente conseguir a atenção e o afeto de Gaspar que não cede à paixão, afasta-se da madrasta e procura construir seu futuro ao lado de Ana. Por conta do desespero provocado pela rejeição, Malvina opta pelo suicídio.

De repente, sem ao menos pedir licença, entrou um preto correndo e esbranquiçado. Meu senhor, aconteceu, aconteceu coisa muito ruim a casa do falecido senhor seu pai, disse o preto gaguejando e ofegante. Diga logo o que foi! Disse Gaspar já prevendo o que tinha acontecido. Siá Malvina se matou, disse o preto. (S.A., p. 201).

Durkheim (1986), define o suicídio como um ato consciente que, ao ser praticado pela própria vítima, resulta em sua morte. O suicídio, apesar de ser um ato individual, cuja motivação depende de como o indivíduo lida com suas questões pessoais, também tem implicações sociais. Por isso, Durkheim (1986, p. 8), afirma:

Se em lugar de apenas vermos os suicídios como acontecimentos particulares, isolados uns dos outros e que demandam ser examinados cada um separadamente, nós considerássemos o conjunto dos suicídios cometidos numa sociedade dada, durante uma unidade de tempo dada, constata-se que o total assim obtido não é uma simples soma de unidades independentes, um todo de coleção, mas que ele constitui por si só um fato novo e sui generis, que possui sua unidade e sua individualidade, conseqüentemente sua natureza própria, e que, ademais, é uma natureza eminentemente social.

Portanto, o desespero que leva Malvina a cometer o suicídio é construído ao longo de sua trajetória pessoal e social. Ela é uma jovem que ambiciona enriquecer. Casa-se com um abastado dono de terras, mas não encontra a felicidade ao seu lado, pois se descobre apaixonada pelo filho de seu marido. Ao planejar e participar do assassinato de João Diogo Galvão, seu espírito angustia-se e ela mergulha no sentimento de vazio, pois está viúva e, ainda assim, afastada do homem que ama. A solidão e a rejeição colocam Malvina numa situação limite, para a qual a única saída é a morte. Segundo Durkheim (1986), este tipo de morte caracteriza o suicídio egoísta, ato cometido por pessoas que, assim como Malvina, não se sentem integrados na sociedade e tomam a atitude de interromper a vida para acabar com o próprio sofrimento.

Januário, ao envolver-se com Malvina, também tem como destino sua condenação à morte, primeiramente à morte social em efígie e, depois, a consumação física da morte social. Por ter atentado contra a vida de um potentado do rei de Portugal, o cúmplice de Malvina sofre primeiramente a morte social, pois ao ter sua morte encenada em praça pública, Januário é dado como morto e perde todos os seus direitos civis. Desse modo, socialmente ele já não existe.

Atormentado com o que lhe acontecera e querendo reencontrar Malvina, Januário, ao entrar na cidade acintosamente, está em busca da sua morte física, pois ele é executado pelos soldados do capitão-general. Desse modo, Januário entrega-se conscientemente à morte, pois o que mais desejava era livrar-se do sofrimento provocado pelo remorso que sentia. Sua dor era tanta que não se importava em morrer, por isso provoca, mesmo que indiretamente, a sua própria morte.

Januário finge que vai correr, ou vai mesmo correr. Queria ser morto de vez, não ia ser preso. Para um soldado mais afoito atirar. O soldado corre para ele, grita para. Januário não parou. O soldado é que para, atirou. Quase ao mesmo tempo: o estrondo, o baque na nuca. Januário caiu de borco no chão. (S.A., p. 217).

A morte como espetáculo também está presente no romance. Pelo fato da narrativa estar ambientada no final do século XVIII, época em que – por causa dos conflitos religiosos – o Tribunal da Inquisição era responsável por punir os crimes de heresia e os autos-de-fé se transformavam em verdadeiras festas, embora o crime de Januário não seja julgado por inquisidores – não se trata de crime de heresia e sim de lesa majestade –, nota-se que o cenário montado para a morte em efígie de Januário assemelha-se às festas que

ocorriam em Lisboa, quando se aplicavam punições aos hereges. As punições aplicadas aos que cometiam crimes, nessa época, eram muito severas. Segundo Dotti (1998, p. 45-46):

Os ilícitos contra a fé e a administração pública e o poder real eram punidos com extrema severidade: a morte cruel ou agravada era cominada para o crime de lesa majestade (morra morte natural cruelmente, Tit. VI inc. 9) ou para o delito de moeda falsa (morra morte natural pelo fogo, tit. XII) e para outras modalidades de ilícito como a sodomia e o incesto (seja queimado e feito por fogo em pó, Tit. XIII), o homicídio mediante paga (ser-lhe-ão ambas as mãos decepadas e morra de morte natural, tit. XXXV inc. 3).

Por esse motivo, Januário tinha certeza de que sua punição para o crime que cometera seria a morte.

Eu voltei pra aceitar tudo, retomou ele o assunto que Isidoro queria evitar. Voltei porque não podia suportar mais a espera de uma bala assassina. Qualquer bala pode me matar, sem perigo de crime. Voltei porque quero escolher a minha hora. Quem vai decidir a minha vez sou eu, não eles. Eu vou ter o comando da minha morte. (S.A., p.18).

A presença da morte em *Os sinos da agonia*, não está apenas na representação ficcional da morte de João Diogo, Malvina e Januário, mas também no modo como Gaspar lida com esse evento e no som persistente dos sinos.

Gaspar não morre fisicamente, mas é afetado pela morte das outras personagens, pois toda sua família morreu e ele não consegue aceitar a perda da mãe e da irmã. A fase de luto é necessária para que se organizem os sentimentos e ocorra a aceitação da perda, mas Gaspar não estava presente quando aconteceu a morte da mãe e da irmã, não participou dos rituais fúnebres e isso faz com que ele negue a morte para amenizar a dor que sente. Por isso, ele se isola, fica melancólico e passa a desejar a própria morte.

Viver então se transformava para ele quase numa silenciosa cerimônia propiciatória, um ato mítico e cósmico, que punha em perigo a própria existência e cujo fim era o túmulo. Desprotegido e de mãos vazias, sem os instrumentos e as falas mágicas, no silêncio e na solidão, era para ela (a morte) que voluntariamente caminhava. (S.A., p. 148).

Ao longo da narrativa, o som dos sinos lembra a proximidade da morte. Isso provoca angústia nas personagens. Esse sentimento pode ser comparado à angústia que o homem barroco sentia por ter consciência da efemeridade da vida e, no romance *Os sinos da*

agonia, as badaladas dos sinos que anunciam a agonia e a morte das personagens – cujos destinos foram traçados por Malvina – e despertam a sensação de impotência diante da possibilidade do fim da existência.

A segunda pancada. Malditos sinos, que antes apenas a enervavam, enlouqueciam um cristão. Idéia fatídica e estapafúrdia de quem inventou essa moda. Ensurdciam. Tocavam dentro da sala, a cabeça enfiada na Campânula, um enorme e dolorido badalo. [...] E veio a terceira, ela sempre contando. As pancadas vibravam dilatadamente no ar – sem fim, feito as ondas de um lago sem margem. Malditos sinos! Como daquela vez há tantos anos, parecia. Malditos! Não se cansava de dizer, como se os sinos fossem os culpados de tudo que aconteceu. Quando os sinos só dobravam depois do acontecido. Ou não? Que nem agora, a agonia. Quem sabe antes das coisas acontecerem, não tocavam tão em surdina, o ouvido da gente é que não escuta, anunciando agourento o que vinha? (S.A., p. 173- 174).

Desde o título – *Os sinos da agonia* – se estabelece a necessidade de saber o papel que os sinos desempenham no romance de Autran Dourado. No decorrer da narrativa, são muitos os significados atribuídos ao número de badaladas e dobres do sino, como afirma o narrador: morte ou saimento; irmão potentado ou pingante; missa; agonia de alguém que estava precisando de orações ou de perdão por estar à beira da morte. Para Januário, Gaspar e Malvina, porém, o som dos sinos traz o sentimento de agonia de acordo com o que se passa no íntimo de cada uma das personagens.

3.6 O TEMPO NOS ROMANCES DE JOSÉ SARAMAGO E AUTRAN DOURADO: LEITURA COMPARATIVA

Conforme Benjamin Abdala Júnior (1995), o tempo histórico da vida do escritor interfere na construção da narrativa. Portanto, os valores de época que interferiram em sua formação e as mudanças de ponto de vista no decorrer de sua vida são fatores que influenciam a visão de mundo que é transferida para as suas narrativas.

O tempo do escritor, isto é, o tempo histórico da vida do escritor, interfere na organização de sua narrativa, pela presença dos valores de sua época, e pela mudança desses valores ao curso de sua vida. Um autor pode iniciar-se literariamente num movimento e alcançar sua maturidade em outro. A história contada pelo narrador poderá se situar ou não na época do escritor: é o tempo histórico. Quando for nessa época do escritor, a distância entre o tempo do escritor e o tempo histórico de sua ficção pode ser pequena: ele narra fatos que se situam na sua época e dos quais pode (ou não) ter uma visão mais amadurecida. A essa distância pequena, pode-se opor o grande

distanciamento temporal que ocorre quando o tempo do escritor se refere a acontecimentos de outros tempos históricos. (ABDALA JUNIOR, 1995, p. 54).

Em *Memorial do convento*, de José Saramago, *Os sinos da agonia* e *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado, nota-se que há um grande distanciamento entre o tempo dos autores e o tempo retratado em seus romances, pois tanto José Saramago quanto Autran Dourado são homens do século XX e, em seus textos, resgatam acontecimentos históricos do século XVIII e XIX, em Portugal e no Brasil, respectivamente.

Em *As Intermittências da morte*, José Saramago expõe as mazelas de seu tempo, narrando fatos ocorridos num país fictício, mas situados em sua própria época: século XX. Portanto, pode-se afirmar que toda narrativa revela a temporalidade. Paul Ricoeur (1995, p.189), ao discorrer sobre a experiência temporal fictícia, afirma que:

O importante, porém, não é a lembrança da hora, que soa ao mesmo tempo para todos, mas a relação que os diversos protagonistas estabelecem com essas marcas do tempo. São as variações dessa relação, de acordo com os personagens e as ocasiões, que constituem a experiência temporal fictícia que a narrativa constrói com esmero particular para a persuasão do leitor.

Os dois autores representam a experiência temporal, em seus romances, por meio tanto do tempo cronológico quanto psicológico. O tempo cronológico, registrado em *Memorial do convento*, estende-se de 1717 a 1739, portanto a história narrada compreende um período de vinte e dois anos; em *As intermitências da morte*, o tempo é de sete meses e dezenove dias; em *Ópera dos mortos* e *Os sinos da agonia* não há datas específicas, mas as histórias relatadas remetem ao final do século XVIII e XIX, respectivamente.

Embora, tanto nos romances de José Saramago quanto nos de Autran Dourado, o tempo cronológico seja necessário para a compreensão do desenrolar da narrativa, o tempo psicológico torna-se um recurso ainda mais importante para o entendimento do comportamento das personagens e suas motivações. Assim, segundo Gil (1999, p. 72):

A consciência da personagem passa a manifestar-se na sua atualidade imediata, em pleno presente, como um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance. A presença deste eu não só interioriza os elementos do mundo externo, mas ao mesmo tempo reduz e achata o enfoque e o campo de percepção das coisas.

Como para toda narrativa é imprescindível o registro das percepções temporais, nota-se que os dois autores optam pela ênfase no tempo psicológico como forma mais

apropriada para representar as experiências temporais de suas personagens, as quais mesclam presente, passado e futuro.

Tanto as personagens de *Memorial do convento* e *As intermitências da morte* quanto as personagens de *Os sinos da agonia* e *Ópera dos mortos* experimentam o sentimento de desajuste entre o tempo cronológico e os sentimentos suscitados pelas questões existenciais, revelando, por meio do tempo psicológico, seus anseios quanto ao presente, passado e futuro. Conforme Rosenfeld (2006, p. 89-90):

O tempo linear, cronológico, se apaga como mera aparência no eterno retorno das mesmas situações e estruturas coletivas. Na dimensão mítica, passado, presente e futuro se identificam: as personagens são, por assim dizer, abertas para o passado que é presente que é futuro que é presente que é passado – abertas não só para o passado individual e sim o da humanidade.

Nos quatro romances analisados, nota-se que as personagens estão abertas ao passado e ao futuro. Elas estão presas ao passado por meio da rememoração de acontecimentos e, ao futuro, pela expectativa depositada naquilo que ainda virá. É esse jogo entre os três tempos que garante ao leitor a impressão da passagem do tempo, pois ele pode acompanhar o desenvolver dos sentimentos, as impressões e os pensamentos das personagens.

Pela construção do tempo psicológico, *Memorial do convento*, *As intermitências da morte*, *Os sinos da agonia* e *Ópera dos mortos* são romances em que há a rememoração do passado, a expectativa de futuro, o tempo da memória, o tempo da espera e o tempo suspenso. Portanto, há um jogo temporal por meio do qual é possível a coexistência dos tempos. Para Paul Ricoeur (1997, p. 209), isso ocorre porque a literatura permite ordenar tanto o passado quanto o futuro e, ainda, aponta para a eternidade.

Eu não gostaria de rebaixar ao plano da imanência histórica uma meditação sobre o rastro inteiramente dedicada “a um passado absolutamente findo”, “um passado mais distante que qualquer outro passado e que qualquer futuro, os quais ainda se ordenam no meu tempo – rumo ao passado do Outro, onde se desenha a eternidade – passado absoluto que reúne todos os tempos.” Preferiria manter de lado a possibilidade aberta de que, afinal, só haja um Outro relativo, um Outro histórico, se, de algum modo, o passado rememorado for significativo a partir de um passado imemorial. Talvez seja essa possibilidade que a literatura mantém aberta quando tal “fábula sobre o tempo” aponta para a eternidade. (RICOEUR, 1997, p. 209).

Segundo Paul Ricoeur (1994), é no relato que presente, passado e futuro podem ser vivenciados como medida e experiência do tempo, pois o narrador, do seu tempo que é o

presente, faz uma distensão para o passado ou para o futuro. A distensão para o passado se dá pela memória e para o futuro pela espera. Assim, tanto o passado quanto o futuro podem ser vivenciados a partir das impressões causadas, pois o tempo passado implica recordar, rememorar fatos e a espera implica em criar expectativas a respeito de algo que se deseja para o futuro.

Confiando à memória o destino das coisas passadas e à espera o das coisas futuras, pode-se incluir memória e espera num presente ampliado e dialetizado que não é nenhum dos termos anteriormente rejeitados: nem o passado, nem o futuro, nem o presente pontual, em mesmo a passagem do presente. (RICOEUR, 1994, p. 28).

José Saramago e Autran Dourado usam também o tempo suspenso, mas de modo diferente. Em *As intermitências da morte*, o tempo suspenso é utilizado para dar continuidade à vida, instaurando a possibilidade da imortalidade em detrimento da finitude da existência, levando ao questionamento dos problemas gerados pela imortalidade e a necessidade da morte.

No romance *Ópera dos mortos*, a suspensão do tempo está associada à tentativa de deter o tempo com os relógios propositalmente parados pelas personagens e pela loucura que faz com que Rosalina não consiga perceber a passagem do tempo. A loucura também coloca em tempo suspenso a personagem Bartolomeu de Gusmão, de *Memorial do convento*.

Em *Memorial do convento* e em *As intermitências da morte*, assim como em *Os sinos da agonia* e *Ópera dos mortos*, há um trabalho de construção temporal que remete à coexistência dos três tempos: passado, presente e futuro, revelando que o tempo é sempre efêmero, pois do presente se rememora o passado e se cria expectativas para o futuro em frações de segundos e, ainda, o presente, à medida que é vivenciado, torna-se passado e o futuro se torna presente para também converter-se no passado que será rememorado, o que confirma a tese de Santo Agostinho sobre a existência de um único tempo: o presente.

Se futuro e passado existem, quero saber onde estão. Se ainda não consigo compreender, todavia, sei que, ode quer que estejam, ao serão futuro nem passado, mas presente. Se aí fosse futuro, não existiria ainda; e se fosse passado, já não existiria. Por conseguinte, em qualquer parte onde estiverem, seja o que for, não podem existir senão no presente. (AGOSTINHO, 1984, p. 321).

Em relação à finitude da existência – evento que interrompe a passagem do tempo – nota-se que tanto em *Memorial do convento* quanto em *As intermitências da morte* José

Saramago se mantém fiel ao pensamento da época retratada nos romances. Por isso, no romance ambientado no século XVIII, o autor trata da morte com um tom mais solene e, para tratar da morte, relata casos específicos de falecimentos, mostrando as causas, o sentimento de tristeza, os rituais protocolares dos funerais, a forma de guardar o luto e os rituais do Tribunal da Inquisição. Desse modo, em *Memorial do convento*, a morte é ficcionalizada de acordo com os costumes do homem barroco que, cindido entre os valores humanos e os espirituais, vivia angustiado por ter consciência da efemeridade da vida e a preocupação com a salvação da alma. Para Giacoia (2005, p.17):

A tradição cristã estabeleceu que a morte era uma espécie de sono profundo, mediado pela expectativa da ressurreição, quando as almas voltariam a habitar os corpos. Essa ideia introduziu uma nova percepção e poupou gerações ao longo de séculos da ideia aterradora do fim definitivo.

Em *As intermitências da morte*, o que se percebe é um narrador que não trata especificamente de mortes, mas sim da morte enquanto fenômeno que deve ser aceito, pois, além de ser inevitável, é necessário para a manutenção da ordem social. Ao mostrar a necessidade do cumprimento da lei natural da vida, José Saramago revela o quanto a humanidade deseja afastar-se da morte. Segundo Carvalho (1996), o homem contemporâneo evita incluir a morte nos seus assuntos cotidianos para não trazer à consciência a ideia de que seu tempo é finito.

Quanto aos romances *Ópera dos mortos* e *Os sinos da agonia*, de Autran Dourado, observa-se que a representação da finitude da existência ocorre por meio de muitas possibilidades: a morte espetáculo, o suicídio, o assassinato, a morte social e a morte natural.

Em *Os sinos da agonia*, nota-se a presença da morte biológica quando o narrador relata as mortes de Lucas Procópio, D. Genu e João Capistrano Honório Cota. No entanto, a personagem principal – Rosalina – vivencia por duas vezes a morte social. A primeira vez é uma morte voluntária, pois a jovem faz a escolha de isolar-se no sobrado onde vive enclausurada, afastando-se completamente do convívio dos moradores de Duas Pontes; e, a segunda ocorre por circunstâncias psicológicas que fogem ao controle de Rosalina, pois, após a perda do filho, ela enlouquece. A loucura também é considerada uma morte social e esta leva Rosalina para um outro enclausuramento involuntário, afastando-a definitivamente do sobrado e do convívio com os moradores da cidade.

Em *Ópera dos mortos*, há o relato da morte de João Diogo Galvão, vítima do assassinato planejado por sua esposa; o suicídio de Malvina que, desesperada pelo fato de

suas armações não surtirem o efeito que desejava, resolveu pôr fim à própria vida e à morte espetáculo de Januário. Assim como a personagem de *Ópera dos mortos*, Januário também passa por dois processos de morte: o primeiro quando acontece sua morte em efígie, ocasião em que ocorre todo o espetáculo para teatralizar sua morte; e, o segundo quando acontece sua execução em praça pública.

Nos dois romances, observa-se que Autran Dourado mostra que a interrupção do tempo de existência de um indivíduo pode acontecer de três modos: naturalmente, quando o organismo deixa de funcionar como um todo; ser resultado de suas próprias escolhas, no caso de Malvina, por exemplo, que resolveu interromper seu tempo através do suicídio; escolhas dos outros, nos casos de Januário e de João Diogo Galvão. Januário deixou se enredar por Malvina e a ajudou a matar um potentado do rei, o que resultou em sua morte em efígie e em sua execução. Januário e João Diogo não escolheram morrer, mas a escolha de Malvina os levou à morte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo foi desenvolvido com o objetivo de estabelecer uma comparação entre os romances *Memorial do convento* e *As intermitências da morte*, de José Saramago, e *Os sinos da agonia* e *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado, e, a partir da comparação, apontar marcas das características barrocas presentes nas referidas obras, as aproximações e os distanciamentos entre os textos dos dois autores e o tratamento dado à representação ficcional do tempo nas obras supracitadas.

Com relação às características barrocas, o que se observa é que tanto Autran Dourado quanto José Saramago recorrem a alguns recursos estilísticos do barroco em seus romances para representar, respectivamente, a sociedade portuguesa do século XVIII, a sociedade contemporânea, a sociedade mineira no último quartel do século XVIII e final do XIX. Embora, nos quatro romances sejam recorrentes as figuras de linguagem associadas ao barroco, como a metáfora, a hipérbole, a onomatopeia, a ironia, a paródia, a alegoria, a interrogação, as enumerações, as inversões, a antítese é a figura recorrente em todos eles.

Em *Memorial do convento*, a antítese é utilizada para retratar contradições da sociedade portuguesa, pois, no aspecto socioeconômico mostra Lisboa dividida entre a fartura e a miséria, visto que a nobreza e o alto clero vivem no fausto e de forma luxuosa, enquanto a população em geral vive na mazela. Também é marcante a ação do Tribunal da Santa Inquisição que reprime as manifestações que contrariam seu modo de interpretar o mundo e não aceita o pensamento científico. Há, ainda, no romance o questionamento de como os líderes da Igreja Católica manipulam a fé dos fiéis. O povo em geral, por sua vez, em termos religiosos, transita com desenvoltura entre o sagrado e o profano.

Aliás, esse trânsito entre o sagrado e o profano também se faz presente quando o autor faz uso da paródia dos discursos da Igreja e da descrição dos eventos religiosos, como as procissões e os rituais ligados à quaresma, nos quais as atitudes dos penitentes não revelam uma preocupação espiritual autêntica, mas, apenas, procuram chamar a atenção para si. Portanto, a presença de traços do barroco em *Memorial do convento* serve de suporte para representar a sociedade portuguesa em suas contradições e revelar o dualismo do homem barroco dividido entre o sagrado e o profano.

Em *As intermitências da morte*, apesar de José Saramago trabalhar com a ressimplicação da linguagem, ainda ocorre a presença de recursos estilísticos do barroco. A antítese vida/morte, por exemplo, colabora para a construção do tema abordado e também garante o tom humorístico do romance. Por meio da antítese instaura-se a discussão acerca da

necessidade da existência da morte para manter a ordem social. Desse modo, o sonho da imortalidade passa a ser visto como inviável, pois a eternidade – no país onde não se morre – seria repleta de sofrimentos e fonte de sérios problemas socioeconômicos e existenciais.

O principal recurso barroco utilizado por José Saramago é a alegoria. A Igreja Católica, o governo e as instituições são figuras alegóricas por meio das quais se revela o pensamento religioso, governamental e dos setores sociais que lucram com a morte. A morte também é uma figura alegórica, pois, por meio dela, o autor revela que o desejo de ser imortal é impossível e que tanto os políticos quanto a Igreja e os setores econômicos estão preocupados, apenas, com os lucros que são obtidos através da indústria da morte. Inclusive, a inexistência da morte poria em xeque o principal produto vendido pela Igreja Católica: a salvação da alma e, conseqüentemente, o sonhado paraíso eterno.

Em *Os sinos da agonia*, a antítese é usada como um jogo de contrários por meio da presença de algumas expressões cujos vocábulos se opõem, como por exemplo: nas sombras/ para a luz; no reino dos mortos/ renascia para a vida; mundo de fora/ mundo de dentro; por dentro/ dentro e fora dela. Integra esse jogo de contrários a maldade de Malvina, que se opõe à pureza e ingenuidade de Gaspar e Januário, ambos enredados por ela, só percebem tardiamente a forma como foram manipulados.

Os principais traços do barroco em *Os sinos da agonia* colaboram para a construção da atmosfera barroca que permeia o romance. Tal atmosfera é garantida pelo dualismo das personagens que apresentam conflitos interiores, como a paixão, o desejo carnal em conflito com a ideia de pecado, o sofrimento e as interrogações acerca de suas trajetórias.

Em *Ópera dos mortos*, a presença do barroco aparece, no início do texto, através da descrição da arquitetura do sobrado e da Igreja do Carmo. O sobrado enquanto espaço é um lugar que mescla o sagrado – guarda as memórias da família Honório Cota – e profano, pois Rosalina, que fora criada para manter a honra da família, passa a beber e tem uma vida dupla em companhia de Juca Passarinho.

O dualismo da personagem é construído a partir da antítese dia/noite, pois Rosalina apresenta uma atitude durante o dia e outra à noite, mostrando-se uma mulher fragmentada, angustiada pela consciência de que a vida é efêmera. As metáforas da escada, das flores e da janela revelam que Rosalina é uma personagem que tem sua personalidade cindida entre o desejo de liberdade e a opressão de ser a guardiã da memória e da honra familiar.

Com relação ao tempo representado ficcionalmente nos romances, nota-se que tanto em *Memorial do convento* e *As Intermitências da morte*, de José Saramago, quanto em

Os sinos da agonia e *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado, há a presença do tempo cronológico e do tempo psicológico e a presença da morte que, como é natural acontecer, interrompe a passagem do tempo.

Em *Memorial do convento*, o tempo cronológico é usado para determinar que os eventos narrados compreendam um período de vinte e oito anos, pois a história se passa no intervalo de 1711 a 1739. Portanto, José Saramago, ao recriar ficcionalmente esse período, remete a um tempo histórico preciso, que está estreitamente vinculado ao enredo ficcional do romance.

Quanto ao tempo das personagens, observa-se o passado resgatado por meio de lembranças que colaboram para a construção do passado das personagens. O presente correspondente ao período em que Baltazar, Blimunda e Padre Bartolomeu se conhecem e a projeções que remetem ao futuro de cada uma das personagens.

Há, em *Memorial do convento*, além da coexistência de presente, passado e futuro, que caracteriza o tempo da trajetória das personagens, um deslocamento temporal para o futuro, por meio do qual o narrador transita entre a contemporaneidade do seu tempo e o tempo da história. Ou seja, o narrador pode falar a partir do século XX sobre as indagações, dúvidas e conflitos das personagens do século XVIII.

Em *As intermitências da morte* ocorre a universalização do tempo, pois não há nenhuma data que determine o ano em que os fatos narrados aconteceram. Há, apenas, informações que permitem afirmar que tudo teve início no dia seguinte ao Ano Novo. A partir do primeiro dia de janeiro, o tempo é suspenso para todos que estavam à beira da morte, por isso, as personagens manifestam, no tempo presente, uma grande preocupação quanto ao futuro.

O tempo psicológico também é usado, no romance, pois a morte rememora seu passado, passa a ter consciência de seu presente, o que desencadeia o agravamento de sua crise existencial. Através do tempo psicológico, percebe-se que as inquietações e percepções resultantes das experiências vividas, no presente, ajudam a morte a lembrar o passado e organizar suas expectativas em relação ao futuro.

Em *Os sinos da agonia*, há a presença do tempo cronológico e marcas históricas e temporais que permitem afirmar que a história narrada se passa no final XVIII. É possível confirmar isso pela menção à decadência do ciclo do ouro que ocorreu no último quartel do século XVIII. Embora o tempo histórico seja marcante na constituição do enredo, em relação às personagens, o que predomina é o tempo psicológico, pois essas lembram acontecimentos importantes de suas vidas, cujas histórias estão entrelaçadas. Torna-se difícil

delimitar o tempo em presente, passado e futuro, pois as lembranças das personagens remetem ao mesmo fato: as circunstâncias que motivaram o assassinato de um pretendido do rei. Em relação ao futuro, para Malvina e Januário, esse já não existe, pois ambos morrem ao final. Já, para Gaspar, o futuro é incerto, pois, conforme apontado ao longo da análise, sua história termina em aberto: seria ele acusado de cúmplice na morte do pai?

Em *Ópera dos mortos*, o tempo cronológico é representado pelos relógios que são parados por ocasião da morte dos membros da família Honório Cota. O tempo psicológico também se faz presente por meio da representação do tempo de modo consecutivo, pois presente, passado e futuro se misturam. Os relógios, no presente da personagem principal, remetem ao passado, visto que, depois da morte dos pais de Rosalina, ela, assim como fizera seu pai quando da morte de sua mãe, para o relógio principal da casa, aquele relógio que fora motivo de admiração da cidade. Ou seja, o tempo presente, independentemente de continuar a fluir, é ignorado em nome do tempo passado. Evidentemente, ao negar o presente, Rosalina não tem expectativa de futuro e, finalmente, ao enlouquecer, ela interrompe de vez a consciência do seu tempo presente.

O tema central do barroco é a oposição vida e morte, portanto a morte é apontada, nos romances analisados, como o evento que possibilita a interrupção definitiva do tempo tanto cronológico quanto psicológico.

Em *Memorial do convento*, por retratar a sociedade barroca do século XVIII, quando as questões religiosas norteavam a explicação dada à realidade, a finitude da existência era atribuída à vontade divina, por isso, por meio da ironia, o narrador afirma que Deus faz suas escolhas para equilibrar as classes sociais. No entanto, o narrador também apresenta outros fatores responsáveis pela causa da morte, como: a diferença de classes; a guerra; os crimes; as doenças; e as ações do Tribunal da Inquisição.

O homem barroco, apesar da angústia que sente por perceber a efemeridade do tempo, lida com a morte com naturalidade, o que permite classificá-la como morte domada. Essa atitude, porém, contrasta com a visão da morte na contemporaneidade, como pode ser observado em *As intermitências da morte*. Nesse romance, a morte é suspensa. O narrador discute filosoficamente a finitude da vida para mostrar que o desejo de imortalidade é inviável e a morte é necessária. A morte é representada, em *As intermitências da morte*, como a morte biológica do ser humano, a morte do universo e a morte enquanto personagem que vive uma crise existencial, faz greve, apaixonou-se e transformou-se numa bela mulher. Ao discutir que o sonho da imortalidade pode tornar-se um pesadelo e retratar os conflitos da própria morte como personagem que ganha vida, o cômico instaura-se no romance, o que subverte a visão

de morte propagada pelo barroco como um tema de tratamento triste e, ao mesmo tempo, revela a vontade de anular a morte, de torná-la mais bela, e, portanto, mais aceitável.

Em *Os sinos da agonia*, observa-se a representação ficcional de três formas de interrupção do tempo de existência das personagens por meio da morte: homicídio; suicídio; e morte espetáculo. Nos três tipos de morte relatados, a finitude da existência está associada às atitudes e às escolhas das personagens: João Diogo Galvão é assassinado por Januário, a mando de Malvina – a jovem que João Diogo escolhera para ser sua esposa; Januário morre socialmente e fisicamente por ter escolhido participar dos planos da esposa de João Diogo; e Malvina comete suicídio por estar atormentada pelas atitudes tomadas e, principalmente, pelo sentimento que nutre em relação ao enteado. Na morte espetáculo, pelo fato da narrativa estar ambientada no final do século XVIII e de Januário ser punido pelo crime de lesa majestade, nota-se que o cenário montado para a morte em efígie lembra as festas que ocorriam em Lisboa quando se aplicavam punições aos hereges.

Ao longo da narrativa, o som dos sinos lembra a proximidade da morte. Isto provoca angústia nas personagens. Esse sentimento pode ser comparado à angústia que o homem barroco sentia por ter consciência da efemeridade da vida e, no romance, o som dos sinos desperta a sensação de impotência diante da possibilidade do fim da existência.

Em *Ópera dos mortos*, além da morte física, cujas causas não são mencionadas, há a presença da morte social, pois as personagens anulam seu convívio social e procuram viver em isolamento. As mortes físicas desencadeiam nas personagens a melancolia e a resignação, enquanto a morte social torna-se definitiva com a loucura de Rosalina. Portanto, em *Ópera dos mortos*, a relação presente, passado e futuro é interrompida tanto pela morte física quanto pela morte social advinda da perda da consciência da realidade do tempo presente.

Pela presença de recursos da estética barroca nos quatro romances, pelo tratamento dado à representação ficcional do tempo e pela discussão acerca da morte, é possível concluir que José Saramago e Autran Dourado constroem romances em que o estilo de ambos se aproxima em alguns pontos e se distancia em outros. Nota-se que o interesse dos dois autores revela o olhar voltado para a mesma necessidade de reconstrução ficcional do mundo barroco e suas contradições, por isso, há nos quatro romances a presença do barroco.

No entanto, em *Os sinos da agonia* e *Ópera dos mortos*, Autran Dourado prima pela construção de uma atmosfera barroca que revela os conflitos interiores das personagens, enquanto em *Memorial do convento* e *As intermitências da morte*, José Saramago não apresenta a preocupação de enfatizar a atmosfera barroca, pois no primeiro romance, o autor

busca uma representação da imagem do mundo barroco e suas contradições sociais e, no segundo romance, ele retrata a sociedade contemporânea que, apesar do passar do tempo, vive as mesmas contradições e ainda se preocupa com a finitude da existência de tal modo que procura negar a morte.

O fato de José Saramago e Autran Dourado se apropriarem de recursos da estética barroca permite concluir que: o barroco enquanto estilo ainda interessa ao escritor e ao público leitor, mas, há na contemporaneidade um anseio de renovação, o que justifica a presença de características neobarrocas nos quatro romances; o tratamento dado à morte, como evento que põe fim à experiência temporal, revela que essa continua sendo uma grande preocupação do ser humano. Tanto é que desperta o interesse dos escritores que a retrataram de vários modos e em *As intermitências da morte*, a discussão estabelecida chama a atenção para a necessidade da aceitação da morte, pois ela é natural ao ser humano; a crítica à sociedade, que aponta a corrupção do clero, dos governantes, dos políticos e de pessoas que não têm projeção social, revela que por mais que os séculos tenham passado, a humanidade tenha evoluído científica e tecnologicamente, o mundo em suas contradições ainda é barroco, pois a corrupção, a violência e toda sorte de problemas apontados em *Memorial do convento*, *As intermitências da morte*, *Os sinos da agonia* e *Ópera dos mortos* continuam atuais. A mentalidade ainda preserva marcas do barroco.

Conclui-se, portanto, que tanto em *Memorial do convento* e *As intermitências da morte*, de José Saramago, quanto em *Os sinos da agonia* e *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado, por meio da apropriação dos recursos estilísticos ou da abordagem temática, promovem a permanência do barroco na contemporaneidade.

E, ainda, pelo fato de José Saramago e Autran Dourado retomarem o barroco como um novo objeto cultural que se constrói a partir da permanência do estilo do século XVIII, com a finalidade de promover a crítica social por meio da exposição dos problemas sociais e dos conflitos interiores das personagens, pode-se afirmar que os autores se aproximam da tendência neobarroca.

Por tudo o que foi exposto, pode-se afirmar que os dois autores constroem suas narrativas a partir de recursos tradicionais do barroco e propõem inovações, inscrevendo seus romances num entre-lugar no âmbito do barroco e do neobarroco.

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Introdução à análise da narrativa**. São Paulo: Scipione, 1995.

_____. **Literatura, história e política: literaturas da língua portuguesa no século XX**. São Paulo: Ática, 1989.

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 1970.

AGAMBEN, Giorgio. **A linguagem e a morte: um sentimento sobre o lugar da negatividade**. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. (Tradução de Maria Luiza Jardim Amarante). São Paulo: Paulus, 1984.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manoel de. **Teoria da literatura**. Coimbra: Almedina, 1988.

_____. **Teoria da literatura**. Coimbra: Almedina, 1976.

AGUILLERA, Fernando Gomes. **As palavras de Saramago: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas**. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

ARAÚJO, Paulo Afonso de. Nada, angústia e morte em Ser e Tempo, de Martin Heidegger. **Revista Ética e Filosofia Política**. Juiz de Fora, v. 10, n. 2, 2007.

ARIAS, Juan. **José Saramago: O amor possível**. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

ARIÈS, Philippe. **História da morte no ocidente: da Idade Média aos nossos dias**. Trad. Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Saraiva, 2012.

_____. **O homem diante da morte**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

_____. **O Homem Perante a Morte – I**. Tradução de Ana Rabaça, Mem Martins. 1. ed. Publicações Europa América, 1988.

_____. **O Homem Perante a Morte – II**. Trad. Ana Rabaça, Mem Martins, Publicações Europa América, 1988 (1ª ed., 1977). pp.327-333.

ARNAUT, Ana Paula. **José Saramago**. Coimbra: Edições 70 Ltda, 2008.

_____. Novos rumos na ficção de José Saramago: os romances fábula (As intermitências da morte, a viagem do elefante, Caim). **Ipotesi – Revista de estudos literários**. Juiz de Fora: Editorada UFJF, v. 15, n.1, jan./jun. 2011.

AUERBACH, Erich. **Introdução aos estudos literários**. São Paulo: Cultrix, 1970.

ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco I: uma linguagem a dos cortes, uma consciência a dos lucos**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. **O lúdico e as projeções do mundo barroco II: áurea idade da áurea terra**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante de. **Situação actual da literatura portuguesa**. Coimbra: Almedina, 1972.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: EDUNB/ Hucitec., 1996.

BALTRUSCH, Burghard. Mito Feminino e Imagologia Masculina: A Representação da Mulher em Memorial do Convento de José Saramago. **Luso-Brazilian Review**. 2012, Vol.49 (2), pp.207-231. Disponível em <<http://link.periodicos.capes.gov.br>>.

BARBOSA, Maria Rita Sousa. **A presença da morte na ficção de Saramago**. 2011. 95 f. Mestrado acadêmico em Estudos Literários. Instituição de Ensino: Universidade Estadual de Feira de Santana. Biblioteca depositária: Biblioteca Central Julieta Carteador. Disponível em: <<http://capesdw.capes.gov.br/capes>>

BARROCA, Iara Christina Silva. O estilo: um traço possível na estruturação do gênero e identidade no texto literário. **ITABAIANA: GEPIADDE**, Ano 07, Volume 14. jul./dez. 2013.

BASTAZIN, Vera. **Mito e poética na literatura contemporânea: um estudo sobre José Saramago**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

BASTOS, Baptista. **José Saramago: aproximação a um retrato**. Lisboa: D. Quixote, 1996.

BAUDRILLARD, Jean. **A Troca Simbólica e a Morte**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

BAUMAN, Zygmunt. **Medo líquido**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BAUMGARTEN, Carlos A. O novo romance histórico brasileiro. **Via Atlântica**. São Paulo, n.4, out. 2000. p. 168-176. Disponível em: <http://www.repositorio.furg.br/bitstream/handle/1/>

BECKER, Ernest. **A negação da morte**. Trad. Luiz Carlos do Nascimento Silva. Rio de Janeiro: Editora Record, 1973.

BEIJO, Marilda. **O viés ensaístico na ficção de José Saramago**. 2012. 160 f. Doutorado em Letras Instituição de Ensino: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/Assis.

Biblioteca Depositária: FCL- UNESP/ASSIS Disponível em:
<http://capesdw.capes.gov.br/capes>

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

_____. **O riso**. 37. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BERNARDO, Luis Miguel. **Cultura científica em Portugal**: uma perspectiva histórica. Porto: Porto Editora, 2013.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1990.

BOXER, C. R. **A Igreja e a Expansão Ibérica (1440-1770)**. Lisboa: Edições 70, 1978.

BRANDÃO, Helena Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 1993.

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

BURTON Richard. **Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho**. São Paulo: Itatiaia, 1976.

BURY, Jhon. **Arquitetura e arte no Brasil colonial**. Org. Myrian Andrade Ribeiro de Oliveira. Brasília/DF: IPHAN/MONUMENTA, 2006.

CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**: arte e comunicação. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

CANASTRA, Cilena do Céu. **A morte**: abordagem interdisciplinar. Porto: Universidade Católica Portuguesa, 2007. (Dissertação de mestrado em Bioética Teológica)

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

_____. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Nacional, 1985.

_____. Timidez no romance. In: **A educação pela noite**. São Paulo: Ática, 1987.

CANTARELLI, Ana Paula. Configurações da Identidade e da Alteridade em Ópera dos Mortos, de Autran Dourado. **Espéculo: Revista de estudos literários**. Universidad Complutense de Madrid, 2009. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/opmortos.html>>

CAPRETTINI, Gian Paolo. Alegoria. **SIGNOS**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1994. 247-277.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. Entre Eros e Tântatos: uma interpretação da morte na obra de José Saramago. **Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades**, v. 6, n. 23, 2008.

CASTELO BRANCO, Felipe. Sobre a melancolia e o barroco em Walter Benjamin: investigações freudianas. **Psicanálise & Barroco em Revista** v.9, n.1: 35-53, jul.2011 Disponível em: <<http://www.psicanalisebarroco.pro.br/revista/revistas/17/P&Brev17Branco.pdf>>

CATECISMO da Igreja Católica Disponível em: http://www.vatican.va/archive/cathechism_po/index_new/p2s2cap1_1420-1532_po.html

CAVALCANTI ATROCH, Daniel. Loucura e aspectos da cultura helênica em “Ópera dos mortos”, de Autran Dourado. **Revista Memento**. Vol. 3 (1), 2012, p. 218-229. Disponível em: <<http://link.periodicos.capes.gov.br>>

CERTEAU, Michele de. **A escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

CHAVES, Flávio Loureiro. **História e Literatura**. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CHIAMPI, Irleamar. **Barroco e modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria**: literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

CONRADO, Iris Selene. **O romance e o romance de José Saramago**. 2011. 244 f.

doutorado em letras instituição de ensino: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/Assis biblioteca depositária: FCL-ASSIS. Disponível em: <<http://capesdw.capes.gov.br/capesdw>>

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

COUTINHO, Afrânio. **Discurso sobre a história da literatura no Brasil**. Belém: UNAMA-universidade da Amazônia, 1985.

_____. **Notas teoria literária**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. **O processo de descolonização literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do texto**. São Paulo: Ática, 1999.

DAMATTA, Roberto. **A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DASTUR, F. **A morte: ensaio sobre a finitude**. Rio de Janeiro: Disel, 2002.

DOTTI, René Ariel. **Bases e Alternativas para o Sistema de Penas**. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1998, p. 42.

DOURADO, Autran. **Ópera dos mortos**. 8. ed. São Paulo: Círculo do livro S.A, 1973.

_____. **Os sinos da agonia**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1998.

_____. **Os Sinos da Agonia: romance pós-moderno**. Revista USP. São Paulo, n. 20, p. 119-24, 1993-1994.

_____. **Uma poética de romance: matéria de carpintaria**. São Paulo: DIFEL, 1976.

DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2005.

_____; MALARD, Letícia; MIRANDA, Wander Melo. **José Saramago, tecedor da história**. (entrevista realizada no Primeiro Encontro Nacional de Culturas de Língua Portuguesa). Belo Horizonte, UFMG, 1987. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/> acesso em novembro de 2014.

DUARTE, Rodrigo. A questão do estilo em Theodor W. Adorno. In: **O estilo na contemporaneidade**. Org. Ana Maria Clark Peres, Sérgio Alves Peixoto, Silvana Maria Pessoa de Oliveira. Belo Horizonte: UFMG, 2005. P. 129-142.

- DURKHEIM, Èmile. **O suicídio**: um estudo de sociologia. São Paulo: Martin Claret, 1987.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- FAORO, Raymundo. **Os donos do poder**: formação do patronato político brasileiro. 3. ed. São Paulo: Globo, 2001.
- FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 1996.
- FERNANDES, Liduína M. Vieira. **O trançado das personagens negras na costura-risco autraniana**. Tese. UFPB: João Pessoa, 2006.
- FERRATER MORA, J. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Edições Loyola, 2001.
- FORTES, Rita das Graças Felix. **Tempo, espaço e decadência**: uma leitura de O som e a fúria, Angústia, Fogo morto e Crônica da casa assassinada. Cascavel: Edunioeste, 2010.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: o nascimento da prisão. Petrópolis, Vozes, 1977.
- FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos**. 10. ed. São Paulo: Record, 1998.
- GAGNEBIN, J. M. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GIACOIA, J. O. **A visão da morte ao longo do tempo**. Disponível em: <http://www.fmrp.usp.br/revista/2005/vol38n1/1_a_visao_morte_longo_tempo>. Acesso em: 03 abr. 2006.
- GIL, Fernando Cerisara. **O romance de urbanização**. Porto Alegre: EDIPURS, 1999.
- GIMENEZ, Izabel Cristina Souza. **Autran Dourado: uma poética da agonia e da decadência**. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, campus de Araraquara, 2005.
- GIROLA, Maristela Kirst de Lima. **Entre a casa e a rua**: o espaço ficcional e a personagem feminina no romance português na segunda metade do século XX. 2012. 280 f. Doutorado em Linguística e Letras. Instituição de Ensino: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Biblioteca Depositária: Biblioteca Central Irmão José Otão. Disponível em <http://capesdw.capes.gov.br/capesdw>
- GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. **Palavra peregrina**: O barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

GOMES, Fernando. **As palavras de Saramago**: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GOMES, Renato Cordeiro. A alquimia do sangue e do resgate em Levantado do Chão de José Saramago. In **Estudos Portugueses e Africanos**. Campinas: Unicamp, 1989. Org Ana maria Clark Peres Sérgio Alves Peixoto Silvana pessoa de oliveira p17-27

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria** – construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Hedra, 2006.

_____. Experiência e expectativa em Memorial do convento. In: **Saramago segundo terceiros**. Org. Lílian Lopondo. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1998.

HATZFELD, Helmut. **Estudos sobre o Barroco**. São Paulo: Perspectiva/ EDUSP, 1998.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1968.

HOWARTH, Glennys e LEAMAN, Oliver. Introdução. In **Enciclopédia da Morte e da Arte de Morrer**. Lisboa: Círculo de Leitores, 2004.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-modernismo**: história, teoria e ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1985.

JAMESON, Frederic. A lógica cultural do capitalismo tardio. In: **Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1997. p. 27-79.

JODELET, Denise. “A alteridade como produto e processo psicossocial”. In: ARRUDA, Ângela (Org.). **Representando a alteridade**. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 47-67.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. 5. ed. Tradução de Manuela Pinto dos Santos, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

KOTHE, Flávio. **A alegoria**. São Paulo: Ática, 1986.

LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira**: história e histórias. São Paulo: Ática, 1985.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 4. ed. Tradução de Bernardo Leitão, Irene Ferreira e Suzana Ferreira Borges. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

LEME, Hugo de Almeida. A evolução das máquinas de beneficiar café no Brasil. In: **Anais da escola superior de agricultura Luiz de Queirós**. (1953, p. 7-8). Disponível em: <http://www.scielo.br/>

LEPECKI, Maria Lúcia. **Autran Dourado: uma leitura mítica**. São Paulo: Quiron; Brasília: INL, 1976. (Escritores de Hoje, 5).

LETRIA, José Jorge. **Conversas com letras**. Entrevistas com escritores, 1ª edição, Lisboa: O Escritor, 1994.

LIBANORI, Evely Vânia. **A construção do espaço em "Ópera dos Mortos", de Autran Dourado, e "Pedro Páramo", de Juan Rulfo**. Universidade Estadual Paulista "Júlio De Mesquita Filho" Faculdade De Filosofia, Ciências e Letras (Campus De Assis). 2006. Disponível em <http://link.periodicos.capes.gov.br>

LIMA, Antônio Carlos de. Por que o incesto não é crime no Brasil?. In: **Âmbito Jurídico**. Rio Grande, III, n. 10, ago 2002. Disponível em: <http://www.ambito-juridico.com.br/site/index.php?n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=4574>. Acesso em agosto de 2015.

LIMA, Marcos Hidemi de. **(Con) figurações femininas nos desvãos da ordem patriarcal**. 2011. 268 f. Doutorado em letras instituição de ensino: Universidade Estadual De Londrina Biblioteca Depositária: BC UEL Disponível em <http://capesdw.capes.gov.br/capesdw>

LOPES, Tania Mara Antonietti. **O realismo mágico e seus desdobramentos em romances de José Saramago**. 2011. 128 f. Doutorado em Estudos Literários Instituição de Ensino: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/Araraquara Biblioteca Depositária: UNESP. Disponível em <http://capesdw.capes.gov.br/capesdw>

LOUSADA, Maria Alexandre. A cidade vigiada: a polícia e a cidade de Lisboa no início do século XIX. In: **Cadernos de geografia**. Coimbra: FLVC, nº 17, 1998, p. 227-232.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2000.

MARTINS, Adriana Alves. **História e ficção: um diálogo**. Lisboa: Editora Fim de século, 1994.

MAURANO, Denise. **Para que serve a psicanálise?** Org. Nina Saroldi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

MEDINA, Cremilda de Araújo. **Viagem à literatura portuguesa contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 1983.

MENDILOW, A. A. **O tempo e o romance**. Porto Alegre: Globo, 1972.

MENEZES, Rachel Aisengart e GOMES, Edlaine de Campos. Seu funeral, sua escolha: rituais fúnebres na contemporaneidade. **Revista de Antropologia**. São Paulo: USP, 2011, V. 54, Nº 1.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa através dos textos**. São Paulo: Cultrix, 1993.

_____. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 1988.

MORENO, César Fernández. **América latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

MORETTI, Franco. **A cultura do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1970.

MORIN, Edgar. **O Homem e a Morte**. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1997.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

OLIVEIRA FILHO, Odil José de. **Carnaval no convento: intertextualidade e paródia em José Saramago**. São Paulo: Editora UNESP, 1993.

OTTE, Georg. A questão do estilo em O demônio da teoria de Antoine Compagnon. In: **O estilo na contemporaneidade**. Org. Ana Maria Clarck Peres, Sérgio Alves Peixoto, Silvana Maria Pessoa de Oliveira. Belo Horizonte: UFMG, 2005. p. 17-28.

_____. **O estilo na contemporaneidade**. Belo Horizonte, 2005.

PELBART, Peter Pál. **A nau do tempo-rei: sete ensaios sobre o tempo da loucura**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

PEREIRA OLIVA; Osmar; MARTINS PEREIRA, Elizabeth Marly. A poética barroca em Ópera dos mortos, de Autran Dourado. **Revista Recorte**. vol.10 (2), 2013. Disponível em <http://link.periodicos.capes.gov.br>

PIMENTEL, Helen Ulhôa. A ambigüidade da moral colonial: casamento, sexualidade, normas e transgressões. **Universitas FACE** (substituída pela Universitas Humanas), v. 3, n. 4, 2008.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

RAMINELLI, Ronald. Nobreza e riqueza no Antigo Regime Ibérico setecentista. **Revista de História**, n. 169, p. 83-110, 2013.

REAL, Miguel. **Narração, maravilhoso, trágico e sagrado em Memorial do convento de José Saramago**. Lisboa: Editorial Caminho, 1996.

REIS, Carlos. **Diálogos com José Saramago**. 1. ed. Lisboa: Caminho, 1998.

_____. **O discurso ideológico do Neo-realismo português**. Coimbra: Almedina, 1983.

REIS, Manuel. **Crítica necessária a José Saramago: A falsa questão ateísmo-teísmo**. Aveiro: Estante, 1992

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa** – tomo I. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1994.

_____. **Tempo e narrativa** – tomo II. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1995.

_____. **Tempo e narrativa** – tomo III. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1997.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

_____. Reflexões sobre o romance moderno. In: **Texto/Contexto I**, 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.75-97.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. **As Estéticas Literárias em Portugal** (Séculos XIV a XVIII). Lisboa: Caminho, 1998.

_____. **Paródia, paráfrase e Cia**. São Paulo: Ática, 1990.

SANTIAGO, Silviano. "Autran Dourado: questão de perspectiva". In: **Nas malhas da letra**. São Paulo. Companhia das Letras, 1989.

SARAIVA, José António. **Iniciação a literatura portuguesa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____; LOPES, Óscar. **História da Literatura Portuguesa**. Porto: Editora Porto, 1996.

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

_____. **Memorial do convento**. Rio de Janeiro: Bertrand-Brasil, 2011.

SEGALLA, Cristiane Barnabé. Ópera dos mortos: o desdobramento do espaço social através da linguagem. **Revista ALPHA**, (7):40-44, 2006.

_____. **Ópera dos mortos: uma narrativa em quatro atos** (o desdobramento do social através da linguagem). Tese, São Paulo 2007. Disponível em: www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-27012007-180339/ 20/06/2014.

SENRA, Â. M. de F. **Baús de couro, baús de ouro: minas de Autran Dourado**. São Paulo,

1994. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo.

_____. **Literatura comentada:** Autran Dourado. São Paulo: Abril Educação, 1983.

_____. **Paixão e fé:** os sinos da agonia de Autran Dourado. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1991.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo. **História de Portugal** [1640-1750]. 2. ed. Lisboa: Verbo, 1982.

_____. **História de Portugal:** A Restauração e a Monarquia Absoluta (1640-1750). Lisboa: Verbo, 1980.

SEVCENKO, Nicolau. **O Renascimento.** Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 1988.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. **José Saramago entre a História e a Ficção:** uma saga de portugueses. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.

SOUZA, Maria Antônia de Costa; CASTRO, Deane Maria Fonseca de. **Ruína e reificação em Ópera dos mortos, de Autran Dourado.** Dissertação (mestrado)—Universidade de Brasília, Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2009. Disponível em <http://link.periodicos.capes.gov.br>

SOUZA, Eneida M. de. **Autran Dourado.** Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários da UFMG; Curso de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários, 1996. (Encontro com escritores mineiros; 2).

TACCA, Oscar. **As vozes da novela.** Coimbra: Almedina, 1983.

TADIÉ, Jean-Yves. **O romance no século XX.** Lisboa: Dom Quixote, 1992.

TELO, Antonio José. **História contemporânea de Portugal:** do 25 de abril à actualidade. Barcarena: Editorial Presença, 2011.

THOMAS, Louis-Vincent. **Morte e Poder.** Lisboa: Temas & Debates, 2001.

TOFALINI, Luzia Aparecida Berloff. Do sonho ao pesadelo: As intermitências da morte. In: **Revista Línguas & Letras.** Vol. 11 – Nº 21 – 2º Semestre de 2010

TRINDADE, Alessandra Accorsi. **Percorrendo os caminhos da morte rumo à personificação em As intermitências da morte e o triunfo da morte.** 2012. 193 f. Doutorado em Letras. Instituição de Ensino: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Biblioteca depositária: BSCSH. Disponível em <http://capesdw.capes.gov.br/capesdw>

VENÂNCIO, Fernando. **José Saramago: a Luz e o sombreado**. Porto: Campo das Letras, 2000.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo: Cia das letras, 1996.

WERNECK, Humberto. “**José Saramago**”. In Playboy. Outubro de 1998. p. 29-51