

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

*FABULAE MORIENDI: A FICCIONALIZAÇÃO DA MORTE EM QUATRO  
ROMANCES DA LITERATURA CONTEMPORANEA PORTUGUESA*

Gabriela Farias da Silva

Orientador: Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil

Coorientador: Prof. Dr. Carlos Reis

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Letras, área de concentração Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Instituição depositária: Biblioteca Central Irmão José Otão

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

## CATALOGAÇÃO NA FONTE

S586f Silva, Gabriela Farias da  
Fabulae moriendi: a ficcionalização da morte em quatro romances da literatura contemporânea portuguesa / Gabriela Farias da Silva. — Porto Alegre, 2013.  
208 f.

Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, PUCRS, 2014.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil.  
Coorientador: Prof. Dr. Carlos Reis.

1. Teoria Literária. 2. Literatura Portuguesa – História e Crítica. 3. Contos Portugueses – História e Crítica. 4. Morte (Literatura). 5. Ferreira, Vergílio – Crítica e Interpretação. 6. Botelho, Fernanda – Crítica e Interpretação. 7. Abelaira, Augusto – Crítica e Interpretação. 8. Saramago, José – Crítica e Interpretação. I. Assis Brasil, Luiz Antonio de. II. Reis, Carlos. III. Título.  
CDD: 869.39

Alessandra Pinto Fagundes  
Bibliotecária  
CRB10/1244

PORTO ALEGRE, SETEMBRO DE 2013

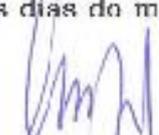


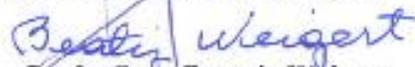
PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL

FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

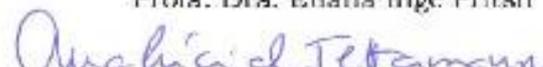
**Ata nº 10/2013**

Aos vinte e seis dias do mês de março do ano de dois mil e treze, na sala duzentos e vinte e dois, do prédio oito, do Campus Universitário da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, reuniu-se a décima Comissão de Avaliação de tese de doutorado em Letras para arguir a candidata **Gabriela Farias da Silva** e avaliar a apresentação e a defesa da tese "Fabulae Moriendi: a ficcionalização da morte em quatro romances da literatura contemporânea portuguesa". A Comissão de Avaliação esteve constituída pelos professores Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil e Silva, presidente da sessão, Dra. Beatriz Weigert, da Universidade de Évora, Dra. Eliana Inge Pritsh, da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Dra. Ana Lúcia Liberato Tettamanzy, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Dr. Biagio D'Angelo, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. A Comissão de Avaliação **aprovou** a candidata neste requisito parcial e último para obtenção do grau de Doutor em Letras, na área de Teoria da Literatura. Nada mais havendo a constar, o Presidente lavrou a presente ata que vai assinada pelos membros da Comissão de Avaliação e visada pela Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre, aos vinte e seis dias do mês de março do ano de dois mil e treze.

  
Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil e Silva

  
Prof. Dra. Beatriz Weigert

  
Prof. Dra. Eliana Inge Pritsh

  
Prof. Dra. Ana Lúcia Liberato Tettamanzy

  
Prof. Dr. Biagio D'Angelo

Visto:

  
Prof. Dra. Maria da Glória Corrêa di Fanti  
**COORDENADORA**

À vida, essa constante celebração...

## AGRADECIMENTOS

Ao Supremo Criador que permite que mentes brilhantes transformem a vida em arte para que possamos entender o mundo.

Ao programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, que contribuiu para a formação de meu saber na área de Teoria da Literatura, minha predileção desde a graduação em Letras.

Ao CNPq, pelo investimento, que com certeza terá um retorno compensador. A Capes pela possibilidade da bolsa-sanduíche em Portugal, âmbito de produção das obras que compõem o corpus.

A Luiz Antonio de Assis Brasil, orientador e acima de tudo amigo, pela paciência e sabedoria com que me contemplou nesses anos de mestrado e doutorado. Pelo respeito à minha independência e rebeldia, por todas as horas de trabalho, conspiração e harmonia, o meu mais sincero agradecimento.

À Tatiana e Isabel, pela absoluta paciência em atender-me muitas vezes durante todos os dias, com diversas perguntas e muitas vezes repetidas.

À Maria Luíza Ritzel Remédios, que soube ocupar um lugar muito especial em meu coração, fazendo-me entender muitas coisas sobre companheirismo, generosidade e amizade. Dela vieram as leituras que me tornaram uma pessoa melhor e mais sábia. Devo a Malu o conhecimento de Vergílio Ferreira.

À Vera Medeiros pelo apoio, pela amizade e pela certeza de que tudo pode dar certo.

À Mara Jardim, minha mentora e amiga.

À Eliana Inge Pritsh pela ideia, pela generosidade.

À mãe, Dona Olga, que teve a paciência de me ouvir e me incentivar.

Ao pai, Seu Luiz Carlos, pelo amor, confiança, e o orgulho que me fazem querer sempre mais. Conseguimos.

À Márcia, que sempre me lembra de que eu posso mais.

À Geovana, minha mecenas e atenciosa ouvinte de ideias. E que sempre me diz que sou genial.

A Robertson Frizero, pelo companheirismo, por todos os dias de afeto e amizade (e o apoio técnico). És certeza de que a amizade existe.

À Jéssica pela revisão carinhosa, ao Luís Fernando pelas referências coerentes e certas.

À Susana Ventura, a boa amiga e de preciosa companhia.

À Jacqueline, que me perdeu durante meses.

Ao Alfredo, a minha companhia de todas as horas.

A Santo Antônio, São Jorge, Nossa Senhora e muitos outros santos a quem recorri. Terminamos.

A todos que de algum modo contribuíram para minha pesquisa, muito obrigada.

A ti, que habita e sempre habitará meu coração. Teu nome cerca minha existência como a morte aos homens. Assim como ela, se me bateres à porta, não posso me negar a abrir. És meu começo e meu fim. Teu nome, só meu coração pronuncia.

## RESUMO

O presente estudo investiga a ficcionalização da morte em quatro romances da literatura portuguesa contemporânea. São essas obras *Aparição* de Vergílio Ferreira, *Lourenço é nome de jogral* de Fernanda Botelho, *O triunfo da morte* de Augusto Abelaira e *As intermitências da morte* de José Saramago. Para o estudo e análise dessas obras desenvolveu-se pesquisa em torno do conceito de morte estabelecido pela filosofia contemporânea, através das teorias de Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre, Edgar Morin, Georges Bataille, Jean Baudrillard, Maurice Blanchot entre outros; assim como aspectos míticos, iconográficos e históricos da representação da morte a partir dos estudos de Phillipe Ariès e Johan Huizinga. Associamos a esse material filosófico e histórico conhecimentos da narratologia que nos permitiram entender a complexa relação e representação da morte no âmbito da literatura.

Palavras-chaves: literatura contemporânea portuguesa; narrativa; morte; Vergílio Ferreira; Fernanda Botelho; Augusto Abelaira; José Saramago.

## ABSTRACT

This thesis aims at investigating the fictionalization of death in four contemporary Portuguese novels : *Aparição*, by Vergílio Ferreira; *Lourenço é nome de jogral*, by Fernanda Botelho; *O triunfo da morte*, by Augusto Abelaira; and *As intermitências da morte* de José Saramago. These novels were analyzed according to the concept of death proposed by the philosophical studies of Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre, Edgar Morin, Georges Bataille, Jean Baudrillard and Maurice Blanchot among others, as well as mythic, iconographic and historical aspects of the representation of death according to the studies of Phillipe Ariès and Johan Huizinga. Some theories of Narratology were also used in order to understand the complex relation and representation of death in Literature.

KEY WORDS: Contemporary Portuguese Literature; Narratology; Death; Vergílio Ferreira; Fernanda Botelho; Augusto Abelaira; José Saramago.

*A morte vem de longe  
Do fundo dos céus  
Vem para os meus olhos  
Virá para os teus  
Desce das estrelas  
Das brancas estrelas  
As loucas estrelas  
Trânsfugas de Deus  
Chega impresentida  
Nunca inesperada  
Ela que é na vida  
A grande esperada!  
A desesperada  
Do amor fratricida  
Dos homens, ai! dos homens  
Que matam a morte  
Por medo da vida*

A morte. Vinicius de Moraes. 1960.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	20
2. SOBRE A MORTE: ASPECTOS MÍTICOS, FIGURATIVOS E FILOSÓFICOS.....	27
3. A CONSTANTE PRESENÇA DA MORTE: <i>APARIÇÃO DE VERGÍLIO FERREIRA</i> .....	63
4. A ARQUITETURA DA MORTE: <i>LOURENÇO É NOME DE JOGRAL DE FERNANDA BOTELHO</i> .....	95
5. AS MÁSCARAS DA MORTE: <i>O TRIUNFO DA MORTE DE AUGUSTO ABELAIRA</i> .....	117
6. A MORTE HUMANIZA-SE E PEDE A PALAVRA: <i>AS INTERMITENCIAS DA MORTE DE JOSÉ SARAMAGO</i> .....	143
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	177
REFERENCIAS .....	183
CURRÍCULO.....	194

## 1. INTRODUÇÃO

O tema da morte instiga a curiosidade humana e promove, na filosofia e na arte, o desejo de entendimento de seu próprio conceito. O problema de conviver com a morte insere-se de forma cada vez mais significativa em nosso cotidiano, daí a pertinência do seu estudo em diversos aspectos sociais e culturais, e nomeadamente o literário. Por sua natureza desconhecida e inesperada, desde os tempos mais remotos ela povoa o universo imaginário dos homens e determina-se através de um complexo sistema simbólico e mítico.

Os trabalhos acadêmicos que trataram deste tema e de suas relações abordam o aparecimento da morte ou de suas figurações por via desses elementos míticos e filosóficos, que é o que propõe, por exemplo, o grupo de estudos sobre a morte da Universidade de Minas Gerais, coordenado pela Prof.<sup>a</sup> Dr. Lélia Parreira Duarte. O grupo estuda e relaciona as visões e análises do conceito de morte tanto em narrativas quanto na poesia e no teatro. Resultaram, portanto, desses estudos duas publicações: *As máscaras de Perséfone* (2006) e *De Orfeu a Perséfone* (2008), com ensaios sobre as figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas. No entanto, cabe-nos salientar que dentro das pesquisas realizadas pelo grupo não há referência ao que é trabalhado em nossa tese de doutorado: a representação da morte como uma personagem e a configuração da morte como presença e aparição constante na existência de determinadas personagens.

Assim como o grupo de estudos da Universidade de Minas Gerais, outros pesquisadores dedicaram-se ao estudo da figuração da morte e de sua relação com a literatura. Em âmbito internacional, encontramos a dissertação de mestrado de Isabel Maria da Cunha Ferreira, da Universidade do Porto (Portugal): *A morte em quatro narrativas brasileiras da segunda metade do século XX* (2006). A autora procede à análise específica do tema da morte em quatro romances brasileiros da época já mencionada: *Ópera dos Mortos* (1967), de

Autran Dourado; *A Grande Arte* (1983), de Rubem Fonseca; *Trapo* (1988), de Cristovão Tezza e *Memorial do Fim: a Morte de Machado de Assis* (1991), de Haroldo Maranhão. Ela aponta diversos aspectos da morte na sociedade brasileira, nomeadamente as consequências do isolamento que conduz à morte social, o agravamento da violência nas cidades que origina o aumento do número de assassinatos, a fuga às rígidas regras familiares e sociais que levam ao suicídio e a inevitabilidade da morte natural. Demonstra ainda em sua abordagem que nos romances analisados a morte assume a dimensão de viagem, de metáfora, de estratégia ou de mistério.

Após um levantamento feito na Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior (Capes) e no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), por meio de pesquisa no Banco de Teses e Dissertações, em âmbito nacional encontramos trabalhos que referenciam o tema da morte em textos narrativos, dramáticos e poéticos. Com o intuito de aprimorar nossa pesquisa, atemos-nos ao *corpus* selecionado para essa tese: *Aparição* (1959), de Vergílio Ferreira; *Lourenço é nome de jogral* (1971), de Fernanda Botelho; *O Triunfo da Morte* (1981), de Augusto Abelaira e *As intermitências da morte* (2005), de José Saramago.

A obra de Vergílio Ferreira é estudada sob diversas perspectivas analíticas e comparatistas, que consideram o viés existencialista de suas narrativas. *Aparição*, em específico, é analisada por Ana Cristina Fernandes Pereira Wolff, da Universidade Estadual de Maringá, em sua dissertação de mestrado: '*Aparição*', '*Estrela Polar*' e '*Alegria Breve*': *correspondências e contrastes, uma leitura das relações homem-espço em Vergílio Ferreira* (2006). O estudo compara *Aparição* à *Estrela Polar* e *Alegria Breve*, obras do mesmo autor, atendo-se às semelhanças e diferenças quanto à temática, à linguagem, ao estilo, e à relação homem-espço, evidenciando o espaço como parte do existir e, portanto, elemento essencial do caráter da personagem. Também Manoel Fernando Passaes, em sua tese de doutorado pela Universidade de São Paulo:

*Aparição de Vergílio Ferreira, para além do existencialismo, o humanismo integral* (2007), trata do romance do autor português, particularmente analisando o existencialismo e a representação da busca do sentido para a existência.

A literatura produzida por Augusto Abelaira foi tema de pesquisas que resultaram em dissertações de mestrado e teses de doutorado. Dentre as encontradas, salientamos *Os percursos da ironia em 'O Triunfo da Morte', de Augusto Abelaira* (1996), dissertação de mestrado de Nilce Correia pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. A autora faz uma abordagem crítica do romance de Augusto Abelaira, considerando a ironia e as estratégias discursivas que a geram dentro da narrativa. A análise procurou entender a complexidade e a literariedade do texto, que se sustenta entre a afirmação e a negação, a construção e a desconstrução através da ironia retórica, da polifonia e da *mise-en-abyme*.

Partindo de uma análise que privilegia uma abordagem do ludismo estabelecido entre o autor textual e os leitores em *O Triunfo da Morte*, Lucia Milagres Brigolini, em sua dissertação de mestrado *Os trunfos carnavalescos em 'O Triunfo da Morte'* (1993), apresentada à Universidade Federal do Rio de Janeiro, percebe a mudança de status do leitor no jogo entre a ironia e a carnavalização. Ela diz que a configuração da sátira menipeia é também um caractere importante no estudo desta narrativa na qual o leitor ingênuo visualiza o fantástico e o estranho.

A obra de José Saramago foi igualmente tratada em dissertações de mestrado e teses de doutorado; nenhum dos trabalhos encontrados, entretanto, tratam de *As intermitências da morte* (2005) sob o aspecto que determinamos em nossa tese de doutorado. À semelhança de nossa pesquisa, Alessandra Accorsi salienta em sua tese de doutorado *Percorrendo o caminho da morte rumo à personificação em 'As intermitências da morte' e em 'O triunfo da morte'* (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012) o caráter alegórico e iconográfico das representações da morte nas duas narrativas e configura essa

iconografia dentro de um particular painel imagético da morte que abrange o cinema, as artes plásticas e a literatura. Em Portugal, José Paulo Campos da Fonseca, da Universidade de Trás-os-Montes, em sua dissertação de mestrado *Eros e Tântatos: uma leitura de 'As intermitências da morte', de José Saramago* trata da presença dos mitos gregos e das pulsões de vida e morte presentes no romance.

A obra de Fernanda Botelho, em especial *Lourenço é nome de jogral*, publicado em 1971, não recebe um tratamento único nos estudos em âmbito nacional; outras obras, como *Esta noite sonhei com Brueghe, Festa em casa de flores e Xerazade e outros contos*, foram tratadas em teses e dissertações, segundo pesquisa no Banco de Teses da Capes. Em solo português, Marcelo Gonçalves Oliveira expõe na sua tese de doutorado *Modernismo tardio: os romances de José Cardoso Pires, Fernanda Botelho e Augusto Abelaira*, apresentada à Faculdade de letras da Universidade de Lisboa, uma possibilidade de leitura das obras desses autores a partir de uma definição do conceito de pós-modernidade e modernismo tardio. A análise que propomos nesta tese de doutorado, portanto, fornecerá fortuna crítica e será o primeiro trabalho acadêmico a tratar do romance nesta perspectiva.

Cabe-nos afirmar, a partir dos antecedentes, que os textos acadêmicos — dissertações e teses —, bem como os ensaios sobre a morte e suas relações com a literatura, não abrangem o tema de nossa tese. Deste modo, isso torna esta pesquisa uma abordagem diferenciada e única, uma vez que os livros do *corpus* referentes à literatura portuguesa foram pouco analisados por acadêmicos e críticos, pelo menos em relação ao tópico que propomos.

Lélia Parreira Duarte em *O Triunfo da Morte: novo caminho para o neorrealismo* (1984), ensaio sobre a obra de Abelaira, escreve sobre a narração da obra, a proposta do narrador e a sua posição diegética, bem como sua desmistificação em relação ao leitor. Atendo-se à questão do narrador, ela não aborda a figuração ou a personificação da morte. Também Maria Luiza Ritzel Remédios em *Excursão: 'O Triunfo da Morte' e a desmistificação da ficção* (1986)

verifica a trajetória do narrador apontando “a eliminação da dicotomia narrador e personagem, em que o romance torna-se pleno de questionamentos e dúvidas.” (p.215). Quanto à obra *As intermitências da morte*, de José Saramago, encontramos apenas um estudo que versa sobre a ironia que o romance faz a respeito dos sentimentos ambíguos dos homens frente à certeza da morte: *Saramago e as negações da morte* (2007), de Elisabete Carvalho Peiruque. Neste ensaio, publicado na *Revista Labirintos*, da Universidade de Feira de Santana, é particularmente abordada a ironia da súplica pela morte, que também foi tema de análises em diversos ensaios e artigos acadêmicos que tiveram como objetivo a análise da iconografia da morte presente no romance de Saramago.

Considerando o que acabamos de expor, a presente tese visa constituir e construir um quadro mais abrangente de análise das obras que formam o *corpus* da pesquisa, preenchendo lacunas teóricas e críticas e apresentando fortuna crítica e inédita acerca das obras e do tema escolhido para a tese: a ficcionalização da morte a partir de uma série de aspectos simbólicos derivados do mito original e de pressupostos filosóficos e sociais desenvolvidos na modernidade.

A tese divide-se em duas partes: a primeira trata do significado de morte, elaborado a partir de enunciados míticos e filosóficos, pertinentes à justificativa e à proposta do projeto de tese. A escolha das teorias filosóficas que contemplam a morte foi realizada a partir da ideia de uma visão contemporânea, que percebe tais teorias levando em conta questões como a alteridade e a construção do imaginário moderno. A segunda parte trata da representação da morte na literatura contemporânea portuguesa a partir da elaboração da morte como um componente da mimese que se alterna entre motivo e personagem. Assim, em cada obra do *corpus* selecionado, apresentamos uma perspectiva de representação da morte. O objetivo é compreender a representação literária da morte através da análise dos romances *Aparição* (1959), de Vergílio Ferreira; *Lourenço é nome de jogral* (1971),

de Fernanda Botelho; *O Triunfo da Morte* (1981), de Augusto Abelaira e *As intermitências da morte* (2005), de José Saramago. As obras escolhidas pertencem ao neorrealismo português, período literário marcado pelo experimentalismo nas formas de tratamento dos elementos narrativos, bem como pela marcante presença filosófica em questões determinadas pela alteridade. A exceção, no entanto, é *As intermitências da morte*, que foi escrita e publicada bastante tempo depois das manifestações mais singulares do neorrealismo.

Quanto ao conteúdo mítico e filosófico que constitui o fundamento de nossas análises, começamos por definir a origem do mito da morte e da sua permanência e mutabilidade ao longo da história. Com efeito, utilizamos Jean Delumeau, Victor Jabouille, Howart e Leaman, Phillippe Ariès e Johan Huizinga. Através de suas pesquisas e descrições da história da morte, iconografia e simbologia, podemos estabelecer coerentes relações com os aspectos filosóficos determinados que serviram como elemento norteador de nossa investigação. Por meio das ideias de Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre, Georges Bataille, Edgar Morin, Paul Ricoeur, Jean Baudrillard e Maurice Blanchot, entre outros, fundamentamos, *a priori*, o que em seguida é associado e analisado no *corpus* ficcional escolhido. As associações feitas com os elementos das narrativas, e que nos conduziram a um fecho particularmente ímpar, foram alicerçadas nas teorias de Umberto Eco, E.M. Forster, Roland Bournneurf e Réal Ouellet, Mikhail Bakhtin, Michel Zeraffa, Orhan Pamuk e demais pensadores da narratologia. Também foram utilizados ensaios e textos de diversos autores que contribuíram para a elaboração de perspectivas mais eloquentes sobre o tema escolhido e abordado nas obras selecionadas.

Roland Barthes comenta em *O grau zero da escrita* que “o romance é uma morte; ele faz da vida um destino, da lembrança um ato útil, e da duração um tempo dirigido e significativo.” (2004, p. 35). É sob essa perspectiva, portanto, que o texto literário é observado nesta pesquisa. Percebidos além de sua elaboração narrativa de singular constituição, cada romance analisado é a

representação do pensamento de indivíduos de um mesmo tempo existencial e histórico que nós. Assim, as manifestações do imaginário que compõem essas narrativas, associadas aos sentimentos existenciais, e o estranhamento que o homem tem em relação à morte, formam o que Wolfgang Iser vai denominar em *O fictício e o imaginário* como o “valor antropológico da literatura” (1996, p. 9), que se efetiva quando permite que, através das narrativas, se percebam fenômenos e experiências que constituem a história humana. Essa foi a indispensável e basilar determinante de nossa escolha para o *corpus* analisado: as narrativas não são apenas aglomerados de situações insólitas baseadas em referenciais estéticos macabros e funestos, mas sim percepções filosóficas do significado que a morte tem enquanto finitude e como aspecto indissociável do pensamento humano que se reflete, como todos os outros, na arte, aqui, nomeadamente, a literária.

## 2. SOBRE A MORTE: ASPECTOS MÍTICOS, FIGURATIVOS E FILOSÓFICOS

Nascemos para morrer, dizem-nos os antigos. A morte é, então, parte integrante de nossa existência. Ela é um fenômeno natural que faz o homem lembrar que sua capacidade em relação ao universo é limitada. A premissa de que a morte é inevitável, apoiada pela perspectiva do capitalismo que vê no morto um ser não produtivo e, logo, sem utilidade para a sociedade, fez com que o homem se empenhasse cada vez mais em adiá-la através da ciência.

A morte é o fim de um processo, de um ciclo. Ela é a aniquilação do corpo e a finalização da presença do ente no mundo, deliberadamente demarcada por uma temporalidade biológica. O indivíduo nasce e desenvolve-se sabendo de sua finitude, experienciada e entendida como ausência a partir da morte do outro. Biologicamente, em cada animal, junto com o cuidado inato com a conservação, está também o medo da aniquilação absoluta. Jean Delumeau (1929) comenta em *A história do medo no Ocidente* (2009) que o medo da morte é natural e que a insegurança em relação à natureza inesperada da morte opõe-se à necessidade vital da certeza da permanência. O que é deveras perturbador na morte é a certeza de que o homem traz claramente consigo, diferente dos outros animais, a ideia da morte: “O animal não tem ciência de sua finitude. O homem, ao contrário, sabe – muito cedo – que morrerá.” (2009, p. 23). Essa consciência da morte associada ao medo da aniquilação é o que impulsiona as reflexões sobre a natureza da morte e o imaginário que dela se origina e se perpetua.

Entender a morte é uma tarefa que percorre a evolução humana desde os tempos mais primitivos. A filosofia, a biologia, a antropologia, a história e a sociologia discutiram a morte no decorrer dos tempos, definindo primordialmente que ela é uma questão que perpassa a história. A morte, que como fenômeno físico tem sido exaustivamente estudada ao longo dos avanços

da ciência, permanece, porém, impenetrável quando nos remetemos à aceitação que o homem tem dela; é a lembrança constante do fim, da inexorável aniquilação a que todos os homens estão sujeitos e que é irreversível. Bernard N. Schumacher comenta em *Confrontos com a morte – a filosofia contemporânea e a questão da morte* (2009):

A morte é o ponto final irreversível do funcionamento dos elementos que formam um organismo. Ela é a incapacidade desse indivíduo, inicialmente, de preservar o funcionamento de sua organização material intrínseca mediante relações contínuas com seu ambiente e, em segundo lugar, de seus elementos constitutivos. (2009, p. 47)

Por sua natureza inesperada, a morte é sempre lembrada como um acontecimento arrebatador do ente em seu universo social e comum aos outros homens. Componente intrínseco do pensamento humano, ela tem uma estreita relação com o imaginário de homens de todas as épocas da história; analogamente, é a musa que inspira as criações artísticas fundamentadas na vontade de representação da vida, na perspectiva da perpetuação do ente através da história. Suas representações foram se modificando ao longo dos tempos, mantendo-se em determinadas características e modificando-se em outras. A iconografia da morte possui idiosincrasias que foram sempre, de algum modo, lembradas pelos homens. Por outro lado, a morte também foi incansavelmente discutida pela filosofia, que vê nela sua principal questão como fator da dicotomia vida e morte: a existência.

Em conformidade com a ideia de que a morte é presença constante no imaginário dos homens de diferentes épocas, Howarth e Leaman na introdução da *Enciclopédia da morte e da arte de morrer* (2004) afirmam que a natureza da morte está diretamente ligada com a vida e com os alicerces da cultura, não apenas com a ciência: “o interesse pela morte não se limita ao âmbito acadêmico e profissional. Na verdade, a natureza da morte, bem como a sua própria

realidade da morte e do morrer, tem sido consideradas como estando na base da cultura, remetendo para a estruturação da própria vida” (2004, p. 13). Assim, a morte ocupa um lugar significativo na cultura de todas as épocas, na criação artística e nos movimentos filosóficos desde há muito tempo.

Por seu caráter primordial, o conceito de morte, assim como suas primeiras representações, está ligado à mitologia antiga greco-latina. A etimologia da palavra vem de *mors mortis*, vocábulo da língua latina (CUNHA, 1986) que significa “fim da vida, falecimento, termo, destruição”. Morte (Mors) era também o nome de Thânatos, que seria o deus da morte, enquanto Hades seria o deus do mundo dos mortos. Thânatos era filho de Nix, a noite, e Érebo, a noite eterna do Hades, e irmão gêmeo de Hipnos, o deus do sono. Contrapunha-se a Eros, também seu irmão, que representava a vida. Segundo Victor Jabouille, em seu ensaio *Expressões da morte na mitologia clássica*, a mitologia grega integra em seu universo de significados míticos o “momento essencial do processo de existência que é a morte” (1999, p. 47). Os gregos representavam o deus da morte com a figura de uma criança de cor preta, com os pés tortos, acariciada pela Noite, ou ainda com o rosto desfeito e emagrecido, coberto por um véu, os olhos fechados e com uma foice na mão. O deus era conhecido por ter o coração de ferro e as entranhas de bronze, habitava o Tártaro ou, conforme as versões do mito, morava na entrada do Inferno (GUIMARÃES, 1999). Victor Jabouille referencia que os gregos personificaram a morte como “um gênio masculino e alado.” (1999, p. 47).

O nascimento da morte é descrito por Hesíodo em sua *Teogonia – a origem dos deuses*, na parte que recebe o título de *Os filhos da noite*: “Noite pariu hediondo Lote, Sorte negra e Morte, pariu Sono e pariu a grei de Sonhos” (2006, p. 113). Da mesma mãe nascem as Moiras, três deusas que regem a vida dos mortais: Fiandeira, responsável por tecer o fio da vida e que recebia o nome de Cloto; Distributriz, que sorteia o destino dos homens e que atende pelo nome de Láquesis; e Inflexível, a última Moira, a quem era atribuída a função de cortar o

fiio da vida dos homens e era chamada de Átropos. Nas histórias dos deuses, é Átropos quem sempre acompanha Thânatos quando este vai buscar uma alma. Rogério de Almeida, em *Eros e Thânatos – a vida, a morte e o desejo*, comenta que da família gerada pela Noite, todos particularmente representam os males que assolam a humanidade: “sintomaticamente, a geração de Sono e Sonhos é prolongada por uma outra linhagem de divindades tão devastadoras e vingativas quanto aquelas que as precederam”(2007, p. 37), e entre elas estão Censura, Adversidade, Nemêsis, Engano e Amizade, Lutas e Batalhas, Velhice e Contenda do coração violento. Assim, de acordo com a mitologia e sua organização de mundo, a morte pertence à família das divindades que regulam e controlam as ações maléficas sobre os homens.

Assim como os demais deuses da linhagem da Noite, o poder exercido por Thânatos está limitado aos mortais, pois os deuses, de natureza imortal, não sofrem a sua influência. Por sua fatídica atividade, é injuriado pelos mortais e ignorado pelos outros deuses. Sua presença é associada ao Sono ou Hipnos, seu irmão, e por diversas vezes a morte é nomeada como o “sono eterno” devido à semelhança da situação de cadáver a de um indivíduo em estado de sono, lembrando, assim, a ligação estreita com o irmão gêmeo. Victor Jabouille comenta que “Morte e Sono surgem normalmente associados na linguagem metafórica e poética e nos materiais iconográficos. Nas representações das cenas de enterros, os dois gênios alados masculinos transportam o corpo do morto e envergam também elmo e armadura” (1999, p. 48). Também por estar ligada diretamente ao poder das Moiras e da perspectiva da finitude como algo inexorável e indissociável do destino humano, a divindade da morte é sempre lembrada envolta em uma nebulosa ideia negativa. Ainda Jabouille, em *Iniciação à ciência dos mitos*, comenta da permanência do mito nas civilizações: “é um vocábulo comum que remete para a cultura antiga, para o passado, para a literatura e para a criação artística em geral” (1994, p.13).

O mito da morte, em particular, exerce sobre os homens determinado fascínio que decorre da natureza misteriosa e inesperada desta, porém inevitável. O significado impactante da decomposição do corpo e do desaparecimento do ente como presença física num âmbito social é implicada na representação da morte. Como Thânatos, a maioria dos deuses greco-latinos possuíam uma aparência antropomórfica, sombria e simbolicamente preenchida de elementos que representavam a materialização do significado de finitude física e a conseqüente dissolução do corpo físico. A foice ou a gadanha, representativas da ação de cortar, e a memória permanente de que a vida é ceifada ou cortada em determinado ponto, são associadas à figura do deus, assim como a face enegrecida e a aparência putrefata coberta pelo longo capuz negro; assim, configuram-se os primeiros traços que permeiam as representações da morte em todos os tempos, compreendidas numa estética macabra. Também o nome do deus, Thânatos, é tomado como gerador de termos ligados à morte, como a tanatologia, expressão de cunho filosófico que significa o estudo e a identificação das recorrências da morte na vida e nas representações artísticas. O mito permanece até a época contemporânea moldado às diferentes manifestações dos homens, e das possibilidades de entendimento filosófico da morte que influenciam suas configurações.

A preocupação de aproximar e entender a morte no mundo moderno tornou-se uma maneira de garantir a felicidade. A ficcionalização da morte através da representação dos elementos míticos e das suas significações e a possível convivência com a morte entre as coisas e os grupos sociais transforma o constante medo da aniquilação em uma possibilidade menos dolorosa. As inventivas manifestações do homem em relação à morte são inesgotáveis no sentido de enganá-la ou ainda de tentar conviver com a sua inevitabilidade. Philippe Ariès, em *História da morte no Ocidente: da Idade média aos nossos dias* (2003), mostra que a atitude do homem diante da morte mudou muito ao longo dos séculos e que a forma como ela é hoje vista é bastante recente.

A resignação mais antiga do homem ao destino coletivo é a certeza da morte: “*et moriemur, morremos todos.*” (2003, p.64). O sentimento do homem em relação à morte é muito antigo e intenso, e não chega a ser medo ou desespero, mas uma conformidade, um comportamento contemplativo. Ariès afirma que a partir do século XII o homem começa a perceber a morte de si mesmo. A percepção da morte depende, portanto, do tempo histórico e do contexto social e cultural no qual este homem se insere:

O homem submetia-se na morte a uma das grandes leis da espécie e não pensava em lhe esquivar nem em exaltá-la. Aceitava-a simplesmente como justa, o que carecia de solenidade para marcar a importância das grandes fases por que todas as vidas devem passar. (2003, p.68)

Os mortos eram enterrados nos pátios das igrejas, que também eram palco de festas populares e feiras, demonstrando a coexistência entre vivos e mortos. Segundo Ariès, a partir de 1231, os jogos, as danças e as feiras nos cemitérios foram proibidos, sendo um indício de que a proximidade entre vivos e mortos começava a incomodar. Somente a partir do século XVIII é que a morte toma um sentido dramático, passando a ser encarada como uma transgressão, que usurpava o homem de seu convívio social. Nesse sentido novo, a morte passa a ser exaltada, dramatizada de uma forma impressionante e dominadora. A morte do outro passa a ser mais temida do que a morte de si mesmo: a morte é, para cada um, “o reconhecimento de um destino em que sua própria personalidade não é aniquilada, por certo, mas adormecida.” (2003, p. 100). Na época moderna, a morte, apesar da continuidade dos ritos, afastou-se do mundo das coisas mais familiares. Ariès afirma ainda que: “tecnicamente admitimos que podemos morrer, fazemos seguros de vida para preservar os nossos da miséria. Mas, realmente, no fundo de nós mesmos, sentimo-nos não mortais.” (2003, p. 102).

A arte tem, em geral, procurado representar a morte continuamente. A pintura, a escultura e a literatura, e também o cinema, apresentam suas diversas visões de morte ao longo da história. Sobre a representação da morte, Ariès deixa clara a transformação da maneira como ela é vista:

Antigamente, a morte era uma tragédia – muitas vezes cômica – na qual se representava o papel daquele que vai morrer. Hoje a morte é uma comédia – muitas vezes dramática – em que se representa o papel daquele que não sabe que vai morrer. (2003, p.129)

É necessário notar as importantes particularidades da morte para entender a relação do homem com a ideia da finitude e da aniquilação. A morte é um assunto nefasto, mórbido por seu turno. Antes, ela era fator que não incomodava a existência dos homens; depois, uma necessidade vital de ocultamento do significado da morte. Em *O homem perante a morte* (1977), Ariès comenta que a vida é percorrida pela constante lembrança da morte: “uma vida dominada pelo pensamento da morte, e uma morte que não é o horror físico ou moral da agonia, mas a antívida, o vazio da vida, incitando a razão a não se prender a ela: é por isso que existe uma relação entre o bem viver e o bem morrer.” (1977, p. 15).

Na modernidade, a morte transforma-se numa ação quase que coletiva, uma vez que a própria morte do ente se espelha na morte do outro. É a aniquilação física do ente e a ausência social que aproximam o homem das reflexões sobre a vida e a constante tributação para a morte. Ariès lembra que a morte deixa de ser individual e passa a ser entendida como mortalidade, diluindo o sentimento da morte “na massa inteira da vida e perdendo assim toda a sua intensidade.” (1977, p. 31). É durante a Idade Média, período detalhadamente estudado por Ariès, que o homem afasta-se da morte, colocando-a em espaços determinados e reservados aos olhos de todos, particularizando sua natureza ao mesmo tempo em que coletiviza seu

significado, mantendo uma distância prudente. Durante a Idade Média consagram-se as *ars moriendi*, e através delas o interdito da morte era constantemente lembrado pelas alegorias que ornavam o universo fúnebre, mantendo sempre o juízo peculiar e inexorável do memento *mori*.

Com as *ars moriendi* as representações da morte assumem características que permanecerão até os dias atuais. A simbologia da morte, assim como sua iconografia, determinou o imaginário dos homens a partir da Idade Média com figurações construídas a partir das denominadas danças macabras, bem como o triunfo da morte. Essas representações continham em si mesmas as diferentes percepções da morte conjugadas num mesmo significado: o fim. Segundo Ariès, “o momento da morte provoca um paroxismo da paixão traduzido pelas imagens das *ars moriendi*” (2003, p.113), uma vez que as representações não são para amedrontar ou causar horror aos homens, mas para a constante lembrança de que todos morremos. A contemplação das figuras macabras servia para que o indivíduo recordasse sempre do significado da morte, tanto nos aspectos físicos quanto na putrefação e na igualdade da decomposição, que não distinguia ricos e pobres, como também na aniquilação do ente como integrante de um núcleo social.

Representada de muitas maneiras, à morte eram referenciadas as oposições à vida. Representada por um esqueleto, ela determinava, por sua imagem, a natureza de sua ação: ela é a finitude do corpo e o desaparecimento do ente. A brutalidade da exposição da imagem de um cadáver em decomposição causador de horror e repugnância foi substituída pela imagem do esqueleto, que é a macabra recordação do que o corpo será um dia. Ariès comenta que “as imagens da morte física ainda não traduzem um sentimento profundo e trágico da morte. São usadas para exprimir um sentido novo e exaltado da individualidade, da consciência em si.” (2003, p. 156). Assim, as imagens da morte comunicam e perpetuam as atitudes dos homens em relação a ela; as primeiras imagens que decorrem de características já apontadas a partir

da Antiguidade Clássica e dos deuses manifestaram-se durante a Idade Média, circunscritas sob um invólucro de prazer e nojo, lembrando a dicotomia dos deuses Eros e Thânatos e também se voltando para a consciência do caráter individual e extremo da existência.

A iconografia da morte descrita por Ariès é também apontada e comentada por Johan Huizinga, que descreve em *O outono da Idade Média* aspectos da imagem da morte engendrada durante a Idade Média. De acordo com as colocações do autor, as manifestações iconográficas da morte que se efetivam nesse período são carregadas pelo horror e pela repugnância relacionada à decomposição do corpo: “essa imagem da morte foi capaz de assimilar somente um elemento do grande número de concepções relacionadas à morte: a noção de precibilidade. É como se o espírito do final da Idade Média não pudesse enxergar a morte sob outro aspecto além do da deterioração.” (2010, p.221).

Desta forma, a perspectiva da morte como destino, como inexorável fim a que todos os homens estão predestinados, era lembrada através da figura do esqueleto. A figura macabra que se apresentava nas gravuras e na arte cemiterial servia como anúncio do futuro funesto e da aniquilação do corpo físico que se fazia entender pela anatomia do esqueleto. Huizinga coloca que “à ideia da morte mesclou-se um elemento novo, fantástico e hipnotizante, um calafrio que brotou da área consciente do gélido pavor fantasmagórico e de terror frio.” (2010, p. 231). A aflição causada pela certeza da morte e a percepção consciente de que a imortalidade é um fator singularmente irrealizável pelo homem conjugam-se sob as imagens da dança macabra e do triunfo da morte. Em ambas as imagens a figura do esqueleto, indissociável do imaginário da morte, sobrepõe-se aos homens de uma forma irônica. Através do escárnio da morte, apresenta-se a confirmação de que no final da vida, é a morte que espera todos os homens. A impossibilidade do desejo da perpetuação é lembrado pela imagem triunfante da morte como impossível de ser superada ou vencida. A

morte não pode ser interdita, ela é a completude do sentido da vida; para melhor dizer, ela dá sentido à vida. É o medo da morte que conduz ao bem viver, a necessidade de uma correspondência entre a vida experienciada de uma forma digna e positiva e uma morte sem sofrimento. À noção de morte une-se a de individualidade; na percepção do significado do *memento mori* está a certeza de que o fim é particular e único.

A morte é a presença ausente, certeza de que é uma experiência limite, descrita como um fenômeno irrevogável, porém impossível de ser determinado temporalmente. A consciência da morte modifica-se de acordo com a noção que o homem tem sobre a sua individualidade. A aniquilação do corpo e a extinção da presença do outro no mundo (experiência relacionada à morte para si e experiência-limite para aquele que morre) é a consciência da individualidade, de que não haverá mais a participação no mundo como presença e fenômeno. A representação assustadora da morte é, então, a indubitável certeza da perecibilidade do homem, de sua vulnerabilidade biológica, da determinação temporal de sua existência.

A representação da morte é também comentada por Michel Vovelle em seu ensaio “A história dos homens no espelho da morte”. Nessa análise, a morte permanece conservando um valor específico na vida dos homens. Complexa em sua constituição, por configurar duas ideias que se dicotomizam e se complementam, a figura da morte mantém-se durante toda a aventura humana; de natureza ansiógena, constitui-se como elemento permanente na cultura de diferentes tempos da história. A ideia da morte, então, segundo Vovelle, é a de que a “morte conserva, nessa rede complexa, um valor exemplar e específico. Na aventura dos homens, eis uma invariável ideal e essencial. É uma invariável muito relativa, aliás, porque a relação dos homens com a morte mudou, o modo como ela os atinge também; mas a conclusão permanece a mesma: é a morte.” (1996, p. 11).

Ainda segundo Vovelle, a representação da morte continua, depois da Idade Média, a engendrar-se no universo mimético. O fenômeno da aniquilação do corpo é, de modo contínuo, perturbador, como medo ininterrupto, sempre sugestionando o imaginário dos homens:

[...] pode-se dizer que à época contemporânea, a partir do século XVIII, está marcada pela proliferação do discurso literário sobre a morte. Sob múltiplas formas, até na mídia atual (a televisão, o cinema) o discurso faz explodir o quadro tradicional em que até então, se exprimia o imaginário coletivo. (1996, p. 15)

O que a arte faz, determinadamente a literária, é a manifestação da permanência do espectro da morte na experiência humana. Se antes apenas nas *ars moriendi* encontravam-se descrições e testemunhos sobre a morte, na época moderna, especificamente a contemporânea, o homem passa a representar a morte de uma forma mais próxima, num âmbito de apropriação, mais do que de medo. A figuração da morte deixa de ser uma repugnante lembrança da evidência do fim. Essa representação é também o testemunho do coletivo desejo de entender a experiência da individualização que é a morte. Morremos porque é o sentido de nossa existência, a experiência-limite de nossa permanência como organismo biológico. O terror da morte reside, sobretudo, na aparência do eu que desaparece enquanto o mundo permanece; a morte é a grande ocasião de não ser mais o eu. Numa vida demarcada temporalmente, as representações da morte são a manutenção do que na filosofia caracteriza-se como o principal objeto de indagação: a existência e a questão da essência do ente no mundo.

Ao longo da história da filosofia, por diversas vezes e de modos distintos, pensadores examinaram e discutiram a questão da morte, mesmo que de uma maneira indireta. A morte é o cerne de todo o pensamento filosófico; uma vez que a filosofia é uma das formas de sublimação do humano através da

qual discutimos nossas questões de essência e existência, a morte não poderia ser descartada ou esquecida.

Martin Heidegger, filósofo alemão (1889-1976), construiu sua doutrina questionando o problema por excelência da filosofia: o problema do ser. Distinguindo o ser do ente, ele constatou que existe um limite para este ser, estabelecido pela morte. O sentido da morte manifesta-se pela concepção prévia no cotidiano da totalidade. Enquanto o ser não tiver chegado ao seu próprio fim, permanece incompleto, sendo o ser completo um “ser-para-a-morte”. Em *O Ser e o Tempo*, sobre a morte, diz que ela se desentranha como perda e, mais do que isso, é uma perda experimentada apenas pelos que ficam, porque não vivemos a experiência da morte, apenas estamos por perto quando alguém morre: não fazemos a experiência da morte dos outros. No máximo, estamos apenas “junto” (2005, p. 15). É por meio da morte dos “outros” que o homem pode observar “objetivamente” o findar da presença do ser no mundo. Significa que o outro alcançou sua totalidade, ao “não-mais estar-presente”, no sentido de “não-mais-ser-no-mundo”:

A pre-sença dos outros, com a sua totalidade alcançada na morte, também constitui um não-mais-estar-presente, no sentido de não-mais-ser-no-mundo. Morrer não significa sair do mundo, perder o ser-no-mundo? Levando-se ao extremo, o não-ser-no-mundo do morto ainda é também um ser na acepção do ser simplesmente dado de uma coisa corpórea. Na morte dos outros, pode-se fazer a experiência do curioso fenômeno ontológico, que se pode determinar como a alteração sofrida por um ente ao passar do modo de ser da pre-sença (a vida) para o modo de não-ser-mais-presente. O fim de um ente, enquanto pré-sença, é o seu princípio como mero ser simplesmente dado. (2005, p. 18).

Bernard N. Schumacher comenta em *Confrontos com a morte* (2010) a respeito da filosofia de Heidegger e da particular maneira com que ele vê a situação de morte, que se configura na representação da extinção do outro,

conforme já comentamos. A questão que se manifesta na tanatologia proposta por Heidegger é a de que o homem não experimenta sua própria morte, uma vez que ele apenas conhece a morte do outro; ele é espectador da morte alheia. A morte é um fenômeno singular e uma experiência ôntica, visto que ela é própria e individual:

[...] com essas diferentes experiências da morte do outro não se consegue perceber, segundo Heidegger, o estado de morte no qual está o defunto, nem a essência da transformação que ele sofreu com a morte. O sobrevivente-espectador não tem meios de vivê-la internamente, ou seja, não pode ter o ponto de vista do defunto, pois permanece exterior ao morto, ou à morte do outro. (2010, p. 105)

A morte é, de fato, uma perda, experienciada pelos que ficam e que determina o início da angústia com a finitude presente em cada ser. No pensamento de Heidegger, o homem autêntico é aquele que enfrenta essa angústia, refugiando-se na impessoalidade, ao mesmo tempo em que nega a transcendência e coloca-se sob a égide do coletivo e concomitantemente ressalta sua individualidade ao deparar-se com a morte do outro. A fundamentação da filosofia de Heidegger é justamente o ser. Essa angústia para a qual o homem deve se despertar é um dado temporal importante que revela a preocupação com o sentido de existência e com a finitude dela. A morte do outro é o início da angústia com a nossa própria morte. Segundo a ideia de “não-pre-sença” no mundo, ninguém assume a morte do outro, uma vez que somos responsáveis apenas pela nossa “pre-sença”:

Cada pre-sença deve, ela mesma e a cada vez, assumir a sua própria morte, na medida em que “é”, a morte é essencialmente e cada vez mais minha [...] no morrer, evidencia-se que, ontologicamente, a morte se constitui pela existência e por ser, cada vez mais particular. O morrer não é de forma alguma, um dado, mas um fenômeno a ser compreendido existencialmente

num sentido privilegiado, o qual deve ser delimitado mais de perto. (2005, p.20)

A morte compreendida por Heidegger, no âmbito da hermenêutica ontológico-existencial, como o “não-mais-estar-pre-sente” no mundo e o “não-mais-ser-no-mundo” irá se mostrar quando a pre-sença sai do mundo. O findar implicado na morte não significa o ser e estar no fim da presença, mas o seu “ser-para-o-fim”. É um modo de ser que a pre-sença assume no momento que é:

Da mesma forma que o *dasein*, enquanto é, continuamente já é o seu ainda - não, ele também já é sempre o seu fim. O findar implicado na morte não significa o ser e estar-no-fim do *dasein*, mas o seu ser-para-o-fim. A morte é um modo de ser que o *Dasein* assume no momento em que é. Para morrer, basta estar vivo. (2005, p.28)

A morte é constituinte da estrutura fundamental do homem, não sendo ela um acontecimento distante, mas constantemente presente. O ser está sempre nesta possibilidade; quando o homem começa existir, já está direcionado para esse fim. Com a morte, o homem conquista a totalidade de sua vida: “no sentido mais amplo, a morte é um fenômeno da vida.” (2005, p. 28). Enquanto ela não chega, falta alguma coisa que ainda não pode ser e que será. O homem adquire consciência da sua submissão à morte através da angústia. Heidegger coloca que “o ser-para-a-morte é essencialmente angústia” (2005, p. 50), fator que não o condiciona a uma inatividade ou apatia mórbida, mas torna-se o elemento doador de sentido das outras possibilidades. Ela é a limitação da originária ideia da vida, mas não de uma forma negativa, de limitação num significado de obstrução ou ainda entrave: ela é o limite como fim, como a última experiência, ou ainda a “experiência-limite” a que o homem se sujeita em sua existência. A morte é o fenômeno da própria vida, pois ela se constitui e constrói sua ideia ao longo da existência do ente. Pensar na morte não é

objetivar o fim da vida como aniquilação e deterioração, num papel vulgar de perecimento, mas sim como completude do ente no mundo.

A percepção da morte como fim da vida e como mantenedora do sentido desta foi também discutida por Jean-Paul Sartre (1905-1980). Para ele, a morte é a nadificação ou nulidade; um nada que espera todos os homens através da morte. O que se torna comum nas discussões de Heidegger e Sartre é a angústia causada pela morte do outro. No existencialismo, doutrina filosófica desenvolvida por Sartre à sombra da Segunda Guerra Mundial e numa Europa marcada pela ocupação nazista, especialmente na França, a morte representa a última experiência a que o ente está sujeito. Por ser a derradeira experiência que ocorre com o ente, a morte é o início do nada a que o homem está disposto desde o momento em que nasce.

A visão sartreana de morte é uma visão negativa, conforme ele esclarece em *O ser e o nada*: “a morte é um limite.” (1997, p. 651). Ela completa o sentido da existência, uma vez que o indivíduo retorna para o nada de onde se originou, por isso a denominação de nadificação ou nulidade, pois com a morte todos os projetos elaborados pelo ente, assim como as suas ideias, se tornam nulos. Sartre coloca que o “ser pertence a um processo existente e, de certo modo, constitui essa sua significação” (1997, p. 651). Nesse processo encontram-se fatores que condicionam a existência: a vida, iniciada pelo nascimento, a construção e o desenvolvimento dos projetos da própria existência no mundo e a morte, que finaliza tudo. A morte zera o que foi construído em vida. Assim se constitui em Sartre a morte como um estatuto do mal, uma vez que priva o sujeito de seus possíveis planos, interrompendo a projeção de suas vontades e desejos no mundo.

Em *O ser e o nada*, Sartre propõe uma diferenciação entre duas formas de perceber a morte a partir do significado da palavra “termo” ou “fim”: a teoria realista, de que a morte é um contato imediato com o não humano, “que escapava ao homem ao mesmo tempo que o moldava com um absoluto não-

humano.” (1997, p. 652), e a teoria idealista. Segundo Bernard N. Schumacher, a teoria realista “encara a morte como o estado de morte que exclui toda a simultaneidade com a vida, como um transcendente à vida.” (2010, p. 131). A partir dessa perspectiva realista, a morte não existe para o ser humano, mas ela se coloca de acordo com um princípio de experiência, uma vez que é através da morte do outro e do luto que o homem a reconhece. A teoria idealista, que questiona e nega o que é proposto pela teoria realista, vê a morte como o último ato da vida humana. A morte não é, para Sartre, fator da individualização humana ou fundamento da existência, mas segundo Schumacher ela é “termo último de uma série de fenômenos” (2010, p. 131), que chega mesmo a atribuir um sentido único à morte. Ela é fator da liberdade a que o homem é incondicionalmente ligado: ele se torna aquilo que consegue fazer de si mesmo e perde todo esse mesmo sentido quando morre, voltando-se para o nada que o constituía no começo.

A concepção de morte que orienta a filosofia de Sartre é que ela é uma paixão inútil, um absurdo que nega a existência e anula todas as edificações elaboradas pelo homem durante sua vida, e que é inevitável. Schumacher comenta que Sartre percebe a morte como “antiutopia, antiprojeto e inimigo por excelência que tira toda a significação da vida” (2010, p. 132), porém ela é inexorável e irremissível, e é justamente essa inevitabilidade que deve conduzir o homem na construção de seus projetos. Essa certeza da morte, tanto numa perspectiva de plenificação ou na nadificação, deve ser o motivo para a escolha de cada ação a ser praticada durante a existência: “[...] uma nadificação sempre possível dos meus possíveis e que está fora dos meus possíveis.” (1997, p. 658).

Sartre também discute sobre a *ipseidade* da experiência da morte. A questão da morte coloca-nos frente a duas diferentes posições: contar com a morte que traduz seu sentido de inevitabilidade e, portanto, limitar-nos a aceitar que ela existe de forma infalível; e o esperar a morte, de um ponto de vista negativo, o qual a percebe de acordo com um sentido que corrobora com a

percepção da vulnerabilidade do ente, disposto, desde o nascimento, à morte, segundo Sartre: “[...] o próprio da morte é que ela pode sempre surpreender antes do tempo aqueles que a esperam para tal e qual data.” (1997, p. 657). Schumacher comenta essa diferenciação estabelecida por Sartre: “A expressão ‘esperar’ minha morte aplica-se à consciência da necessidade de ter que morrer um dia, ao passo que ‘contar com’ minha morte se reporta ao poder morrer de uma hora para a outra” (2010, p.136). A essas duas formas de perceber a morte conjugam-se as noções de morte natural e a de morte acidental, que é a inesperada. De acordo com Sartre, a morte oscila entre uma determinação como termo e paradoxalmente como indeterminação por sua natureza inesperada:

[...] a morte súbita só difere qualitativamente da outra na medida em que vivemos uma ou outra, e como, biologicamente, ou seja, do ponto de vista do universo, ambas não diferem de modo algum no que diz respeito às suas causas e aos fatores que as determinam, a indeterminação de uma, com efeito, reflete-se na outra, isso significa que somente por cegueira ou má-fé podemos esperar uma morte por velhice. (1997, p. 658)

A morte compõe a natureza humana, sendo, então, um fator intrínseco do ente. Ela se percebe através da morte do outro, o termo da existência de outro ente demonstra o fim da realização de seus projetos e da relação com o mundo e com as possibilidades que existem através dessa relação. Ela representa, então, uma alienação, um desapossamento do lugar desse indivíduo no mundo. Conforme comenta Schumacher sobre a ideia de Sartre: “a morte elimina definitivamente o próprio núcleo do para-si que é a liberdade autônoma” (2010, p. 145); com efeito, a morte desconstrói o que determinamos como livre ou próprio. Nas palavras de Sartre: “Como a morte não aparece no fundamento de nossa liberdade, só pode tirar da vida toda significação.” (1997, p. 660). A morte revela o absurdo da vida e o êxito da liberdade do outro sobre

o ser morto, que não se projeta mais no mundo como presença e como realizador de um projeto ou de possibilidades. A finitude é externa, é a situação-limite que escapa à responsabilidade do indivíduo. Essa aceção e o conhecimento do descontrole do homem sobre a morte são o que o incomoda desde os tempos mais remotos. A exposição e a deliberação do homem quanto à morte é o seu fundamental desacordo com a ideia de finitude.

A ideia da morte, que percorre o imaginário dos homens e acompanha os tempos históricos, modificando-se de acordo com a relação do ente com a evolução da sociedade que constitui, é o objeto de atenção de Edgar Morin (1921). O pensador francês dedicou-se a estudar a relação complexa e imbricada do homem com a morte. Com efeito, Morin procurou depreender e comentar a atitude do homem em relação à morte em diferentes sociedades e épocas; assim, seu trabalho pode ser denominado como uma antropologia da morte. Em *O homem e a morte* (1997) ele nos diz que é necessário revelar as paixões profundas do homem com a morte, considerar o mito na sua humanidade e considerar o próprio homem como guardião inconsciente do segredo, e só nesse momento é que poderemos questionar a morte, desumanizada, desnudada e dissecá-la na sua autêntica realidade biológica:

Os conteúdos antropológicos da morte se abrem para o que há de mais humano no homem. Não somente eles realizam a aspiração à mortalidade, mas realizam também as aspirações que a vida não pode ou não pode satisfazer, eles realizam o triunfo mágico do humano: os deuses são os mortos, e a onipotência deles nascerá do abismo da morte. (1997, p. 105)

O homem preocupa-se, desde os tempos primitivos da humanidade, com a morte. Existe uma consciência que reconhece a morte como um fato e com esse reconhecimento a consciência manifesta também o sentimento de horror percorrerá toda a história humana. Conforme Morin esse “horror engloba realidades aparentemente heterogêneas: a dor dos funerais, o terror da

decomposição do cadáver, a obsessão da morte. Mas dor, terror, obsessão têm um denominador comum: a perda da individualidade.” (1997, p. 32). Então, a morte traz consigo a ideia da individualidade e, com isso, faz-se necessário o cumprimento dos rituais que colocam o morto em afastamento dos vivos: sepultar, enterrar, chorar e louvar os mortos são práticas dos homens de todas as épocas. Através dessa distância imposta e já comentada por Ariès nos seus estudos iconográficos e históricos da morte, o homem coloca a morte em um território emocional e físico diferente do seu habitual. O âmbito nefasto da morte não é mesmo de trânsito dos homens, assim como as imagens da morte são referências do que acontecerá com o corpo do indivíduo. A morte é uma espécie de vida, um tipo de imagem:

A morte, nos vocabulários mais arcaicos, não existe ainda como um conceito: fala-se dela como um sono, de uma viagem, de um nascimento, de uma doença, de um acidente, de um malefício, de uma entrada para a morada dos antepassados e, o mais das vezes, de tudo isso ao mesmo tempo. (1997, p.25)

O homem está, como todos os seres biológicos, submetido à morte, e nesse sentido ele é igual a todas as outras formas de vida. Embora negada como aniquilamento e reconhecida como acontecimento, a morte é uma lei imutável: ao mesmo tempo em que se pretenderá imortal, o homem se designa como mortal. Edgar Morin enuncia a consciência de morte como aquela que mostra ao homem a individualidade de cada um do grupo em que vive. A morte humana é uma aquisição do indivíduo: “não podemos transmitir nossa morte, apenas em determinados casos adiá-la. Ela enuncia-se como a forma de perda da individualidade, que rege todas as perturbações traumáticas causadas pela morte.” (1997, p.33). A questão que se coloca no constructo filosófico de Morin acerca da morte é que esta é um acontecimento único, intransferível e pessoal, além de solitário. A partir da certeza de que o homem é mortal, seu aspecto biológico, marcado por uma temporalidade física da existência, a morte é a

asserção da individualidade. É pela morte do outro que o ente toma consciência de sua condição solitária e única. De acordo com Morin: “A dor provocada por uma morte só existe se a individualidade do morto estiver presente e reconhecida: quanto mais o morto for próximo, íntimo, familiar, amado ou respeitado, isto é ‘único’, mais violenta é a dor;” (1997, p. 32). Da mesma forma que Heidegger, Morin fala que a morte é a estrutura da vida humana, que é “ser-para-a-morte”.

A modernidade, segundo Morin, mostra que o indivíduo está só em sua totalidade: “o isolamento atrai a obsessão de morte”. O niilismo aproximou o homem ainda mais da ideia da morte; as guerras, os atos de terrorismo, as doenças e consequentes epidemias, jogam o homem na ideia do nada que se evidencia ante o fim e une-se à inutilidade das permissões niilistas. A própria ideia a respeito da natureza da morte é considerada por Morin como vazia, nula:

A ideia da morte propriamente dita é uma ideia sem conteúdo, ou melhor, cujo conteúdo é o vazio sem fim. Ela é a mais vazia das ideias vazias, pois seu conteúdo é o impensável, o inexplorável, o “não sei quê” conceitual que corresponde ao não sei quê cadavérico. Ela é a ideia traumática por excelência. (1997, p. 33)

A morte é, antes de tudo, o risco permanente, o acaso que surge a cada transformação do mundo e a cada salto em frente da vida. Ela está no universo físico-químico, no qual a vida se encontra constantemente ameaçada de término. A morte penetra, enraíza-se no mistério que é simultaneamente da matéria e da vida:

A consciência da morte não é algo de inato, mas sim produto de uma consciência que compreende o real. É somente por experiência, [...] que o homem sabe que tem que morrer. A morte humana é uma aquisição do indivíduo. Portanto, por que o seu conhecimento da morte é externo, aprendido e não inato, que o homem fica surpreendido com a morte. (1997, p.58)

A indústria da morte, funeral e luto, somada ao medo da decomposição do corpo e do desaparecimento, formam o horror pela morte que, transposto para as artes, torna-a uma imagem recorrente nas mímeses literárias e plásticas: “espectro da morte assediara a literatura.” (1997, p.260). Isso se dá, para Morin, por que a morte é uma ideia sem conteúdo, uma vez que o conteúdo é o inexplorável e o impensável, deixando um grande espaço para associações, figurações e representações da morte no imaginário de cada homem. Como oposição à vida, a morte é a constante sombra que lembra sempre o homem do fim; por sua natureza inexorável, ela é atributo e fator constante nas relações entre os homens. Assim como o amor, a morte denuncia e anuncia a individualidade de cada homem.

Esse paradoxo entre a reprodução, significando o começo da vida e a morte como o fim, é colocado por Georges Bataille (1897-1962) em *O erotismo*. Sua obra é determinada através de uma dicotomia: o erótico e a morte. Conjuntamente o erotismo, a morte e o sagrado são, para o pensador, os três aspectos indissociáveis da identidade humana que se manifestam na arte, alternando e conjugando suas representações ao longo da história. Por erótico, ele assimila todos os atos relacionados à sexualidade, e assim calca-se sobre o sentido da reprodução e a relação que o homem tem com o corpo como objeto de prazer, dor e repulsa. O erotismo é descrito como “a aprovação da vida até na morte” (2004, p. 19). À morte estão condicionadas as ideias de decomposição, horror e náusea. Ele afirma que a morte e a reprodução se opõem como a negação à afirmação, porém são próximas desde os primeiros tempos da humanidade. As formas de se representar a morte evidenciam sempre a sua necessidade e a sua inevitabilidade.

Bataille coloca que o homem é um ser descontínuo como indivíduo e a morte, então, é a possibilidade de continuidade; enquanto isso, a reprodução leva à descontinuidade: “A morte tem o sentido de continuidade do ser: a

reprodução leva à descontinuidade dos seres, mas ela coloca em jogo sua continuidade, quer dizer ela está intimamente ligada à morte.” (2004, p. 22). A morte tem o sentido de continuidade por ser justamente o fim. Ela detém, sobre a égide da aniquilação, o desejo de perpetuação da espécie e até mesmo da imortalidade. A reprodução como descontinuidade está ligada ao significado do nascimento, que é o condicionamento inato para a morte.

A morte é um correlativo do nascimento do outro, que ela anuncia, e do qual ela é a condição. A morte é sempre um produto da decomposição da vida. Ela é tributária, em primeiro lugar da morte, que cede o lugar; em seguida, da decomposição, que sucede a morte e recoloca em circulação as substâncias necessárias à incessante vinda ao mundo de novos seres (2004. p.85).

A vida é a negação da morte, diz-nos Bataille; a morte, então, por ser a aniquilação do corpo e sua conseqüente decomposição, faz com que o homem se cubra de horror quanto à consciência da perenidade da estrutura física humana: “se a vida é mortal, a continuidade do ser não é. A proximidade da continuidade, a embriaguez da continuidade dominam a consideração da morte.” (2004, p. 39). E o homem, ao mesmo tempo em que luta contra a morte, alheio à sua vontade, convive com a presença da morte cotidianamente. Através do conhecimento da morte, o homem também se relaciona com a ideia da individualidade, também presente nas abstrações do conceito de morte de Sartre e de Morin, como também de um ponto de vista histórico, como o apontado por Ariès e Huizinga. A morte do outro e a permanência dos demais sujeitos é a certeza da individualidade que carregamos em nosso significado como entes no mundo. Por isso também o erotismo, assim como a morte, é relacionado, no pensamento de Bataille, à violência. A morte extirpa o indivíduo da sua condição de permanência e descontinuidade, e simultaneamente ela conduz o homem ao desejo de continuidade, numa tentativa de escapar da nulificação da individualidade.

Da mesma forma como a morte é percebida como o fim da vida, a nulidade do indivíduo e o fim da existência biológica, a vida é entendida como a negação da morte. Elas se opõem de uma forma extrema e se completam num sentido único e indissociável. Nessa dualização da existência, duas forças colocam-se como mantenedoras da funcionalidade da natureza: a tendência à individualização e ao instinto de sobrevivência que conjuga a reprodução e a finalização, e a decomposição do indivíduo, que é entendida como uma violência ao ente.

O homem está acostumado à ideia da morte como a ausência do ente como presença no mundo. Porém, é a aparência física da morte que apavora e constitui o cerne de todo o horror que a representação da morte causa. Sendo ela a aniquilação física do ente, com ela também emergem as mais diversas simbologias ligadas à decomposição:

[...] o horror à morte não está somente ligado ao aniquilamento do ser, mas à podridão que devolve as carnes mortas à fermentação geral da vida. De fato, o respeito profundo ligado à representação solene da morte que pertence à civilização idealista, desenvolveu por si só uma oposição radical. O horror imediato mantinha – pelo menos vagamente – a consciência de uma identidade do aspecto aterrador da morte, de sua decomposição fétida e dessa condição elementar a vida, que provoca náusea. (2004, p. 85)

A morte do outro é, de maneira inevitável, a memória contínua e indissociável de nossa própria morte. O cadáver obscurecido em sua natureza nefasta é a imagem da contaminação pela nulidade e da decomposição da presença física no mundo. Com o nojo pela natureza do que é a morte, como termo do corpo como organismo, está o temor da aniquilação. A repugnância que assola o homem em relação à ação física da morte, desde os tempos da Idade Média, e que aparece sob a forma da representação do esqueleto, que já comentamos aqui, é a matriz do medo da individualidade e do

desaparecimento, assim como da perda da identidade e do controle sobre seu próprio corpo e do seu destino, vetando a realização de uma vida contínua. Bataille comenta que “além do aniquilamento futuro, que pesará sobre o ser que sou, que espero ainda ser, cujo próprio sentido é mais esperar do que ser (como se eu não fosse a presença que sou, mas o futuro que espero, que, contudo, não sou), a morte anunciará meu retorno à purulência.” (2004, p. 87).

Essa perspectiva da iminência da morte está diretamente ligada à pulsão de morte descrita por Jean Baudrillard (1929-2007) em *A troca simbólica e a morte* (1996). Para o filósofo, a morte funciona como uma troca num sistema. Através dos rituais fúnebres e do imaginário que se origina da morte, o homem troca a imagem da aniquilação e da decomposição por uma simbologia equivalente que servirá de mantenedora da memória dos mortos: “A morte é, a um só tempo, aquilo que nos espera ao termo do sistema como a exterminação simbólica que espereita o sistema mesmo.” (1996, p. 11). As manifestações da pulsão de morte são um princípio de funcionamento soberano que transcende e supera o plano econômico: “A morte nunca deve ser entendida como uma experiência real de um sujeito ou de um corpo, mas como uma forma – eventualmente a de uma relação social – na qual se perde a determinação do sujeito e do valor.” (1996, p.11). A relação com a morte é, na verdade, a abertura e a validação de todo um sistema simbólico.

Com efeito, partindo da mesma ideia de Bataille, que coloca sobre as formas de representação da morte que configuram e desempenham um papel de contributo a memória e a manutenção do significado da morte em relação ao seu significado primeiro, que é o da decomposição, associado à pulsão de vida e reprodução, Baudrillard procura demonstrar a relação do homem contemporâneo com o simbólico da morte: “A morte, nossa morte, nasce mesmo no século XVI. Ela perdeu a foice e o relógio, perdeu os Cavaleiros do Apocalipse e os jogos grotescos e macabros da Idade Média.” (1996, p.197). Ela constitui-se como memória simbólica, como construção imaginária repleta de

analogias sociais e o entendimento que o fim da presença do indivíduo é uma questão de alteridade. A morte do outro é sempre a referência da extinção de cada indivíduo; a relação do homem com a morte é uma relação de “desgosto” com a natureza. Toda estrutura simbólica da morte baseia-se nos significantes do corpo e na matéria e sua fragilidade:

Assim ocorre com a morte. A morte nada mais é, afinal que a linha de demarcação social que separa os mortos dos vivos: logo , ela afeta igualmente uns e outros, contra a ilusão insensata dos vivos de que querer vivos com a exclusão dos mortos , contra a ilusão de reduzir a vida a uma mais-valia absoluta ao eliminar dela a morte, a lógica indestrutível da troca simbólica restabelece a equivalência entre a vida e a morte – na fatalidade indiferente da sobrevivência. A morte reprimida na sobrevivência. A vida não é mais, segundo o bem conhecido refluxo, do que uma sobrevivência determinada pela morte. (1996, p. 174)

O homem é assolado pela perturbadora imagem dos mortos desde a Idade Média. A separação entre os vivos e os mortos tem o estatuto de preservação; colocar os mortos à distância é, de certo modo, proteger a vida do que a morte encerra. Ela é “objeto do desejo perverso” (1996, p. 226), segundo Baudrillard, o que explica a gênese da morte como agente do simbólico. Ela preserva a vida, através do imaginário, e a finaliza como processo biológico. A segmentação entre vivos e mortos configura-se, então, como uma medida de emergência social, de controle sobre a morte, equivalente que é a proximidade dos vivos com o estado dos mortos. O interdito da morte é a medida de segurança da vida:

Abalar a união entre os vivos e os mortos, abalar a troca entre a vida e a morte, desvincular a vida da morte e atingir a morte e os mortos com um interdito: eis o primeiro ponto de emergência do controle social. O poder só é possível se a morte já não estiver liberta, se os mortos forem postos sob vigilância, esperando a futura reclusão da vida inteira. (1996, p. 176)

No espaço simbólico, âmbito da morte, por seu turno, misteriosa e desconhecida, não existe uma separação entre os vivos e os mortos. É no mundo organizado e vivenciado pelos homens, com sua natureza concreta e única, é que a ciência, a técnica e a produção separam os vivos e os mortos. A morte é, então, impossível de ser esquecida; ela é, na verdade, trocada por uma série de imagens que a obscureçam e deixem de lado o que realmente ela é e representa. A morte é um dado que complementa a vida, que se efetiva no mundo orgânico e que se mantém no mundo simbólico. Ela está em toda a parte como organizadora do princípio que condiciona o equilíbrio das sociedades. O homem troca com os mortos uma série de simulacros que permitem que a vida se mantenha equilibrada à custa de um provável equilíbrio entre a pulsão de vida, que se mantém através dos sobreviventes, e a pulsão de morte, que é a dos mortos, e da angústia dos vivos com a certeza da morte:

A morte, como universal da condição humana, só passa a existir a partir do surgimento de uma discriminação social dos mortos. A instituição da morte, tal como da sobrevivência da imortalidade é uma conquista tardia do racionalismo político de castas de sacerdotes e seu poder. (1996, p. 195)

Toda a cultura humana se dedica a dissociar a vida da morte. À morte, o interdito, o obscuro, o distante. Mas, como edificadora da cultura e da sociedade, o interdito e a extinção da morte são, na verdade, impossíveis. A abolição da morte como finitude física, além de uma questão existencial, é também uma contrariedade à sobrevivência das religiões, da ciência, do estado e seu poder e da produtividade do mundo material. Como troca simbólica, a morte é o objeto necessário à organização do mundo: “É sobre a morte secularizada, a transcendência do social, que ele se apoia, e a sua força lhe vem dessa abstração mortal que ele encarna. Assim como a medicina é a do cadáver, assim também o Estado é a gestão do corpo morto do ser social.” (1996, p. 195).

Segundo Baudrillard, “não há uma definição possível da morte”. Desde os tempos mais primitivos, sabemos que o homem conjuga o que a morte é biologicamente ao que ela pode representar como finitude. A morte traz consigo o medo do desaparecimento, da aniquilação completa da espécie. Ela se opõe à reprodução, como Bataille já havia enunciado. Simbólica, essa troca proposta pelo homem é a possibilidade do controle e da distância com o que de mais terrível a morte pode causar: a ausência completa de matéria e da presença. É através da morte do outro que o homem dá-se conta de sua própria natureza e temporalidade. O luto, os ritos fúnebres e a memória da morte e do morto é que operam como preservadores da ideia da vida que se manteve intacta. Cultuar os mortos é, na verdade, celebrar os vivos: “A morte real/imaginária (a nossa) só pode ser resgatada num trabalho individual do luto, que o sujeito realiza sobre a morte dos outros e sobre si mesmo a partir de sua vida.” (1996, p. 199).

A finitude representada através da morte do outro, a percepção da inevitabilidade do fim da presença no mundo é também discutida por Paul Ricoeur. Em *A memória, a história, o esquecimento* ele retoma o pensamento de Heidegger e a questão do ser-para-a-morte. Para Ricoeur, na ideia heideggeriana falta a relação do homem com o próprio corpo, com a carne, uma vez que com a morte o corpo deixa de existir como participante ativo de um grupo: “Aprendo a morte como um destino inaliável do corpo-objeto; aprendo-a pela biologia confirmada pela experiência cotidiana; a biologia me diz que a mortalidade constitui a outra metade de um par, do qual a reprodução sexuada constitui uma metade.” (2007, p. 369).

A condição mortal está intimamente ligada à geração da vida e a sexualidade, por oporem-se de maneira significativa como começo e fim. É a ameaça da morte que nos concilia, muitas vezes, como seres humanos, para Ricoeur: “Uma vez que o momento do distanciamento é sobrepujado pelo momento de apropriação, a morte torna-se suscetível de se inscrever na

compreensão de si como morte própria, como condição mortal.” (2007, p. 369). A morte é a certeza da equidade, da finitude e da aniquilação sem diferenças entre os homens, e é através da morte do outro que o homem conhece seu próprio destino, que é a mortalidade. Desse modo, a experiência do indivíduo em relação ao tempo é demarcada pela morte e pela certeza da finitude, uma vez que somos seres vivos e, como organismos, precisamos morrer. A equidade que em Ricoeur é lembrada através do fenômeno da morte qualifica o humano como mortal, e como tal a morte é espontânea e necessária, mas nem por isso aceitável pelo homem:

Mas a que preço, A biologia ensina apenas um é preciso geral genérico: porque somos essa espécie de seres vivos, precisamos morrer, existe para nós o morrer. Mas mesmo interiorizado, apropriado, esse saber continua heterogêneo ao desejo de viver, ao querer viver, essa figura carnal preocupação do ‘poder ser um todo’. (2007, p. 369)

No entanto, para Ricoeur, a biologia ensina apenas a necessidade da morte, pois como seres biologicamente vivos, como já vimos, precisamos morrer. Esse saber, mesmo que interiorizado, continua compartilhado com a vontade de viver. A compreensão da morte, porém, só chega ao homem quando o homem não pode mais se distanciar da morte: “é somente ao final de um longo trabalho sobre si que a necessidade totalmente factual de morrer, pode se converter, certamente, não em poder-morrer, mas em aceitação do ter que morrer” (2007, p. 369).

Mesmo quando o homem aceita a sua finitude, a morte continua sendo aterradora, principalmente pela experiência que o indivíduo tem de perder as pessoas próximas: “a confissão secreta de que a morte levou nosso ente mais querido, de fato nos poupou, abre o caminho para uma estratégia de evitamento, a qual esperamos, também nos poupará do momento de nossa própria morte.” (2007, p. 370). A morte é, além de biológica, social, porque é

reveladora do poder de separação, da ruptura total com a família e com a comunidade. O homem habitua-se a ver a morte do outro, e essa perspectiva da perda e do luto serve para mostrar que toda a vida tem uma cessação e que esse fato é solitário e único. Como experiência singular ela só pode ser experienciada através do que é sentido e apreendido pela morte do outro. A morte é, definitivamente, uma experiência particular e única.

A morte do outro, que se apresenta como uma ruptura com o próximo, e a perda da comunicação constitui uma “verdadeira amputação de si mesmo” (2007, p. 371), conforme diz Ricouer, na medida em que o desaparecido faz parte da identidade própria. A morte arranca o indivíduo de sua espontaneidade e da planificação de fatores e projetos que dão sentido à existência. A aniquilação do outro traz consigo a ideia de que esse fim também é comum aos que permaneceram vivos. Instaura-se, então, o sentido do luto pela perda de alguém, que é juntamente com o medo da morte violenta uma antecipação da morte para o homem:

A perda e o luto revestem, no nível considerado banal do “se” (apassivador) formas inéditas que contribuem para a nossa mais íntima aprendizagem da morte. De fato existe uma forma de morte que só se encontra em estado puro, por assim dizer, na esfera da existência pública: a morte violenta, o assassinato. [...] a morte violenta não poderia ser apressadamente incluída entre as coisas dadas e manejáveis. Ela significa alguma coisa essencial concernente à morte em geral e, em última instância, à nossa morte. (2007, p. 371)

Com efeito, a morte do outro é fundamental no fenômeno individual e solitário que é a própria morte. Como antecipação, a morte e o luto pela perda do outro geram no indivíduo a possibilidade de uma conciliação com o próprio destino e uma forma de apreensão e sabedoria sobre o percurso da vida até a morte. Esta, segundo Ricoeur, aproxima os homens enquanto iguais; ela anula o sentido dos privilégios (2007, p. 372), e das diferenças sociais e físicas,

conduzindo no ente a ideia de que permanecemos vivos, de que as possibilidades de vivências permanecem por um determinado tempo, ainda, intactas: “A morte dos próximos, sobre a qual preferimos meditar, é, na verdade, a morte ‘suave’, ainda que o horror da agonia a desfigure. Mesmo assim, ela equivale à libertação, ao apaziguamento, como o rosto do defunto permite ver, segundo o desejo secreto dos sobreviventes.” (2007, p. 371).

A morte do outro é um evento externo ao ente. Ele não vivencia a experiência da morte, mas ele a assiste. A morte do outro é sempre a morte de um indivíduo alheio à existência orgânica do ente. A questão que perpassa a ideia de Ricoeur é a de que a morte é uma experiência individual, um fenômeno que só pode ser enunciado a partir de uma definição única e particular. Como experiência particular, na morte o homem torna-se sujeito e objeto de uma mesma ação, enquanto na morte do outro ele é apenas solidário e espectador. Em *Vivo até a morte* (2011), Paul Ricoeur continua suas abstrações sobre a morte e da maneira como o homem lida com a finitude do outro:

Em primeiro lugar, há o encontro de um outro que nos é querido, de outros desconhecidos. Alguém desapareceu. Uma questão nos surge e ressurgue obstinadamente: existirá ainda?, e onde?, em que lugar, sob que forma invisível aos nossos olhos? Visível de outra forma? Esta questão liga a morte ao morto, aos mortos. É uma questão de vivos [vivants] [...] A questão é que espécie de seres são os mortos? (2011, p.34)

À luz da hermenêutica de Ricoeur, a morte é o acontecimento que elimina os planos e as intenções que o ente tem em relação à vida: “O que é, para o ser existente, morrer? É dissociar, no nome próprio, o imortal do mortal, ao retirar-se da obra por ele levada a cabo.” (2011, p. 78). O tempo humano é marcado por essa ideia de finitude, essa constante presença do fim que se anuncia sempre através do outro. A vida tem um sentido biológico marcado pela morte. Não existe uma imortalidade, o que existe é a angústia dessa certeza

da finitude e o sentimento de sobrevivência estimulado pelo luto e pela memória:

A ideia de que morrerei necessariamente um dia, não sei quando e nem como, veicula uma certeza (mors certa, hora incerta) demasiado instável para ferir o desejo [...] desejo de ser, esforço para existir. Sei tudo que foi dito e escrito sobre a angústia do deixar de existir um dia. Mas se o caminho da finitude aceite deve ser retomado, é depois de ter lutado com o imaginário da morte do qual eu não disse ainda senão uma figura, a antecipação interiorizada do morto de amanhã que eu serei para os sobreviventes, os meus sobreviventes. (2011, p. 37)

A morte também é abordada por Ricoeur como um “não estar mais presente na história”: “A morte assinala o ausente na história” (2007, p. 372), pela condição de que na história se lida com os mortos de outrora: “a história do tempo presente é parcialmente uma exceção, na medida em que convoca os vivos.” (2007, p. 376). Podemos, para enunciar a questão, falar das testemunhas que sobrevivem a atentados ou guerras: contam dos mortos, relatam em suas memórias os acontecimentos vividos pelos que “não estão mais nesse mundo”. Diante dessa problematização, Ricoeur afirma que a morte “se mistura com a representação historiográfica” (2007, p. 376) e ela está sempre presente nos relatos de histórias ou ainda na representação artística (quando essa se vale da história como fonte de inspiração). Indiscutivelmente, a morte se presentifica no cotidiano.

Com efeito, como comunhão entre os entes, como negação da continuidade e confirmação da mortalidade a que todos os homens estão submetidos por sua natureza e constituição, para Ricoeur a morte é como um fantasma que se encontra sempre repetido na história humana, ela é o espectro do fim, anunciado pela ciência e representado sempre sob a égide do horror de sua natureza desconhecida: “O fantasma: que a Morte seja mais real que a vida. O horror da morte não é o Mal, mas a sua aparência.” (2011, p. 50).

Maurice Blanchot (1907-2003) diz, sobre a morte, que a cultura sempre teve a tarefa de dar-lhe uma espécie de pureza. Em *A conversa infinita – a palavra plural*, o filósofo francês comenta que é preciso uma aproximação com a morte: “torná-la autêntica, pessoal, própria ou ainda torná-la possível” (2001, p.74). Refere ainda que todos sentimos o perigo da morte e sua violência sobre o humano, a qual está constantemente em torno de nós: “A morte é o lado da vida que não está voltado para nós nem é iluminado por nós; cumpre tentar realizar a maior consciência possível de nossa existência que reside nos dois reinos ilimitados e se alimenta inesgotavelmente dos dois.” (2001.p 37).

Blanchot constrói uma escrita reflexiva sobre a problematização da finitude humana que anuncia e enuncia o desejo de eternidade, e aponta sempre e infalivelmente a questão de que o homem não possui condições de impedir a fatalidade da morte. Pensar a morte, então, é colocá-la e aproximá-la a partir de um pensamento sobre a deterioração e também *sobre* a superação através da escrita, que perpetua a vida. Na literatura, para Blanchot, a experiência da morte acontece sem o morrer; a morte se concretiza na arte. A inexistência da morte seria a negação de toda a ciência e o seu desenvolvimento, e assim o homem não pode esquecer-se da morte, ou deixá-la de lado como se, de alguma forma, ela fosse ser extinta da existência. Tomar a morte para si é antes de tudo tornar-se livre e consciente da finitude da vida. Em *A conversa infinita – a palavra plural*, Blanchot comenta sobre a relação do homem com a morte e com a imanência desse fenômeno:

Teríamos esquecido que somos mortais? Será que não estamos a todo instante o que nos faz mortais? Nós mencionamos, mas para dominá-lo com um nome e, em nome do qual, no final, nós o abandonamos. Toda a nossa linguagem – e é esta a sua natureza divina, é agenciada para revelar no que “é”, não o que desaparece, mas o que sempre subsiste e que nesta desapareção se forma: o sentido, a ideia, o universal; assim ela não conserva da presença, senão aquilo que, verdadeiramente, tão pouco, é, escapando à corrupção, a marca e o selo do ser. (2011, p. 74)

Assim, a morte não é, para Blanchot, o patético da última possibilidade humana, possibilidade da impossibilidade, mas a reverberação incessante do que pode ser captado. Por conseguinte, a morte não pode ser aquilo diante do qual se perde o controle, mas o momento em que o homem controla e designa as ações da morte: “a morte compreendida, privada de si mesma, tornada a pura essência da privação, da negação, a morte que não recusa apropriação que ela constitui para si mesma, afirma-se como um poder de ser e como aquilo pelo qual tudo se determina, se desdobra em possibilidade.” (2001, p. 77). Como fenômeno inexorável, a morte é, na literatura, controlada através do fator da imaginação. Em sua obra *O espaço literário* (2011), Blanchot comenta sobre as relações da morte com a literatura. A morte deve ser tratada pelo artista apenas como o extremo, por que ela é o extremo. Por sua natureza brutal, que se configura a partir de singularidades, pela sua impessoalidade, a morte é um campo vasto de contingências que deve ser “cultivado” na literatura. O homem deve colocar a morte à sua disposição como elemento em torno do qual a arte é gerada, e quem dispõe da morte, segundo Blanchot, dispõe de si mesmo: “por que a morte? Porque ela é o extremo. Quem dispõe dela, dispõe extremamente de si, está ligado a tudo o que pode, é integralmente poder, a arte é senhora do momento supremo, é a senhora suprema.” (2011, p. 93).

O homem deve, na ideia de Blanchot, criar a morte, manipulá-la no experimento da criação, estabelecendo com a morte uma relação de liberdade que ele não dispõe na vida real. É somente na literatura que o homem pode experimentar a morte, a totalidade conclusiva do fenômeno. O indivíduo constrói sua vida em torno da morte, uma vez que ela é, de uma forma paradoxal, a certeza da finitude e da decomposição do ente como um ser vivo e que não irá permanecer enquanto corpo no mundo, e a inspiração para o engendramento do universo mimético, que se volta às inúmeras perspectivas que se desdobram e se alternam; é através da mimese que o homem se

aproxima da morte, vive a experiência-limite de todos os seres, sem, no entanto desaparecer:

Talvez a arte exija que se brinque com a morte, talvez introduza um jogo, um pouco de jogo, onde não existe mais recurso nem controle. Mas que significa esse jogo? “A arte esvoaça em torno da verdade, com a intenção decidida de não se queimar nela.” Aqui ele esvoaça ao redor da morte, não se queima, mas torna sensível a queimadura e converte-se no que arde e no que comove fria e mentirosamente. (2011, p. 95)

A morte é uma experiência única e solitária, a experiência-limite, como define Blanchot. É justamente o controle que o homem tem da morte na literatura que lhe concede a possibilidade de ser permissivo e transgressor da natureza da morte que sustenta o mundo literário e o mundo real. Em nenhuma outra situação o homem pode engendrar sua própria morte e continuar a viver: “O escritor é então aquele que escreve para morrer e é aquele que recebe o seu poder de escrever uma relação antecipada coma morte.” (2011, p. 96).

O fenômeno da morte faz o homem lembrar-se de sua incapacidade em relação à finitude. Ela é o desaparecimento do ser, o extremo, o limite da existência como presença e como tempo de produtividade. Âmbito desconhecido do homem, que apenas a experiência através da morte do outro, ela é repleta de indeterminação e inacessibilidade. É através das construções do imaginário, numa recorrência de singularidades que são identificáveis, que o homem “vive” a morte, a sua morte. Por ser uma circunstância irreversível, o homem deve dispor o quanto puder de diferentes formas de morte:

[...] a morte da qual parece ser imprescindível dispor previamente a fim de se chegar à obra e, pela obra, à morte. Mas pode-se também pressentir que o movimento que na obra é aproximação, espaço e uso da morte, não constitui, de modo

algum, o mesmo movimento que conduziria o escritor a possibilidade de morrer. (2011, P. 97)

Essa aproximação com a morte é a conversa infinita que se expande na história humana. É através do apelo desejante da palavra que a linguagem torna-se poder e liberdade e a experiência da morte pode ser vivida pelo homem, sem o morrer. O espaço literário é o âmbito da morte por excelência. Em *A parte do fogo* (2011), Blanchot comenta sobre a relação entre liberdade e morte:

A morte não é a realização da liberdade, isto é, o momento da mais rica significação? Mas é também apenas o ponto vazio dessa liberdade, a manifestação do fato de que essa liberdade é ainda abstrata, ideal (literária), indigência e platitude. Cada qual morre, mas todo o mundo vive e na verdade, isso significa também: todo o mundo está morto. Mas o “está morto” é o lado positivo da liberdade feita mundo: nele o ser se revela como absoluto. (2011, p. 329)

A consciência da morte é também poder civilizador que integra os homens; apesar de sua impessoalidade, ela é também alteridade. É a morte do outro que lança no entendimento a lucidez sobre a finitude. Assim, como em Bataille, Blanchot comenta do medo da morte, da “minha morte”, que o indivíduo sente ao perceber na morte de outro ente a finalização da presença no mundo. Se é a morte um fenômeno distinto e ao mesmo tempo único como extirpação e aniquilamento, ela se torna, na arte, possibilidade de humanização, como possibilidade da vivência de uma liberdade total. O afastamento da morte pelo macabro de sua natureza, adjetivada como repugnante e horrífica, torna-se na literatura não o interdito, mas a aproximação: “Como proceder para morrer sem trair essa potência suprema que é a morte? Dupla tarefa, portanto: morrer de uma morte que não me traia – morrer eu mesmo sem trair a verdade e a essência da morte.”(2011, p. 136). Tomando a morte para si, como fundamento da criação literária, o homem não triunfa sobre ela, que lhe é desejo e aporia

desde sempre, mas experimenta a perspectiva de vivê-la por livre escolha. Também, a escrita é a possibilidade de vencer a morte, para tornar-se, de algum modo, perene, permanente por meio de sua obra.

### 3. A CONSTANTE PRESENÇA DA MORTE: APARIÇÃO, DE VERGÍLIO FERREIRA

A obra de Vergílio Ferreira é marcada pelo existencialismo, doutrina filosófica seguida por ele desde o seu primeiro romance e que se consolida em *Aparição* (1959). Questões como a vida, o amor, a morte e o outro são sempre recorrências obsessivas na narrativa vergiliana.

Sua produção se divide em diversas formas de expressão: romance, conto ensaio e também diário. É considerado unanimemente, entre os críticos especializados em literatura portuguesa, como um dos grandes romancistas do século XX. Na sua escrita estão presentes os espaços e as vivências percorridas. O universo imaginado é resultado mimético do mundo experienciado.

Tessituras entre filosofia e literatura, as narrativas de Vergílio Ferreira são permeadas pelo existencialismo, pensamento que teve em Jean-Paul Sartre seu grande expoente, e em Albert Camus e André Malraux dois grandes nomes; além disso, foi marcado na literatura por escritores que expunham suas ideias acerca da condição humana, sendo eles sombras constantes entre as linhas dos romances de Vergílio Ferreira<sup>1</sup>. A percepção da morte exposta por Sartre, por exemplo, é notável em *Aparição*: a morte confere à vida uma ausência de significado, uma vez que a aniquila. Em *O ser e o nada*, Sartre expõe sua tanatologia, colocando não apenas a definição do termo, mas aspectos da morte e do ser: “[...] a morte jamais é aquilo que dá à vida seu sentido: pelo contrário, é aquilo que por princípio suprime da vida toda a sua significação. Se temos de

---

<sup>1</sup> Maria do Céu Z. G. Fialho comenta em seu ensaio *O homem 'paixão inútil' na Aparição de Vergílio Ferreira*: “Comentador e introdutor do existencialismo sartriano na nossa literatura, Vergílio Ferreira mostra-se, na *Aparição*, profundamente influenciado pelas concepções ontológicas e pelas soluções propostas pelo Jean-Paul Sartre de *L'être et le néant*.” A autora refere-se também à disposição de V.F. ao existencialismo, e é de autoria dele *Da Fenomenologia a Sartre*, obra ensaística de cunho filosófico em que Vergílio Ferreira “delimita” sua posição e comenta *O ser e o nada* de Sartre.

morrer, nossa vida carece de sentido, porque seus problemas não recebem qualquer solução [...].” (1997, p. 661)

O pensamento existencialista seguido por Vergílio Ferreira irá construir, juntamente com os temas de suas obras, a figuração do homem moderno, entendido e representado no neorrealismo português: a vida, a morte, o amor, a solidão, o outro e o si mesmo e a arte como representação da comunhão entre o homem e o mundo. Fiel a Sartre, Vergílio Ferreira não assume uma postura religiosa ao perguntar sobre a existência e a sua finitude. As respostas para essas questões são procuradas, elaboradas e discutidas sempre sob a égide da filosofia. A ficção de Vergílio Ferreira é perpassada pelo que é determinado como “situações-limite”, e delas se extraem reflexões sobre a existência e a condição humana.

Precursor do chamado “romance-ensaio”, é a partir de *Aparição*, publicado em 1959, que Vergílio associa-se em definitivo à filosofia existencialista. A preocupação com o eu metafísico é o cerne de sua narrativa. Nelly Novaes Coelho, ao definir a escrita de Vergílio Ferreira, diz que se pode perceber em seus textos “o possível ou o impossível conhecimento do homem, desde as suas raízes, a fim de que seu destino humano se justificasse ou se esclarecesse.” (1973, p. 210). Também Eduardo Lourenço, em seu texto *Vergílio Ferreira: do alarme à jubilação* (1986), defende que, como jogo de ideias permeado de questões filosóficas que se organizam sob a determinação de romance-ensaio, alude sobre o que é a *aparição* que dá título à obra:

Na ordem existencial, como na da “interioridade”, a fixação temática, a glosa permanente, por interminável, do fenômeno *aparição* (que dará o título de seu primeiro grande sucesso literário) é tardia, naturalmente. A *aparição* tem uma dupla face, e implica uma dupla leitura da *aparição* propriamente dita, do sermos nós, não há precedência. [...] Mas a vivência traduzida na imagem conceito, *aparição*, enquanto elemento organizador da sua visão de mundo e seu suporte, em suma, enquanto objeto e justificação da sua prática ensaística, é a expressão de

um diálogo do eu consigo mesmo, uma resposta, e não apenas a pura e súbita revelação de si, ou auto revelação. O conteúdo próprio da *aparição* é a consciência absoluta da nossa existência como realidade bruta, jacto da vida, incontável e injustificável, contingência pura e pura necessidade. (1973, p. 26)

Abalizado como o grande romance português do século XX, *Aparição* recebeu diversos prêmios de extenso valor em Portugal. Pela qualidade da escrita e a dimensão de seu sentido, foi comparado à obra de Eça de Queiroz, colocando Vergílio Ferreira como um nome determinante na literatura lusa. João Décio, em seu texto *O sentido ensaístico do romance de Vergílio Ferreira*, esclarece a importância do autor e de *Aparição*:

Pela temática, pelo processo estrutural, pela problemática de ordem essencialista e existencialista, o romance *Aparição* resulta numa renovação dos termos romanísticos em Portugal e faz de Vergílio Ferreira uma figura ímpar na Literatura Portuguesa. Apenas este romance e já se justificaria a colocação do autor ao lado dos grandes criadores da ficção portuguesa. (1982, p. 228)

A condição humana, a trama de suas relações, as estruturas sociais e o modo como o ente se relaciona com o mundo são os fios que compõem a *urdidura* imbrincada de suas histórias. Suas personagens são atormentadas pela própria existência e pela dicotomia de vida e morte, mimese do mundo real. O tempo é o fator que serve de pano de fundo à trajetória de tais personagens. É na cronologia de suas vidas que os acontecimentos se desencadeiam e tornam-se repletos de sentidos. É a constante lembrança da finitude da existência que reverbera em tais narrativas. Marcadas por uma solidão terrível, suas personagens, mesmo que vivam em famílias numerosas, ou ainda cercadas de amigos, são absolutamente sós, e no tempo de suas vidas convivem com essa solidão que os acompanha até a morte.

A morte é a demarcação dessa solidão, e a vida é a caminhada melancólica por esse tempo tecido na narrativa. A morte é, muitas vezes, uma tentativa infrutífera de resgate ou entendimento do ente com o mundo e com a organização desse mundo. A existência engendrada na ficção é ocupada por permanentes e exaustivas aporias da morte: o tempo vivido pela personagem nunca é o bastante para solucionar ou entender seus problemas.

Se a obra de Vergílio Ferreira é, como enunciam diversas vozes críticas, repleta de questões existencialistas, sua narrativa, em que a constante presença da morte é a delimitadora da existência e da validade das ações das personagens, se consolida em *Aparição*. Eduardo Lourenço, sobre a obra de Vergílio Ferreira, diz que: “filosoficamente, e isto importa mais, de uma meditação determinada animicamente pelos impulsos antagonistas de uma subjetividade exasperada e de uma exigência universalista implícita na visão de mundo perdida ou buscada.” (1982, p. 297).

O eu refletido nas linhas do romance através do protagonista Alberto Soares é um *eu* que percebe o universo e as relações que o cercam e o envolvem através do persecutório acontecimento da morte. A narrativa é construída a partir da obra criada por Alberto que, sendo narrador e também “autor”, coloca suas memórias à nossa disposição. Esse narrador em primeira pessoa organiza a história a contar, apresentando-se no início, justificando sua existência, expondo fatos passados como numa tentativa de organizar e entender o que se passou durante a sua vida e a convivência com as demais personagens. Os tempos distantes são recordados à luz da tentativa de depreender a busca pela aparição do outro, da compreensão da essência de cada indivíduo compreendida entre o nascimento e a morte.

António Sérgio Mendonça, em seu texto ‘*Aparição*’ e/ou a hermenêutica da *comunhão*, fala-nos sobre o que ele pensa ser o cerne do romance de Vergílio Ferreira:

Na reflexão do personagem ele assume o lugar do texto filosófico na função de narrador fictício. Para esta reflexão, embora a aparição seja o anunciar-se a si próprio do homem como ser, isto nos é apresentado como impulso de sua condição existencial. Na proporção do ser contido em si que se revela, o homem conhece o outro. Isso não basta aparecer-se – é necessário entender esse aparecimento como decorrente da descoberta comum: a condição humana. Esta seria a síntese essencial ocorrida depois de a existencialidade operar-se na aparição. (1982, p. 45)

A existência se dá ao longo da vida do ente; ela autentica-se no cotidiano, não apenas ao nascer. É através de todas as vivências, experiências-limite como a morte do outro, que o ser se percebe no mundo e percebe também a própria finitude. A humanização é justamente o encontro com a essência do outro indivíduo e o entendimento de que o tempo e a morte são fatores constituintes de todas as existências, colocando-nos, assim, no mesmo lugar frente à vida. A descoberta de Alberto, a mesma que o faz escrever suas memórias e voltar para o passado em que todas as demais vidas confluíram-se com a sua, é solitária. Alberto percebe o outro, a aparição do outro, através de suas mortes, da fragilidade da existência: “A cessação do ser consciente, sua submersão no nada, é que se constitui como núcleo do romance”, afirma Beatriz Berrini. Não é uma descoberta acerca de um deus ou uma questão de fé, mas de identidade. É a identificação de que ele é humano, frágil e que sua vida existe em consonância com outras. Estar vivo é não estar só, mas em comunhão com tantos outros “eus” diferentes do nosso e ao mesmo tempo complementares. Vergílio Ferreira<sup>2</sup> afirma

mas estar vivo não traduz uma finalidade limitada, cingida ao interesse de uma estreiteza individual, traduz uma justificação por um valor de grandeza. Se esse valor, o concebemos de algum modo objetivamente, ele efetiva-se, ele o é verdadeiramente pela sua realização através de nós. (1961, p.50)

---

<sup>2</sup> Ensaio *A presença da arte de Vergílio Ferreira* para a revista *Colóquio Letras da Calouste Gulbenkian* (Portugal) de 1961.

Daí de pensarmos no modo como Alberto percebe o mundo, as vidas e as mortes que o acompanham. É a representação da realização através do eu por si mesmo: as mortes validam o sentido de vida apreendido pelo protagonista.

“Ser artista é ser vivo” (1961, p. 50). A afirmação de Vergílio Ferreira acorda com as ideias de Maurice Blanchot, que enuncia estar o homem dominando a morte no momento de escritura em *O espaço literário*: “O escritor é então aquele que escreve para morrer e é aquele que recebe o seu poder de escrever uma relação antecipada com a morte.” (2011, p.96); a morte como o aniquilamento e o esquecimento: invencível e inaceitável é a morte física, mas perpetuada pela escrita, pela aporia do esquecimento, pela superação da desmedida de que somos maiores que a própria morte ao tentarmos superá-la com a ficção. Blanchot ainda diz que é a escrita que permite ao artista a morte, porque é no ato da escrita que se estabelece a relação entre o que existe e o que termina com a morte:

Escrever para poder morrer – morrer para poder escrever, palavras que nos encerram em sua exigência circular, que nos obrigam a partir daquilo que queremos encontrar, a buscar apenas o ponto de partida, a fazer assim desse ponto, algo de que só nos aproximamos distanciando-nos dele, mas que autorizam também esta esperança: onde se anuncia o interminável, a de apreender, a de fazer surgir o término. (2011, p. 97)

“A realização de um artista como homem é-lhe dada precisamente através da sua arte. Arte e vida se identificam” (1961, p.50). Tal afirmação de Vergílio Ferreira leva-nos a pensar sobre a realização que é a escrita sobre o ato da morte. Essa realização torna-se de vida – a concentração pela morte, o resgate do descarte físico, a miséria do esquecimento, a perpetuação pelo gesto da escrita, não sendo apenas um ato de estética para si mesmo.

A escrita é fonte inesgotável de entendimento da existência por ser a arte o depósito das crenças, das ideologias e das possibilidades, espaço de

engendramentos e de situações e experiências limites. A ficção, afirmada pelo próprio Vergílio Ferreira:

Presença obsedante, centro evidente de toda uma ordenação cultural, valor de valores, forma última e primeira de uma afirmação de verdade, a arte é assim uma realização de vida, não apenas para o artista que o exprime, mas para quantos se fundam em autenticidade e nobreza para se estar vivo se é artista, para se estar vivo se ama a arte. (1961, p. 53)

Essa ideia de ordenação, de valores e de realização de vida é que é construída em *Aparição*: narrativa que se cria sobre os alicerces da existência, como temporalidade e morte, o consistente e permanente mito que se insinua no cotidiano das personagens – a morte como o mito, a aparição constante no outro, o labirinto que se enuncia como vida e o permanente trajeto de fuga. Maria do Céu G. Z. Fialho em seu texto *O homem 'paixão inútil' na Aparição de Vergílio Ferreira* sobre o ato de narração de Alberto, e conclui que: “ensaiar a busca ontológica de um narrador mito de si próprio: através das várias aparições de um objeto, procurar a sua própria aparição, a aparição de sua consciência irmanando-a com a liberdade.” (p. 51).

E como tal, as ações de Alberto contaminam o conteúdo dos entes, humanos ou não. À sua ação não escapam as demais personagens que compõem o painel de alteridades que se alternam na linha de sua existência. Alberto é um professor de liceu, ensina literatura e língua. Filho de um proprietário de terras, formou-se em Letras na Universidade de Coimbra. É filho de Álvaro e Susana, irmão de Evaristo e Tomás. Ao inscrever-se em um concurso para dar aulas, é selecionado para ir a Évora. A chegada à cidade é marcada pela proximidade com a família do Doutor Moura, médico e amigo de seu pai. É a partir de sua mudança para Évora que a história é narrada, entremeada pelas lembranças das vivências passadas e repletas de significados que corroboram para as situações presentes na vida de Alberto.

A vida cotidiana de aulas e as caminhadas solitárias pela cidade são conjugadas às relações com a família de Moura, que vão estreitando-se e formando o quadro das refletidas aparições de vida e morte que compõem a existência de Alberto.

A problemática que percorre a narrativa e que perturba a mente de Alberto é tramada através das personagens que acionam e “agenciam” as discussões filosóficas que se engendram ao longo da história. Ligadas entre si mesmas e a Alberto, elas formam um círculo de aparições e de “eus” que convergem para a questão central da obra: a existência e a finitude.

Ana é a filha mais velha do Doutor Moura e é casada com Alfredo Cerqueira, um tipo bem humorado. A incapacidade de gerar filhos, causada por um problema passado, é a questão que lhe perturba a existência. A impossibilidade de perpetuar sua memória através de um filho, a ingerência sobre a natureza de seu próprio corpo faz com que se torne devotada à Cristina, sua irmã caçula. Ana sente-se perturbada pelas ideias existencialistas de Alberto. Perturba-a como Sofia conduz suas relações de forma sedutora, como se a vida fosse nada mais que possibilidades de relacionamentos amorosos.

Fruto tardio concebido na idade madura pelo Doutor Moura e a esposa, Madame Moura, Cristina é a atenção e o afeto de toda a família. É o *ser que está sendo*, ainda sem a ideia da vida e da morte, apenas a entreter-se com as delicadezas da infância e o aprendizado da arte: toca piano de forma magnífica. A delicadeza da existência de Cristina é semelhante, pela descrição do narrador, a existência de um anjo ou de uma criatura divina, de ares singularmente diáfanos.

Sofia é a filha do meio. É ela a desencadeadora de diversos e intrincados nós no pensamento de Alberto. São mútuas existências que se questionam. Sofia é sedutora, e inicia em Alberto a sessão do desejo e ao mesmo tempo da prudência: misturam-se timidez e paixão. O amor torna-se uma forma de busca, de enfrentamento das questões que lhe perpassam a vida: o outro, a existência,

o encontro de si mesmo. Carolino, ou Bexiguinha, é o último amante de Sofia. Um rapaz de dezessete anos, marcado pela aparência física desfavorecida e repleto de espinhas. Constitui uma personalidade marcada pelo medo do poder da vida e da morte.

Outras personagens constituem o quadro: Álvaro Soares, o pai, a primeira morte conhecida por Alberto; Susana, a mãe, que é a última morte narrada pelo protagonista; Tomás e Evaristo, os irmãos que não tendem ao pensamento existencialista como Alberto; Chico, o amigo da família do Doutor Moura; Bailote, o agricultor que se suicida; António, o capataz da propriedade do pai; e Tia Dulce, lembrada mesmo sendo uma personagem falecida há muito tempo. Essa relação de Alberto com as demais personagens é descrita por João Décio:

No caso de *Aparição*, a existência humana não se mede pelo fato de se alcançar algo colimado, mas antes pelo processo de luta interior, do processo de afirmação, através do qual o homem se autentifica, por revelar-se a si mesmo e por provocar a revelação nas criaturas com as quais entra em contato. (1982, p. 224)

O que perpetua no romance de Vergílio Ferreira é a ideia da condição humana, exata e marcada pela temporalidade: somos feitos para a morte e nossas ideias coabitam com a ideia de que somos finitos. Condicionamos nossa existência com a permanente e inalterada lembrança da morte. Esse pensamento que acompanha a narrativa de Vergílio é enunciado por Sartre: sabemos que vamos morrer, mas não sabemos quando, não temos a condição de precisar. Denominado pelos latinos de *mors certa*, o sentimento de absurdo é descrito em *O ser e o nada*: “Com efeito, pode-se esperar uma morte em particular, mas não a morte.” (2010, p. 654). O homem conta com a morte, pois sabe que ela é inevitável, mas ele não espera a morte, e é isso que a torna assustadora e absurda.

As ações de Alberto Soares desde a infância, e por ele mesmo narradas, enunciam e evidenciam sua constante demanda em relação à existência e à finitude. Chamado por sua família de “o Monge”, Alberto perguntava-se sempre sobre o “eu” que nele existia. É na ideia de escrever que ele decide colocar na ficção suas memórias sobre a persecutória necessidade de desvelamento do ser:

[...] esta verdade que me queima quando vejo o absurdo da morte, se pretendo segurá-la em minhas mãos, revê-la nas horas do esquecimento, foge-me como fumo, deixa-me embrutecido, raivoso de surpresa e de ridículo... E todavia, sei-o hoje, só há um problema para a vida, que o de saber, saber a minha condição, e de restaurar a partir daí a plenitude e a autenticidade de tudo – da alegria, do heroísmo, da amargura, de cada gesto... Ah, ter a evidência ácida do milagre que sou, de como infinitamente é necessário que eu esteja vivo, e ver depois, em fulgor, que tenho de morrer. (2005, p. 11)

A consciência do que seja o eu surge a partir do outro, e essa consciência dá-se quando da morte do outro. O protagonista tem de enfrentar diversas possibilidades de relações que o colocam frente ao problema do ser e da morte e do ser frente ao nada que é a própria existência. Assim define Maria do Céu G. Z. Fialho:

Pesa essa redução como uma fatalidade e um destino sobre a vida do homem, cujo projeto último é a morte, por isso todas as experiências de morte se associam e irmanam na lembrança de Alberto. Para além delas fica a memória, cada vez mais esbatida, nos que ficam, isto é, depois da morte resta a existência do outro do lado de fora, o juízo dos vivos sobre os que morreram, uma espécie de síntese. (1982, p. 61)

Essa memória está associada à memória colocada por Paul Ricoeur, que diz que vivemos à sombra daqueles que morreram, vivemos de cultivar a ausência. Vivemos com a ideia daqueles que existiram, construímos a

continuação de nossa existência de modo síncrono à ausência do outro, e através dela é que se dá a percepção da finitude, da finalidade da vida. É essa a ideia de Paul Ricoeur presente na obra *Vivo até à Morte*:

Em primeiro lugar, há o encontro de um outro que nos é querido, de outros desconhecidos. Alguém desapareceu. Uma questão nos surge e ressurge obstinadamente: existirá ainda?, e onde?, em que lugar, sob que forma invisível aos nossos olhos? Visível de outra forma? Esta questão liga a morte ao morto, aos mortos. É uma questão de vivos [vivants]. (2011, p. 34)

Para Alberto, o que incomoda não é a morte, e sim a existência, mas é através da morte que ele entende a ideia de existência, uma vez que a percepção do outro se perfaz, e de maneira concomitante determina a existência do narrador, quando da morte. Não é a decomposição do corpo ou a ausência física do ente, mas a ausência do “eu”, a não aparição do ente, que é também fragmento da sua essência. Sempre lembrados, sempre colocados à luz do presente, os mortos não são isolados ao inevitável aniquilamento corpóreo; são a manutenção do passado e a reminiscência de uma vida precedente dos que ficam. À ideia de morte física, contrapondo-se à morte como ausência do eu, Paul Ricoeur diz:

A questão é: que espécie de seres são os mortos? É tão insistente que mesmo nas sociedades secularizadas não sabemos o que fazer dos mortos, isto é, dos cadáveres. Não os deitamos para o lixo como resíduos domésticos que, contudo, fisicamente, não deixam de ser. O imaginário procede por deslize e generalização: o meu morto, os nossos mortos, os mortos. Generalização por dissipação das diferenças: o amado – o terceiro. Os mortos como terceiros desaparecidos, os defuntos. O dia dos mortos. O lugar da sepultura, entre os critérios da humanidade, ao lado do utensílio, da linguagem, da norma moral e social, testemunha a antiguidade e persistência desse fato certo [?]: não nos desembaraçamos dos mortos, nunca nos livramos deles. (2011, p. 34)

A narrativa de Vergílio Ferreira se detém sobre a busca da personagem pela sua essência, pela resposta (filosófica) sobre a sua própria posição como indivíduo no mundo que habita. Não é uma busca religiosa, mas existencialista e de porquês, de respostas repletas de empirismos, como a morte do outro, entendida pela perspectiva da ausência, da supressão do outro do convívio social. Inquietar-se com a morte do outro é perceber a própria essência e a existência finita. A ficção torna-se um modo de apreender essas experiências todas e conjugá-las em torno do sentido de presença, de vida em que se revela a intenção de Vergílio Ferreira:

[...] aí se revela Vergílio Ferreira original – o mito da Arte é retomado, não no sentido de Malraux, mas como meio possível de atingir os momentos privilegiados de aparição a si mesmo e do encontro do lugar que no mundo é seu; isto é, a Arte é vista como um caminho oferecido para a totalização. (1982. p. 59)

O homem é o centro das narrativas de Vergílio Ferreira, e assim é em *Aparição*; Alberto questiona-se o tempo todo sobre a pessoa que o habita, sobre o “eu” que ele é. A ideia colocada pelo protagonista é a de justificar a vida através do fato da morte: todo homem é um ser para a morte. Assim, a morte compõe o romance com a tentativa de esclarecimento da nulidade: “Portanto, eu tinha um problema: justificar a vida em face da inverossimilhança da morte.” (2005, p. 49). Essa é a preocupação que perturba Alberto. É nas linhas de sua própria narrativa que ele irá tentar conectar as existências todas que compunham sua vida.

A relação de dependência de Alberto com as demais personagens justifica-se por configurarem necessárias personificações que complementam sua própria existência. Roland Bournneurf e Réal Ouellet, em *O universo do romance* (1976), abordam a personagem como algo indissociável do universo fictício a que pertence: “homens e coisas; assim, ela não pode existir isoladamente, e nesse universo a que pertence, ela é parte de uma série de

relações com outros elementos. As personagens agem umas sobre as outras e revelam-se umas as outras. A personagem não é um ser isolado que vive sua aventura: ela não pode existir no nosso espírito como um planeta isolado: está ligada a uma constelação e só por ela vive em nós com todas as suas dimensões.” (1976, p.199). Considerando sempre a relevância da figura ficcional, os dois críticos apontam funções possíveis para a personagem:

A personagem de romance, a título idêntico ao da personagem de teatro, pode desempenhar diversas funções no universo fictício criado pelo romancista. Pode ser sucessivamente ou em simultâneo, elemento decorativo, agente da ação, porta-voz, ser humano fictício com sua forma de existir, de sentir de ver o outro e o mundo. (1976, p. 211)

Se a ação de um romance pode ser definida como um jogo de forças opostas ou convergentes, cada momento dentro da narrativa é constituído por situações em que as personagens perseguem-se, confrontam-se ou aliam-se, dizem-nos Roland Bournneurf e Réal Ouellet. Entram em uso as categorias de protagonista, antagonista, objeto, destinador, destinatário e adjuvante, definidas como forças essenciais (1976, p. 217). É através de um número vasto de combinações entre as categorias apresentadas que a ação se desenrola.

*Aparição* articula-se sob essa organização ficcional: Alberto Soares conjuga suas ideias de existência com as demais personagens e com as mortes que são narradas. A relação entre as personagens e o protagonista está ligada a questão de ser, mas ser com alguém; é um mundo em comunhão com outros entes que também estão sendo. Dessas vidas que se espelham na do protagonista é que a ideia da morte como finitude fica evidenciada. Nelly Novaes Coelho coloca sobre a relação de Alberto com as demais personagens, reforçando o cunho existencialista:

Partindo do mundo das relações (= Alberto e o mundo a sua volta), Vergílio Ferreira tenta chegar ao domínio do intemporal

onde o Ser se descobre, ou melhor onde se encontra a sua Verdade e a justificação da Condição Humana em face da vida e da morte. No conflito íntimo de Alberto e nos dramas das demais personagens configura-se a problemática existencialista: a conscientização do “eu” absurdamente voltado para a morte, a obscura certeza que é no Homem que estão as respostas definitivas (e não num Deus ou algo transcendente, portanto FORA dele). (1973, p. 215)

Do correr do tempo na vida de tais personagens associada à angustiante presença inevitável da morte gera-se o fluxo da narrativa de Vergílio Ferreira: cada acontecimento “presente” é objeto de construção da existência do outro por ele percebido. A angústia que se apresenta em *Aparição* é um sentimento necessário no entendimento (ou na busca) do ente frente ao mundo. Angustiar-se é tentar descobrir-se. É estar vivo, e é essa a ideia que Paul Ricouer refere-se em *Vivo até a Morte*:

A ideia de que morrerei necessariamente um dia, não sei quando e nem como, veicula uma certeza (mors certa, hora incerta) demasiado instável para ferir o desejo [...] desejo de ser, esforço para existir. Sei tudo que foi dito e escrito sobre a angústia do deixar de existir um dia. Mas se o caminho da finitude aceite deve ser retomado, é depois de ter lutado com o imaginário da morte do qual eu não disse ainda senão uma figura, a antecipação interiorizada do morto de amanhã que eu serei para os sobreviventes, os meus sobreviventes. (2011, p. 37)

A morte é a constante presença na vida de Alberto, é ela a ligação entre as situações presentes e passadas pelo protagonista. Encerra-se, nos acontecimentos fatais, a percepção dolorosa da ausência. Representadas através de analepses que surgem das memórias mais primitivas de Alberto, essas mortes revelam o outro a partir da consciência de sua finitude. A primeira das mortes é a do pai do protagonista, Álvaro Soares. Significativamente, o pai morre de forma fulminante, na véspera de Natal, durante a ceia. É após essa primeira morte que Alberto muda-se para Évora:

Mas da angústia que me habita, a violenta redescoberta da morte, que eu acabo de fazer, tornam-me estranha esta cidade branca, separam-na dos meus olhos vazios. Venho de luto, o meu pai morreu. Que têm que fazer, em face da minha dor, da minha alucinação, estas árvores matinais da avenida que percorro, a branca aparição desta cidade ermida? (2005, p.14)

A morte do pai acontece de forma natural, mas nem por isso menos dolorosa ou vazia de significados. O pai que morre leva consigo a raiz, as primeiras discussões sobre a existência, ao mesmo tempo em que é o gerador da vida, o homem que compunha seu próprio ser, fragmento de sua identidade. É o primeiro contato que Alberto tem, não apenas com a ideia de morte, mas com o morto em si; é o despojo, a sobra da vida, como anteriormente lembramos o que foi dito por Paul Ricouer: não sabemos o que fazer com o cadáver. Alberto, ao ajudar a preparar o corpo do pai para ser velado, depara-se com a existência finda e projeta o sentido da vida do pai, a completude do ser que era a figura paterna, agora inerte:

Então bruscamente ataca-me todo o corpo, as vísceras, a garganta, o absurdo negro, o absurdo córneo, a estúpida inverossimilhança da morte. Como é possível? Onde a realidade profunda da tua pessoa, meu velho? Onde, não os teus olhos, mas o teu olhar? Não a tua boca, mas o espírito que a vivia? Onde, não os teus pés ou as tua mãos mas aquilo que eras tu e se exprimia aí? Vejo, vejo, céus, eu vejo aquilo que te habitava e eras tu e seu que isso não era nada, que era um puro arranjo de nervos, carne e osso e agora a apodrecerem. (2005, p. 45)

Paul Ricouer, em *A memória, a história, o esquecimento*, retoma o pensamento de Heidegger e a questão do ser-para-a-morte. Para Ricouer, falta na ideia heideggeriana a relação do homem com o próprio corpo, com a carne, uma vez que com a morte o corpo deixa de existir como participante ativo de um grupo:

Aprendo a morte como um destino inaliável do corpo-objeto; aprendo-a pela biologia confirmada pela experiência cotidiana; a biologia me diz que a mortalidade constitui a outra metade de um par, do qual a reprodução sexuada constitui uma metade. (2007, p. 369)

Para Ricouer, a biologia ensina apenas a necessidade da morte, pois como seres biologicamente vivos, precisamos morrer. Esse saber, mesmo que interiorizado, continua compartilhando com a vontade de viver, o âmago do ser. A compreensão da morte, porém, só chega ao homem quando do momento em que o homem não pode mais se distanciar da morte: “é somente ao final de um longo trabalho sobre si que a necessidade totalmente factual de morrer, pode se converter, certamente, não em poder-morrer, mas em aceitação do ter que morrer” (2007, p. 369).

Mesmo quando o homem aceita a sua finitude, a morte continua sendo aterradora, principalmente pela experiência que o indivíduo tem de perder as pessoas próximas: a confissão secreta de que a morte levou nosso ente mais querido e que, de fato, nos poupou, abre o caminho para uma estratégia de evitamento, a qual, esperamos, também nos poupará do momento de nossa própria morte (2007, p. 370). A morte é, além de biológica, social, porque é reveladora do poder de separação, da ruptura total com a família e com a comunidade.

Dessa ruptura com o ente próximo, a perda da comunicação constitui uma verdadeira amputação de si mesmo, conforme diz Ricouer, na medida em que o desaparecido faz parte da identidade própria. O luto pela perda de alguém é juntamente com o medo da morte violenta uma antecipação da morte para o homem:

A morte dos próximos, sobre a qual, preferimos meditar, é, na verdade, a morte “suave”, ainda que o horror da agonia a desfigure. Mesmo assim, ela equivale à libertação, ao

apaziguamento, como o rosto do morto se permite ver, segundo o desejo dos sobreviventes (2007, p. 371)

A morte também é abordada por Ricouer como um “não estar mais presente na história”, pela condição de que na história se lida com os mortos de outrora: a história do tempo presente é parcialmente uma exceção, na medida que convoca os vivos (2007, p. 376). É esse “não estar mais presente” que é percebido por Alberto. A morte do pai é comparada ao despertar de um sonho, o instante estúpido em que acontece; o pai é o interlocutor sobre a existência, sobre o eu, a aparição procurada pelo protagonista. De assalto, a morte abate-se sobre o outro, o pai. Essa ideia associa-se a de Paul Ricouer: “O fantasma: que a Morte seja mais real que a vida. O horror da morte não é mais a sua aparência.” (2005, p. 50). Isso ocorre até o momento em que nos aproximamos da morte, como fator externo a nós, quando percebemos a ausência de vida, o corpo, o não estar mais entre o grupo a que pertence, o não realizar mais suas tarefas diárias, e é então que a morte deixa de ser o fantasma lembrado por Ricouer. Ela é a materialização do fim resgatada pela memória, vivida na não-presença, fragmentada em sentidos e temporalidades passadas, experienciadas, componentes da identidade do morto e também daqueles que permanecem vivos. É assim que Alberto percebe a morte do pai:

Como tu, meu velho. Ai estás a beira da cova, na urna aberta, para te reconhecermos pela última vez. Onde a tua pessoa, onde o que eras tu. Passam pela estrada os carros chiando. Vem das vinhas, das vindimas, trazem o aroma da terra e da vida, mas tu agora és apenas a tua imagem. Que é de ti? Ouço para lá dos teus lábios cerrados a tua palavra grave, vejo as tuas mãos erguerem-se, povoadas de um gesto que eras tu. Não! Quem te habitava não é. Viverás ainda na memória dos que te conheceram. Depois esses há de morrer. Depois serás exatamente um nada, como se não tivesses nascido. Quantos crimes, vexames, remorsos, alegrias e projetos e traições e castigos e prêmios e tudo e tudo nos milhões de homens que passaram noutros séculos por esta pequena aldeia e souberam

os seus sítios e a montanha e a ribeira e se souberam daqui e disseram [...]. (2005, p. 51)

A morte do pai é sucedida na narrativa de Alberto pela morte de Bailote. É o choque por uma morte violenta e repleta de sentidos em referência ao ente e o devir de sua relação com o mundo. Bailote é um homem do campo, um semeador, conhecido por sua mão boa: “uma mão funda, assim grande como um cocho de cortiça. Eu metia a mão ao saco e vinha cheia de semente. Atirava à terra e semeava uma jeira num ar” (2005, p. 61), define o próprio Bailote. Essa mesma mão inábil tira-lhe a capacidade da rapidez e da qualidade do trabalho. Não mais a mão de semeador, manipulador da terra e da vida, mas agora a mão velha, cansada, enegrecida pelo trabalho. Bailote enforca-se depois da negativa do Doutor Moura em ajudar-lhe a recuperar a mão. O medo da inutilidade, da primitiva realização através do trabalho, ligado à terra, da sobrevivência física e do sustento conduzem Bailote ao suicídio. Uma fuga desesperada da modificação do sentido da vida, da relação do ente com o mundo. O suicídio, forma não-natural de morte, conjugação da falta de perspectiva com o que o mundo apresenta como vida após um fracasso, o medo da existência diferente do imaginado pelo ente. Dessa morte é que as questões sobre a essência e a existência do indivíduo intensificam-se nos pensamentos de Alberto: “Que fazemos nós da vida? Que incrível pertinácia nos resolve numa ilusão toda a imensidão de estar vivo? Não vale então nada, meu velho desconhecido, esse prodígio de seres, em face de uma mão que não é já a de um semeador?” (2005, p.57).

Maurice Blanchot, em *O espaço literário*, fala-nos do suicídio:

O que há de deliberado no suicídio, essa parte livre e dominante pela qual nos esforçamos por permanecer nós mesmos, serve sobretudo para nos proteger do que está em jogo nesse evento. Parece que, desse modo, nos esquivávamos ao essencial; parece que nos interpúnhamos ilegitimamente entre algo de insustentável e nós mesmos, procurando, nessa morte

familiar que provém de nós, nada mais reencontrar senão nós, a nossa decisão e a nossa certeza. (2011, p. 107)

Aniquilamento por vontade própria, o suicídio é a cessação do ente que não consegue perceber sua existência fora do imaginado ou do não cumprido. De forma contrária à do pai de Alberto, Bailote termina sua própria vida, enforcando-se. Aniquila-se do mundo que rejeitava sua mão inútil, seu gesto vazio de semeador. Pai, assim como Álvaro Soares, Bailote retira-se da convivência com os vivos, deixando os descendentes solitários e a terra vazia.

As mortes violentas sucedem-se na narrativa de Alberto, e uma delas é a morte da galinha, a pedradas, por Carolino, ou o Bexiguinha. Antagonista de Alberto, Carolino vive em constante esforço para entender a sua existência e o poder de criar e matar. O incidente com a galinha é o primeiro indício de seu desequilíbrio, do desesperador argumento de seus rompantes:

- Pensei muito senhor doutor, na história do homem que se enforcou. Esse homem que já não tinha mão boa para semear. E então eu pensei: já não há deuses para criarem e assim o homem, senhor doutor, o homem é que é um deus porque pode matar.

Olhei-o feroz e aterrado.

- Não digo que se mate, senhor doutor, eu não digo isso. Digo que matar é igual a criar. Bom, não é bem igual, quero dizer, é diferente, eh, eh... (2005, p. 123)

Articula-se em Carolino o instinto primitivo de morte, a necessidade de matar como manutenção de um poder semelhante ao de um deus, ao peremptório sentido da existência. Carolino é a animalidade do ente, a causa da morte por prazer, por certificação de uma capacidade. A violência desmedida da personagem ajusta-se ao temperamento oblíquo que apresenta em suas relações. É Alberto o choque desencadeador da angústia de Carolino, mesmo na tentativa de ensinar-lhe sobre a existência, pregar-lhe a vida e não a morte: “pregava-te a vida, mas a vida iluminada até a última de suas raízes” ( 2005,

p.123). É a galinha, seu corpo inerte, silencioso, a certeza de Carolino sobre sua presença no mundo, sobre sua autenticidade como ente capaz de aniquilar uma outra existência:

Mataste uma galinha,  
 Ele olhou-me, olhou o sítio do bando, com uma emparvecido.  
 Depois correu para lá, baixou-se, pegou a galinha por uma asa.  
 Em volta, na planície deserta, não havia um rumor. Eu fui-me aproximando, Carolino, imóvel, segurava ainda a galinha suspensa. E olhava-a fascinado, olhava-lhe o bico, donde o sangue pingava, olhava-lhe as penas da asa que segurava toda aberta em leque, a outra asa descaída, as patas negras com anéis de rugas e de dedos unidos. E dizia em voz surda:  
 - Matei-a. (2005, p. 127)

Podemos nomear o que Vergílio Ferreira produziu como literatura filosófica permeada por questões existenciais, aporias que percorrem a arte desde os seus tempos mais primordiais: a existência do outro, a vida como essência, a morte como completude e entendimento da permanência do ser no mundo. É a ideia que expressa também Maurice Blanchot:

Talvez a arte exija que se brinque com a morte, talvez introduza um jogo, um pouco de jogo, onde não existe mais recurso nem controle. Mas que significa esse jogo? “A arte esvoaça em torno da verdade, com a intenção decidida de não se queimar nela.” Aqui ele esvoaça ao redor da morte, não se queima, mas torna sensível a queimadura e converte-se no que arde e no que comove fria e mentirosamente. (2011, p. 95)

E é esse o jogo (de forças opostas) representado pelas personagens que conflitam com Alberto. A cada acontecimento de morte, é esclarecida para Alberto uma relação diferente com a existência: Carolino não é mais o menino tímido do liceu; é um homem, com a capacidade de matar outro ser vivo. A presença de Carolino é uma inquietação violenta, convertendo em negatividade, em destruição. Alberto tenta lhe ensinar: o ente e a nulidade, a presença, o homem diante do mundo. A morte para Carolino é o resgate da

possível dominação de si mesmo, é a falsa fundamentação do poder do homem sobre a morte.

A relação de Alberto com a vida é de profunda solidão; mais próximo da morte, que lhe permite a comunhão com o outro, o alcance do entendimento da presença do outro no mundo e a completude que essa outra existência lhe proporciona. A morte coloca-se como uma necessidade, algo fundamental que dispõe Alberto de frente para a aparição do que é o outro, e, portanto, de frente para si mesmo. Diz-nos Blanchot, em *O espaço literário*: “A morte é o outro lado da vida que não está voltado para nós; cumpre tentar realizar a maior consciência possível de nossa existência que reside nos dois reinos ilimitados e se alimenta inesgotavelmente nos dois.” (2005, p. 141).

O mistério da vida, a existência valorizada e entendida por Alberto se dá através da complementação da presença do outro. A aceitação do ser-para-a-morte é atendida por meio da comunhão entre Alberto e aqueles que presentificam-se em sua vida. Essa relação de dependência articulada na ficção distingue Alberto como uma personagem principal, denominada por nós, desde o princípio, como protagonista e também narradora, ponto de vista sob o qual centraliza-se a narrativa. A relação entre as personagens é descrita por James Wood em *A mecânica da ficção*:

Se tento distinguir entre personagens principais e secundárias – personagens complexas e simples – e afirmar que estas diferem em termos de sutileza, profundidade, tempo de antena na página, sou forçado a admitir que muitas personagens supostamente simples me parecem mais vivas e mais interessantes como estudos humanos, não importa o quão breves, do que as personagens complexas a que estão subordinadas. (2010, p. 124)

A sutileza de existência, mas profunda em termos de significados dos quais nos fala James Wood, é a descrição da personagem do cão Mondego. Mondego é lembrado desde os primeiros capítulos de *Aparição*. O aparecimento

do cão, assim como a sua morte, são a exaltação do protagonista sobre a comunhão dos entes, a autêntica percepção do homem num humanismo além de uma determinante de espécie: Mondego é também o outro, uma existência notável, simbolizada numa experiência vivencial de amizade e entendimento com Alberto.

A morte de Mondego é a primeira experiência de morte vivenciada por Alberto. O cão que chegara-se a ele, que retornava da escola com os irmãos, na estrada, já era demasiado velho e doente. Apedrejado por um dos irmãos, foi acolhido por Alberto, que deu-lhe um nome, uma identidade: Mondego. À solidariedade e apreço de Alberto, Mondego correspondeu com a fidelidade própria da espécie e com o estabelecimento de “uma comunicação entre nós por certa qualidade de presença, de realidade íntima, de pessoas.” (2005, p. 135). Alberto reconhecia no cão a presença do outro, a individualidade da existência. O cão é a experimentação do entendimento de uma identidade diversa: “Tinha a sua personalidade definida, com simpatias e antipatias, o conhecimento do que passava a sua volta, as intenções dos que se abeiravam dele.” (2005, p. 136)

Existência sutil, porém preenchida de significados sobre o conhecimento da presença alheia à nossa, Mondego era o exercício inicial do entendimento sobre a finitude e a finalidade da vida. Ele era a morte do outro, a primeira visão do fim que é a morte, o término de um ciclo. É o que Paul Ricouer coloca-nos em *Vivo até a morte*:

O morrer como acontecimento: passar, acabar, terminar. Por um lado o meu morrer de amanhã está no mesmo lado que o meu ser-já-morto de amanhã. Do lado do futuro anterior. Aquilo a que chamamos moribundo só o é para aquele que assiste a sua agonia, que talvez o assista na sua agonia. (2011, p. 38)

A idade avançada do cão, associada ao inverno rigoroso, condenam-lhe a não recuperar-se de uma doença; o inevitável fim, consciência tomada a

contragosto por Alberto. O cão não viveria até o fim da estação. A verdade inexorável da cessação da vida de Mondego lhe é dita por Tomás:

- Que é que tu esperas do cão? Viveu, tem de morrer.  
 Não havia ali, porém, uma acusação. Havia só o reconhecimento de uma evidência serena. Mas justamente para mim o que era evidente não era a morte, era a vida. Como podia o cão morrer? Como podia morrer a sua *pessoa*? (2005, p. 137)

O cão seria sacrificado por António a pedido do pai. A morte de Mondego lança Alberto à ideia de essência; fim da existência do cão e início da busca de Alberto pelo entendimento da presença, da aparição do ente do mundo. Configura-se, no íntimo do protagonista, o determinante questionamento existencialista do eu e da morte: somos finitos e temporais como organismo, como indivíduo que habita um mundo organizado e físico. A morte do outro é a experiência externa a nós, e ela age sobre o nosso conceito de existência e sobre a nossa memória. É a experiência de Alberto, a metonímia da experiência de todos os que permanecem vivos:

Já não vejo a lua, que subiu mais no céu. Mas a face da montanha, voltada para mim, ilumina-se agora toda, branca e solene. E nesta imóvel radiação do silêncio, nesta vasta suspensão do tempo, a morte do Mondego irmana-se à de meu pai, dissolve-se num imenso apaziguamento. Como um olhar gravado de cansaço, a lua vela o ossuário da terra, a profunda surdez me submerge. (2005, p.138)

Enquanto Mondego é a morte de um ente que completa sua existência, mesmo que abreviada pela doença e pela necessidade do sacrifício, a morte de Cristina é a abreviação de uma existência que “estava sendo”. A violenta forma como Cristina morre é também parte da dolorosa percepção do sentido que o aniquilamento adquire. A inverossimilhança da morte justifica-se em casos como o da morte da menina: a cessação da vida de uma forma brutal,

inesperada. A interrupção do ser que está começando a existência demarca na narrativa de Vergílio Ferreira a ideia do ente que caminha para a morte como finitude de um plano, a plenitude de uma vida. Cristina é fruto tardio no casamento do Doutor Moura: “viera fora do tempo”, como indica o narrador. Cercada de atenção luminosa pela irmã Ana, que é estéril, a criança é a possibilidade do deslocamento do sentimento materno. Descrito de forma singular pelo narrador, o momento no qual conhece Cristina é também o momento da percepção do ser que está no mundo começando sua existência: “Conheci-te Cristina, estavas com teus sete anos, a tua saia azul de folhos, o teu arzinho de menina grave. Nada dirias por então – e que tinhas tu a dizer?” (2005, p. 35). Cristina completa as demais existências, confere às relações da família o laço de docilidade que a une.

Sua habilidade musical é percebida por Alberto como uma intrigante percepção do ente no mundo: para que fomos feitos? Ao ouvir a menina tocar piano, ele descreve com deslumbramento o que a aparição de Cristina lhe representa:

E de ver assim, presente a uma inocência o mundo do prodígio e da grandeza, de ver que uma criança era bastante para erguer o mundo nas mãos e que alguma coisa, no entanto a transcendia, abusava dela como de uma vítima, angustiava-me quase até as lágrimas. (2005, p. 41)

Evidencia-se para Alberto a certeza do ser como expoente de uma essência. Cristina é a visão do ser perfeito, pois paira a sua volta a ideia da existência plena, repleta de possibilidades, em uma aura onírica de deslumbre artístico; ela representa o devir que é todo ente. Isso é o que mais comove Alberto quando a menina morre em um acidente de carro que ocorre durante um passeio com a família do Doutor Moura. Beatriz Berrini fala-nos desses encontros de Alberto com a morte, o que nos permite reflexões sobre Cristina:

O narrador em trechos que se distribuem através da narrativa vai delineando as circunstâncias e caracterizam a morte e a

assinalam, seja no instante em que ela acontece, quando a sua presença é um fato incrível para aqueles a quem atingiu diretamente. (1982, p. 69)

É a morte de Cristina o acontecimento mais assombroso para Alberto. A impossibilidade da continuação da existência, a inesperada amputação do convívio com Cristina reverbera em Alberto a negação da própria essência:

E de súbito vê-se que não é possível morrer. Que não é possível. Onde está Cristina, a que era ela, não a que morreu de vestido de holandesa, não a que tocava, ela tocava tão bem...Havia outra, outra, profunda, ELA, eu via-A, vinha até o seu olhar, ao seu sorriso, eu via-A, eu vejo-a, relembro-a , está aqui comigo, conheço-a, só me não pode falar.(2005, p. 227)

Experiência-limite, a morte do outro é sempre o ponto de partida para a meditação sobre o ente, sobre a presença e a ausência. Assim como em Alberto, a morte de Cristina reverbera em Ana, aproximando-a de novo de Deus, recolocando-a frente a uma tentativa religiosa de explicação da morte, uma forma não lógica de uma fundamentação que justifique a morte. Paul Ricoeur fala-nos dessa expectativa de uma explicação divina, das “implicações de uma confiança em Deus”: “Elas dizem respeito ao sentido, à inteligibilidade, à justificação da existência. Mas pensar essas implicações sem nenhuma concessão à sobrevivência dos outros. Qualquer coisa de diferente da sobrevivência dos outros. Qualquer coisa de diferente da sobrevivência.” (2011, p. 63).

É a impotência e a consciência da impossibilidade diante da morte que ficam evidentes depois da morte da menina. A não-presença da irmã modifica o modo de Ana perceber o mundo, numa conjugação entre o amor maternal e a razão para entender o significado da morte como nulificação de outro indivíduo, o aniquilamento físico e a manutenção da memória sobre o afeto e a saudade que sentia de Cristina.

Sobre a constante presença da morte em *Aparição* e o cunho existencialista que se dispõe e que se conjuga com a ideia de essência, de estar e de ser no mundo, Jorge Fernando de Carvalho aborda, em seu ensaio *A procura do absoluto em Vergílio Ferreira*:

*Aparição*, o último romance de Vergílio Ferreira, desenvolve e eleva o outro plano essa preocupação existencial do Ser que fulgurantemente se descobre a si próprio e ao que o representa. Trata-se, antes de tudo, da procura de uma unidade fundamental, da necessidade de uma coerência absoluta do homem com aquilo que é da sua condição e do seu destino. (1982, p. 245)

A morte de Cristina precede o isolamento de Alberto, que se retira para uma casa distante, buscando no silêncio e na reflexão sobre as coisas acontecidas a explicação sobre sua existência em simultaneidade com as demais personagens e suas histórias. Se cada morte configura um sentimento e uma potencialidade filosófica para Alberto, a desastrosa morte de Cristina é o absurdo.

No universo vergiliano, o confronto entre o homem e a sua real existência são as linhas que compõem as narrativas. A questão fulcral de *Aparição* é justamente a busca pela ideia de si mesmo que emerge da busca no outro. É a linha da existência de Alberto que cruza as linhas de vida e de morte das outras personagens. É a elucidação da vida que se dá através da morte; Alberto não procura um significado para a morte, mas para o ente, para a existência em seu pleno sentido, para a essência em sua plena possibilidade. É o que nos diz, portanto, Maurice Blanchot, quando fala sobre o que se procura através do sentido da morte:

Ninguém está certo de morrer, ninguém põe a morte em dúvida, mas no entanto, só pode pensar duvidosamente na morte certa, porque pensar a morte é introduzir no pensamento a desintegração supremamente duvidosa do não certo, como se

devêssemos, para pensar de modo autêntico a certeza da morte, deixar o pensamento deteriorar-se na dúvida e no inautêntico - ou ainda se, no lugar em que nos esforçamos por pensar, devesse quebrar-se mais do que o nosso cérebro, mas a firmeza e a verdade do pensamento.(2011, p. 99)

Essa manutenção da busca pelo significado do eu presente no mundo, da sua completude (e que aqui referimos o sentido de morte como finitude de um ciclo completo), é associada à aporia da morte, constante em *Aparição*. Não existe uma forma única de dizer a morte, de defini-la. Cessaçã de uma sequência de experiências que compõem o ser, ela é a finalidade de um estado, o de estar presente. É nessa intenção de entender a dicotomia entre o existir e o “não-existir” mais como matéria orgânica que o corpo compartilha o espaço com outros, sendo o que axiomatiza-se na narrativa engendrada por Alberto. A supressão da vida é imediatamente contemplada com a memória. Se a história de Alberto é contada através das outras personagens e de suas relações, ela atinge um momento de grande significação quando da morte de Sofia.

Sofia é uma personagem que completa o sentido da existência de Alberto, quer seja na solidão em que vivem ambos, quer seja na insatisfação com as respostas nunca alcançadas sobre o ente e a vida, sobre a morte e o nada e a constante angústia de estar vivo. Ao tornar-se aluna de Alberto, para lições particulares de latim, Sofia promove a aproximação entre dois indivíduos que se questionam de formas diferentes: ela é a conformidade com o fracasso e o desejo de cessação pela fatalidade, levando suas ações sempre ao limite; Alberto é a expectativa do entendimento sobre o homem e a sua humanidade, percebida através da existência. Maria do Céu G. Z. Fialho comenta sobre a figura de Sofia, personagem sobre a qual a problemática sempre evocada por Alberto exerce uma forte influência:

A tentação do fracasso é incarnada em Sofia, a imagem do desespero gritante, que num gesto de desafio, esvazia por suas mãos a taça da vida, como um veneno. Se tentando ser somos ainda nada, então votemos no nada mesmo que de ser nos

resta. O único projeto que nos resta será o projeto nulo, em Sofia [...]. (1982, p. 54)

Sofia é a expressão da existência em desassossego, em constante conflito com todos desde a infância. Era a garota inquieta, desajustada e que talvez se modificasse com o casamento. A inquietude de Sofia não era, porém, ligada ao amor. Era, antes disso, o incômodo da ordem, do mundo organizado e mantido desse modo à sua revelia. Enquanto Ana conforma-se, em um primeiro plano, com as implicações da vida, como a esterilidade e a resignação do casamento, Sofia é a imensurável necessidade do encontro, da experiência, do enfrentamento do limite, que é obliterado cotidianamente pelo convívio e a negação entre os seres.

A morte de Sofia é o morrer de uma parte de si mesmo em Alberto. As provocações de Sofia não se estenderam apenas no âmbito filosófico da relação entre os dois: ela acabou por envolver-se com Carolino, o que constitui a fatal articulação de Sofia. Se na juventude ela havia pretendido matar-se por desagrado com a vida, é na maturidade que, por desagrado a Alberto, ela acaba por promover a própria morte de uma forma extremamente violenta, conforme afirmam Maria da Conceição Coelho e Maria Teresa Azinheira em obra que tenta esclarecer os principais objetivos e caracterizações da narrativa de Vergílio Ferreira:

Tal como vivia excessivamente, Sofia teria de morrer de forma trágica. Ela traz consigo um destino trágico que se observa nos seus gostos e nos seus comentários. Marcada pela violência, pela rebeldia, pelo desprezo dos outros, só por morte violenta poderia desaparecer. (2003, p. 32)

Ao descrever o fim de Sofia, Alberto cerca-se novamente da permanência angustiante da morte: “Na realidade, no dia seguinte, e com uma clareza sem sombras, como a desse sol de Junho, Sofia apareceu num caminho que parte de junto do Chafariz de El-Rei, assassinada a punhal.” (2005, p. 266). É Carolino a quem ele tentara esclarecer as ideias de existência, de poder, de vida e finitude,

que num ato de repúdio à personalidade de Sofia, à relação com Alberto, sombra indelével na existência de Sofia, tira-lhe a vida. Ligam-se à desastrosa visão de vida, à necessidade de potência deturpada ao desalinho na percepção das essências. A incompreensão de Carolino sobre a criatura, sobre o que cada existência configura e a ausência de um comportamento contemplativo são os motivadores da violência exercida por ele sobre Sofia:

Ela fazia pouco de mim, eu gostava muito dela, muito, muito. Eu matava-a e ela depois ficava a descansar, que é que valia matá-la? Ela descansava e quem sofria era eu. Mas depois pensei: ela é uma coisa extraordinária, ela é muito grande, ela diz “eu” e quando diz “eu” é uma força enorme, uma maravilha extraordinária. Se eu a matasse, está bem, ela ficaria a descansar, mas eu reduzia-lhe a nada aquilo que era grande, ela, ela. E ela era tão bela e quando me amava ela era grande como ela, por ela era tudo e eu reduzi a nada tudo isso. E eu continuo vivo, continuo a ser grande, ela já não é nada. Mas tenho pena – oh, ela é que teve a culpa. Sinto-me orgulhoso da minha força, mas estou triste. (2005, p. 271)

Após a morte de Sofia, o movimento de Alberto é isolar-se, no espaço abstrato que é a sua própria existência. A violenta morte de Sofia e a perturbação que isso lhe causara, o resultado da tentativa de colocar Carolino frente à questão primordial da existência e do ente como devir: “Mas como não aprendeste que é mais forte criar uma flor (um parafuso...) do que destruir um império?” (2005 p. 271), associados à fracassada relação com Sofia e a constante presença dela em seus dias, tornam a ideia de morte, de “construção do seu reino” (2005, p.268). Para Alberto, a “morte não deve ter razão contra a vida” (2005, p. 269). A morte não deveria ser a cessação do homem de uma forma abrupta e cruel, mas sim como o fechamento de um ciclo completado quando já o ente conhecesse sua própria presença, sua aparição frente ao mundo. A essa percepção de morte conjuga-se o pensamento de Paul Ricoeur:

A dificuldade: como conservar alguma coisa da temporalidade vivida (passado, presente, futuro), mas como “esquema da

eternidade?” É a dimensão temporal do fundamental. Uma maneira de pensar, segundo esse esquematismo: equilibrar memória (preservação do ter-sido) pela expectativa. [...] Mas é com a expectativa que se corre o maior perigo de reintroduzir a sobrevivência de forma fraudulenta. Para isso, enraizar expectativa no desejo de vida sob o signo do perfeito. (2011, p. 67)

É depois de seu isolamento em Faro, cidade onde fora para trabalhar no liceu, que Alberto fica sabendo da morte de sua mãe: “Minha mãe morreu numa noite de Novembro, precisamente na véspera de Tomás ser pai pela décima vez.” (2005, p. 271). A morte da mãe é a última morte narrada por Alberto; irmana-se a morte do pai, que abre a narrativa, tecida com as existências e mortes das personagens que formam a própria existência de Alberto. Como define Helder Godinho, “os heróis vergilianos se relacionam com a vida como os heróis míticos: a sua gesta consiste em superar as provas do cotidiano” (1982, p. 10). Alberto casa-se, adoece, para de trabalhar e coloca-se a si mesmo à disposição para escrever sua história, ou ainda, a história dos outros entes que o compõem. É a certeza de que a aparição por ele vista na infância o acompanhou a vida toda; era ele mesmo, era a percepção de quem ele era como existência em comunhão com todas as outras: “O tempo não passa por mim: é de mim que ele parte, sou eu sendo, vibrando.” (2005, p. 273). E a essa concepção de vida conjuga-se a compreensão de existência e morte de Maurice Blanchot:

É essa a sua vocação humana. A morte no horizonte humano, não é o que é dado, é o que há a fazer: uma tarefa, de que nos apoderamos ativamente, que se torna a fonte de nossa atividade e de nosso controle. O homem morre, isso não é nada, mas o homem é a partir da sua morte, liga-se fortemente à sua morte, por um vínculo de que ele é juiz, ele faz a sua morte, faz-se mortal e, por conseguinte, confere-se o poder de fazer e dá ao que faz seu sentido e sua verdade. A decisão de ser sem ser é essa possibilidade de morte. (2011, p. 100)

Percebe-se no romance de Vergílio Ferreira, que podemos denominar “romance-ensaio”, a persecutória necessidade de tentar associar a ideia da existência, fundamentada no conceito de ente, de presença e de comunhão, proposta por Sartre e seguida pelo autor. O cunho existencialista de sua narrativa sustenta-se sobre as diversas concepções de vida e intencionalidade de existências ao longo da narrativa contada por Alberto Soares. Escritor do neorrealismo, Vergílio Ferreira deposita em seu protagonista as inquietações sobre essência, existência e finitude, que acompanham o homem desde há muito. É como define João Décio:

*Aparição* resulta da tomada de consciência do homem através de uma atitude intelectual que o leva a interpretar quase que dialecticamente os atos humanos dentro de uma concepção existencialista da vida, a afirmar uma essência que para Vergílio é anterior à nossa existência. (1982, p. 225)

O espaço escolhido por Vergílio Ferreira é o literário. Alberto Soares engendra isoladamente uma narrativa ordenando as sucessivas aparições, mortes e experiências de entendimento do ente num constante acordo com a problemática existencialista: quem sou eu em face do outro? As mortes compreendidas no tempo vivido em Évora por Alberto são conjugadas às memórias das mortes antecedentes e concedem o “material” que é tecido nas linhas de sua própria história. Mesmo que a ação da narrativa seja centrada na personagem-narrador de Alberto, são as demais personagens que sofrem ou refletem os resultados de seu agir e das ideias que compartilha com todos, enfaticamente com Ana, Sofia e Carolino, pois com eles estabelece uma relação de dependência e influência simultâneas. Às mortes que se apresentam episodicamente: pai, Bailote, Mondego, galinha, Cristina, Sofia e a mãe, configuram um círculo de memória e presentificação dentro da narrativa. Eduardo Lourenço, em *O canto do signo – existência e literatura*, nos fala das situações de morte experienciadas por Alberto:

A todos os títulos, “a morte dos pais” é um momento iluminante, uma espécie de supremo despertar. Esse momento é distinto do de outros encontros com a morte, igualmente repetidos nos seus romances, e de que os pólos opostos são a morte do cão e aquela que a Cristina exemplifica. Opacidade absoluta da morte irracionalmente irredenta é aquela que Vergílio Ferreira significa na “morte do cão” cuja contemplação pelos olhos da infância onde primeiro teve lugar, mergulha de chofre o mundo num halo de absurdidade sem fendas. É a morte como não-pensável e só significativa pelo seu absoluto não-sentido.(1993, p. 100)

Alberto decide começar a escrever quando, ao isolar-se, toma conhecimento da morte da mãe; é o fechamento do ciclo que se inicia com a morte do cão, mesmo sendo a morte do pai a primeira a ser narrada. A organização das mortes que ele decide contar relaciona-se com as categorias de morte propostas por Sartre em *O ser e o nada*: a morte como finitude de um ciclo, certa, porém não esperada; fim súbito e assustador, o suicídio como forma de aniquilamento frente ao fracasso da existência e a memória dos mortos como espólios dos vivos. A morte do outro é a reflexão que se volta sobre si mesmo, “para-si”, numa liberdade iluminadora sobre a existência.

Essa ideia associa-se à de Maurice Blanchot: “então a morte se mostra como o poder civilizador que resulta na compreensão dos erros. Mas ao mesmo tempo, a morte que resulta no ser representa a loucura absurda, a maldição da existência que reúne em si morte e se e não é ser nem morte.” (2011, p. 351). Em *Aparição*, o outro é justamente a possibilidade de transcender a inverossímil presença da morte – manifestação do homem no movimento de reconhecer-se como comunhão com o outro num encontro da própria essência humana.

#### 4. A ARQUITETURA DA MORTE: LOURENÇO É NOME DE JOGRAL, DE FERNANDA BOTELHO

Fernanda Botelho tem sua produção literária associada ao neorrealismo; juntamente com Augustina Bessa-Luís, escreve uma literatura permeada pelo realismo social e impregnada por cunhos existencialistas que abordam discussões sobre o patriarcalismo das relações sociais e a situação da mulher na sociedade portuguesa. A autora firma seu lugar no panorama da cultura portuguesa dos anos 50 do século XX com publicações em revistas e jornais: num primeiro instante como poeta e mais tarde como romancista.

A arquitetura romanesca de Fernanda Botelho é diversificada em modos de utilização das técnicas narrativas. Graça Abreu comenta em seu artigo *Da surdina ao clamor – arquitetura da crise em Fernanda Botelho*:

De fato a arquitetura romanesca de Fernanda Botelho convoca técnicas, registros, gêneros, artes e saberes diversificados, em virtuosidade de perfeito e geométrico equilíbrio que lhe permite integrar no romance diarística, lirismo, teatro, gêneros romanescos ditos menores, em lúcida e determinada concatenação que lhes concede exatamente o espaço suficiente para que tenha lugar a problematização que constitui o romance como excesso em relação à narrativa. (2002, p. 69)

Revela-se na escrita de Fernanda Botelho o início de uma nova verve estética que se desenvolve a partir de Vergílio Ferreira, com a abordagem da vida sob a égide do existencialismo e que constrói uma nova forma de romance baseado no *novo romance* francês preconizado por Robbe-Grillet. Num tempo e num espaço demarcados por contínuas modificações ideológicas e políticas, Fernanda Botelho escreve à luz de um feminismo não utópico, mas que prioriza a identidade feminina como constituinte não apenas do universo real, mas também do mimético. Suas personagens protagonistas são, na maioria das vezes, mulheres (com exceção de *Lourenço é nome de jogral*), e representam a voz

e a presença feminina na vida contemporânea. Graça Abreu ainda afirma sobre a constituição das personagens de Fernanda Botelho:

[...] várias das personagens principais partilham o seu tempo – a sua existência – entre o cumprimento de uma rotina de conjugalidade mais ou menos canônica e socialmente marcada como lugar do feminino, a clandestinidade de encontros fortuitos ou de alguma ligação regular mais ou menos alienada, uns e outra sexualmente compensadores, cujo fascínio se diz como abjecção mas afetivamente insatisfatórios e o movimento mais profundo, bastas vezes traduzido em escrita, de reconstrução do vivido, em que se conjugam, de modo particularmente produtivo as memórias de artes, textos, acontecimentos, afeições. (2002, p. 69)

Também Eduardo Lourenço, em *O canto do signo – existência e literatura*, no capítulo *Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos*, discute questões da metamorfose ocorrida na ficção contemporânea do século XX e comenta sobre a escrita de Fernanda Botelho, sua forma nova de personagens e a representação de uma perspectiva de comportamento do homem contemporâneo, além da discussão de gênero: “A nossa literatura desconhecia um comportamento amoroso e sexual tão despido de preocupação ética e tão alheio a ótica masculina como o que nos apresentam as personagens de Fernanda Botelho [...]” (1993, p. 263). Essas personagens fomentadas a partir de uma visão simultaneamente audaciosa e conclusiva são o desvelamento do cotidiano “a par de uma orgânica expressão do subconsciente de uma época” (1993, p. 267), como coloca o autor.

A essa perspectiva social e urgente que se lança sobre a narrativa portuguesa, somam-se os experimentalismos ficcionais. Os recentes processos narrativos próprios do neorrealismo português incluíam não somente perspectivas do texto literário e da própria mimese como representação desse modo organizacional da sociedade portuguesa e mundial, mas uma forma diferente de ver o texto como o conjunto de fragmentos que se tornou o homem

contemporâneo. Assim, a construção textual de Fernanda Botelho tornou-se um expoente dessa maneira de ver e participar do mundo.

Esse experimentalismo nas formas de narrar e a singularidade na arquitetura e na construção do texto associa-se à temática existencialista em *Lourenço é nome de jogral*. Publicado em 1971, o romance é uma aglutinação de depoimentos do diário de Lourenço, personagem protagonista. Um texto que, segundo Miguel Real em *Geração de 90 - Romance e sociedade no Portugal contemporâneo*, rompe com o “habitual modo de escrita psicologicamente labiríntico” (2001, p. 65) da autora.

Através de um ponto de vista multifacetado, porém coerente e organizado, Fernanda Botelho conta a história de Lourenço. Por seu enredo, a história tem como cerne o suicídio de Lourenço, que deixa para seu filho único, Luís, um diário explicando as imbricadas e complexas relações estabelecidas ao longo de seus quarenta e sete anos e a motivação para a morte. Unem-se às narrativas de Lourenço, nos capítulos de seu diário, descrições e memórias de seu filho, de seus amigos e de suas amantes. De um modo túrbido, o filho acaba por conhecer o pai, construído a partir de sua morte, nas páginas do diário. O diário, por sua vez, além de um resgate da memória, é uma tentativa de estabelecer uma relação amigável com o filho, a busca pela identidade desvanecida de Lourenço. Ao unir as duas formas narrativas e seus narradores, Fernanda Botelho coloca-nos frente a uma arquitetura de encaixes que define a história de Lourenço, que busca o sentido da vida através de sua própria morte. Manuel Poppe, em *Viver, sim, mas como? 'Lourenço é nome de jogral'*, comenta sobre a qualidade e da técnica da autora na construção da narrativa:

Fernanda Botelho afirma-se neste seu novo livro, em plena maturidade formal e usa-a para construir um romance, de maneira diferente. Fernanda Botelho abandona elementos tradicionais, típicos do romance chamado clássico, do romance oitocentista, do romance de um Tolstói, de um Balzac, entre nós, de um Eça: a intriga, o enredo, que se desenrola,

logicamente, no tempo; a caracterização realista das personagens, que se movimentam e definem dentro desse enredo, o desenvolvimento objetivo e lógico do tempo. (1982, p. 128)

De um ponto de vista descentralizado e formado por diferentes vozes, constrói-se o enredo da existência de Lourenço. O texto não funciona como um memorial, não usa nenhuma data ou associações temporais: o diário em si não conta com nenhuma forma de cronologia. Assim, conjugam-se as narrativas de Luís, o filho; Matilde, a amiga e amante; Corina, a amiga; Firmino, o melhor amigo e Luzinha, namorada do filho e última amante que formava juntamente com Matilde um triângulo amoroso.

Lourenço é construído através de todas as outras vozes e se constrói através do diário, “ditando do além-túmulo memórias percorridas” (1971, p. 27). O “caderno de capa preta”, como ele mesmo denomina o diário, é a possibilidade de aproximação com o filho:

Procuo, pois, enredar-me. Eis a razão por que escrevo este meu primeiro e último enredo, aquele exatamente que o meu filho irá encontrar sob uma capa de cabedal preto (já criteriosamente escolhida, uma capa maleável, agradável ao tato com um aroma específico de morte profanada), irá encontrar no armário que desde sempre tanto o intrigava. (1971, p. 28)

A narrativa de *Lourenço é nome de jogral* é a narrativa da própria construção de Lourenço através da sua morte. Sabemos que uma narrativa é composta de diversos elementos: tempo, espaço, narrador e personagem. A personagem é o elemento que dá movimento à narrativa; ela ocupa lugar de destaque no universo mimético. É por suas ações que o leitor se interessa em percorrer a ficção.

Michel Zeraffa, em *Pessoa e Personagem*, comenta sobre a personagem e a sua forma de constituição. Lembra-nos que sendo individual ela também é coletiva, caso esse como o de Lourenço que se engendra a partir do que as

outras personagens denotam sobre a sua vida. É essa personagem que se cria e se move no romanesco, dando-lhe sentido, que é enunciada por Zeraffa:

A personagem situar-se-á, definir-se-á, conhecer-se-á talvez em função de uma presença dos homens, e a obra romanesca (de força e de verdade) será menos uma exposição do que uma marca: toda a vida individual modifica o humano, todo relato participa de uma existência humana que ele muda. (2011, p. 287)

Lourenço afirma-se e consolida-se como personagem através das narrativas das outras personagens, dilui-se nas vivências dos outros entes que compõem a trama. Nelly Noaves Coelho, ao expor sobre o neorrealismo em seu artigo *Linguagem e ambiguidade na ficção contemporânea portuguesa*, coloca-nos sobre a caracterização das personagens que acaba também por acontecer em *Lourenço é nome de jogral*:

Tendência a diluir as individualidades na classe niveladora dos tipos, numa clara subalternização do homem á sociedade. Via de regra, as personagens não apresentam caracteres físicos definidos, nem tem bastante esclarecidas as relações reais que ligam uns aos outros [...] por outro lado quando aparecem nomeados, seus nomes carregam uma conotação simbólica de grande importância para a compreensão da problemática em questão na narrativa. (1973, p.73)

Conotação simbólica essa atribuída ao nome de Lourenço, que justifica o próprio nome da obra: “Lourenço é também nome de jogral, e de jogral afonsino, Lourenço é nome de jogral, e eu jogo nesta forma lapidar a minha frustração de trovador.” (1971, p. 112). É da junção das falas, das memórias relatadas sobre a relação de Lourenço com elas mesmas e como percebiam-no que fundamenta-se a personagem de Lourenço.

Maria Alzira Seixo, em recensão da narrativa de Fernanda Botelho, coloca que o ponto fulcral do texto é que ele funciona como um duplo:

“a morte de uma personagem – Lourenço – que impele os comparsas a refletirem, cada por si e na primeira pessoa, sobre as suas vidas [...] o balanço à vida que, antes de se suicidar, faz Lourenço, traçando um diário (que é confusão de dias e confusão de vidas, que é romance) etapas marcantes do itinerário de sua existência.” (1972, p. 82)

É *in media res* que se inicia a narrativa, durante o velório de Lourenço, no qual seu filho Luís, após chegar de Paris, depara-se com a morte do pai. Do falecimento abrupto do pai emergem os sentimentos mais diversos: “E é horrível saber que talvez não sofras, que a sua morte te dê uma plenitude de ciclo irremediavelmente cumprido, a horripilante glória de ficares, agora com toda a segurança para sempre insubstituível. Podes acreditar que realmente o fostes?” (1971, p. 21). Lourenço levava consigo, no suicídio, a culpa de ser amante da namorada do filho, Luzinha.

De acordo com Zeraffa, “a morte põe fim à tensão de um destino, completa a vida total (pensada, sonhada, ativa) de uma pessoa. Só não morrem a ideia ou o sentimento que animaram esse destino.” (2011, p. 288). Lourenço, ao suicidar-se, não termina com a sua história, apenas termina sua existência física, sua presença no mundo. Conforme Maria Alzira Seixo denomina, ele “é uma personagem morta” quando inicia a narrativa, e ela se sustenta através dessa morte. Ela perdura como destino e sua existência é sufragada pela lembrança das outras personagens.

A partir do presente, do momento do velório, Luís fica sabendo da decisão irrevogável do suicídio e explora sua própria memória conjugando as ideias sobre o pai, que lhe deixa as coordenadas para uma tentativa de ordenação, de percepção sobre as ações através do diário:

Dado que, ao escrever estas palavras – as palavras que tu, Luís, neste momento estás a ler -, a potencialidade da minha morte escolhida é já inevitabilidade, digamos que é realmente autêntico eu já estar morto, ditando do além-túmulo as memórias da terra percorrida, eu, pleno duma seiva nunca tão ativa, florindo em palavras, quantum satis da verdade

assimilada, porventura só minha, porventura ainda erro, mas a tentativa é desesperada e o objetivo é honesto. (1971, p. 32)

O terror da morte reside, sobretudo, na aparência do *eu* que desaparece enquanto o mundo permanece. A morte é a grande ocasião de não ser mais o *eu*, transformando-a numa forma de correção infligida ao ser. Pelo curso da natureza, o homem tem que cessar para que possa surgir de uma forma nova e diferente. O suicídio é a forma de abreviação da presença no mundo, a aniquilação do ente por uma vontade em si mesmo. Zeraffa comenta que “a morte, universal, afirma a cada um sua fundamental e infrangível solidão, prova-lhe que ninguém pode fazer nada por ninguém.” (2011, p. 290). Tomando por escolha a morte voluntária, Lourenço deixa para trás uma vida frustrada como contador e também como poeta. A busca pelo amor, evidenciado pela constante presença de amantes, a busca pela definição ideológica e todas as buscas fadadas ao fracasso o conduziram a escolha do suicídio.

A partir da ideia de que, pelo diário, Lourenço contemplaria o filho com uma explicação sobre seu passado e a lógica do seu presente, Maria Alzira Seixo comenta que Lourenço:

[...] define, sobretudo, a sua colocação na narração – agente distanciado e manipulador, contemplando os comparsas e as cenas que rememora de preferência como quadros que, umas vezes, planejou e outras, desfrutou ou desfruta ainda numa evocação que é essencialmente reprodução do passado.” (1972, p. 83)

A percepção que Lourenço tem do mundo, desgastado por sua geração, pela sociedade e pela ideologia falhada, assim como o desgaste do amor, do casamento, da relação com o trabalho e da arte (o desejo de poesia incubado e nunca jogado ao mundo), são as arestas da existência que ele mesmo não tolera mais. A morte como evasão do sentimento de desafinação com o qual o circunda é a possibilidade mais justa, dentro das próprias ideias da

personagem: “Eu continuo, já entorpecido de lugares comuns: para morrer é fundamental estar vivo.” (1971, p. 54). A construção da personagem de Lourenço é uma combinatória entre o significado de morte como compreensão sobre a validade da vida e o existencialismo, tão largamente influenciador do neorrealismo. Luís Forjaz Trigueiros, em *Novas Perspectivas – temas de literatura 1962-1968*, comenta sobre o existencialismo na obra de Fernanda Botelho, como ele se aplica a *Lourenço é nome de jogral* e conjuga-se com a caracterização de Lourenço como um desafeiçoado da existência:

Sobretudo o que eles pensam os identifica em si, mais do que o que eles fazem ou não fazem. O desespero do *tedium vitae* sem remédio, volve-se em testemunho de vida experienciada, sucessivas equações às quais o que menos importa é a resolução, finalmente, o desalento de vidas sem amor, leva a indireta reabilitação desse mesmo amor que, afinal, os impregna de ardente solidariedade vital, mesmo se ausente, temido ou recusado. Está sempre lá e em todos. (1969, p. 160)

A existência de Lourenço destina-se a ser completada pela ideia que as demais personagens colocam a respeito de como se relacionavam como ele e como perceberam a sua morte. Num obituário de afetos e desagradados, Lourenço é construído a cada nova perspectiva das personagens que configuram seu núcleo de convivência. A morte de Lourenço é o começo da adjeção de todos os fragmentos que o compõem. Matilde, sua primeira amante, é com quem ele se preocupa mais. Ela, feminista e independente, sua amante e amiga, seria aquela que mais sofreria com a sua morte, com a ausência definitiva:

Matilde, essa, apanhará um choque: a minha morte não lhe será leve. Não por mim, sim por ela, Matilde. Pois será com a minha morte que se iniciará a sua (ao contrário de Luzinha, é evidente). O caminho, para Matilde, é agora a descer. A nossa cumplicidade é agora uma recordação de um enebado álbum de família. Pobre Matilde! Que falta vou fazer-lhe! Que falta vai fazer-me! (1971, p. 36)

No capítulo denominado *Matilde*, ela mesma reflete sobre a existência, sobre a sobrevivência daqueles que permanecem vivos:

Há nesse tipo de perspectivação e no próprio desejo do reencontro um inconsciente apelo à dor como fórmula única de sobrevivência. Tudo, porém, nos atraiçoa: são outras caras as que vemos nos espelhos que nos reproduzem, nenhum gesto se repete para uma sequência análoga, nenhum objeto guardou a memória dos nossos dedos e aguarda que o livremos do feitiço. (1971, p. 41)

A perspectiva do isolamento, da ausência de Lourenço como companhia física e emocional atribuem à Matilde um sentido de morte também, de um silêncio que a poderia mesmo estrangular. Esse silêncio é desmitificado na forma de um poema escrito em memória de Lourenço. No poema, a morte de Lourenço é amenizada pela possibilidade do reencontro para “de mãos dadas ver o Tejo” (1971, p. 149), num resgate de figuras como Ulisses e Dom Sebastião, que eram esperados na crença de não estarem mortos.

Firmino, o melhor amigo, também constrói com a sua narrativa a memória de Lourenço. Amigos desde a infância, Lourenço o havia incentivado a escrever poesia, a não se deixar abater pela dificuldade de construir o texto poético ou ainda pelas ironias dos colegas de escola acerca de sua timidez e isolamento. Para ele, falar sobre Lourenço era deixar o pensamento livre sem fórmulas ou modelos sentimentais de rememoração do morto. A relação dos dois, de amizade, entendimento e coexistência pacífica, enuncia-se no modo como Firmino lembra a forma como conviviam: “Vejam, Lourenço, meu querido amigo morto; que posso eu agora fazer da terrível confusão em que mergulhaste a minha ortodoxia? Poderei eu, agora desmembrar a tua argumentação, a tua obsessão de “liberdade, liberdade e mais liberdade”, sempre liberdade [...]” (1971, p. 67). Tal sentimento de ausência é lembrado também quando Firmino recorda das conversas e dos sonhos de Lourenço,

anotados em seu caderno, à guisa de confissão, de consulta de significados, de entendimentos da vida e das imagens oníricas que se construía no pensamento de Lourenço. Da mesma forma que Firmino consolida-se como memória no diário de Lourenço, o protagonista tem sua morte assinalada e comentada nas anotações de Firmino. Construção verbal, fragmentada e polifônica, a morte da personagem é sempre consagrada de algum modo:

Penso no doloroso dever de anotar, agora, também a tua morte, e assim, fechar com algumas palavras de circunstância, um ciclo da minha vida, cujos limites definiste – efemérides contrastantes, uma nascida em alegria, outra afundada em desolação. E, caso estranho, pressinto que ao regressar hoje à casa onde habito, no isolamento que, pela primeira vez, vou sofrer no espírito como no sangue, pressinto, Lourenço, que, a meus olhos, outro vai ser o desenho das coisas, pois outros serão os meus próprios olhos – cumprido mais um processo de metamorfose, degraus sucessivos que descemos cada vez menos seguros até ficarmos de rojo. (1971, P. 83)

Lourenço cria-se como uma personagem engendrada por um autor. Ele elabora-se através das narrativas de seus íntimos, coloca-se nas linhas de seu diário e formula em três tempos diferentes e complementares sua existência. O tempo passado é o recorrido no diário, numa ação combinatória com a memória das outras personagens; o tempo presente, sua própria morte e o tempo futuro são a perspectivação da leitura do diário por Luís, da vida sem a presença de seu autor, do drama existencial que levou Lourenço ao suicídio e a própria autenticidade dessa morte. Leodegário A. de Azevedo Filho, em seu artigo *Fernanda Botelho: o labirinto em forma de romance*, comenta sobre a construção de suas personagens:

Como se vê, na narrativa atual de Fernanda Botelho vale menos a psicologia das personagens e vale mais o drama existencial de cada uma delas. Vale sobretudo a dimensão recôndita da *larva humana*, o segredo da existência, em plano ontológico. O que é pessoal e subjetivo em cada personagem reflete uma realidade profunda. [...] Não vale o indivíduo em si, mas a paixão que o domina. (1979, p. 133)

Lourenço torna-se verossímil no percurso da narrativa por representar a percepção do homem sobre a morte, sobre a finitude através de um desconcerto existencial que é diretamente ligado ao sentimento do homem da época contemporânea a que representa a personagem. A mimese está diretamente ligada à ideia de verossimilhança, principalmente no interior da representação, visto que a personagem se constrói na tessitura da obra e não através de vínculos com o mundo real. A personagem nasce da seleção de elementos que o criador escolhe para lhe atribuir. O artista coloca na personagem elementos verossímeis, possíveis e necessários.

Orhan Pamuk, em *O romancista ingênuo e o sentimental*, comenta-nos sobre a personagem e sua relação com o mundo:

Visto pelos olhos de suas personagens, o mundo do romance nos parece mais próximo e mais compreensível. É essa proximidade que empresta a arte do romance seu poder irresistível. No entanto, o foco primário não é a personalidade e a moralidade das personagens principais, mas a natureza de seu mundo. A vida dos protagonistas, seu lugar no mundo, a maneira como se sentem, veem e lidam com o seu mundo – esse é o tema do romance literário. (2011, p. 47)

O que Lourenço representa com sua identidade fragmentada é o homem e o seu constante descontentamento com a vida, com a ausência de respostas para a morte, com o fracasso e com o desgosto frente às perspectivas ideológicas e sociais do universo em que se insere. Lourenço é a mimese de um ente repleto de desistências e inconsonâncias, e sua existência como personagem relativiza a relação do homem com seu tempo e com os demais entes que compõem sua presença no mundo. A escrita do diário é a conjugação entre o exasperante desconforto com a existência falhada e incompleta e a perspectiva da criação de uma memória sobre Lourenço que ele mesmo gostaria de justificar. É o que enuncia Manuel Poppe sobre a constituição de Lourenço e a tessitura de sua existência com a do mundo representado na mimese das narrativas de seus amigos e no próprio diário:

Deste modo, vai aparecendo uma imagem do mundo em que se move Lourenço, uma imagem do seu dia-a-dia; tal qual ele os vê, ou, como ele os vê capazes de reagirem a sua morte; vai aparecendo uma imagem do próprio Lourenço através daquilo, que ele julga que os íntimos e os amigos podem pensar dele. Digamos, mesmo que as próprias personagens imaginadas por Lourenço, nas suas reações, acabam por tornarem-se independentes, por seu autonomizarem, por se nos imporem como pessoas reais[...]. (1982, p. 129)

Nesse constante entrelaçar de narrativas que formam a história de Lourenço, surge a de Corina, amiga de muitos anos. Corina reflete, sobretudo, a respeito da morte: a mãe, Isabel-Paula, costumava receber à casa amigos em reuniões que misturavam leituras de poemas e conversações sobre vida e morte em sessões de espiritismo e evocações de sentimentos e pessoas remotas. Corina conhece Lourenço justamente numa dessas reuniões: ela, uma menina de tranças; ele, já um adulto. Ela percebe-lhe o “fluido” da existência, a adoração que tem por Isabel-Paula. Com lucidez, mas não sem comunicar as duas memórias, a de sua mãe e a de Lourenço, “associo-os vivos, associo-os, agora, na morte.” (1971, p118), Corina encadeia uma morte à outra e delas abstrai um sentido para a vida e para a finitude. Bernard. N. Schumacher aponta que o sentido da morte é, na verdade, o sentido da existência do outro; a morte traz consigo a consciência da vida:

O ser humano, contudo, só tem consciência de sua mortalidade, da inscrição da morte na vida por meio da morte do outro, o outro é indispensável não apenas para descobrir minha identidade, mas também para me ver como mortal. Ainda que essa indução não me dê certeza absoluta de minha mortalidade, ela contribui, entretanto, para fundamentar certo grau de probabilidade que dá origem ao questionamento tanatológico. (2009, p. 95)

Dessa tanatologia feita sobre Lourenço, emergem as lembranças e abstrações sobre a morte. Corina reflete a memória, mantenedora da presença do morto no mundo dos vivos, a sua constante ausência que a morte ocasiona. Da tessitura entre morte e memória organiza-se um processo de validação dessa

existência que não partilha mais do mundo, que não é mais presença, apenas essência. A morte da mãe é sempre lembrada com glória e beleza num “fluxo de recordações” (1971, p.116) que pretendem “re-encaixar-me no passado ou re-encaixar em mim o passado” (1971, p. 116). À memória da mãe une-se agora a memória recente da morte de Lourenço; imagens diversas, mas associadas no significado de morte e de ausência:

O fato que talvez se explique facilmente: o funeral de Lourenço é o primeiro a que assisto depois da morte da minha mãe (as lágrimas que chorei, a dor que realmente senti, tiraram-me o desejo de outros funerais)... A sua morte libertou-me, é certo. Mas amputando-me. (1971, p. 116)

Com efeito, a construção de *Lourenço é nome de jogral* é composta de duas formas de percepção da morte, conjugadas através da arquitetura elaborada por Fernanda Botelho, pois se estruturam a partir da figura do protagonista. Miguel Real comenta sobre o cruzamento dessas duas estruturas que compõem o romance e que representam a junção dos fragmentos que constituem o próprio Lourenço. A primeira estrutura é formada por uma “espécie de confissão/memorial de Lourenço, a vida e a morte anunciada de Lourenço narradas pelo próprio, tentando adivinhar a reação de amigos e familiares ao anúncio de sua morte.” (2001, p. 66). Essa estrutura associa-se à percepção de morte e de suicídio, forma de evasão e privação do ente no mundo, a partir de sua própria escolha de finitude como realização de um plano por ele já considerado como falho ou completo, mas não satisfatório, caso esse o de Lourenço. A segunda estrutura proposta por Miguel Real é a das personagens, e nelas estão manifestas “a reação de cada uma à morte de Lourenço” (2001, p. 66), por seu turno nessas narrativas das outras personagens estão expressas complexas formas de perceber a morte e o seu sentido de finitude. Em ambas as estruturas é Lourenço o protagonista de uma mesma morte.

Para E.M. Forster, em *Aspectos do romance* (1969), o tópico mais interessante de um romance são os protagonistas. No pensamento do teórico, a

personagem não é um elemento que o escritor possa deixar de lado, pois ela é necessária à narrativa, uma massa verbal particularmente moldada a partir do mundo real: “Elas não chegam assim frias à sua mente, podendo ser criadas em delirante excitação. Sua natureza, no entanto está condicionada pelo que o romancista imagina sobre outras pessoas e sobre si mesmo, e, além disso, é modificada por outros aspectos de seu trabalho” (1969, p.34). Forster projeta a personagem para dentro do sistema da obra, não sendo mais ou menos importante do que qualquer dos outros elementos. Sua construção se dá juntamente com os demais componentes. Ela dialoga com outros personagens, com uma vida plural e não singular, e é justamente isso que a torna verossímil e não verdadeira: “as personagens só existem conforme as leis da ficção. São reais porque convincentes.” (1969, p.48).

Lourenço é o protagonista de sua narrativa e das outras narrativas que estruturam a obra. Ele não é apresentado de acordo com uma descrição física, mas através de uma série de lembranças e conexões sentimentais que lhe dão forma e significado. Lourenço não se modifica durante o percurso da narrativa, mas se recompõe a partir da articulação das outras personagens. É a harmonia proposta por Fernanda Botelho que constrói o texto, sendo o próprio Lourenço a convivência dos fragmentos das personagens que lhe contribuem para a existência.

Nesse processo de identificação e formação da ideia de Lourenço como ente, é no diário, repositório por ele mesmo escrito, que enfoca a justificativa para sua morte, num descontínuo ir e vir de situações vividas, distribuindo-as em suas relações com as demais personagens:

Não, ainda não morri, tenho a ainda adiado o suicídio. Ainda ignoro a forma – a forma dessa minha morte. Proponho-me estudar as modalidades e resolver-me depois pela que me apresente mais de acordo com as minhas coordenadas dominantes: rapidez, perfeição, acabamento impecável. Desejo morrer como não vivi, e esse desejo é agora toda a minha força, toda a minha serenidade. Agora me entrevejo cumprido e

assimilado, confesso-me inteiramente satisfeito – acalmadas as imaturas ambições que, ao longo de quarenta e sete anos de vida, se afundaram num incapacidade sem remissão agressiva, definitiva. E confesso ainda, agora que me desvendo na serenidade desse futuro limitado, confesso que não tenho pressa. (1971, p. 27)

À medida que Lourenço vai narrando em seu diário as motivações de sua morte, numa tentativa de justificar-se de seu fracasso, coloca em evidência seu desvanecido sentimento de apreço à existência que se fragmenta no outro, numa consciência de si e da finitude, da incompletude daquilo que desejava ser. A morte coloca-se como a possibilidade de um acesso à liberdade evocada e não vivida na existência. Essa reflexão filosófica sobre a morte, tão compartilhada e ao mesmo tempo tão individual a que as personagens de *Lourenço é nome de jogral* estão sujeitas, lembra-nos do comentário de Bernard N. Schumacher sobre o sentimento mediante a morte do outro: “A morte do outro pode produzir um choque brutal provocando a consciência da possível perda definitiva de seu mundo interior [...]” (2011, p. 250). Essa consciência é exatamente o que prevalece no capítulo de Luzinha.

A morte de Lourenço é um pouco a morte de todas as outras personagens, pois com a sua morte consonam-se as mortes das relações de amizade e de amor, findam-se os desejos não cumpridos, num universo em que Lourenço encontrava-se submerso e fragmentado. Matilde encerra-se para a vida, Firmino isola-se como na infância antes do resgate efetuado por Lourenço, Corina procurará ainda o fluido da existência de Lourenço associando-o aos mortos e aos vivos, Maria Emília viverá sua viuvez resignada, Luís encontrará, talvez, no diário, uma justificativa para a atitude do pai e Luzinha renascerá da morte de Lourenço, despojando-se da influência amorosa exercida pelo amante.

A morte é sentida sempre de algum modo por aqueles que se relacionam com o ente. Ela é esperada, é finitude inexorável, impossibilidade de continuação e permanência; a morte é o início de uma vasta e imbricada

tessitura de reflexões, de memórias e de aporias que se justapõem. Bernard N. Schumacher aponta que a morte, mesmo sendo intrínseca à vida, sempre traz consigo o sentido de usurpação, de uma finalização inoportuna do ser: “se a morte é um mal intrínseco, é porque antes de tudo, implica a perda de vida” (2009, p. 252).

Ainda sobre a morte e a cessação da existência, abreviação de um ciclo vital ou aniquilação do ente usurpando-o do convívio dos demais ou de perspectivas ou motivações para ações futuras, Bernard N. Schumacher aponta que a morte interrompe de forma irreversível as possibilidades do sujeito, privando-o da própria existência: “aniquilando-a, ela destrói também para sempre toda a possibilidade de atualização. A morte é um mal, pois priva o indivíduo de algo que ele deseja ardentemente: ser, existir, viver.” (2009, p. 253). Essa ideia de cessação, de interrupção da existência ligada ao sentido de não completude é alvo da reflexão de Lourenço que a expõe:

Robbe-Grillet diz que o homem está morto e preenche lhe a vaga com os objetos. Muito bem, matemos o cadáver, mas o cadáver, o nosso, tem uma forma de adulto com inteligência de criança, cresceu-lhe o corpo, mas amordaçaram lhe o raciocínio e a responsabilidade. Como matar alguém que não assumiu a vida tensa e total que lhe transporta a merecida morte? É um infanticídio. Rogério diz que sim. Derrubemos a árvore com forma de árvore, ela saiu das suas raízes, fez-se arbusto, ampliou-se em ramos, em raminhos, remúnculos, inchou o tronco, engrossou a casca, floriu, frutificou, reproduziu-se, deu sombra, cumpriu o seu destino, morreu. O ciclo é perfeito. (1971, P. 54)

Lourenço é a representação da questão existencial da morte. Sua existência na narrativa humaniza a construção de Fernanda Botelho através da permanente influência do existencialismo, da busca pelo entendimento do ente do mundo. Ele é personagem construída à base de uma mimetização da morte elaborada por ela mesma e resgatada por todas as outras personagens.

Anatol Rosenfield, em *Literatura e personagem* (1985), afirma que a personagem anima e humaniza a ficção porque delimita o universo diegético, mediante o aparecimento, na narrativa, de caracteres identificados física, psicológica e ideologicamente. É ela que com mais nitidez torna verossímil a ficção, adensando e cristalizando a camada imaginária do texto (1985, p.21). É geralmente com o surgir de um ser humano que se declara o caráter fictício ou não-fictício de um texto, porque o aparecimento da personagem totaliza uma situação concreta. A personagem de um romance é sempre uma configuração esquemática (1985, p. 33), física ou psíquica, de acordo com a elaboração de seu criador. É um ser totalmente projetado por palavras. Sendo palavras, às personagens, podem ser atribuídas diversas características e funções já que, muitas vezes são uma projeção do real, ou ainda, uma figuração mítica ou ideológica.

Lourenço, resultado de um “jogral”, configura-se como um esquema elaborado por diversas vozes. Ele morre em si mesmo e nos outros, à exceção de Luzinha. Segundo Maria Alzira Seixo, Luzinha afirma que a “única personagem que renasce (a única que se encontra fora do espaço atual do romance, a casa de Lourenço onde os amigos se reuniram depois do funeral) é Luzinha; é, pois na figura da separação, da dissidência, que este outro elemento se situa.” (1972, p. 83).

É de Luzinha também a visão da morte de Lourenço como aniquilamento físico, a destruição do ser como participante de um universo de existências físicas, de contatos, de materialidade. O tempo e a morte, obsessões constantes e contrapostas ao desejo de eternidade, somam-se ao devaneio da ausência, anunciadas na narrativa de Luzinha:

Desejamos-te definitivamente morto para todos, regressado à poeira da qual ninguém colherá um grão. Imagino a degradação do teu corpo sob a terra, cruelmente mutilado pelos vermes insaciáveis, até te transformares numa desconjuntada arquitetura de ossos, sem identificação possível. Depois tudo será poeira dourada, como a do teu etéreo corpo de Verão, a

sobrevoar o mundo. Havemos de distingui-la, um dia, não sei quando, num daqueles fins de tarde cor de maçã. Eu estendo as mãos e tu virás polvilhar-me, para sempre colado ao meu corpo. Não voltarei a perder-te. (1971, p. 200)

O mergulho feito por Luzinha ao reconstruir sua aproximação com Lourenço, o namoro com Luís e a divisão do amor com Matilde, trazem consigo toda a reverberação da morte como efeito de fim. A morte que encerra a presença de Lourenço ligada à finitude, a um futuro próximo e a um pretérito construído de forma secreta, mas que era desejo de continuidade por Luzinha, é a morte como arrebatamento, que infere diretamente na presença do outro. É a morte como a ameaça constante de que nos fala Zeraffa: “ameaça incluída no homem, a morte lança sua sombra sobre cada aspecto, sobre cada momento da pessoa, sobre cada um dos comportamentos de uma personagem.” (2011, p. 289). A morte que se cumpre em *Lourenço é nome de jogral*, mesmo que inesperada, ou oblíqua a morte esperada, conjugada com a velhice, tem em Luzinha um esforço deliberado em rememorar ou reviver a existência de Lourenço: “O tempo passa. Aproximo-te de ti, esquecida do folhetim. Não sei se vivo, se sonho, se te vais desvanecer nos meus braços, e eu vou ficar a sós com a minha vida, longe daquele quarto, com as tuas mãos ainda miragens, a tua pele apenas ilusão para um desolado prazer solitário.” (1971, p. 203).

Luzinha é a última amante e também a última narração sobre Lourenço. Delimitada por seis personagens, contando consigo mesmo, Lourenço tem na memória de Luzinha a contemplação seus momentos últimos, as derradeiras escolhas, o significado de sua morte. Considerando que dentro de um texto literário o número de orações é limitado, ao autor cabe definir mais nitidamente a personagem, através de situações mais significativas e decisivas do que costumam manifestar-se na vida fora da mimese:

Precisamente pela limitação das orações, as personagens têm maior coerência do que as pessoas reais (e mesmo quando

incoerentes mostram pelo menos nisso coerência); maior exemplaridade [...] maior significação; e paradoxalmente, também maior riqueza – não por serem mais ricas dos que as pessoas reais, e sim em virtude da concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário, que reúne os fios dispersos e esfarrapados da realidade num padrão firme e consistente. Antes de tudo, porém, a ficção é único lugar – em termos epistemológicos – em que seres humanos se tornam transparentes a nossa visão, por se tratar de seres puramente intencionais. (1985, p.35)

Ainda no mesmo ensaio, Rosenfield afirma que grandes autores muitas vezes refazem o mistério do ser humano através da apresentação de aspectos aos quais dirigem nosso olhar sobre a personagem, mostram-nos suas características psíquicas, sua intimidade e a sua visão de mundo. São as escolhas do autor, suas seleções de aspectos esquemáticos que validam a personagem como ente de um universo, e que não diminuem seu valor como caractere individual na ficção. O Lourenço arquitetado por Fernanda Botelho apresenta-se de forma esquemática num jogo de vida-morte-memória, formado pela aglutinação das lembranças de seus íntimos, num tempo subjetivo que é destruído no resgate da essência de Lourenço.

De forma circular, o romance termina com o diário de Lourenço. Reafirmando a organização a que se propôs, Fernanda Botelho encerra a narrativa com duas específicas e importantes partes: Lourenço e sua justificativa e Luís e a procura na leitura do diário. Conforme coloca Manuel Poppe, sobre Luís, o resgate da memória do pai: “Fernanda Botelho não nos deixa no limite da desesperança.” (1982, p. 132). De fato, Lourenço, como personagem esquematizada por ele mesmo, afirma a potência de sua narrativa quando expõe ao narratário a natureza de sua morte:

Ainda outra hipótese: a de que Lourenço esteja vivo e tenha pedido a cada um deles o respectivo concurso.

- Imaginem que morri. Escrevam qualquer coisa sobre mim a partir da vossa experiência comigo.

(Eles eram, todos, pessoas para aceitar uma proposta tão mórbida como esta. Talvez a minha morte representasse para eles um alívio!) (1971, p. 271)

Dando particular atenção à composição de sua própria essência, Lourenço enuncia sua existência como a de um jogral. De acordo com Orhan Pamuk, a respeito da construção das personagens e de sua estreita relação com o andamento da narrativa, na apresentação e coerência de seus motivos, atribui a ela “o curso do romance” (2011, p. 51). É Lourenço que dá o movimento e o tom da narrativa, escolhendo os participantes do jogral que compõe a tanatologia de sua presença não mais no mundo. Projetado de um mundo de memórias, Lourenço redistribui-se como ente. Lembra-nos ainda Pamuk que as personagens tem seu caráter determinado assim como um ente do mundo real: ele formado por “situações e pelos acontecimentos que ela vivencia” (2011, p. 53). A trama funciona como um fio que une todas essas situações e que as transforma num corpo coerente em consonância com seus outros caracteres dando-lhe o efeito de verossimilhança já comentado por E. M Forster e lembrado aqui.

Diz-nos Pamuk:

O romancista não inventa primeiro um protagonista em uma alma muito especial e depois se deixa levar por ele a assuntos ou experiências específicas, segundo os desejos dessa figura. A vontade de explorar determinados tópicos surge primeiro. Só depois o romancista concebe as figuras mais adequadas para elucidar tais tópicos.(2011, p. 59)

Assim funciona a arquitetura de Fernanda Botelho, por tema estabelece-se a existência humana, a finitude, a empírica e a axiomática situação de morte. O sujeito, que se presentifica e se justifica, deixa para uma construção pós-morte uma narrativa que se intersubjetiva e se completa com a narrativa de outras personagens. Lourenço recoloca-se no mundo como ente ao ser lembrado: “Mas, vá lá, aceitemos que me chamo Lourenço e escrevi, antes de morrer, um

caderno de capa preta, onde falo de mim, através de minhas relações com os outros e através das relações dos outros comigo, evocadas por eles com a benevolência que se deve a um morto recente.”(1971, P. 271).

Manuel Poppe comenta sobre a construção e a dúvida, as quais Fernanda Botelho submete o leitor, que tomam ares de hipótese, numa hábil e coerente articulação de vozes e de sentidos para a morte: “mas o que importa mais é, que a maneira de um vitral, desenvolvido a partir de um motivo central e ganhando sentido nesse desenvolvimento e na referência constante a esse motivo central, o que interessa mais é que Fernanda Botelho insinua admiravelmente, um mundo e as personagens desse mundo.” (1982, p. 130).

Ao relatar suas experiências no diário, ao encadear episódios de sua vida para justificar a sua morte, Lourenço acompanha de forma instigante o pensamento de Maurice Blanchot sobre a morte em *A parte do fogo*:

A morte não é a realização da liberdade, isto é, o momento da mais rica significação? Mas é também apenas o ponto vazio dessa liberdade, a manifestação do fato de que essa liberdade é ainda abstrata, ideal (literária), indigência e platitudo. Cada qual morre, mas todo o mundo vive e na verdade, isso significa também: todo o mundo está morto. Mas o “está morto” é o lado positivo da liberdade feita mundo: nele o ser se revela como absoluto. (2011, p. 329)

É certo que a desistência da vida por Lourenço é justificada por um desejo ávido de viver, é a frustração dos desejos corrompidos pelo tempo, pela corrosiva arbitrariedade do modo de viver de seu tempo que o faz abandonar a vida. A recusa de um amofinamento constante e a possibilidade de uma morte que reorganizasse sua existência na tentativa de entender suas escolhas, numa legitimação da liberdade dilatada pela experiência da morte é o paradoxo que compõe Lourenço: “É evidente que posso matar Lourenço, havendo vários processos para isso, entre os quais optarei. Posso matá-lo em definitivo (com um veneno, um tiro, afogado, enforcado, veias cortadas, gás...) – ou alterar-lhe

simplesmente o nome, e ele volta, mas não já ele, como rosto que desejaria ver num espelho.” (1971, p. 273).

À construção romanesca de Fernanda Botelho, a representação da morte e da constante vigília do homem sobre o tempo e a liberdade, na perquirição cotidiana de um sentido para a finitude, alia-se o pensamento de Blanchot, em que a morte existe em nós, que sabemos de nossa limitação temporal e experiencial:

a morte fala em mim. Minha palavra é a advertência de que a morte está, nesse exato momento, solta no mundo, que entre mim, que falo e a pessoa que interpelo aquela surgiu subitamente: ela está entre nós como a distância que nos separa, mas essa distância é também o que nos impede de estar separados, pois nela reside a condição de todo entendimento. Somente a morte me permite agarrar o que quero alcançar; nas palavras, ela é a única possibilidade de seus sentidos. Sem a morte, tudo desmoronaria no absurdo e no nada. (2011, p. 332)

A morte, que reverbera em todos os homens de todas as épocas, e da qual não há uma forma efetiva de transposição, é lembrada por Lourenço, quando fala de sua articulação e engendramento para numa necessidade premente de liberdade: “À morte é que ele não escapa – a questão é saber quando e como.” (1971, p. 273). Revela-se Lourenço um homem de seu tempo. Como sugere Zeraffa, o tempo dos homens existe num só tempo, e “esse tempo só tem um limite: a morte.” (2011, p. 288). Revela-se na narrativa de Fernanda Botelho a singular e constante preocupação do homem com a morte, sua permanente tentativa de configurar-lhe um sentido, uma definição para fins de entendimento do seu efeito. Na distinção entre os “Lourenços” engendrados na narrativa, uma perspectiva os aproxima: a constante e inevitável presença da morte.

## 5. AS MÁSCARAS DA MORTE: O TRIUNFO DA MORTE, DE AUGUSTO ABELAIRA

Augusto José de Freitas Abelaira é considerado um dos grandes nomes da ficção da segunda fase do Neorrealismo português. Suas obras não abandonam a determinante carga existencialista de seus contemporâneos, mas promovem com maior afinco as questões ideológicas, históricas e sociais. Diversa em seus gêneros, a produção de Abelaira abrange contos de cunho filosófico, paródias de obras canônicas, narrativas fantásticas e a metaficção, aproximando-se do *novo romance*<sup>3</sup> francês como estrutura e forma de tratamento da escrita. Em seus textos, demarcam-se temas sempre ligados ao modo como o homem relaciona-se com o mundo organizado por ele mesmo. Nelly Novaes Coelho, em “Augusto Abelaira – Consciência histórica de uma geração” define a obra do escritor português como “permeada por uma consciência ético-histórica”:

Em Abelaira impõe-se uma consciência ético-histórica de nítidas raízes político-sociais, onde o transcendente não entra diretamente como problema. Uma consciência diante da qual o cotidiano, a nossa vida efetiva, surge com o seu peso máximo, dentro de um mundo petrificado em gestos e palavras herdadas e já esvaziadas de sentido. (1973, p.81)

Assim, a perspectiva de Augusto Abelaira foi a de tentar uma expressão romanesca que colocasse à mostra o vazio da existência humana contaminada ou escondida por um sentido histórico e ideológico “infestador” não só da existência como também da arte produzida pelo indivíduo. Dentro dessa criação ficcional proposta, é indubitável sua posição sobre o mundo, o absurdo que é a vida e a sequencia dos fatos que compõem o cotidiano de cada ente, e também como esses mesmos fatos são conhecidos e interpretados pelo coletivo.

---

<sup>3</sup> A terminologia *nouveau roman* foi criada por Allan Robbe-Grillet.

Como pertencente à segunda fase do Neorrealismo português, sua literatura desenvolve-se com os resquícios do fim do salazarismo, no contexto europeu da disputa de ideologias representada pela Guerra Fria e da indispensabilidade de pensar a arte como possibilidade de reflexão das necessidades políticas e históricas do indivíduo que abrangem seu questionamento existencial e seu posicionamento nesse âmbito de ideias. A literatura neorrealista dessa fase é uma literatura empenhada em clarificar o homem à luz de sua função no mundo.

Através de suas personagens, Abelaira busca o sentido da essência do ente e a dimensão das estruturas históricas e ideológicas que compõem mimeticamente o universo das personagens. Agripina Carriço Vieira, em “Temas e variações na escrita de Augusto Abelaira”, observa sobre as personagens de Abelaira que: “debatem-se com frustrações decorrentes da sua incapacidade de ação e de combate contra o regime totalitário: tolhidas todas as liberdades, a intimidade torna-se o único espaço livre, sem no entanto nele se alcançar maior felicidade.” (2002, p. 111). A perspectiva do homem voltado para a organização social, contributos políticos e de um sistema de consumo são representadas pelas personagens de Abelaira. Deposita-se na ficção elaborada pelo autor uma preocupação não somente estilística, mas da concretização da própria realidade tratada através da ironia e da alegoria. A densidade dramática de suas narrativas está diretamente relacionada ao sentir do homem no mundo e com o momento histórico em que ele se incorpora. Sobre essa característica da escrita de Augusto Abelaira fala-nos Nelly Novaes Coelho:

Manipulando histórias elementares despidas de dramatismo, e personagens tiradas da vida comum, onde nada acontece de especial fora da rotina diária. Abelaira através de uma técnica argutamente trabalhada perscruta uma situação existencial que é das mais importantes em nossa época: a dissociação entre homem e essência, entre a verdade aparente e a essencial verdade das coisas (1973, p. 88)

Abelaira demonstra-se interessado no processo de criação literária, no condicionamento da palavra como geradora de um universo onde é necessária a adequação entre a imagem que se tem do mundo e o processo narrativo escolhido para descrever tal mundo. Característica essa atribuída a estética a qual se vincula o autor, Benjamin Abdala Júnior e Maria Aparecida Paschoalin em *História Social da Literatura Portuguesa* definem o pensamento norteador do neorrealismo:

O movimento neorrealista não é uma escola literária, mas um método de abordagem da realidade. É uma escrita dialética que procura representar a realidade em movimento; para tanto ela deve ser colocada em processo, dentro da dinâmica da comunicação artística. (1982, p. 160)

A obra de Augusto Abelaira é pontuada por essa preocupação com a “dinâmica da comunicação artística”. O tema de cada obra tece, juntamente com o processo de construção do texto, a trama que se volta para questões existencialistas e sociais. Diferentemente de Vergílio Ferreira, Abelaira não se preocupa com o homem enquanto presença e essência em conjugação com os outros entes, mas sim, vê a presença e a essência do indivíduo em permanente intersecção com a história e a sociedade em que se coloca. Paradoxalmente o homem cria a sociedade a que ele mesmo se submete. Maria Lúcia Outeiro Fernandes em “A arte da espreita: a narrativa portuguesa contemporânea” comenta a configuração da obra de Abelaira no contexto da segunda fase do neorrealismo português numa geração de ficcionistas que

em meados dos anos cinquenta, começa a por em questão a confiança na força da palavra crítica, apoiada na autoridade do materialismo dialético, que tinha sido a principal característica do neorrealismo da década anterior. Sem deixar de lado as preocupações sociais, a obra dessa geração problematiza as certezas marxistas, superando as análises e soluções preconcebidas. Carente de resposta às próprias inquietações, busca configurar suas perplexidades num discurso em que, à estética marxista da primeira fase, juntam-se tendências como a fenomenologia e o existencialismo. (2007, p. 293)

Os processos de criação literária nas narrativas de Abelaira são também como um modo de apreensão do mundo: criar é tentar reordenar o cosmos e as ideias nele contidas. Lélia Parreira Duarte, em “Escrever na água com Augusto Abelaira”, coloca que “o sujeito que constrói os textos confessa-se um assujeitado – às normas culturais, à gramática com que escreve, a inexorável morte – sendo a criatividade de sua literatura ligada essencialmente a esse ‘desdobramento’ que desarticula propósitos e desautoriza “verdades” abrindo espaço para o contato com o outro.” (2008, p. 12). Esse aspecto de sua produção torna-se evidente em *Bolor*, publicado em 1968, no qual, conforme sugere António Apolinário Lourenço em seu ensaio “*Bolor: o outro lado do espelho revisitado*”, é contada uma história “poliédrica”, na forma de um diário íntimo em que a construção do texto é discutida, com ênfase na questão de posicionamento de narrador, do jogo que ele pratica com o leitor e na função mesma do texto produzido. Inquietações semelhantes estão presentes em *O triunfo da morte*, publicado em 1981.

E é singularmente essa a questão que envolve a trama de *O triunfo da morte*: a ficção funciona como uma redescoberta do mundo onde as experiências e situações vividas são reorganizadas para a elaboração de uma visão de mundo necessária para o seu entendimento. São constantes, na tessitura de *O triunfo da morte*, a sensação de deslocamento do sujeito no tempo e no espaço, colocando-o num manente devir em relação à história de seu próprio momento no mundo; a negação da vida e a afirmação da perda e da morte em todo o eixo temporal da existência; a ambiguidade do indivíduo enquanto singular e coletivo e a consciência da sua participação na história.

Por seu conteúdo, *O triunfo da morte* coloca Abelaira entre os autores da chamada Ficção 81, justamente o ano de publicação da obra. Como característica importante, os textos dessa “geração” dentro do neorrealismo português vão deter-se sobre os processos de engendramento de um novo discurso pós-Salazar. António Torrado enuncia em seu texto “Balanço do ano

literário de 1981 em Portugal”: “A morte e o percurso até lá é o grande tema da ficção 81, pois o discurso do desencanto e do desenvolvimento temporal da consciência do incessante trânsito frustrante da vida a morrer-se que se transfere de livro para livro [...]” (1982, p.9).

A intriga de *O triunfo da morte* desenvolve-se em torno da narrativa engendrada por um narrador anônimo que se localiza apenas temporal e espacialmente. O espaço ficcional escolhido por Abelaira é o Portugal do século XX, esse espaço existe em comunhão com a experiência que o homem abstrai da vida real. A constante relação do homem com a morte e a permanente ação de inventariar as possibilidades de como essa morte é e age no mundo é colocada a partir da perspectiva de que o próprio homem possa ser a “Morte” num irreversível processo histórico de dominação política, social e estética. Lélia Parreira Duarte em “O triunfo da morte, novo caminho para o neorealismo” diz que “uma das mais interessantes soluções encontradas parece ter sido a de Augusto Abelaira, em *O triunfo da morte*” (1984, p. 34); deve-se a afirmação à escolha do autor de associar a criação literária com uma carga confessional à crítica social e aos questionamentos existenciais do homem, representando pelo narrador não-nomeado.

A trama de *O triunfo da morte* desenvolve-se através do que é contado por esse narrador. Após algumas experiências funestas envolvendo-o, ele descobre que é uma “morte” – hipótese por ele confirmada quando começa a perceber as mortes que haviam decorrido de sua presença. Filho de um empresário, o narrador, numa postura assumidamente *self-made-man*, cria produtos nocivos e mortais e os coloca no mercado com um profícuo consumo. Ao assumir uma postura crítica sobre sua existência como *morte* e as consequências do que lhe é exigido como agente de uma ordem secreta de *mortes* que habitam a história humana desde muito tempo, o narrador decide contar sua história a uma suposta narratária.

Ao colocar o narrador como uma possível *morte*, precedido de uma vontade criadora expressa em sua verve estética, no desejo de ser escritor e associando a ela a criação de produtos nocivos e mortais ao homem como o *burujandu* e a carne de *pterossauro*, Abelaira estabelece uma estreita ligação do indivíduo com seu próprio conceito de existência e de poder gerador de arte, vida e morte.

A estratégia escolhida por Abelaira é a do processo de criação literária, das escolhas narrativas que o narrador não nomeado alça para contar a sua história, para assegurar a sua credibilidade como agente, objeto e causa da trama que resolve relatar. A morte é a identidade velada desse narrador, e que ao contar-nos sua história, coloca-nos a par da possível organização do processo de morte a que todos estamos sujeitos. Mas é através do processo de escritura do livro que ele encontra o espaço necessário para expor sua compreensão de mundo, perscrutando a dimensão e projeção da sua presença no mesmo mundo:

E escrevo pelo amor da escrita. Salvo se o amor da escrita esconde apenas uma necessidade muscular, a necessidade inevitável de a mão direita desenvolver alguma atividade, salvo se o amor da escrita ignora um desejo mais íntimo e mais profundo... De quê? Essas coisas enunciadas pelos filósofos, não vou expô-las aqui. Bem. O desejo de exprimir, de encontrar o sentimento do universo, talvez até de ajudar os homens e de provocar a revolução. Sim, o fascínio da arte, pela arte aceito todos os sacrifícios. (1981, p. 5)

Os protagonistas construídos por Abelaira vivem o espaço da intimidade compartilhado com as demais personagens e com o leitor. Suas convicções, desejos, desencantos e visões de mundo são aquinhoados com o leitor através de textos sob a forma de diário, monólogo ou até mesmo uma construção narrativa em forma de gravação a ser transcrita e editada como um livro. A narrativa é engendrada por um narrador que coloca ao leitor uma série de fatos ocorridos num pretérito próximo, enunciados como uma possibilidade de compreensão da história do próprio narrador, conjugados com os princípios de

um fazer literário, num nítido processo de metaficção. Nelly Noaves Coelho define essa relação das personagens de Abelaira com o poder da palavra: “Participantes de uma das mais vivas preocupações da ficção contemporânea, as personagens de Abelaira demonstram, direta ou indiretamente, a consciência de que a palavra nasce do gesto, toda a ação que se tornar realidade, ou para perdurar precisa ser definida pela palavra, precisa ser verbalizada.” (1973. p. 99).

É através da personagem-narrador que Abelaira tipifica o homem contemporâneo português, atribuindo-lhe questionamentos que permeavam as demais narrativas de outros escritores, como a contrariedade dos processos de produção e consumo, a sociedade burguesa e seu modo alienado de vida e a crise pré-salazarismo, em que o homem se vê determinadamente obrigado a viver sob a égide do controle político ditatorial. Umberto Eco, em *Apocalípticos e integrados* (1976), fala sobre a tipicidade da personagem, elaborada a partir da estratégia usada pelo artista para a sua criação. O tipo se constitui como resultado da ação narrada ou representada, sendo uma personagem bem realizada, individual e convincente, adquirindo uma fisionomia completa, não apenas exterior, mas intelectual e moralmente. O enredo torna-se uma síntese de suas ações, configurando assim a sua representação. As personagens ficam marcadas nos leitores quando eles se identificam com aquela, não necessariamente por questões físicas, mas intelectuais e muitas vezes também contextuais: “toda a vez que nossa situação pessoal coincidir seja mesmo nos matizes, com a personagem, o reconhecimento atuará como princípio de uma resolução ética.”(1976, p.211).

As personagens tipo representam parcelas alegóricas da sociedade, isto é o louco será sempre o louco, o padre sempre será padre, etc. De maneira individual, representam o geral, o que também atribui à personagem típica uma função ou característica simbólica que, unindo-se a meios coerentes de

descrevê-la, torna-a verossímil, interna e externamente à obra constituindo-lhe como efeito de arte. Em *O triunfo da morte* essa personagem representa a típica figura da Morte, que acompanha os medos do homem desde os tempos antigos: “- A morte é a lei geral da vida” (1981, p. 93). A consciência da finitude enunciada pelo *memento mori* é o que justamente tem levado o homem a ficcionalizar a morte, dando-lhe traços humanos, capacidade de sentimentos e de convivência física entre os homens. A morte é, sem dúvida, elemento da ficção humana, que tenta sob diversos aspectos imitar a vida. Ela é personagem presente na arte literária e plástica, criada a partir do que o homem concebe como significado de morte.

O título da obra de Abelaira tem origem nas *ars moriendi* da Idade Média; “o triunfo da morte”, imagem por diversas vezes encontrada em capelas, cemitérios e painéis, representa a permanente presença da morte. Esse triunfo inevitável a que o homem está sujeito, nas palavras de Abelaira: “A morte podemos enganá-la, mas dizer-lhe não...” (1981, p. 118). E que transforma a todos em iguais restos físicos de uma existência compartilhada no mundo. A Morte, por seu turno, não diferencia os homens por sua conduta, escolha política ou critérios de riqueza ou pobreza. Ela apenas “realiza seu trabalho” que é a busca do ente; alegoricamente ela é o término, estar em sua presença é já não mais existir no mundo. Paulo Alexandre Pereira coloca-nos em seu ensaio “Alegorias do Outono: Abelaira, leitor de Huizinga”, sobre a intertextualidade aproveitada por Abelaira para a construção da narrativa fantástica que é *O triunfo da morte*:

A necrolatria ritualizada, que Huizinga descrevera, de forma memorável, no declínio da Idade Média, reemerge em *O triunfo da morte*, mas em versão translatamente pós-moderna. Investindo numa nítida reativação intertextual da gramática dos gêneros fúnebres medievais, Abelaira acentua o seu anacronismo burlesco num mundo à deriva, privado de fundura metafísica e a braços com a ruína das metanarrativas legitimadoras. (2008, p. 155)

A narrativa de Abelaira resgata a imagem da morte como a certeza da perecibilidade do homem. Ela é a constante enunciação do fim, do desconforto e da resignação com a ideia da extinção física e do aniquilamento. A morte triunfa sobre a vida, mas não como se disputassem o ente, ela triunfa por ser o fim que iguala a todos os indivíduos: “Ora a Morte representa a razão, a ordem, a lei, assim como a vida representa a desordem, o irracional, o sentimento, o tumulto...” (1981, p.92) Difundida durante diversos séculos, a imagem da morte sempre esteve perturbadoramente presente nas representações artísticas. A concepção de uma imagem para a morte, do modo como ela abordaria o homem, percorre o imaginário de diferentes épocas da história. Johan Huizinga, em *O outono da Idade Média*, ao abordar os aspectos medievos da morte, a fundamentação das *ars moriendi* e da construção de uma série de histórias de cunho fantástico, fala-nos dessa necessidade de personificar a morte:

Na ânsia por uma imagem concreta da morte, que implicava abandonar tudo o que não era tangível, somente os aspectos mais grosseiros da morte penetraram na consciência. Na visão macabra da morte faltam praticamente toda a ternura, todo o elegíaco. E no fundo trata-se de uma visão muito terrena e egoísta da morte. Não se trata do luto pela falta de entes queridos, mas do pesar pela própria morte, que não trazia nada além de desgraça e horror. Não se pensa na morte como um consolo, o final do sofrimento, o descanso desejado a tarefa concluída ou interrompida, nenhuma lembrança terna, nenhuma resignação. (2010, p. 241)

A apropriação intertextual a que se propõe Abelaira assume para si a representação da morte sob a luz da contemporaneidade. Personificada, sexuada, a morte é representada por um indivíduo não nomeado que se propõe a narrar sua fantástica história. O entendimento do narrador, que também é protagonista, coloca-se a cada ação rememorada e contemplada em sua narrativa mais próximo do que Abelaira absorvera de Huizinga, a morte triunfante, a configuração de uma possível existência da morte entre os homens, portadora do inexorável segredo do fim.

A história de *O triunfo da morte* é, pois, a narrativa da morte, especificamente de uma morte. Na medida em que o romance se desenvolve, todas as ações narradas conjugam-se confirmando a hipótese sobre a identidade do narrador. É no início, porém, que ele coloca a justificativa pela escolha do tema da história que decide contar: “Bem vistas as coisas não resisti ao fascínio de abordar com “elevação” os grandes temas, de impressionar bem os leitores inteligentes. Mas torna-se inevitável, quando recorremos aos grandes temas o lugar-comum espreita, a originalidade escolhe os pequenos nada, aqueles pormenores que todos os dias passam despercebidos.” (1981, p. 1).

O artístico do objeto só pode existir se a obra for consumida por um público. É o público que dá vida ou completa o sentido da obra quando a lê. Dentro dessa premissa, a personagem, que é o elemento que fomenta e desencadeia a narrativa, tem completas as suas ações quando da leitura e compartilhamento pelo leitor: só quando a personagem atingiu plena realização artística podemos nela reconhecer motivos e comportamentos que são também os nossos e sufragam a nossa visão de vida (1976, p.216). A ideia sugerida por Umberto Eco aproxima-nos da personagem criada por Abelaira. Nela são depositadas as alegorias do pensamento sobre a morte, sobre sua proximidade “invisível”. Ela impõe uma oposição direta ao princípio vital, sendo a cessação da presença no mundo. O incômodo do subitâneo acontecimento da morte do outro é que coloca sempre ao homem a contemplação de sua finitude. Georg Simmel, em *A metafísica da morte*, sugere sobre o medo e a contemplação da morte: “Nos seus aspectos mais íntimos, em cada época da civilização, a vida está em estreita interação com o sentido que se atribui à morte. A nossa concepção da vida, a nossa concepção da morte, nada mais são do que dois aspectos de um só e único comportamento fundamental.” (1998, s/p).

A *auto-tanatografia* do narrador de *O triunfo da morte* inicia com a lembrança de uma morte causada ainda na infância, quando o narrador não percebia sua ligação com os desastres causados pela sua presença:

O acontecimento que sempre me ocorre, quando me debruço sobre os tempos do meu primeiro ano do liceu é a morte do Carlos Manuel, ou se quiserem, as circunstâncias singulares da sua morte. Havíamos combinado uma corrida. Quem chegaria primeiro à parede? Ai a metade do caminho (e ele ia à frente) caiu – queda infeliz, bateu com a cabeça numa pedra, chegou sem vida ao hospital.” (1981, p. 1)

Desse modo ele dá início à sequência de mortes que acompanham a sua existência.

Filtradas pela proximidade do narrador com as vítimas, as ações narradas são sempre de competitividade ou desagrado, como se as mortes na verdade fossem apenas simultaneidades com o desejo dele: “Certo dia, inesperadamente, recordei-me, fora eu a convidá-lo. E uma campainha retiniu no meu espírito: se não o tenho desafiado...um sentimento absurdo de culpabilidade? Eu, pecado, me confesso [...]” (1981, p.2). A mesma ação de morte acontece com uma ex-namorada que tenta aproximar-se dele: “Pondo o preto no branco: subia eu a Avenida da República, quando descobri no outro passeio a Maria Luísa, que perdera de vista há muito tempo. Dando por mim, e sem pensar nos automóveis, correu ao meu encontro, mas foi atropelada, voou, e desatei a fugir e só no dia seguinte li a notícia nos jornais, morrera.” (1981, p.2).

As repetidas ações da personagem acabam por confirmá-la dentro das características enunciadas por Umberto Eco, configurando-a como uma personagem tipo, uma vez que ela se repete não apenas no imaginário ocidental como uma figura representativa da morte, mas na própria narrativa engendrada por ela. A tipicidade de uma personagem, para Eco, faz parte do efeito estético de uma obra. Isso acontece não porque ela represente uma classe

social ou refira-se ao mundo real, mas sim porque determinado ente (leitor) se reconhece ou reconhece referentes próximos refletidos na personagem:

[...] com base em possibilidades estruturais objetivas, a tipicidade da personagem se define na sua relação com o reconhecimento que o leitor pode nela efetuar. A personagem bem realizada – sentida como tipo – é uma fórmula imaginária com mais individualidade e viço que todas as experiências verdadeiras que resume e emblematiza. Uma fórmula ao mesmo tempo fruível e crível. (1976, p.225)

Em obra posterior, intitulada *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994), Eco começa o capítulo “Protocolos ficcionais” com a seguinte pergunta: Se os mundos ficcionais são tão confortáveis, por que não tentar ler o mundo real como se fosse uma obra de ficção? Ou, se os mundos ficcionais são tão pequenos e ilusoriamente confortáveis, por que não tentar criar mundos ficcionais tão complexos, contraditórios e provocantes quanto o mundo real? (1994, p, 123). Nesse aspecto, a personagem é o elemento que pode contribuir para essa criação. Uma vez que particulariza esses mundos possíveis, descrevendo-os em sua relação com o mundo, assim concretiza-se a verossimilhança por via de suas ações. A personagem criada por Abelaira particulariza e vive esse mundo que se povoa de supostas mortes.

O comportamento do narrador como ente de um mundo real, sua vivência como indivíduo até então humano coloca-o sob a perspectiva do que é concebido por Bernard N. Schumacher em *Confrontos com a morte* – a filosofia contemporânea e a questão da morte, em que ele sugere o modo como a morte é percebida através da modalidade de presença:

A presença da morte no centro da vida, com o duplo aspecto de mortalidade do sujeito vivo e atualização de pequenas mortes no nível de partes do ser orgânico, não permite que a morte seja percebida como fenômeno. A teoria da morte na vida não supõe uma força existente fisicamente na vida e que lhe seria coexistente. Apesar da morte ser a companheira de viagem

favorita da vida, ela continua exterior ao estado de vida da pessoa . (2009, p. 179)

Essa não existência, ao mesmo tempo que é existência, é como se apresenta o narrador de *O triunfo da morte*: suas ações são normais como de qualquer ente que vive no mundo real e que vive em uma sociedade organizada. O que ele mesmo começa a procurar entender são “determinadas” ações que como decorrência ocasionam as mortes de outros indivíduos. Em uma ocasião, enquanto caminha nas ruas de Paris, seguindo as pessoas, hábito que não sabe explicar a necessidade de perpetração, é abordado por um homem que lhe pede que poupe a vida da filha e que acaba por morrer:

Que levava aquele homem a identificar-me com a morte, e fato ainda, mas estranho, por que morrera? Tem se dito, tem dito, alguns historiadores, na Idade Média os homens pressentiam a morte, sensíveis aos avisos dela, e só nos tempos modernos a esconderam de tal modo que já não a veem [...] recordei-me novamente do Carlos Manuel e da Luísa. Coincidências? Coincidências que se acumulavam. Senti um calafrio (1981, p. 24).

Escrito sob a égide da dicotomia criação/destruição entendida através de vida/morte, o percurso do narrador é sempre deslocar-se em relação à criação de algo, ao mesmo tempo que ele é uma forma de representação da morte e da destruição. A vida de escritor não era propriamente a forma mais fácil de tornar-se rico, o que faz com que invista no setor de alimentos, já que o pai é um grande empresário do ramo. Ele cria o *burujandu*, uma fruta artificial, de aparência estranha e sabor formulado a partir da contribuição de outras qualidades de frutas. O consumo da fruta fictícia, ao contrário do que prega o rótulo, é completamente nocivo à saúde e acaba por causar a morte do próprio pai: “[...] meu pai, entretanto morrera com uma indigestão de *burujandu*. Já não era mais o mesmo o êxito do filho afetara profundamente, desinteressara-se do negócio e passava o dia a beber *burujandu*, que, segundo certos médicos, provoca o cancro no pênis” (1981, p. 43).

Ao pensar na verdadeira função que exerce como indivíduo numa sociedade e especificamente como agente da morte, sendo uma manifestação “humana”, com incumbências pré-estabelecidas, o narrador também percebe que ele mesmo tem uma relação de dependência da ideia do que é a morte, o inerente sentimento de todos os homens. Essa ideia de que vivemos para morrer, presente desde tempos antigos e associada à conformidade do aniquilamento, é elaborada por Georg Simmel:

Não somente cada passo da vida nos aproximaria da hora da morte, mas seria, positivamente e *a priori* modelado por ela, que é um elemento real da vida. E esta modelagem é então determinada ao mesmo tempo pela *evitação* da morte: na verdade, pena e prazer, trabalho e repouso e todos os nossos comportamentos considerados naturais, são uma fuga instintiva ou consciente da morte. (1998, s/p)

Ao pensar sobre as questões a respeito da constituição e consumo do *burujandu*, do hábito de fumar e da vida desregrada, da qual a namorada lhe pede que tenha mais controle, o narrador se dá conta de algumas coisas sobre a morte e sobre a sua existência: “Lúcido, nada preocupado com a morte identificava este desprendimento de quem se sabe perdido, de quem já se adaptou a ideia de morrer. E compreendo a inesperada generosidade da Patrícia, concluía com estranheza: por que o medo da morte, porque se aterrorizam os vivos com a morte?” (1981, p. 48). Assumindo a forma humana, ele assumia também os questionamentos inatos de todo ente.

A atitude da personagem coloca-se em acordo com o que diz Bernard N. Schumacher sobre a relação do ente com a sua morte. Mesmo tendo conhecimento da finitude da existência física, o homem tem dificuldade em perceber a morte como o natural rumo de sua trajetória como presença no mundo. O homem reconhece a impossibilidade de vivenciar a própria morte, mas não ignora que ela é necessária como término de um ciclo vital e essencial do ente: “A morte é, de algum modo, necessária ao desenvolvimento do

princípio da vida orgânica humana à qual está indissociavelmente ligada” afirma Schumacher. (2009, p. 179).

A própria morte por ele não é reconhecida como finitude, pois o que o diferencia dos homens comuns é a imortalidade que só seria por ele conhecida depois das participações na sociedade das mortes a qual começa a frequentar. Sua morte é contada como um fato de ordem cotidiana, enunciada como uma ação que num pretérito ainda não entendido pelo narrador, acontecera já por diversas vezes: “Morria, ao cabo de contas, por causa de uma gripe. Em vez de aguentar mais dois dias em casa, a febre ainda não passara, de todo, saltou-me o pé para a rua [...] entretinha-me a brincar a morte sem levar muito a serio? Pensava noutros momentos. Ou se julgo hoje o que pensava já não sei.” (1981, p. 53).

Essa morte, chamada de “minha morte”, é aquela a que se refere Schumacher, esperada, mas não vivenciada pelo ente. Em *O triunfo da morte*, o fantástico da narrativa e a imortalidade da presença dessa morte servidora do devir da existência, permitem que ele vivencie a própria morte, com a plena consciência do que o havia matado. Como morte, como entidade mítica investida de funções específicas, mas habitando o mundo dos vivos como um homem ordinário, ele assiste à própria morte, que na verdade apenas aflige seu corpo. À sua suposta morte, segue-se a de Patrícia num misterioso e inesperado atropelamento: “[...] ao regressar, encontrei-a morta, um carro atropelara-a. Aproximar-se de mim significará um risco, um risco de morte?” (1981, p. 41), decide que vai viajar, para descansar. Ao afastar-se de Lisboa, lugar onde mora, é em Lugano, que ele entra em contato pela primeira vez com o motivo dos acontecimentos estranhos ao seu redor, é então que sua presença no mundo começa a se justificar:

Uma voz que me dizia: “Vem!” E vou. Subo umas escadas intermináveis, trepam pela encosta, uma vegetação rica, alguns ciprestes[...] tateio as cegas, abre-se uma porta, um imenso corredor, um anfiteatro, no placo uma grande mesa, sentado à

mesa uma vintena de mascarados. Levo então as mãos ao rosto, eu próprio mascarado. Não só eu, todos os assistentes. A ideia inicial é de que se trata da conferência de imprensa de uma organização clandestina (1981, p. 67)

O narrador dá-se conta depois de ouvir os presentes que se trata de uma reunião de Mortes: “sou morte há 2000 anos e coube-me a honra de encaminhar o punhal de Brutus para o peito de Júlio César. Mas hoje, impossível matá-lo, qualquer hospital de província salvá-lo-ia facilmente.” (1981, p.70) .Mascarados, homens, mulheres e de diferentes idades, as *mortes* eram várias. Durante a reunião, as *mortes* que se autodenominam “Mortes” discutem a modernidade e o trabalho de matar os homens. Alegoricamente, através da “sociedade” das mortes e da sua organização, Abelaira ironiza as instituições humanas, convenções e a sempre discutida relação operário-burguês e o relacionamento entre os trabalhadores em seu âmbito, característica essa estabelecida pela dominante neorrealista a que pertence Abelaira. Agripina Carriço Vieira, em “Temas e variações na escrita de Augusto Abelaira”, coloca na escrita do autor: “a problemática social reveste-se de contornos bem diversos, olhar atento e crítico com as personagens observam o mundo transmitem-nos uma visão irônica, por vezes sarcástica e disfórica de uma camada particular da sociedade: urbana, lisboeta, portuguesa e cultivada [...]” (2002, p. 111). E essa sociedade das mortes criada por Abelaira funcionava como uma grande empresa, com metas e posturas a serem seguidas, num simulacro da sociedade dos homens. Bem como as modernidades que não facilitam o trabalho das mortes, elas de um determinado ponto de vista seriam “tradicionais”:

- Perdeu-se o velho brio profissional, as Mortes interessam-se mais em cumprir as suas 26 horas semanais do que em trabalhar com amor, despreocupadas de horários, para já não me referir a um certo espírito de contestação, bem visível entre as mais jovens. Noutros tempos, quando aqui nos reuníamos e antes de aberta a sessão, de que se falava nos corredores? Dos nossos êxitos! Cada qual pretendia salientar-se, revelando as suas habilidade, os grandes feitos, as manhas utilizadas. Que se

passa hoje? Fala-se de tudo: erotismo, para não dizer pornografia, política, desporto, literatura, música pop, psicanálise, materialismo dialético...mas e os triunfos profissionais? E se aqui e ali a velha-guarda recorda grandes acontecimentos – a voz dele tornou-se empolgante –, a morte de Sócrates, de Aníbal, de Cleópatra, a maioria afasta-se, eis a verdade, para discutir *O Último Tango em Paris*, obscenidades ainda por cima! (1981, p, 71)

Na mesma noite fica sabendo o nome do lugar em que estava: *Thanatus House* (1981, p.73), local de reunião das Mortes “que andam por esse mundo” (1981, p.73) e onde ele descobriria muitas coisas sobre ser uma Morte. O nome atribuído ao local de encontro das *mortes* explica-se por si mesmo: derivação do nome de Thânatos, deus grego responsável pela execução da morte, conforme já expusemos anteriormente. Nesse mesmo espaço físico a que apenas as *mortes* têm acesso, são discutidas as diretrizes e as determinações a que as mortes deveriam seguir. Espaço de convivência entre *mortes* configura-se também uma esfera de conhecimento das razões e da história das *mortes*, desconhecidas pelo narrador. Nesse âmbito ele conversa com a outra Morte, descobre que é imortal. Nesse momento o narrador aproveita para perguntar algumas coisas sobre a condição de Morte, uma vez que ele não entende como se tornou uma delas:

- Por que usamos máscaras?
- Para que não nos reconhecemos lá em baixo. Talvez o teu melhor amigo também seja Morte, mas nunca o poderás saber. E se lhe confessasses tudo, perderias a imortalidade, denunciarte-ia imediatamente. Pelo menos, obrigam-no a isso. Um processo de nos vigiarmos uns aos outros, proibidos de revelar nosso segredo quer aos mortais, quer aos imortais (1981, p.74)

Se ao longo da história o homem procura sempre nomear e representar a morte de uma determinada forma, dando-lhe corpo e personalidade, Abelaira em *O triunfo da morte*, o faz de um modo “isento de todo matiz trágico e apavorante” como sugere Ângela Beatriz de Carvalho Faria em seu texto “Augusto Abelaira, a busca invisível da harmonia polifônica.” (2008, p. 139). O percurso do imaginário *tanatológico* parte da premissa de que nada se sabe da

morte, por ser ela inatingível, inimaginável, impensável, enigmática, misteriosa e desconhecida. A ideia dessa impossibilidade se construiu a partir da premissa lançada por Epicuro: “A morte não é nada para nós, pois quando existimos, ela não existe e, quando ela chega, deixamos de existir.” A frase lembrada por Bernard N. Schumacher liga-se a constante discussão de que o homem jamais pode contar a experiência de presenciar a morte. Como finitude ela não permite contraponto do relato, da descrição ou ainda de uma fenomenologia sobre sua presença. A morte então é disposta no imaginário ocidental sob diversas formas, sempre derivadas da humana, herança da antropomórfica visão dos deuses da antiguidade.

A ideia de uma humanização da morte apresenta-se na narrativa através das descobertas feitas pelo narrador, nas conversas e anúncios que são feitos na reunião em *Thanatus House*, que possivelmente grandes personalidades da história foram Mortes: “certos homens ergueram-se acima de seu tempo, acima da civilização. Sabes por quê?[...] Eram mortes... Sim, Mortes. Rabelais, Nietzsche, Diderot, Hume, Dostoiévski... Mortes compreendes?”(1981, p. 79) Essa afirmação corrobora no sentido de pensarmos o narrador como uma personagem tipo, uma vez que o que ela é na sua essência repete-se ao longo da História. A presença sempre constante da morte, incognoscível e sempre pensada, imaginada, ganha em diferentes épocas contornos diversos. Insubstancial, a morte existe num estado diferente do humano. Por essa natureza é que o homem procurou uma forma de representá-la. Clarissa De Franco, em seu estudo *A cara da morte – os sepultadores, o imaginário fúnebre e o universo onírico*, lembra-se das formas como a morte é referida:

A morte parece ser abordada de duas formas em nossa sociedade contemporânea: pela via do ridículo ou do sinistro. A primeira abordagem refere-se ao humor macabro, aos filmes de terror, ao universo do gozo mórbido – o ridículo de se morrer. Nesse sentido ela vista como uma anomalia, uma vez que debochamos da condição de se morrer, do quão inviável isso é a

nós, humanos. [...] já no campo do sinistro implica nojo, medo e estranhamento. (2010, p. 16)

Uma vez que a morte nos é estranha, a ela cabe um universo paralelo, conforme diz ainda Clarissa, “um mundo estranho e alheio”, criado pelo homem desde a Idade Média, através do próprio triunfo da morte e da dança macabra. Esqueletos lembravam a aniquilação da carne, a extinção da vida; a foice a cessação da presença, a separação entre o corpo e alma. Desprezível por ser o fim inevitável, a imutável sentença de que nascemos para morrer.

Assim como as outras *mortes*, o narrador tem uma vida humana fora de *Thanatus House* e ele tenta retomar a vida normal, quando volta para casa. A crise criada pelo *burujandu* dá-lhe a ideia de criar a carne de pterossauro: “precisávamos imaginar outra coisa, portanto, descobrir um animal novo. Passamos a produzir carne de pterossauro, carne mesozoica, em suma” (1981, p. 82). De igual inventividade que o *burujandu*, a carne de *pterossauro* é uma mistura de coisas estranhas: “O sabor situando-se entre a lagartixa, a perdiz podre e a formiga, mas cheirando a café, não ficou atrás no êxito do *burujandu*” (1981, p. 82). Lélia Parreira Duarte comenta sobre a carne de pterossauro em *O triunfo da morte – novo caminho para o neorealismo*: “neutralizando a agressividade, o pterossauro substitui ou corrige a natureza, contribuindo para a alienação do homem, a consequente destruição da raça humana e para o aparecimento do primata perfeito, totalmente desumanizado” (1982, p. 36). A ideia da carne de pterossauro é o complemento da função de morte da personagem, assim como o *burujandu*, produtos criados intencionalmente para fins letais e de extinção do homem. A criação de ambos os objetos assevera a crítica de Abelaira sobre a sociedade e o consumo deliberado. A proposta absurda que constitui o *burujandu* e o pterossauro fascina e destrói ao mesmo tempo, numa alegoria da sociedade contemporânea. Clara Rocha, em recensão

de *O triunfo da morte*, evidencia em seu comentário o caráter alegórico e fantástico da obra e das ações de criação e maleficência dos produtos:

[...] em *O triunfo da morte* dominam os tons fantástico e fantasioso, presente em cenas como a explicação do lançamento comercial do *burujandu*, a das experiências sobre os ratos, a do congresso das Mortes, ou das explicações sobre a carne de pterossauro, em que a ironia distanciadora serve sempre de contraponto ao envolvimento imaginativo (2002, p.220)

Mesmo sendo uma *morte*, produzindo objetos mortíferos ao homem e cumprindo seu papel de aniquilador, o narrador sente-se incomodado com as obrigações de ser uma *morte*. Começa a questionar a validade de seu *ofício*: uma vez que não tem vontade de matar ninguém, muito menos as pessoas de quem gosta, descobre em conversa com Dr. Nunes, professor do tempo de escola, o modo como tornara-se Morte. Estavam ambos no mesmo hospital quando o narrador morrera; o convite feito ao professor, que recusante enganara a Morte trocando de quarto, havia sido redirecionado ao narrador: “Ao enganar a Morte, o velho professor enganara-me a mim também.” (1981, p. 89).

Ao enunciarmos o pensamento de Eco sobre as personagens, em *Apocalípticos e integrados* e *Seis passeios pelos bosques da ficção*, percebemos que a personagem é um dos fortes elementos que contribuem para que uma obra seja projetada na realidade. Coerentemente dentro da obra literária a personagem deve ser verossímil quando a conjugamos com a realidade inventada pelo autor. Em *O triunfo da morte*, diversos aspectos da vida humana são discutidos na alegórica sociedade das Mortes: qualidade dos equipamentos, dedicação ao trabalho, discrição e até mesmo uma vertente de pensamento feminista que critica a quantidade ínfima de mulheres-mortes que “não vão além de um por cento...” (1981, p. 92).

Essa mimese das relações humanas de arranjos tão complexos, a sociedade das Mortes, também é o âmbito onde os sentimentos mais diversos

elaboram-se. O narrador apaixona-se: “[...] apesar de todas as proibições, vivi uma pequena história sentimental. Escondíamo-nos no arquivo da biblioteca [...] Quanto a minha companheira Morte, ela teve de fazer um aborto, proibida era a pílula em *Thanatus House*. Obviamente. E como seria um menino concebido lá?” (1981, p. 114). A sociedade das *mortes*, que exigia além do sigilo das identidades mundanas de seus agentes, também proibia os relacionamentos entre *mortes*. Lélia Parreira Duarte, em “O triunfo da morte – novo caminho para o neorrealismo”, fala-nos das relações amorosas na trama:

Em função da nostalgia do contínuo, o ser humano deseja o amor. Ele o tema, porém ao mesmo tempo, porque Eros está para Thanatus e a continuidade significaria violência, ruptura e morte. O amor absoluto amedronta o ser, que recorre a submissão ideológica para cortar o relacionamento. Um instinto ou um princípio de morte supera a libido em nome da cultura, da moral ou do super-ego.”(1982, p 36)

As semelhanças entre a sociedade das Mortes e dos homens é analisada pelo narrador, “quando ele apresenta apenas a título de curiosidade” (1981, p. 121) elementos estatísticos que estão presentes no “*boletim das Mortes*, a revista de maior tiragem do mundo” (1981, p. 121). Na edição do boletim, contam números como: atividades de homens-Mortes e mulheres-Mortes, suas práticas de beleza e vestuário, e fofocas. Ainda: estudos psicológicos, sociológicos, históricos acerca da inserção das Mortes na sociedade. Mostra como a aceitação da Morte se deu ao longo da história:

No ocidente e no século XII a sociedade aceitava as Mortes, elas conviviam facilmente com os homens. Hoje rejeita-as, prefere ignorá-las, nega-lhes até a existência, obriga-as a disfarçar-se. Mas essa vida dupla, Mortes que se fingem homens vulgares, cria-lhes problemas, o complexo de Eufrotex, o complexo da dupla identidade. De fato, consoante as sociedades e as épocas, os homens apreendem a morte de diversas maneiras, e sentirem-se apreendidas de diferentes maneiras leva-as a verem-se também contraditoriamente, uma ruptura da personalidade (1981, p. 123)

Essa sociedade constituída de Mortes, organizada e que obedece a determinadas leis, mantendo-se secreta e ao mesmo tempo participativa em toda a história humana revela-se oriunda dos traços mais antigos da representação da morte. Se antes o homem convivia com a morte, conforme fala-nos Phillippe Ariès em *História da morte no ocidente*, é na Idade Moderna que o homem afasta a morte do convívio familiar. Até então ela se relaciona através de “um sentimento muito antigo, duradouro e intenso de familiaridade [...] sem medo ou desespero, um meio termo entre a resignação passiva e a confiança mística.” (2003, p. 100). Com o passar dos anos, a morte torna-se o alerta de que a vida tem uma temporalidade limitada, a consciência da finitude através da dor e da ausência representada pelas caveiras, foices e demais simbologias da morte, converte-se em algo desagradável aos olhos humanos. A figura da morte engendrada durante a Idade Média nas *ars moriendi*, é o ponto de reflexão existencial e também identitária. Essa simbolização, humanização e aproximação da aparência da morte perdura desde o aparecimento das já referidas dança macabra e o triunfo da morte. Sobre a simbolização da morte, Clarissa De Franco coloca que: “Ao homem, a morte parece ter impulsionado sua capacidade de simbolização” (2010, p. 18), construindo um imaginário permanente a que o homem sufraga numa tentativa de entendimento da essência da morte.

A narrativa de Abelaira apoia-se nesse imaginário em que a morte é muitas vezes representada com uma forma humana, a caveira, lembrança da infalível decomposição, do aniquilamento, assume traços comuns antropomórficos e revela-se um ente entre muitos outros no convívio cotidiano. Em *Novas coordenadas no romance português*, Roxana Eminescu reflete sobre a trama de *O triunfo da morte*:

Uma história tão inacreditável quanto plausível – uma história de um narrador sentado num café da Estrela. E é a revelação da

existência *dum Thanatus House*, de uma confraria da morte, cujos membros são Mortes – verdugos e juizes, ou, simplesmente, funcionários e mensageiros do Fim. O narrador personagem, ele próprio, se revela ser uma Morte.” (1983, p.42)

À simbologia da morte une-se ao significado de sua importância. Por ser finitude, ela também é necessária. Bernard N. Schumacher coloca-nos a respeito da ligação entre morte e vida: “A morte não está somente presente no momento de sua consumação – o falecimento – mas já está “lá” desde o instante em que o indivíduo se projeta na mundanidade. A morte está intimamente ligada à vida desde o início.” (2009, p. 173). A morte é então complemento da existência, necessidade inata de finitude. É inviável pensar a vida sem a morte, uma vez que a constituição orgânica da vida é complementada pela morte, final de um ciclo e reorganização de novas vidas, num processo constante de engendramento e destruição. A necessidade da morte aparece, em *Abelaira*, através da voz de uma das *mortes*, que discursa em defesa da indispensabilidade da morte:

- A morte desempenha uma função social importantíssima, graças a elas a populações renovam-se, sem ela a população mundial cresceria de tal modo que dentro de trinta anos a vida tornar-se-ia impossível. Cito um exemplo: em menos de dois dias, se a morte não existir, os descendentes de uma só bactéria cobrirão a superfície da Terra. A morte é, pois, a vida. E até um fator de ordem, representa uma permanente ameaça para todos os homens. Retirem ao mundo a presença da morte e o mundo transformar-se-á em pura anarquia, pura selva. Para que então a polícia, a censura, o estado sem a morte? (1981, p. 97)

A ação final da narrativa, antes do desaparecimento do narrador, é a desistência do caso com a mulher de Enrico Nunes, seu amigo e também uma *morte*. Decide deixá-la para o amigo: “Então comovi-me, decidi, acabar a minha aventura com ela, o LVXW267<sup>4</sup> merecia-a bem mais do que eu.” (1981, p. 124). A

---

<sup>4</sup> As mortes recebiam codinomes numéricos para esconderem sua verdadeira identidade no mundo real.

situação de vida que a trama reproduz mostra também a desconcertante percepção das relações que o narrador apresenta. Mesmo sendo uma Morte, ele se detém em dilemas existenciais assumindo uma postura inegavelmente humana. O desdobramento de suas ações, as consequências de suas escolhas, determinadas não apenas pelas imposições da sociedade de mortes a que está submetido, são também influenciadas pela sociedade “humana” em que transita como uma figura representativa da burguesia contemporânea.

A narrativa de Abelaira apresenta ainda a “Nota do responsável desta edição”, em que o narrador conta ter encontrado uma *cassete* com a história narrada. A negação e a afirmação induzem-se mutuamente no romance, e justamente no final, o narrador instaura a dúvida: existe algum mínimo de verossimilhança nesta história? (1981, p. 141). Ele mesmo responde a questão: “a publicação deste livro não irá condená-los a morte? Verossímil. Seja como for, a importância do texto, o inesperado saber que nos fornece, compensará essa eventual desgraça” (1981, p. 142). A sociedade das *mortes* não permitia que suas identidades fossem reveladas, tão pouco a existência de tal sociedade.

Maria Luiza Ritzel Remédios, em *O romance português contemporâneo*, comenta sobre a construção de *O triunfo da morte*:

A fábula de *O triunfo da morte* compreende a existência de um homem que, discutindo o processo organizacional de um livro, critica o consumismo da sociedade atual e narra sobre a existência de um exército de Mortes imortais, com sede em *Thanatus House*. A partir daí, mostra como um acontecimento narrado pode gerar inúmeros outros, que apresentam de forma velada, a profunda verdade: a reunião de Eros e Thânatos no homem e na escritura, com a vitória do segundo. (1986, p. 214)

O triunfo da morte, a inexorável permanência da Morte é também a conclusão da narrativa engendrada pelo narrador: ela é a inominada mulher, a narratária para qual ele dedicara-se a contar sua história. Ela é a junção de amor e morte, de Eros e Thânatos, de criação e destruição de acordo com o enunciado de Maria Luiza Ritzel Remédios. Todos os desdobramentos da personagem

deslocam-se no sentido de contemplar o significado de finitude e de morte que desde o início da narrativa estão presentes na criação de Abelaira. A presença da morte, a procura inicial e permanente é também a resposta que fecha o discurso do narrador:

Falo para ti, escrevi para ti e eis então uma descoberta importante. Subitamente, penso...Tu és a unidade procurada e só por que estás agora aí, por que já estavas no meu pensamento ao escrever estas páginas, porque permaneceste sempre a mesma pessoa, a mesma cúmplice, o mesmo corpo, desde que comecei a falar [...] E bem sabes: a mulher que encheu esta conversa...Preciso de te repetir, de te explicar? Não é com o Eurico que ouves música, não é com ele que conversas quando estás em silêncio, quando estás só. Não pode ser. Não quero que seja.

– *Nunca pensaste que poderia ser também a Morte, a tua Morte?*(1981,p.136-137)

Essa mulher que preenche os sentidos da obra, de mesma natureza e função que o narrador é que garante “a unidade do eu que conta” segundo Clara Rocha (2002, p. 220). A fábula de *O triunfo da morte* se justifica e consolida com a mulher – Morte que acompanha a narrativa. Ela é ao mesmo tempo o fim e o outro a quem destinamos nossa memória e nossa permanência. Nossa presença no mundo contemplada e fragmentada em tantos outros eus, em tantas outras mortes e Mortes. A metáfora escolhida por Abelaira é que amamos a nossa própria morte, negociamos com ela nossa presença no mundo e esperamos sua manifestação a nosso favor. Também Roxana Eminescu comenta o desfecho da narrativa: “uma história inacreditável do autor do romance que ele está a escrever num café, mas que de fato é uma Morte (que já tem no seu ativo umas tantas vítimas) e que finalmente, vai ser unido por onde pecou, encontrando a Morte dele na pessoa da bem-amada por quem está a escrever.” (1983, p.42).

Alegoricamente Abelaira coloca nos fios que compõem o texto de *O triunfo da morte* todos os movimentos que existem no mundo dos homens e que

a *morte*, assumindo uma forma humana, pode vivenciar: relações amorosas, desacordos políticos e ideológicos, acontecimentos insólitos e fantásticos. Pleno de significações, o romance atém-se à crítica da modernidade, do consumismo e da autodestruição. Agripina Carriço Vieira, sobre a obra de Abelaira, coloca que as narrativas do autor são condutoras para um universo de questionamentos permanentes sobre “as relações humanas, a análise dos sentimentos amorosos, a importância da arte na sociedade, o olhar crítico sobre as pessoas e as coisas, o sentido arbitrário e casuístico da existência, a ironia impiedosamente lúcida, a metaficcionalidade discursiva”. De uma personagem a outra, ele nos mostra os infortúnios do homem em relação à fatalidade. Homens e mulheres que são Mortes, entre os comuns, convivendo e cumprindo seu papel. Os produtos, criados pelo narrador, matam ou causam o caos. Já em sua natureza estava a função mortífera antes mesmo de ele saber-se uma Morte, metáfora de que o homem, ainda que emblematicamente, exerce sobre si mesmo o triunfo da morte, o axioma de que inevitavelmente estamos fadados ao fim e vivemos sob o controle desse irremissível desfecho.

## 6. A MORTE HUMANIZA-SE E PEDE A PALAVRA: AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE DE JOSÉ SARAMAGO

José Saramago insere-se no período neorrealista da literatura portuguesa, mas é a partir da década de 1980 que suas obras alcançam uma dimensão maior que a do neorrealismo. Pela temática primordial de sua obra, Saramago é sempre associado ao romance que toma por objeto a História, desmitificando-a, trazendo para a narrativa personagens de sua própria história e cultura, metaforicamente transcritos e alegorizados. A crítica severa e constante às instituições primordiais que demarcam a nação e a sociedade como a igreja, o governo e a cultura, o uso muito particular da escrita e manipulação da linguagem tornaram-se características indissociáveis da escrita de José Saramago.

Sua obra pode ser dividida em ciclos nos quais a temática escolhida era mudada; um primeiro movimento de suas narrativas foi em direção à crítica histórica, numa permanente presença de elementos alusivos à história portuguesa de tempos diferentes. É com *Manual de Caligrafia*, de 1977, e *Levantado do chão*, publicado em 1980, que se iniciou esse primeiro ciclo. As temáticas das duas narrativas posicionam-no na perspectiva neorrealista da literatura portuguesa. O segundo ciclo inicia com *Ensaio sobre a cegueira*, publicado em 1995, e termina com *As intermitências da morte*, de 2005. Voltam-se as narrativas desse período para temas universais que permanecem no terceiro ciclo que abrange também *As intermitências da morte* até *Caim*, publicado em 2010. As narrativas desse último ciclo mantêm o âmbito dos temas universais numa aura fabular e cômica.

Maria Alzira Seixo, em *Lugares da ficção em José Saramago*, comenta sobre a importância alcançada pelo escritor no panorama literário português: “especialmente celebrizado como romancista, sobretudo a partir da publicação de *Levantado do chão*, de 1980, atinge um clamoroso êxito com *Memorial do*

*convento*, de 1982, que consegue conciliar os máximos favores do público com o apreço da crítica mais responsável.” (1999, p. 9). Sobre as modificações da literatura saramaguiana e sua particular forma de escrita, Ana Paula Arnaut comenta em seu artigo “José Saramago: a literatura do desassossego”: “A carreira de José inicia-se em 1947 com a publicação de um romance (*Terra do pecado*) que, em bom rigor, em nada permitiria prever a ousadia – temática e formal – que, em trinta anos depois começaria a caracterizar o seu universo ficcional.” (2009, s/p).

Assim, Saramago consolida a sua escrita; torna-se com Eça de Queiroz, Fernando Pessoa e Vergílio Ferreira, expoentes máximos da literatura portuguesa. Miguel Real, em *Geração 90 Romance e sociedade no Portugal contemporâneo*, coloca que Saramago compõe uma nova ordem no romance português a partir da década de 1980; até então suas obras eram demarcadas pelo mesmo sentimento social que seus contemporâneos neorrealistas, que expressavam em seus textos militantes a luta de classes e a contrariedade com o sistema capitalista à luz da doutrina marxista. À Geração 90 atribuem-se novas visões sociais e experimentalismos narrativos que sufragam uma nova literatura engajada historicamente num período pós-salazarista. Saramago desenvolve sua literatura, conforme comenta Miguel Real, procurando “ir às raízes, buscando nos textos originários da nossa matriz cultural o pecado da civilização ocidental” (2001, p. 37), através da crítica às instituições religiosas e políticas que se sustentam até os dias de hoje em romances como *Evangelho segundo Jesus Cristo*, de 1992. Por outro lado, há “uma pulsão hermenêutica” (2001, p. 38) que explora uma dimensão diferente da civilização e constitui a urdidura de romances filosóficos que se configuram através de uma “parábola universalista da condição humana” (2001, p. 38), como é em *Ensaio sobre a cegueira*.

Nessa nova perspectiva que se apresenta na obra de Saramago aloja-se *As intermitências da morte*. Ana Paula Arnaut, ao discutir as diversas mortes que aparecem nas narrativas de Saramago e seus significados em seu artigo “José

Saramago: singularidades de uma morte plural”, comenta sobre *As intermitências da morte*:

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. (2006, p.118)

A narrativa de *As intermitências da morte*, moldada a partir de uma perspectiva de construção fantástica, expõe através de elementos cômicos a relação do homem com a morte. Saramago humaniza e personifica a morte, dando-lhe traços e sentimentos comuns a todos os homens: insatisfação, desejo, saudade e amor. “No dia seguinte ninguém morreu” (2005, p. 11) é a frase que inicia o romance; a partir de então o narrador conta-nos sobre as “intermitências” da morte, que acontecem por diferentes motivos. A primeira ausência da morte dá-se por conta do desgosto com o tratamento que lhe é dedicado pelos humanos, sempre a reclamar a imortalidade que lhes é negada. Ela então se ausenta por sete meses, causando desastrosas e embaraçosas situações aos homens. Em uma segunda ausência, a morte incomoda-se com seu próprio trabalho, numa circunstância de uma morte não “efetivada”. A terceira e definitiva ausência da morte, desencadeia-se a partir da segunda: a morte apaixonou-se por um provável morto.

Às intermitências da morte, os homens e suas instituições sofrem à custa do que tanto desejavam: a imortalidade. Conforme comenta Ana Paula Arnaut sobre a escolha de Saramago quanto ao tema da narrativa: “Consequências que implicam, necessariamente (na esteira do que já vinha sucedendo nos últimos romances), considerações de índole diversa sobre os efeitos imediatos da catástrofe, sobre a religião e a filosofia, sobre a natureza humana, social e política.” (2006, p.118) O conteúdo filosófico não é o critério de julgamento de

uma obra artística, mas realça seu conteúdo estético, uma vez que contribui quanto à complexidade e coerência do que é proposto no texto. A valorização de uma obra literária depende, entre outros fatores, da coerência que a visão do mundo manifesta no texto em relação ao seu tempo e espaço históricos, bem como em relação à consciência coletiva dominante que são representados no interior da mimese literária. Saramago, ao tratar do tema da morte, axioma inegável e indissociável do pensamento de homens de todas as épocas da história, trata, sobretudo do tema que move a filosofia: o ente, a morte, a finitude.

A fábula elaborada por Saramago em torno da figura da morte transpõe para a diegese a relação do homem com o significado de morte e a configuração a partir do mito e das definições de morte elaboradas durante séculos. O cunho fantástico da narrativa, uma “inverídica história” (2005, p. 43), é apresentado através da presença da morte entre os homens dotada de uma aparência física humana. Configurada a partir de uma ideia que o autor havia elaborado durante uma leitura de Rainer Maria Rilke, numa situação semelhante de suspensão da morte:

Eu estava a ler um livro de Rainer Maria Rilke, *Os cadernos de Malte Lauridis Brigge*, e há um momento em que ele fala da morte de uma pessoa. São páginas extraordinárias! Foi então que me ocorreu a tal ideia. Mas não foi “E se a morte deixasse de matar?” A ideia inicial era outra: “E se a morte não conseguisse matar uma certa pessoa?” Essa acabou por ser deslocada para o final. O embrião é, afinal, o fim. (SARAMAGO, 2005, s/p)

Ítalo Calvino comenta em *Seis propostas para o próximo milênio* que a morte é um tema que preencherá as narrativas desse novo tempo em que as memórias humanas coletivas estarão dispostas de forma mais efetiva na literatura: “Se quisesse escolher um símbolo votivo para saudar o novo milênio, escolheria este: o salto ágil e imprevisto do poeta filósofo que sobreleva o peso do mundo, demonstrando que sua gravidade detém o segredo da leveza, enquanto aquela

que muitos julgam ser a vitalidade dos tempos, estrepitante e agressiva, espezinhadora e estrondosa, pertence ao reino da morte, como um cemitério de automóveis enferrujados.” (2009, p. 24). A essa escolha feita pelo autor, como centralidade para a elaboração artística que ele realiza através da personificação da morte, Lélia Parreira Duarte comenta em “A morte e o saber da escrita em textos de literatura portuguesa contemporânea”: “[...] a despeito de poder ter tomado como algo negativo, contém em si, paradoxalmente, uma dimensão positiva. Porque é um nada e porque lida com a morte ou extinção do referente, a literatura pode ironicamente desenvolver sua maior ambição criadora: embora coincida com o nada pode ser imediatamente tudo.” (2006, p. 154). A partir de uma relação oblíqua que o homem tem com a morte, afastando-a ao máximo da vida numa dicotomia que oblitera a necessidade física da morte, Saramago desenvolve a trama de *As intermitências da morte*.

Edgar Morin (1921) diz-nos em *O homem e a morte* (1997) que é necessário revelar as paixões profundas do homem com a morte, considerar o mito na sua humanidade e considerar o próprio homem como guardião inconsciente do segredo, e só nesse momento é que poderemos questionar a morte, desumanizada, desnudada e dissecá-la na sua autêntica realidade biológica:

Os conteúdos antropológicos da morte se abrem para o que há de mais humano no homem. Não somente eles realizam a aspiração à mortalidade, mas realizam também as aspirações que a vida não pode ou não pode satisfazer, eles realizam o triunfo mágico do humano: os deuses são os mortos, e a onipotência deles nascerá do abismo da morte. (1997, p. 105)

O homem preocupa-se desde os tempos primitivos da humanidade com a morte: sepultar, enterrar, chorar e louvar os mortos são práticas dos homens de todas as épocas. A morte é uma espécie de vida, um tipo de imagem:

A morte, nos vocabulários mais arcaicos, não existe ainda como um conceito: fala-se dela como um sono, de uma viagem, de um nascimento, de uma doença, de um acidente, de um malefício, de uma entrada para a morada dos antepassados e, o mais das vezes, de tudo isso ao mesmo tempo (1997, p.25)

A morte como uma representação perde-se dos tempos antigos, deixando o mito, a forma mortal a quem era atribuída a função de finalizar a vida humana para as histórias primitivas. A morte é apenas a ausência e a futura decomposição do corpo, numa troca simbólica de um estado físico presente para um estado etéreo, que se mantém através da memória, daí a importância dos ritos fúnebres como a manutenção dessa transposição de um estado ao outro. Jean Baudrillard em *A troca simbólica e a morte* nos diz que: “A morte, nossa morte, nasce mesmo no século XVI. Ela perdeu a foice e o relógio, perdeu os Cavaleiros do Apocalipse e os jogos grotescos e macabros da Idade Média.” (1996, p. 197).

No romance, a morte, essa que Baudrillard comenta ter deixado suas características primeiras, cansada de ser detestada pela humanidade, resolve suspender seu trabalho. As pessoas deixam de morrer, e a imortalidade, antes tão desejada, passa a ser um problema. Por consequência disso a sociedade, organizada sobre a constante presença e equilíbrio da morte como mantenedora de diversas instituições, começa a experimentar e padecer com o caos que se instala. As impotências e ingerências sobre a decisão da morte tornam-se motivo de inquietação. De uma determinada forma, o homem controlava a morte, sabia, mesmo que sem precisão, que todas as formas de vida findam em um determinado momento, mesmo que em um processo lento ou de forma trágica e inesperada. Uma coisa sempre foi certa e já dita desde os tempos mais antigos e rememorada sempre pelas *ars moriendi*: a morte é certa para todos que estão vivos. Agora com essa convicção, antes mantida com uma aura de infalibilidade, altercada pela situação que se apresentava, todas as formas de controle e organização social começam a controvertidamente questionar a morte e sua real importância.

O governo vê-se impotente quanto à questão; a Igreja, representada pelo cardeal, desconsola-se, por que “sem morte não há ressurreição, sem

ressurreição não há Igreja” (2005, p. 20). A resolução da morte instala o caos no país fictício: idosos e doentes agonizam nos hospitais sem poder morrer; os empresários do serviço funerário se veemveem-se desprovidos de matéria-prima; hospitais e asilos geriátricos enfrentam uma superlotação crônica; as seguradoras entram em crise: “Como seria de esperar, as primeiras e formais reclamações vieram das empresas de negócios funerários. Brutalmente desprovidos de sua matéria-prima, os proprietários começaram por fazer o gesto clássico de levar as mãos à cabeça, gemendo em *carpideiro* coro.” (2005, p. 28).

A situação vivida na narrativa de Saramago é engendrada a partir de um questionamento comum a todos os homens: a existência de uma morte, de um ser encarregado de ocupar-se apenas da finalização da vida. Por sua natureza, essa “presença” da morte de cunho mítico, desde os tempos primitivos, revela-se como ocupante de ficções que se constroem a partir de um imaginário tanatológico à guisa de narrativas de nítido caráter fantástico.

Tvetzan Todorov descreve em *Introdução à literatura fantástica* que o “conceito de fantástico se define, pois com relação aos conceitos de real e imaginário” (2008, p. 31). De fato, o que acontece em *As intermitências da morte* relaciona esses dois fatores; por real na fábula engendrada por Saramago tomemos o medo da morte, o desejo de imortalidade e a curiosidade com a natureza da morte; do imaginário, está a descrição e todas as alegorias que acompanham essa personificação da morte. Por seu turno, a morte pertence ao mundo dos vivos e das coisas como função determinante do fim, uma função biológica e coerente com a estrutura do mundo, e pertence em igual importância ao mundo dos mitos e do imaginário, uma vez que a ela certas ações são imputadas e a responsabilidade do devir constante do pensamento humano através da filosofia e da arte numa sempre tentativa de atribuir-lhe uma caracterização, uma aparência, uma amostra de sua real existência.

Maria Alzira Seixo, em *Lugares da ficção em José Saramago*, comenta que a ficção portuguesa abrange em suas criações contemporâneas também o fantástico, uma vez que após ter consolidado a forma clássica do romance, tomado os temas da história, “perspectivações históricas e filosóficas” (1999, p. 53), reabre o desejo da representação. Nas palavras de Seixo, esse desejo ocorre “aliando uma das mais neoclássicas concepções do romance que é possível observar no século XX a pequenas rupturas que lhe dão um sentido novo ou lhe prosseguem fins determinados. Uma dessas rupturas manifesta-se justamente na intromissão de características fantásticas.” (1999, p. 53). Nesse contexto de uma nova formulação do romance está Saramago.

Ao fantástico do qual Saramago lança mão na narrativa une-se o sentido filosófico da morte. E mais, também seu sentido social, como coloca Jean Baudrillard:

Mais forte que a Igreja: não é a partir do imaginário desta vida que crescem o Estado e seu poder abstrato. É sobre a morte secularizada, a transcendência do social, que ele se apoia, e a sua força lhe vem dessa abstração mortal que ele encarna. Assim como a medicina é a do cadáver, assim também o Estado é a gestão do corpo morto do ser social. (1999, p. 195)

Na sua intermitência, a morte faz com que fiquem expostos os vínculos entre o Estado, a Igreja e as relações de comércio em torno da morte e o cotidiano de mortalidade de todos os homens. O governo, em uma atitude de desespero, acaba por aceitar a ajuda da *máphia*, uma entidade autônoma e com fins lucrativos que oferece proteção e a manutenção de certas situações de caos social. Assim, quando as pessoas desesperadas por seus moribundos, doentes terminais, assassinados não conseguirem morrer, ficando num estado lamentável de vida-morte e começam a levar seus mortos para fora das fronteiras do país para morrerem, a *máphia* começa a agir. Ela encarrega-se de fazer o transporte dos que querem morrer em outros países e assume a responsabilidade sobre as fronteiras do país:

Somos apenas um grupo de pessoas amantes da ordem e da disciplina, gente altamente competente na sua especialidade, que detesta confusões e cumpre sempre o que promete, gente honesta, enfim. E este grupo tem nome, quis saber o funcionário. Há quem nos chame máphia, com ph. Porquê com ph, para nos distinguirmos da outra, da clássica. O estado não faz acordos com máfias, Em papéis e assinaturas reconhecidas por notário, é certo que não. (2005, p.50)

Da intervenção e controle da *máphia* das saídas de moribundos para os três países limítrofes, do caos que se instala pela imortalidade indesejada o governo começa a pensar “numa campanha capaz de emocionar até as lágrimas” (2005, p. 57) para que as pessoas tornem-se solidárias, pacienciosas e que não despachem seus moribundos para outros lugares, conscientes da crueldade de suas ações e da destruição do sólido alicerce familiar a que contribuía com essa ação. A morte então se configura de acordo com o pensamento enunciado por Jean Baudrillard: “Ela é a imagem dos bens materiais, que circulam cada vez menos, como nas trocas anteriores, entre parceiros inseparáveis e, cada vez mais, sob o signo de um equivalente real.” (1996, p. 197); sendo um fator de equilíbrio, ausente a morte era o caos, a desorganização dos estatutos e estruturas sociais. Sem ela, era necessário um modo de controle, uma forma de amenização das consequências físicas, sociais, comerciais e políticas, não só internas, mas externas ao país.

Da vacilação e hesitação sobre a real natureza da morte começam, entre os filósofos, religiosos e demais entendidos da história do pensamento humano, as mais diferentes discussões sobre a origem e competência da morte, numa hibridização entre seu sentido real de aniquilação e a sua forma mítica primitiva e o imaginário da Idade Média, quando se concebeu a forma plástica atribuída a morte e que permanece até os dias atuais:

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 sequoia gigante [...] Tanto creio saber , o mesmo se passa com todos

eles, Isto é, cada um com a sua morte própria, pessoal e intransmissível, Sim, E depois mais duas mortes gerais, uma para cada reino da natureza, Exato, e acaba-se aí a distribuição hierárquica das competências delegadas por tãtatos, perguntou o aprendiz de filósofo, Até onde a minha imaginação consegue chegar, 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 mais ninguém ai 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, Sim já estou cansado de te explicar. Quer dizer, uma morte, aquela que era nossa, suspendeu a atividade, as outras, as dos animais e dos vegetais, continuam a operar, são independentes, cada uma trabalhando no seu setor. (2005, p.74)

A greve da morte era discutida por diversos setores da iniciativa privada e pública, filósofos, economistas e demais conhecedores das articulações necessárias ao mundo para seu funcionamento. Por conclusão foi entendido que a ausência da morte e dos seus efeitos prejudicava o país, uma vez que comércio necrológico perdia seu objeto de trabalho, a Igreja perdia sua fundamental base que era a salvação das almas no além-vida, sem mortos não há almas, sem almas não há paraíso, purgatório e ao menos inferno, as formas de barganha espiritual estariam fadadas ao fracasso; por último o Estado por seu turno arcaria com as piores consequências: sem mortes, o número de aposentados e dependentes do governo seria de um número muito grande, levando o Estado à falência total. Além disso, haveria uma superlotação do país contribuindo para a criminalidade e o desregramento social, “se não voltarmos a morrer não temos futuro” (2005, p. 86). A morte precisava retomar suas atividades.

Essa morte encarregada dos homens, que estava em greve, resolve se manifestar com a intenção de comunicar suas decisões sobre seu trabalho em suspenso. A morte comunica-se com os homens através de uma carta que é enviada ao diretor de um jornal:

O sobrescrito encontrava-se sobre a mesa do diretor-geral da televisão quando a secretária entrou no gabinete. Era de cor violeta, portanto fora do comum, e o papel, de tipo gofrado, imitava a textura do linho. Parecia antigo e dava a impressão de que já havia sido usado antes. Não tinha qualquer endereço, tanto de remetente, o que às vezes sucede, como de destinatário, o que não sucede nunca, e estava num gabinete cuja porta, fechada à chave, acabara de ser aberta nesse momento, e onde ninguém poderia ter entrado durante a noite. (2005, p. 87)

Lida em rede nacional, com a concordância do governo, a carta continha as exigências da morte para que ela retomasse seu trabalho: ao fazer-se anunciar através de um envelope violeta, o prevenido para o fim “sem protestos notórios” (2005, p. 99), teria o prazo de uma semana para pôr em ordem o que ainda lhe restava de vida. Justifica que sua greve era para que os homens entendessem o que era a eternidade: “ofereci uma pequena amostra do que era para eles viver para sempre” (2005, p. 99). Assim ela permitia que os homens soubessem seu destino, tomassem as devidas providências necessárias que uma morte exige, como: “fazer testamento e dizer adeus a família, pedindo perdão pelo mal feito ou fazendo as pazes com o primo com quem desde há vinte anos estava de relações cortadas [...]” (2005, p. 100).

A carta<sup>5</sup> da morte, em envelope lilás que seria enviada a todos que deveriam morrer, tinha semelhante conteúdo a qualquer pessoa: “Caro senhor, lamento comunicar-lhe que a sua vida terminará num prazo irrevogável de uma semana, aproveite o melhor que puder o tempo que lhe resta, sua atenta servidora, morte.” (2005, p. 125). A carta vinha com a assinatura da morte em letra maiúscula, o que atestava sua origem.

---

<sup>5</sup> Saramago, ao ser entrevistado pelo Diário de Notícias de Lisboa sobre o processo de construção do texto de “As intermitências da morte”, comenta sobre a ideia da carta que a morte envia aos humanos: “É uma partida diabólica. Mas a morte fez isso com boa intenção. Ela achou que era uma brutalidade fazer com que as pessoas morressem quando estavam com saúde e felizes e que o melhor seria avisar. Acaba por reconhecer que se equivocou uma vez mais. Primeiro, quando renunciou a matar. Depois, quando pretendeu remendar a situação e dizer: “Vou regressar, e para que não me acusem de abusadora passarei a avisar.” É pior a emenda, porque essas pessoas passam a estar no corredor da morte.” (2008, s/p).

Todos que estavam em morte suspensa, a partir da meia-noite daquele dia, poderiam morrer. Era necessário agora reorganizar o que antes havia sido mexido em sua estrutura: funerárias precisavam providenciar caixões, carpinteiros teriam de dobrar seus horários de trabalho na feitura de caixões e esquifes, coveiros trabalhariam como nunca antes e era necessário, para isso, um aumento de salário substancial.

A definição de morte como um mal, independentemente das circunstâncias, é discutida na narrativa saramaguiana. Compreendida como uma necessidade natural, com consequências sociais e econômicas, a morte passou a ser vista como um bem. O ato de morrer estava agora vinculado a uma consciência moral e ideológica do indivíduo. O narrador de *As intermitências da morte* infere sobre essa ideia:

Muito mais que uma hecatombe. Durante sete meses, que tantos foram os que a trégua unilateral da morte havia durado, tinham-se ido acumulando 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 obra de um instante único, de um átimo de tempo carregado de uma potência mortífera que só encontraria comparação em certas repreensivas ações humanas. A propósito, não resistiremos a recordar que a morte por si mesma, sempre matou muito menos que o homem. (2005, p. 107)

Com relação a essa ideia da relação dicotômica do homem com a morte, considerando-a um bem quando elimina o excesso ou o antinatural que é a imortalidade, ao mesmo tempo em que a considera um mal por extinguir o ente do mundo finalizando sua presença, Françoise Dastur fala-nos da grandeza da morte em *A morte: ensaio sobre a finitude* (2002). Desde os ritos funerários, sua origem e cultura, passando pela escatologia da putrefação, o homem sempre procurou estabelecer uma relação cultural com a morte, uma vez que não pode furtar-se do convívio com ela. Dessa necessidade de compreender o que é a

morte, desde os antigos, perduram discussões sobre a finitude do homem e as formas de prolongar a vida (de forma física ou não):

Vencer a morte, tal é a proposta não somente da metafísica, que almeja o conhecimento do suprassensível e do não corruptível, mas também da religião, enquanto esta é a promessa de sobrevida pessoal; da ciência, que eleva a validade de uma verdade independente dos mortais que sobre ela refletem; e, de forma mais geral, do conjunto da cultura humana, já que esta se fundamenta, essencialmente, na transmissibilidade de técnicas que constituem o tesouro durável de uma comunidade, estendendo-se por várias gerações. (2002, p. 6)

A morte está sempre vislumbrada de uma perspectiva do intemporal e ao mesmo tempo finita, sua abordagem mítica coloca o homem em contraposição ao divino: “os deuses vivem de sua oposição aos mortais, pois tem necessidade da morte dos homens para se conhecerem como imortais, assim como os mortais perdem na morte a vida que concedem aos imortais.” (2002, p.10).

Essa morte que assume uma voz, uma escrita e uma vontade deliberativa sobre os homens, é a morte mítica. Derivada das *ars moriendi*, essa morte atinge a possibilidade de uma forma física, mesmo que ela não pertença à esfera do mundo dos vivos. Ao estabelecer uma possibilidade de comunicação com os homens, deixando-se de lado o medo e a contrariedade com as decisões que a morte toma, ela também se sujeita a sociedade e cultura dos homens, como outro indivíduo qualquer e, por sua natureza “polêmica”, ela também passa a ser criticada pelos homens:

Todos os jornais sem exceção publicavam na primeira página, o manuscrito da morte, mas um deles, para tornar mais fácil a leitura, reproduziu o texto em letra de forma corpo catorze dentro de uma caixa, corrigiu-lhe a pontuação e a sintaxe, acertou-lhe as conjugações verbais, pôs as maiúsculas onde faltavam, sem esquecer a assinatura final que passou de morte a Morte, uma diferença inapreciável ao ouvido, mas que irá provocar nesse mesmo dia um indignado protesto da autora da

missiva, também por escrito e no mesmo papel de cor violeta (2005, p. 111)

Por seu turno, a morte, como uma entidade mítica a quem os homens deviam o respeito perante seu “triunfo” e validade sobre a humanidade, bem como uma necessidade biológica e cultural que se atribui a ela, em concordância com o mundo empírico e real, exige seu direito de resposta e o faz: sentindo-se difamada e ofendida com a grosseira mistificação, responde na mesma tarde ao jornal. Envia uma carta, em semelhante envelope violeta, com a sua reclamação. Na carta, ela esclarece sua natureza e a contrariedade que é chamá-la de Morte, uma vez que ela tem um poder limitado que apenas compreende “dar cabo” a vida dos homens e apenas deles.

Segundo Baudrillard “essa morte simbólica, suntuosa, que é da ordem do desafio, não se inscreve, contrariamente, na morte biológica, em nenhum corpo e nenhuma natureza.” (1996, p. 212). Ela é a morte mítica, aquela que durante todos os tempos da história foi representada pela face de um esqueleto, lembrança inexorável da finitude física do homem. Ao ser personificada ela assume não apenas a figura humana mas, outrossim, uma postura semelhante ao comportamento humano mimetizado na narrativa. Anatol Rosenfield, em “Literatura e personagem” afirma que a personagem anima e humaniza a ficção porque delimita o universo diegético, mediante o aparecimento, na narrativa, de caracteres identificados física, psicológica e ideologicamente. “É ela que com mais nitidez torna verossímil a ficção, adensando e cristalizando a camada imaginária do texto.” (1985, p.21). Essa morte engendrada por Saramago obedece a determinados critérios que pertencem ao imaginário comum tanatológico, ela corresponde a uma das muitas formas de morte que existem de acordo com essa visão de morte, recorrendo à imagem da “dança macabra”, ou mesmo do “triunfo da morte”, em que diversas mortes habitavam uma

comunidade imaginárias de mortes que celebravam sua vitória sobre os homens:

não sou a Morte, sou simplesmente morte, a Morte é uma coisa que aos senhores nem por sombras lhes pode passar pela cabeça o que seja, vossemecês, os seres humanos só conhecem, tome nota o gramático que eu também saberia pôr vós, os seres humanos, só conheceis esta pequena morte quotidiana que eu sou, esta que até mesmo nos piores desastres é incapaz de impedir que a vida continue, um dia virão a saber o que é a Morte com letra grande, nesse momento, ela improvavelmente, vos desse tempo para isso, perceberíeis a diferença que há entre o relativo e o absoluto, entre o cheio e o vazio, entre ainda não ser e o não ser já, e quando falo de diferença real estou a referir-me a lago que as palavras jamais poderão exprimir, relativo, absoluto, cheio, vazio, ser ainda, não ser já. (2005, p. 113)

Ao pensarmos sobre a construção da personagem da morte na narrativa de Saramago, apontamos o comentário de Ana Paula Arnaut sobre as escolhas temáticas que nortearam as suas obras e também a criação e tipologias de suas personagens:

O ateísmo bastas vezes confesso, ou o repensar do papel da igreja e da religião na sociedade, o enorme empenhamento ideológico traduzido na adoção do ponto de vista dos mais fracos e desfavorecidos ou na incisiva denúncia e crítica de injustiças de índole e de jaez diversos, o papel de primordial importância concedido à mulher, quer no que respeita ao seu trânsito histórico-cultural quer no que se refere ao relevo que desempenhará na informação e desenvolvimento afetivo moral e ideológico do universo feminino.” (2006, s/p)

A morte de Saramago é uma mulher, ela escolhe ser uma mulher. Ao contrário do mito que funda o imaginário greco-latino de que a morte era um deus do sexo masculino, Thânatos, um adolescente magro e de pele enegrecida – embora seu nome em latim seja *mors mortis*, um substantivo feminino. Por muitas vezes a figura da morte era atribuída também a Átropos<sup>6</sup>, uma das três parcas, deusas responsáveis pela vida, cotidiano e morte. Átropos, responsável

---

<sup>6</sup> As outras duas parcas ou moiras eram Cloto e Laquesis.

por cortar o fio da vida, trabalhava com Thânatos, que nunca ia sozinho buscar uma alma. As parcas ou moiras eram muitas vezes representadas como velhas decrépitas e de aparência lamentável, por vezes também eram descritas como mulheres de inigualável beleza. Nas *ars moriendi* da Idade Média, numa orientação católico-cristã, a morte afasta-se da sua identidade pagã assumindo a figura da caveira com a foice, delimitadora do sentido biológico de aniquilamento. A dança macabra e seus esqueletos eram ornamentos que tentavam identificar uma forma para a morte. Sempre colocadas em epitáfios, arte cemiterial e tumular, também em iluminuras de textos que falavam da vida e da morte. Grotescas, elas referenciavam a todos o fim.

A personagem de um romance é sempre uma configuração esquemática segundo Anatol Rosenfield (1985, p. 33), física ou psiquicamente, de acordo com a elaboração de seu criador. É um ser totalmente projetado por palavras. Sendo palavras, às personagens podem ser atribuídas diversas características e funções, já que, muitas vezes, são uma projeção do real ou, ainda, uma figuração mítica ou ideológica. A personagem da morte elaborada por Saramago obedece a um critério imagético de construção apoiado numa descrição sobre a necessidade da morte e a necessidade do homem de figurá-la como um humano. Ela é nomeada sempre de uma forma pejorativa relembrando sempre sua oposição à vida:

mal informados sobre a natureza profunda da morte, cujo outro nome é fatalidade, os jornais tem se excedido em furiosos ataques contra ela, acusando-a de impiedosa, cruel, tirana, malvada, vampira, imperatriz do mal, drácula de saias, inimiga do gênero humano, desleal, assassina, traidora, *serial killer* outra vez e teve até um semanário que, dos humorísticos, que, espremendo mais que pode o espírito sarcástico de seus criativos, conseguiu chamar-lhe filha da puta. (2005, p. 126)

Começam então as divagações e investigações sobre a carta enviada pela morte determinar o gênero e a aparência física da morte. Trabalhavam com

processos investigativos modernos, numa tentativa de reconstrução do rosto da morte a partir de imagens de caveiras que sempre estiveram presentes nas representações da morte desde o início das *ars moriendi*; instalava-se uma “caça-à-morte:

Uma única coisa havia ficado demonstrada por cima de qualquer dúvida, a saber, que nem a iconografia mais rudimentar, nem a nomenclatura mais enredada, nem a simbólica mais abstrusa se haviam equivocado. A morte em todos os seus traços era uma mulher. A esta mesma conclusão, como decerto estareis lembrados, já o eminente grafólogo que estudou o primeiro manuscrito da morte havia chegado quando se referiu a uma autora e não a um autor, mas isso talvez tenha sido consequência do simples hábito, dado que, à exceção de alguns idiomas, poucos, em que, não se sabe porquê, se preferiu optar pelo gênero feminino. (2005, p. 128)

Ainda sobre a personagem Anatol Rosenfield, aponta determinadas particularidades que podemos associar à personificação da morte que acontece em *As intermitências da morte*. Considerando que dentro de um texto literário o número de orações é limitado, ao autor cabe definir mais nitidamente a personagem, através de situações mais significativas e decisivas do que costumam manifestar-se na vida fora da mimese:

[...] maior significação; e paradoxalmente, também maior riqueza – não por serem mais ricas dos que as pessoas reais, e sim em virtude da concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário, que reúne os fios dispersos e esfarrapados da realidade num padrão firme e consistente. Antes de tudo, porém, a ficção é único lugar – em termos epistemológicos – em que seres humanos se tornam transparentes a nossa visão, por se tratar de seres puramente intencionais. (1985, p.35)

Ainda no mesmo ensaio, Rosenfield afirma que grandes autores muitas vezes refazem o mistério do ser humano através da apresentação de aspectos aos quais eles dirigem nosso olhar sobre a personagem, mostram-nos suas características físicas e psíquicas, sua intimidade e a sua visão de mundo. São as

escolhas do autor, suas seleções de aspectos esquemáticos que validam a personagem como ente de um universo, e que não diminuem seu valor como caractere individual na ficção. À preferência de Saramago, através de seu narrador, essa morte é inicialmente entendida como uma mulher em torno de seus trinta e seis anos de vida e “formosa como poucas” (2005, p.130).

Ao mesmo tempo em que as personagens da narrativa preocupam-se em caracterizar essa morte com o intuito de identificá-la e possivelmente neutralizar as suas ações mortíferas de parca, começam a questionar o governo sobre as mortes em massa que assolavam o país, por conta da morte estar regularizando seu trabalho pós-greve. O governo, sabedor de sua inutilidade frente aos desígnios da morte, afirma que “morrer é, afinal de contas, o que há de mais normal e corrente na vida, fato de pura rotina, episódio da interminável herança de pais a filhos, pelo mesmo desde adão e eva.” (2005, p. 130). A ideia da morte como um fim inevitável a que estamos ligados desde nosso nascimento lembra-nos novamente da premissa do *et murimur* e do *memento mori*.

A morte é um binômio, tanto físico como social: é ter um corpo e desaparecer com o corpo, desse desaparecimento físico deriva o social. Morrendo o indivíduo, já não coexiste mais com seus iguais. E é o enfrentamento dessa finitude da vida humana que torna o homem consciente da sua natureza – é o que nos diz Françoise Dastur: “O que é, em todo caso, certo é que esse fim, que a própria morte, se apresente, desde que há um pensamento, isto é uma representação, como um tema privilegiado para ela, a tal ponto que podemos afirmar que a humanidade não alcança a consciência de si mesma a não ser através do enfrentamento da morte.” (2002,p.13).

Na medida em que o homem busca entender a morte, a arte acaba sendo um abrigo para os sonhos de imortalidade ou ainda de um diálogo entre o universo desconhecido de possíveis deuses que controlem a vida humana. A

linguagem torna-se a forma de expressão desses sentimentos de medo e desejo: “Se a clareira que é o mundo não pode se alargar a não ser na palavra e pela palavra, isso implica que nela é mesmo a própria morte que fala, e é preciso então reconhecer menos na linguagem o poder de trazer por si mesma a morte do que nela ver a confirmação fenomenal do domínio que ela tem sobre nós. Pois de alguma maneira, não somos senão sua boca [...]” (2002, p.118).

Além de demarcação do mundo dos vivos e dos mortos, como diz Jean Baudrillard, a morte é o motivo da constante dissimulação do homem em relação à finitude. Pela representação da morte pondera-se uma relação intersubjetiva que coloca o homem sempre frente à mesma ponderação e questionamento filosófico sobre as consequências da morte, sobre a morte como uma entidade que pode manifestar-se fisicamente entre os homens. A sua figuração é uma das possibilidades de uma troca simbólica a que se refere Baudrillard: “A morte simbólica, a que não sofreu essa disjunção imaginária entre a vida e a morte que está na origem da realidade da morte, troca-se num ritual social de festa.” (1996, p. 199).

Antonio Candido, na obra *A personagem de ficção* (1985), nos diz que da leitura de um romance o que fica é a impressão de uma série de fatos organizados no enredo e das personagens que vivem esses fatos. Quando pensamos na personagem, pensamos simultaneamente na vida que vive, nos problemas em que se enreda, na linha de seu destino traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente. Para isso, a personagem pode ser apresentada ao leitor por uma série de gestos e objetos significativos que marcam a sua identificação de maneira que ela possa dar a impressão de vida. Por torná-la humana à custa não apenas de uma determinação física, de uma tentativa de caracterização além da grotesca caveira “embrulhada no seu lençol” (2005, p. 136). Saramago atribui-lhe também sentimentos humanos.

A morte, ao continuar seu trabalho, acaba por descobrir que uma de suas cartas, ao ser enviada, sempre retorna como se o remetente não fosse encontrado. Todas as cartas do mesmo lote foram entregues, apenas essa voltava. A situação é inacreditável até mesmo para a morte, a mais insólita das figuras do imaginário do homem ao longo dos tempos:

E agora insolitamente, um aviso assinado pela morte, de seu próprio punho e letra, um aviso em que se anunciava o irrevogável e improrrogável fim de uma pessoa, tinha sido devolvido à sua origem, a esta sala fria onde a autora e signatária da carta, sentada, envolta na melancólica mortalha que é seu uniforme histórico, com o capuz pela cabeça, medita no sucedido, enquanto os ossos dos seus dedos, ou os seus dedos de ossos tamborilam sobre o tampo da mesa. (2005, p. 138)

Como lembra Maria Luiza Ritzel Remédios em seu artigo “Ondulações da ficção portuguesa pós-74: a renovação da literatura de Saramago”, o olhar de José Saramago é “transgressor e, por isso, seus romances são construídos a partir da transgressão do código moral pelo herói; seu discurso é também transgressor, e, conseqüentemente, sedutor” (2001, p. 309). A morte começa então seu processo de transgressão da sua própria natureza. A carta que sempre volta é a de um homem, um violoncelista que deveria morrer aos completar cinquenta anos, de acordo com as fichas da morte: “o diabo do violoncelista, que desde que tinha nascido estava assinalado para morrer, com apenas quarenta e nove primaveras” (2005, p. 142). O problema é que ele não morre e ela por consequência não cumpre seu trabalho, o que contrariava “o destino, a fatalidade, a sorte, o horóscopo, o fado e todas as meias potências” (2005, p. 142). Ela começa então a articular uma maneira de efetivar a morte do músico. Com a gadanha, sua companheira de trabalho de longa data, discute sobre o problema e uma provável solução:

Que fazer, perguntou, imaginemos que o fato dele não ter morrido o colocou fora da minha alçada, como vou descalçar

esta bota. Olhou para a gadanha, companheira de tantas aventuras e massacres, mas ela fez-se de desentendida, nunca respondia, e agora, de todo ausente, como se tivesse se enjoado do mundo, descansava a lâmina desgastada e ferrugenta contra a parede branca. (2005, p. 142)

Se nunca em sua função ela havia falhado, necessária se fazia uma investigação da origem do problema: “é impossível, disse a morte à gadanha silenciosa, ninguém no mundo ou fora dele teve alguma vez mais poder do que eu, eu sou a morte, o resto é nada” (2005, p. 140). Assim, ela começa a articular uma forma de terminar seu trabalho. Digna de pena, a morte é descrita pelo narrador como alguém que necessita de consolo, de afagos e de um “uma mão em seu duro ombro” (2005, p. 143) além de umas palavras amigas para mostrá-lhe que os homens estavam acostumados ao fracasso, com “ grande experiência em desânimos, malogros e frustrações” (2005, p. 143).

Conforme afirma Antonio Candido em *A personagem de ficção*, é dentro do texto que a personagem deve justificar a sua existência. Isso se dá frente aos outros elementos da narrativa: as demais personagens, o espaço, o tempo, e o próprio tema da obra. A personagem não tem comprometimento em ser coerente com o mundo real, mas sim com tudo que se propõe na narrativa. A personagem resulta praticamente em um ser vivo, com evidentes marcas de tempo e da sociedade narrados, mas não sai do texto, vive unicamente dentro da construção narrativa. Sua vinculação com a estrutura da obra retira-lhe a condição de ser estranha à narrativa. A personagem forja-se na obra e sustenta-se somente nela.

O fantástico elaborado por José Saramago em *As intermitências da morte* transforma a morte numa personagem coerente com seu tempo e as necessidades que esse mesmo tempo “real” em que decorrem as ações lhe são imputadas. Por infringir à ordem da morte enviada através da carta, pela desobediência à lei acima dos homens, o violoncelista, sem saber, coloca a

morte numa inadvertida ação de aproximação com o mundo e o cotidiano humanos. Diferente da sua condição de controle sobre o inevitável fim de qualquer ser humano, de um modo distanciado dos homens, a morte agora precisava agir de uma maneira mais efetiva a fim de cumprir o que lhe era ordenado: a morte do músico. Para isso, efetivamente ela precisava aproximar-se do homem, estar entre os humanos, de uma forma que não fosse a assustadora e grotesca caveira de capuz e gadanha em punho:

Salvo alguns casos raros, como os daqueles citados moribundos de olhar penetrante que a enxergaram aos pés da cama com o aspecto clássico de um fantasma envolto em panos brancos ou, como a proust parece ter sucedido, na figura de uma mulher gorda vestida de preto, a morte é discreta, prefere que não se dê pela sua presença, especialmente se as circunstâncias a obrigam a sair à rua. Em geral crê-se que a morte, sendo como gostam de afirmar alguns, a cara de uma moeda de que deus, no outro lado é a cruz, será, como ele, por sua natureza, invisível. Não é bem assim, somos testemunhas fidedignas de que a morte é um esqueleto embrulhado num lençol, mora numa sala fria em companhia da sua velha e ferrugenta gadanha que não responde às perguntas, rodeada de paredes caiadas ao longo das quais se arrumam, entre teias de aranha, umas quantas dúzias de ficheiros com grandes gavetões recheados de verbetes. (2005, p. 145)

A ação agora se tornava definitivamente invertida: não eram os homens a fantasiar e simular a morte, dando-lhe um rosto e atributos físicos e estéticos. Agora era a morte a simular-se como um humano. Nas *ars moriendi* medievais ficava bem evidente a figura da morte como uma oposição à vida: sua figura esquelética estava ligada diretamente à decomposição do corpo, ao fim inevitável a que todos os homens estão sujeitos. Como enuncia Jean Baudrillard em *A troca simbólica com a morte*: “Ela é a imagem dos bens materiais, que circulam cada vez menos, como nas trocas anteriores, entre parceiros inseparáveis e, cada vez mais, sob o signo de um equivalente real.” (1996, P. 197).

Também Glennys Howarth e Oliver Leaman em *A enciclopédia da morte e da arte de morrer* enunciam o significado do esqueleto nas representações da morte:

Enquanto *memento mori*, o esqueleto da morte transportava a foice para a ceifa dos vivos, ou uma ampulheta, para lembrar a todos que as areias da imortalidade não param de correr. Antes do século XIX, o esqueleto da morte era mais um lugar-comum do dia-a-dia do que o horror inexprimível que hoje evoca sob a forma da ceifeira macabra. Agora de capuz e com manto, o esqueleto tomou uma postura mais trágica e ameaçadora. (2004, p. 214)

Também Edgar Morin, em *O homem e a morte*, coloca-nos a respeito do horror à morte, e que a figura da morte, o esqueleto, lembrança irrefutável do aniquilamento a que os seres estão sujeitos e também a perturbação da não individualidade que a morte representa: se em vida vivemos de acordo com nossas condições socioeconômicas, geográficas e culturais, na morte somos todos semelhantes. A imagem da morte então é a referência da decomposição física: “Emoção-choque, de dor, 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” (1997, p. 33).

A imagem da morte, a suposta imagem da morte engendrada pelos homens é grotesca, feia, horripilante. Lembremo-nos o que diz Victor Hugo em *Do grotesco e do sublime* sobre o feio: “o que chamamos feio, ao contrário é o pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos.” (2007, p. 36). Assim, a imagem da morte completa todo um sentimento de medo e violência contra o homem, a sua individualidade e a finitude da presença física. A morte é a ausência do ente no mundo, a representação da morte é o simulacro do destino de nossa existência física.

Mikhail Bakhtin, em *Estética da criação verbal*, discorre sobre a composição da personagem. Para ele, a personagem tem com seu autor uma relação estável e dinâmica e deve ser compreendida dentro do âmbito da narrativa como elemento do conjunto a que pertence como individualmente, no que ela se reveste e representa. A personagem é também consciência do autor, ou função escolhida pelo autor para a simulação de uma determinada ideia que lhe existe no mundo real:

A consciência da personagem, seu sentimento e desejo de mundo – diretriz volitivo-emocional concreta –, é abrangida de todos os lados, como em um círculo, pela consciência concludente do autor a respeito dele e do seu mundo; as afirmações do autor sobre a personagem abrangem e penetram as afirmações da personagem sobre si mesma. O interesse vital (ético – cognitivo) pelo acontecimento da personagem é abarcado pelo interesse artístico do autor. (2010, p. 11)

Daí decorrem as características de uma personagem: ela não surge na narrativa de um modo aleatório, mas como um conjunto de ideias planejadas e traduzidas como um indivíduo. A morte por meio da qual Saramago narra as ações configura-se de duas formas: a primeira ao critério dos homens, “uma senhora morte como se quer, capaz de fazer tremer o chão debaixo dos pés, com a mortalha a arrastar levantando fumo a cada passo” (2005, p. 144), ou “um esqueleto embrulhado num lençol” (2005, p. 145); a segunda forma é a escolha da própria morte, a critério também de seu autor. Ela por sua inerente capacidade de ser invisível ou ter uma aparência: “num ser humano, de preferencia uma mulher por essa cousa dos gêneros.” (2005, p. 180),

Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes apontam em seu *Dicionário de Narratologia* que a personagem é importante “não só como entidade funcionalmente indispensável para a concretização do processo narrativo, como suporte da ação que normalmente é, mas, sobretudo, como lugar preferencial de afirmação ideológica.” (2011, p. 318). Por seu turno, a personagem de

Saramago cumpre sua função como morte, numa caracterização que perfaz a ideia da crítica as instituições que estruturam a sociedade: a Igreja e o Estado e todas as outras derivações de poder que delas distribuem-se num sistema integrado de controle.

Assim a morte configura-se como um ser humano. Segue a coerência interna da narrativa de continuar no gênero que lhe atribuem por hábito: torna-se uma mulher. Disfarce escolhido para efetivar o trabalho a que estava designada: a morte do violoncelista, a aproximação inevitável do cotidiano do músico, exigia que ela modificasse sua aparência:

Meia hora teria passado num relógio quando a porta se abriu e uma mulher apareceu no limiar. A gadanha tinha ouvido dizer que isto podia acontecer, transformar-se a morte em um ser humano, de preferência mulher por essa coisa dos gêneros, mas pensava que se tratava de uma historieta, de um mito, de uma lenda como tantas e outras [...] estás muito bonita, comentou a gadanha, era verdade, a morte estava muito bonita e era jovem, teria trinta e seis ou trinta e sete anos como haviam calculado os antropólogos. Falaste finalmente, exclamou a morte, Pareceu-me haver um bom motivo, não é todos os dias que se vê a morte transformada num exemplar da espécie de quem é inimiga. Quer dizer que não foi por me teres achado bonita. Também, também, mas igualmente teria falado se me tivesses aparecido na figura de uma mulher gorda vestida de preto como a monsieur Marcel Proust, não sou gorda, nem estou vestida de preto, e tu não tens nenhuma ideia de quem foi Marcel Proust (2005, p.180-181)

Ao tornar-se corpo, a morte assume determinada forma de comportamento e compreensão sobre seu próprio organismo vital, uma vez que ela não era mais o esqueleto escondido sob o capuz preto, ou a forma invisível, aquela mais comum para transitar entre os humanos quando necessário. A morte, agora, era uma mulher. Ela precisava agora vestir-se como uma mulher, tornar-se similar, comungar com as questões estéticas dos homens sobre modos de vestir. A ironia é que, sendo do gênero feminino, por seu turno, ela manifesta a vaidade com os cuidados de sua “toailete”, as roupas, acessórios,

sapatos e bolsas são todos recursos da porta secreta que existe na sala gélida em que habita com a gadanha, sua companheira, confidente e também conselheira:

A gadanha olhou a morte com estranheza e achou preferível mudar de assunto, Aonde foste encontrar o que levas posto, perguntou, Há muito por onde escolher atrás daquela porta, aquilo é como um armazém, como um enorme guarda-roupa de teatro, são centenas de manequins, milhares de cabides, Levas-me lá, pediu a gadanha, Seria inútil, não entendes nada de modas nem de estilos, À simples vista não me parece que tu entendas muito mais, não creio que as diferentes partes do que vestes joguem bem umas com as outras, Como nunca saís desta sala, ignoras o que se usa nos dias de hoje. (2005, p. 182)

Mikhail Bakhtin aponta em *A estética da criação verbal*, em capítulo sobre o corpo e a dimensão física da personagem, que o corpo ocupa um significado singular na estruturação da personagem, uma vez que ele é também signo de sua relação com o mundo da narrativa. O corpo da personagem justifica-se dentro da história, suas características físicas, seu comportamento em relação ao próprio corpo e ao corpo das demais personagens que compõem com ela a narrativa. A personagem não podem ser dissociadas do universo em que foram criadas, ela é objeto de um sistema que a envolve e que necessita dela para seu funcionamento. Bakhtin fala então sobre o corpo e a relação da personagem que ele chama de “corpo interior”, com o elemento externo que é o corpo de outra personagem:

O corpo interior – meu corpo enquanto elemento de minha autoconsciência – é um conjunto de sensações orgânicas interiores, de necessidades e desejos reunidos em torno de um centro interior; [...] não posso reagir de forma imediata ao meu corpo interior: todos os meus tons volitivo-emocionais diretos, que em mim estão ligados ao corpo, dizem respeito ai seu estado interior e às suas possibilidades como sofrimentos, gozos, paixões, satisfações, etc. (2010, p. 44)

A personagem-morte agora percebia seu corpo como o instrumento para cumprir sua tarefa: seduzir o músico, entregar-lhe a carta e finalizar a sua

morte, motivo desencadeador de toda a sua metamorfose e ação. Num primeiro momento, em que ela havia, de forma invisível, entrado na casa do músico, ela observa-o, percebe-o como este corpo exterior que nos fala Bakhtin: “o homem mostra um ar de mais velho do que os cinquenta anos que já cumpriu, talvez não tão mais velho, apenas estará cansado e porventura triste, mas isso só o poderemos saber quando abrir os olhos. Não tem os cabelos todos, e muitos dos que lhe restam já estão brancos. É um homem qualquer, nem feio, nem bonito.” (2005, p. 151).

Esse homem, “que já deveria estar morto” (2005, p. 152), é visitado pela morte; ela havia percebido seu modo de vida, acompanhado a forma como ele tocava Bach, na verdade a “suíte número seis opus mil e doze em ré maior de johann sebastian bach composta em cöthen” (2005, p. 152) e com isto encanta-se pela personalidade do violoncelista: “então aconteceu algo nunca visto, algo tão inimaginável, a morte deixou-se cair de joelhos, era toda ela agora, um corpo refeito, por isso é que tinha joelhos, e pernas e pés, e braços e mais, e uma cara que as mãos se escondia, e uns ombros que tremiam sem saber porquê” (2005, p. 152). A vida solitária, que ela já conhecia pela ficha que mantinha em seu arquivo na sala fria, era sempre de momentos de leitura, música e a companhia inseparável do cão, que talvez a tivesse visto a perambular pela casa em seu estado híbrido de morte e mulher em que ficava ora visível, ora invisível. O cão, que não era competência de sua seção de morte, a dos animais, competia a outra morte, enternecera-lhe o coração (a morte agora tinha um coração).

Maria Alzira Seixo comenta em *Lugares da ficção em José Saramago* sobre o tom fantástico que aparecem em algumas de suas narrativas, que aparece como um fator de modificação num sistema previamente estabelecido e organizado. Pelo insólito, o fantástico toma-se também o caminho para a “alteridade” (1999, p.52). O fantástico implica, sobretudo, na percepção sensível do que move o

imaginário dos homens. Ele integra uma possibilidade de entendimento de questões existenciais, como a morte:

Não se conta uma história da mesma maneira se ela for integrada numa visão conjuntural da existência ou se participar de duas visões aparentemente deslocadas, mas ambigualmente diferenciadas no mesmo universo diegético. Por outras palavras ainda, o registro fantástico pode deixar de ser um processo cultural de evasão com componentes alienantes (como é muitas vezes considerado), para suscitar, numa organização discursiva conseguida, a manifestação das incertezas da tentativa de conhecimento na sua relação inapreensível essencial com o mundo. (1999, p. 52/53)

A personagem-morte de Saramago representa uma figura que pertence à imaginação de todos os homens de todos os tempos e que se associa à discussão filosófica existencial, à premissa da finitude e do aniquilamento do ente. Edgar Morin comenta em *o Homem e a morte* sobre o significado que a morte carrega consigo e a relação do homem com sua presença e com o sentido que a morte toma no cotidiano:

Os conteúdos antropológicos da morte se abrem para o que há de mais humano no homem. Não somente eles realizam a aspiração à imortalidade, mas realizam também as aspirações da vida que a vida não pode ou não pode satisfazer; eles realizam o triunfo mágico do humano: os deuses estão mortos, e a onipotência deles nascerá do abismo da morte (1997, p.105)

O homem está, como todos os seres biológicos, submetido à morte e nesse sentido ele é igual a todas as outras formas de vida. Embora negada como aniquilamento e reconhecida como acontecimento, a morte é uma lei imutável: ao mesmo tempo em que se pretenderá imortal, o homem se designa como mortal.

Salientamos que Edgar Morin enuncia a consciência de morte como aquela que mostra ao homem a individualidade de cada um do grupo em que vive. A morte humana é uma aquisição do indivíduo: “não podemos transmitir nossa morte, apenas em determinados casos adiá-la. Ela se enuncia como a

forma de perda da individualidade, que rege todas as perturbações traumáticas causadas pela morte.” (1997. p.35).

A morte é, antes de tudo, o risco permanente, o acaso que surge a cada transformação do mundo e a cada salto em frente da vida. Ela está no universo físico-químico, onde a vida se encontra constantemente ameaçada de término. A morte penetra, enraíza-se no mistério que é simultaneamente da matéria e da vida:

A consciência da morte não é algo de inato, mas sim produto de uma consciência que compreende o real. É somente por experiência, [...] que o homem sabe que tem que morrer. A morte humana é uma aquisição do indivíduo. Portanto, por que o seu conhecimento da morte é externo, aprendido e não inato, que o homem fica surpreendido com a morte. (1997, p.58).

Da mesma forma que Heidegger, Morin, diz-nos que a morte é estrutura da vida humana, que é “ser-para-a-morte”. O que torna a morte solitária e única, uma vez que pertence a cada indivíduo de maneira singular.

A indústria da morte, funeral e luto, somada ao medo da decomposição do corpo e do desaparecimento, formam o horror pela morte que, transposto para as artes, torna-a uma imagem recorrente nas mídias literárias e plásticas: “espectro da morte assediara a literatura” (1997, p.260). Isso se dá, para Morin, por que a morte é uma ideia sem conteúdo, uma vez que o conteúdo é o inexplorável e o impensável, deixando um grande espaço para associações, figurações e representações da morte no imaginário de cada homem.

Esse é o ponto de elaboração a que se atem Saramago: a linguagem como forma de corporificação de um espectro que se mantém sempre em constante movimento no imaginário humano. É, portanto, a personagem-morte que, como um espelho, reflete o medo dos homens do aniquilamento e ao mesmo tempo da imortalidade. À vida, a morte “presta o serviço” de dar-lhe o fim. A construção da narrativa de Saramago usa além do fantástico como base da ficção, tomando para si a figura mítica da morte e colocando-a entre os homens

sob uma forma humana, a ironia e o humor, recursos que se destacam nas situações e discursos das personagens.

À medida que a personagem-morte aproxima-se do músico, a quem tem que matar, começa a humanizar não apenas sua forma, mas seus sentimentos. Por sua natureza, a morte opõe-se ao amor, assim como na mitologia os irmãos Thânatos e Eros se opunham – um por significar o aniquilamento e a ausência de vida, o outro por ser o amor físico e sentimental, consagrador da vida e da fertilidade –, pulsões diferentes e que compõem um mesmo conjunto de fatores da essência do ente no mundo: o desejo de perpetuação, o medo da perda de identidade através da morte e a própria imortalidade que traria consigo o inexorável passar do tempo em relação ao outro.

Georges Bataille, em *O erotismo*, afirma que a morte e a reprodução se opõem como a negação à afirmação. As formas de representar-se a morte evidenciam sempre a sua necessidade e inevitabilidade. A morte é um correlativo do nascimento do outro, que ela anuncia e do qual ela é a condição. A vida é sempre um produto da decomposição da vida. Ela é tributária, em primeiro lugar, da morte que cede o lugar; em seguida, da decomposição, que sucede a morte, e “recoloca em circulação as substâncias necessárias à incessante vinda ao mundo de novos seres.” (2004. p.85).

“A vida é a negação da morte” diz-nos Bataille; a morte, então, sendo a aniquilação do corpo e sua conseqüente decomposição, faz com que o homem se cubra de horror quanto à consciência da perenidade da estrutura física humana. E o homem ao mesmo tempo em que luta contra a morte, alheio a sua vontade, ele convive com a presença da morte cotidianamente. Esse conviver com a morte acaba também por estar presente na narrativa, uma vez que ela é mimese do mundo real; afirmam-se em seu desenvolvimento sentimentos e posturas semelhantes ao mundo não ficcional. Assim, a narrativa de Saramago transpõe a mítica figura da morte e todos os sentimentos circundantes a seu

respeito. Dá-lhe também um corpo o que modifica sua relação com o universo ficcional a que pertence. Conforme Bakhtin, em *A estética da criação verbal*:

Antes de mais nada é preciso estabelecer o caráter da minha relação volitivo-emocional com a minha própria determinidade interior e com a determinidade interior do outro indivíduo e, acima de tudo, coma própria existência dessas determinidades, isto é no que tange ao dado da alma, é necessário fazer a descrição fenomenológica da empatia e do vivenciamento do outro, já verificada em relação ao corpo como valor. (2010, 94)

Com efeito, em *As intermitências da morte*, a personagem morte agora se depara com um corpo físico que interage com um outro corpo – o músico, a partir do que a relação entre as personagens modifica-se. A desconhecida mulher, que “era bonita de um modo indefinível, particular, não explicável por palavras” (2005, p. 191), que vai até o teatro assistir os concertos, aproxima-se numa tentativa de finalizar a morte do violoncelista. A presença da morte percebida não pela sua essência, mas pela figura humana que escolhera como disfarce, causava uma “dúbia curiosidade” (2005, p. 191) nos homens e nas mulheres uma “zelosa inquietação.” (2005, p. 191). Ele, um homem solitário, habituado a conviver apenas com a música e o cão, sente-me ameaçado pela investida da misteriosa mulher, “não direi que seja louca, mas que é lá uma mulher estranha, sobre isso não há dúvida” (2005, p. 196). De certo modo, ela é uma mulher muito estranha, é uma mulher-morte e por ela o músico se apaixona. Por sua solidão, pelo interesse repentino de uma mulher bonita e jovem pela sua arte e pela ausência do que preenche o sentido da vida, afastando a certeza da morte: o amor. Sua paixão beira o desespero por conta do comportamento estranho da mulher misteriosa que assistia aos seus ensaios, aparecia subitamente à sua porta e do mesmo modo sumia repentinamente, cuja identidade ele desconhece:

Quer que lho diga, quer mesmo que lho diga, perguntou o violoncelista com uma veemência que roçava o desespero, Quero, Porque me apaixonei por uma mulher de quem não sei

nada, que anda a divertir-se à minha custa, que irá amanhã não sei para onde e que não voltarei a ver [...] não é verdade que ando a divertir-me à sua custa, Pois se não anda imita muito bem, Quanto a ter-se apaixonado por mim, não espere que lhe responda, há certas palavras que estão proibidas na minha boca, (2005, p. 205)

O plano da morte não incluía a princípio nenhuma relação de afeto ou amor com o músico, o plano arquitetado era seduzi-lo para entregar-lhe a carta que sempre voltava. A manifestação do sentimento de amor pela morte, a possibilidade de uma existência repleta de significados, tornam-se então os empecilhos da consumação da tarefa. Ela, que já havia arbitrariamente enviado as cartas por capricho próprio, abandonado sua função pela segunda vez, deixando novamente os efeitos da morte em suspenso, agora se via frente à questão humana que se aloja também no sentimento de morte: o amor. A morte, que nunca havia tido uma noite de amor, naquela mesma noite em que faria a entrega da carta percebe que suas mãos se aquecem ao toque do músico. A morte, que viera com o intuito de seduzir, acabava arrebatada pela paixão: “entraram no quarto, despiram-se e o que estava escrito que aconteceria, aconteceu enfim, e outra vez, e outra ainda.” (2005, p.207).

De acordo com Bakhtin, o medo da morte aflige sempre o outro mais do que a si mesmo. Pela morte do outro, partilho o sentido de aniquilação, percebo a ausência e o meu próprio destino. O medo da morte influencia as relações humanas, por ser a separação, a distância, a nulidade do ente com quem se conjuga o sentimento:

O medo de minha morte e a atração pela continuidade da vida é de índole essencialmente diversa que o medo da morte de outra pessoa íntima e do empenho em proteger-lhe a vida. Falta ao primeiro caso o elemento que no segundo é essencial: a perda, a perda da pessoa única qualitativamente definida no outro, o empobrecimento do mundo da minha vida onde esse outro estava e agora não está – esse outro único e definido (é claro que não se trata de uma perda vivenciada apenas de maneira

egoísta, porquanto minha vida pode perder seu valor depois que o outro a abandonou). (2010, p. 95)

Também Georges Bataille lembra o binômio amor-morte e que a morte do outro nos faz refletir sobre nossa individualidade, como também o fazem o amor físico e o erotismo. Segundo Bataille: “do erotismo é possível dizer que ele é a aprovação da vida até a morte.” (1996, p. 21). A paixão é uma das formas de contrariedade da morte, apesar de ser tão sinistra quanto a própria morte: como opositora direta da morte, a vida e a reprodução da vida são carregadas do desejo de perpetuação e continuidade do ente como presença no mundo:

Na base a paixão dos amantes prolonga, no campo da simpatia moral, a fusão dos corpos entre eles. Ela prolonga ou é a sua introdução. Mas para aquele que a experimenta, a paixão pode ter um sentido mais violento que o desejo dos corpos. Nunca devemos esquecer que a despeito das promessas de felicidade que a acompanham, ela antes introduz a perturbação e o incômodo. (1996, p. 32)

Em *As intermitências da morte*, a personagem-morte descobre um sentido diferente daquele a que sua existência se propõe. A partir de então, o modo como ela percebe o músico, e não mais provável morto, muda. Agora era importante a preservação da vida dele como indivíduo e presença no mundo:

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 contato os 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. (2005, p. 207)

Ao queimar a carta que sentenciava o músico para a morte, ela, a personagem-morte, a morte-mulher deixava de lado suas funções de morte, seu corpo etéreo e invisível, para viver a mortalidade dos homens numa forma

humana. A ação da morte em sua primeira intermitência era a de colocar o homem de frente à sua mortalidade, confrontando-a diretamente com a incongruência da imortalidade. A cessação temporária das atividades da morte colocava os homens em direta “realidade” com a importância da morte no eixo da vida. Necessária, por seu turno, a morte é a aniquilação do excedente, o indivíduo que completa a sua existência. A morte por violência ou de forma inesperada apresenta ao homem uma possibilidade de aniquilamento diferente da morte natural. A determinação da forma de morte infere sobre a recepção dos sobreviventes. De natureza irreversível, a morte traz consigo a propriedade de despertar nos homens o desejo de imortalidade. A última intermitência da morte, que se inicia apenas como uma ausência para resolver o problema de uma morte suspensa, ganha proporções maiores. Radicalmente só, por sua natureza, a morte experimentara a possibilidade do amor e da convivência, o músico por sua vez amainava sua solidão de tempos. Numa construção fantástica, repleta de alegorias que remetem às representações e símbolos atribuídos a morte, Saramago cria uma história de amor que, ironicamente, decorre da morte. Sob a forma humana, é a morte-mulher que decide adiar o fim da vida do homem que não quer morrer, o que remete para os desejos de imortalidade que os homens mantinham antes do estado de greve que é descrito no início do romance. Por um motivo diferente, e extremamente humano, a morte retoma a sua intermitência.

## 8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A morte é um fenômeno intrínseco da natureza de todos os seres vivos. Desse modo, o ato de morrer pertence à vida de todos os organismos vivos enquanto aspecto biológico que determina temporalmente a validade do funcionamento desse indivíduo numa sociedade ou comunidade. Como problema, ela é uma peculiaridade do pensamento humano.

A repugnância pela morte não é um fator de natureza meditativa, mas sim um movimento do instinto. Ao perceber e experienciar a morte do outro, o homem toma conhecimento da finitude do corpo físico, do indivíduo como integrante de um sistema social, sua ausência é a não presença nesse microuniverso relacional. Como fim de um organismo vivo, a morte implica na decomposição, na putrefação do corpo. A imagem do corpo que se dissolve é aterradora aos sobreviventes contemporâneos ao morto. Por conta desse evidente desfecho da natureza. Bernard N. Schumacher comenta em *Confrontos com a morte*, sobre os fundamentos das discussões sobre a morte, que iniciam pela perspectiva biológica: “A morte representa, sem dúvida, o limite natural do ser vivo, inclusive do humano. Ela faz parte de sua constituição biológica presente. O ser vivo é projetado numa direção irreversível que é a de seu termo.” (2009, p. 95).

O homem não se resigna a morrer, por isso o interdito da morte. As imagens que decorrem da morte são a indubitável afirmação do fim de cada ser humano. O instinto vital se contrapõe à morte. É o princípio que rege o distanciamento que o homem estabeleceu ao longo de anos com o morto e com a situação de morte. O morto deve ser afastado da visão dos vivos. Essa apreensão da imagem do cadáver é uma morte equivalente, pois, é permanente lembrança do fim. Assim, os ritos fúnebres e o luto funcionam como um

encerramento e afastamento do morto e das suas futuras condições como organismo em decomposição. Por ser oporem reprodução e decomposição são as duas grandes preocupações do homem. Uma funciona como manutenção da espécie e sua necessária fonte de permanência, a outra incide em si mesma, o medo da extinção. Amálgamas, as duas forças e pulsões inerentes ao homem, são o fundamento de toda a cultura existente.

A morte é o argumento da indagação filosófica por excelência, é, portanto, gênio inspirador, ou a musa da filosofia, devido a sua inevitabilidade. Nela se inspiram pensadores de todos os tempos da história humana, que associaram ao pensamento de sua época as formas de perceber e entender a morte. A primeira grande premissa que pudemos constatar em nossa pesquisa, foi a certeza de que o medo da morte é um sentimento humano, por conta disso ela é o cerne das discussões filosóficas, sendo muitas vezes, delimitada como a razão única de toda filosofia. Paul Ludwig Landsberg em *Ensaio sobre a experiência da morte* (2009) comenta que o problema da morte se formula na história como uma singular e incomparável certeza que dá sentido à vida e ao desenvolvimento de um pensar relativo à existência e sua finitude. A morte e as formas de pensar a morte são validadas de acordo com o processo histórico e com a percepção da individualidade do homem em cada momento do pensamento filosófico e social. Assim, segundo Landsberg: “A morte se apresenta à experiência humana em forma dialética, como presença ausente, possibilidade e ameaça, mas também como pano de fundo que dá profundidade e peso de eternidade ao cenário da vida como um todo.” (2009, p. 11).

Com efeito, a morte foi tema dos grandes pensadores da história da filosofia. Em nossa pesquisa, escolhemos os filósofos contemporâneos que notadamente se aproximavam do sentido implicado nas obras literárias que escolhemos para análise. Trabalhamos desse modo, com ideias que se voltavam

aos dois grandes medos da humanidade em relação à morte: a decomposição e o esquecimento do morto.

Os estudos e fundamentos que se desenvolvem a respeito da morte recebem o nome de tanatologia, sob essa denominação estabelecemos, determinadas tanatologias que confluíam de forma significativa com o modo como a morte é tratada dentro da diegese. A conjugação entre o imaginário mítico que se perpetua em símbolos e alegorias da morte e as perspectivas filosóficas auxiliaram nessa reflexão.

A reflexão filosófica sobre a existência e essência do ente, que se coloca a partir da ideia de morte como completude do indivíduo no mundo e na cessação de sua presença é o cerne da narrativa de Vergílio Ferreira. Através das relações de Alberto Soares com diversas outras personagens que se movem em seu cotidiano e existência são percebidas as questões existencialistas que tomam um sentido maior nas discussões de Jean Paul Sartre. À luz das ideias humanistas e também existenciais, Vergílio Ferreira coloca uma hermenêutica da existência através da persecutória presença da morte. São diversos os modos de morte na narrativa, assim como são diferentes figuras narrativas que são abrangidas pela finitude. Dos modos de morrer, apresentam-se os naturais como doenças e velhice, outrossim, formas violentas como o suicídio, homicídio e acidentes inesperados. A procura de Vergílio Ferreira volta-se para a compreensão do sentido da morte na existência. E o que ela determina enquanto fim. A presença da morte e as diferentes maneiras como ela se manifesta na vida de Alberto Soares designam nele mesmo o desejo de entender as questões da existência, o que ele faz colocando suas memórias na forma de um livro. Engendrar o texto de suas memórias era procurar uma medida para a reflexão existencialista.

Na mesma premissa da conjugação entre as questões existenciais a obra *Lourenço é nome de jogral de Fernanda Botelho*, narra a história de Lourenço, uma personagem que se ausenta da narrativa, num provável suicídio, mas que

permanece nas páginas de um diário em que ele escreve as justificativas de sua escolha pela morte voluntária. Através das memórias das outras personagens, num processo inverso ao de Alberto Soares que elabora suas ideias sobre a essência, a partir da convivência com a presença e morte das outras personagens, Lourenço é reconhecido e organizado enquanto indivíduo pelas outras personagens que tecem uma rede de lembranças sobre o convívio com o protagonista. A morte em *Lourenço é nome de jogral*, é completude de uma existência que se julgava inútil, uma vez que a personagem não consegue se realizar conforme desejava.

Como figura mítica e simbólica, pertencente ao imaginário dos homens desde os tempos mais remotos, a morte configurou-se a partir do que ela mesma representa: a decomposição do corpo. Representada pelo esqueleto, que se consolida na Idade Média através da dança macabra e do triunfo da morte, elementos elaborados nas artes fúnebres. Por sua essência nefasta a morte é feia. Ela causa repugnância e horror. Michel Schneider em *Mortes imaginárias* comenta que “A morte é tão feia, porque lhe pregar uma peça acolhendo-a com belas palavras e sair-se bem diante da ladra de palavras?” (2005, p. 22).

A apropriação desse imaginário é o que acontece em *O triunfo da morte*, de Augusto Abelaira. No romance é contada em própria voz, a história do protagonista, que se descobre um dia, uma morte. Agente de uma organização de mortes que existe desde os tempos mais antigos da história, a personagem descobre que suas ações eram na verdade nefastas de modo arbitrário e direcionado. As mortes que aconteciam à sua volta e com pessoas a quem ele ou não gostava ou desejava distantes, começam a ser questionadas por ele mesmo. A descoberta de sua verdadeira identidade traz consigo uma série de elementos narrativos baseados na mitologia e na iconografia da morte. O próprio título da obra é uma leitura das imagens do triunfo da morte medieval. Nessas imagens, assim como na narrativa de Abelaira, a morte, como consequência da vida, é

triunfante, mas não como uma vitória entre dois opostos que desejam a mesma coisa, mas como único desfecho da existência.

A iconografia, o mito e a necessidade da morte são os modeladores do romance *As intermitências da morte* de José Saramago. A narrativa é tecida a partir da suposta greve da morte, primeiro por encontrar-se cansada das reclamações dos homens. A ausência da morte, é a causa da desorganização de todo equilíbrio social, político, econômico e religioso. Assim percebe-se e entende-se os motivos pelo qual a morte é a mantenedora da balança entre os poderes que configuram a ordem do mundo. Ela é uma necessidade enquanto agente equilibrador entre a demanda dos vivos em relação aos mortos. Sua ausência, o interdito de duas ações causa na verdade, o medo da tão desejada imortalidade. A intermitência que inicia a narrativa é também a que fecha a história: ao interagir no mundo dos homens, sob uma aparência humana, á custa de cumprir seu trabalho de efetivar a morte, a figura da morte, realiza-se como humano: ela apaixona-se. Estabelece-se então a presença da dicotomia entre amor e morte, vida e finitude.

Todas as narrativas sejam aquelas engendradas sob a égide do fantástico ou do mítico, ou a partir de questões existenciais, tratam da forma como o homem entende e se relaciona com a ideia da morte. Todorov comenta sobre o fantástico que ele se define com a relação ao real e ao imaginário. Desse modo, as relações de construção das obras mesmo que fantásticas são compostas de imagens e conceitos baseados na realidade dos homens. Imaginária a aparência da morte, real, a aversão e o horror. Colocadas à luz do constructo do imaginário ocidental, e que determinou as escolhas teóricas e filosóficas deste trabalho, as narrativas analisadas elaboram diferentes relações entre o homem e a morte. Seja como agente da própria morte, como determinante de suas ações, como construção de sua identidade, as personagens das narrativas de Vergílio Ferreira, Fernanda Botelho, Augusto Abelaria e José Saramago, pertencentes à cultura portuguesa, universalizam o sentimento do homem frente à morte. Se

durante toda a história humana, buscaram-se formas de entender e designar a morte como objeto estético, como motivo filosófico ou como determinante científico, ela não poderia deixar de ser retratada na literatura, espelho da vida. Simulacro das ações humanas, a literatura possibilita ao homem estratégias de vida que não são possíveis na realidade. O desejo da perpetuação, ou ainda de depreender o sentido da morte, é um desejo que parte da ideia da individualidade e da alteridade. Entender a morte é entender o outro. A aporia da morte, a inexorável presença e ideia do que ela representa é o incômodo do homem. Se como coloca Maurice Blanchot, a morte é a senhora suprema dos motivos pelos quais o homem engendra a escrita, podemos dizer que especificamente nas obras que escolhemos analisar, a morte é a determinante principal de cada palavra colocada nas narrativas que compõem esse corpus. Por ser a morte única para cada ente, como significado e como fim, ela se torna única em cada forma que é representada. A simulação de nossa proximidade com a morte, a convivência com as questões existenciais que se colocam mimetizadas através das personagens que experienciam as diferentes formas da morte, são as maneiras do homem tanto antigo como contemporâneo de aproximar-se do que ele tenta de uma maneira exaustiva entender. Se o espaço literário é o âmbito da morte por excelência, a morte é a musa da arte e a questão pela qual o homem busca sempre uma resposta, então todas as circunstâncias coincidem num mesmo desfecho: resgatam-se os aspectos míticos, discutem-se as questões filosóficas e a morte, sempre a morte é o fim e o triunfo de toda existência, literária ou real.

## REFERÊNCIAS

ABDALA Júnior, Benjamin; PASCHOALIN, Maria Aparecida. *História Social da Literatura Portuguesa*. São Paulo: Ática, 1982.

ABELAIRA, Augusto. *O Triunfo da Morte*. 2ed. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1981.

ABREU, Graça. Da surdina ao clamor – arquitetura da crise em Fernanda Botelho. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, Lisboa, n.º 161/162, Jul. 2002, p. 69-85.

ALMEIDA, Rogério M. de. *Eros e Tânatos – a vida, a morte e o desejo*. São Paulo: Loyola, 2007.

ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente*. Tradução de Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ARIÈS, Philippe. *O homem perante a morte*. Vol.I. Tradução de Ana Rahaça Lisboa: Edições Europa- América, 2000.

ARIÈS, Philippe. *O homem perante a morte*. Vol.II. Tradução de Ana Rahaça Lisboa: Edições Europa- América, 2000

ARNAUT, Ana Paula. *José Saramago: a literatura do desassossego*, 2009. Disponível em <http://www.kufs.ac.jp/Brazil/03docentes/Arnaut.pdf> Acesso em: 21 fev. 2013.

BAKTHIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Tradução de Mario Laranjeira. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. *A troca simbólica e a morte*. Tradução de Maria Stela Gonçalves e Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

BERRINI, Beatriz. Aparição. In: *Estudos sobre Vergílio Ferreira*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982, p. 65-80.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita - 1, a palavra plural*. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

BOTELHO, Fernanda. *Lourenço é nome de jogral*. Amadora: Bertrand, 1971.

BOURNNEUF, Roland; OUELLET, Real. *O universo do romance*. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

BRIGOLINI, Lucia Milagres, *Os trunfos carnavalescos em O Triunfo da Morte*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1993.

BUENO, Aparecida de Fátima et al. *Literatura portuguesa: história, memória e perspectivas*. São Paulo: Alameda, 2007.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

COELHO, Maria da Conceição; AZINHEIRA, Maria Teresa. *Vergílio Ferreira – Aparição*. 2. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 2003.

COELHO, Nelly Novaes. *Escritores portugueses*. São Paulo: Quíron, 1973.

COELHO, Nelly Novaes. Linguagem e ambiguidade na ficção portuguesa contemporânea. *Revista Colóquio/Letras*. Lisboa, n.º 12, p. 68-74, 1973.

CORREIA, Nilce. *Os percursos da ironia em 'O Triunfo da Morte', de Augusto Abelaira*. Dissertação de mestrado. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 1996.

CUNHA, Antonio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. 2ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

DASTUR, Françoise. *A morte, ensaio sobre a finitude*. Tradução de Maria Tereza Pontes. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

DE FRANCO, Clarissa. *A cara da morte – os sepultadores, o imaginário fúnebre e o universo onírico*. São Paulo: Ideias & Letras, 2010.

DÉCIO, João. O sentido ensaístico do romance de Vergílio Ferreira. In: *Estudos sobre Vergílio Ferreira*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982, p. 223-242.

DELUMEAU, Jean. *O Medo no Ocidente 1300-1800*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DUARTE, Lélia Parreira. (Org.) *As máscaras de Perséfone: figurações da morte na literatura portuguesa e brasileira contemporâneas*. Rio de Janeiro: Bruxedo; Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2006.

DUARTE, Lélia Parreira. (Org.) *De Orfeu à Persefone – morte e literatura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

DUARTE, Lélia Parreira. Escrever na água com Augusto Abelaira. In: PEREIRA, Paulo Alexandre. *Voltar a ler: Augusto Abelaira*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2008, p. 7-26.

DUARTE, Lélia Parreira. O Triunfo da Morte: novo caminho para o neorrealismo. In: *Revista Colóquio/Letras*, n.º 81, set. 1984, p. 34-39.

DUARTE, Lélia Parreira. Linguagem e ambiguidade na ficção portuguesa contemporânea. In: *Revista Colóquio/Letras*, n.º 12, mar. 1973, p. 68-74.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

EMINESCU, Roxana. *Novas coordenadas do romance português*. Lisboa: Instituto de cultura e língua portuguesa, 1983.

FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho. Augusto Abelaira, a busca invisível da harmonia polifônica. In PEREIRA, Paulo Alexandre. *Voltar a ler: Augusto Abelaira*. Aveiro: Universidade de Aveiro, p. 137-146, 2008.

FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. A arte da espreita: a narrativa portuguesa contemporânea. In BUENO, Aparecida de Fátima et al. *Literatura portuguesa: história, memória e perspectivas*. São Paulo: Alameda, 2007.

FERREIRA, Vergílio. *Aparição*. Lisboa: Bertrand Editora, 2005.

FERREIRA, Vergílio. A presença da arte. In *Revista Colóquio Letras*. Lisboa, N.º 13, p. 50-53, 1961.

FERREIRA, Isabel Maria . *A morte em quatro narrativas brasileiras da segunda metade do século XX*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade do Porto Curso Integrado de Estudos Pós-Graduados em Literaturas Românicas. Porto, 2006.

FIALHO, Maria do Céu G.Z. O homem paixão inútil na *Aparição* de Vergílio Ferreira. In: *Estudos sobre Vergílio Ferreira*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, p. 49-64, 1982.

FILHO, Leodegário A. de Azevedo. Fernanda Botelho: o labirinto em forma de romance. In: *Revista Colóquio/Letras*, n.º 49, Maio 1979 p. 34-40.

FONSECA, João Paulo Campos da. *Eros e Tântatos- uma leitura de As intermitências da morte de José Saramago*. Universidade: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. Dissertação de mestrado. 2009.

FORSTER, E.M. *Aspectos do romance*. 2ed. Tradução de Maria Helena Martins. Porto Alegre: Editora do Globo, 1974.

GODINHO, Helder. (Org.) *Estudos sobre Vergílio Ferreira*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982.

GODINHO, Helder. Prefácio. In: *Estudos sobre Vergílio Ferreira*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982. P. 7-14.

GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário de mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, 1999.

HAMON, Philippe. Para um estatuto semiológico da personagem. In: SEIXO, Maria Alzira. (Org). *Categorias da narrativa*. Lisboa: Arcádia, 1976.

HEIDEGGER, Martin. *O ser e o tempo*. Tradução de Márcia Sá Cavalcanti Schuback. 13 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

HESÍODO. *Teogonia – a origem dos deuses*. Tradução de Jaa Torrano. 6ed. São Paulo: Iluminuras, 2006.

HOWARTH, Glenys; LEAMAN. (Coord.) *Enciclopédia da morte e da arte de morrer*. Lisboa: Quimera, 2004.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime – Tradução do prefácio de Cromwell*. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HUIZINGA, Johan. *O outono da Idade Média*. Tradução de Francis Petra Janssen. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário : perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

JABOUILLE. Victor. *Iniciação à ciência dos mitos*. Lisboa: Inquérito, 1994.

JABOUILLE, Victor. Expressões da Morte na Mitologia Grega. In *Revista Clássica da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*. n.º 23, 1999, p. 47.

LANSBERG, Paul – Ludwig. *Ensaio sobre a experiência da morte e outros ensaios*. Trad. Estela dos Santos Abreu, Eliana Aguiar e César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

LOURENÇO, António Apolinário. Bolor: o outro lado do espelho revisitado. In PEREIRA, Paulo Alexandre. *Voltar a ler: Augusto Abelaira*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2008. P. 107-116.

LOURENÇO, Eduardo. Homenagem a Vergílio Ferreira - Do alarme à jubilação. In: *Revista Colóquio Letras*. Ensaio, n.º 90, Mar. 1986, p 24-34.

LOURENÇO, Eduardo. Vergílio Ferreira e a geração da utopia. In *Estudos sobre Vergílio Ferreira*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982. P. 295-306.

LOURENÇO, Eduardo. *O canto do signo – existência e literatura*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

MENDONÇA, António Sérgio. Aparição e/ou a hermenêutica da comunhão. in *Estudos sobre Vergílio Ferreira*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982.p. 39-48.

MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Trad. Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

OLIVEIRA, Marcelo Gonçalves. *Modernismo tardio: os romances de José Cardoso Pires, Fernanda Botelho e Augusto Abelaira*. Tese de doutoramento, Estudos de Literatura e de Cultura (Estudos Portugueses), Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 2009.

PADRÃO, Maria da Glória. Ficção 81. Balanço do ano literário de 1981 em Portugal. In: *Revista Colóquio/Letras*. Lisboa, n.º 66, p. 8-11, 1982.

PAMUK, Orhan. *O romancista ingênuo e o sentimental*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PASSAES, Manoel Fernando. *Aparição de Vergilio Ferreira, para além do existencialismo, o humanismo integral*. Tese de doutorado. USP, 2007.

PEIRUQUE, Elisabete Carvalho. Saramago e as negações da morte. In: *Revista Labirintos*. Núcleo de Estudos Portugueses. Universidade Estadual de Feira de Santana. Disponível em:  
<[http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/01\\_2007/05\\_artigo\\_elisabete\\_carvalho\\_peiruque.pdf](http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/01_2007/05_artigo_elisabete_carvalho_peiruque.pdf)> Acesso em: 21 set de 2008.

PEREIRA, Paulo Alexandre. Alegorias do Outono: Abelaira, leitor de Huizinga In: PEREIRA, Paulo Alexandre. *Voltar a ler: Augusto Abelaira*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2008, p. 147-160.

POPPE, Manuel. *Temas de literatura viva – 35 escritores contemporâneos*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982.

REAL, Miguel. *Geração de 90 – romance e sociedade no Portugal contemporâneo*. Porto: Campo das letras, 2001.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*. Lisboa: Almedina, 2011.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *O romance português contemporâneo*. Santa Maria: Edições UFSM, 1986.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. Ondulações da ficção portuguesa pós-74: a renovação da literatura de Saramago. In *Organon - Revisitando o cânone: questões de historiografia e crítica literária*, Porto Alegre, v. 15, n. 30-31, p. 303-

310, 2001. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/organon/article/view/29754>  
Acesso em: 21 fev. 2013.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alan François et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RICOEUR, Paul. *Vivo até à Morte seguido de Fragmentos*. Tradução de Hugo Barros e Gonçalo Marcelo. Lisboa: Edições 70, 2011.

ROCHA, Clara. Sobre o triunfo da morte de Augusto Abelaira. In: *O cachimbo de Antonio Nobre e outros ensaios*. Lisboa: Dom Quixote, 2003.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

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

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada – ensaio de ontologia fenomenológica*. Tradução de Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 2007.

SCHNEIDER, Michel. *Mortes imaginárias*. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: A Girafa Editora, 2005.

SCHUMACHER, Bernard N. *Confrontos com a morte – a filosofia contemporânea e a questão da morte*. Tradução de Lúcia Pereira de Sousa. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

SEIXO, Maria Alzira. *Discursos do texto*. Amadora: Bertrand, 1977.

SEIXO, Maria Alzira. Lourenço é nome de jogral – recensão. In: *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, Recensões Críticas, n.º 9, Set, p. 82-83, 1972.

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

SIMMEL, Georg. A metafísica da morte. Tradução de Simone Carneiro Maldonado. In: *Política e trabalho* - Revista do Programa de Pós-graduação em Sociologia do Vale do Paraíba, João Pessoa, Tradução, n.º14, p.177-182, 1998.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TORRADO. António. Balanço do ano literário de 1981 em Portugal. In: *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n.º 66, Mar, p. 11-13, 1982.

TRIGUEIROS, Luís Forjaz. *Novas Perspectivas – temas de literatura 1962-1968*. Lisboa: União Gráfica, 1969.

TRINDADE, Alessandra Accorsi. *Percorrendo os caminhos da morte rumo à personificação em As Intermitências da Morte e O Triunfo da Morte*. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre, 2012.

VIEIRA, Agripina Carriço; Temas e variações na escrita de Augusto Abelaira. In: *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n.º 161/162, p. 109-118, 2002.

VOVELLE, Michel. A história dos homens no espelho da morte. In: BRAET, Herman & WERNER, Verbeke. *A morte na idade média*. São Paulo: EDUSP, 1996.

WOLFF, Ana Cristina. *Aparição, Estrela polar e Alegria breve: correspondências e contrastes* - uma leitura das relações homem-espaço em Vergílio Ferreira. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação Em Letras. Maringá, 2006.

WOOD, James. *A mecânica da ficção*. Tradução de Rogério Casanova. Lisboa: Quetzal Editores. 2008.

ZÉRAFFA, Michel. *Pessoa e personagem – o romanesco dos anos de 1920 aos anos de 1950*. Tradução de Luiz João Gaia e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

## Gabriela Farias da Silva

### Curriculum Vitae

Graduada em Letras, licenciatura plena em língua portuguesa e literaturas de língua portuguesa pela FAPA (Faculdades Porto-Alegrenses) em 2003; Especialista em Literatura Brasileira pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) em 2004; Especialista em Leitura: Teoria e Prática pela FAPA em 2005; Mestre em Teoria da Literatura, com a dissertação *A representação do mal na literatura: A Laranja mecânica*, sob a orientação do Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil na PUCRS em 2009; Doutora em Teoria da Literatura com a tese *Fabulae Moriendi: a ficcionalização da morte em quatro romances da literatura portuguesa contemporânea*, sob a orientação do Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil, co-orientação do Prof. Dr. Carlos Reis da Universidade de Coimbra, Portugal e orientação de pesquisa de doutorado sanduíche com da Prof. Dra. Helena Carvalhão Buescu, da Universidade de Lisboa. Foi professora substituta da Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre (UFCSA), nas disciplinas de Saúde e Literatura, Escritores e/ou profissionais da saúde e Contação de histórias em âmbito hospitalar. Foi professora substituta nas Faculdades Porto-Alegrenses (FAPA) nas disciplinas de Literatura Brasileira, Literatura Ocidental, Comunicações Empresariais e Gramáticas da Língua Portuguesa. Integrou o grupo de pesquisa “E o mar sempre à vista: a presença do espaço insular na narrativa açoriana pós-25 de Abril” coordenado pelo Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil. Integra “A inserção no sistema literário” coordenado pelo Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil, grupo que estuda as vertentes e teorias dos estudos de criação literária e escrita criativa; e Limiares Comparatistas e Diásporas Disciplinares: Estudo de Paisagens Identitárias na Contemporaneidade, coordenado pelo Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena. Integra também o grupo de pesquisadores do Almanaque Luso-brasileiro vinculado à Universidade de Lisboa no Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa. Também participa do grupo Figuras da Ficção coordenado pelo Prof. Dr. Carlos Reis da Universidade de Coimbra, Portugal. Compõe a Breviário Cursos em que são ministrados diversos cursos de cultura e literatura. Áreas de conhecimento: Literatura, Teoria da Literatura, Criação literária, Fundamentos da escrita criativa, Literatura Brasileira e Portuguesa e as relações entre filosofia e literatura.

### Dados pessoais

**Nome** Gabriela Farias da Silva

**Nome em citações bibliográficas** SILVA, Gabriela

**Sexo** Feminino

**Cor ou Raça** Branca

**Filiação** Luiz Carlos Rodrigues da Silva e Olga Farias da Silva

**Nascimento** 15/08/1978 - São Bernardo do Campo/SP - Brasil

**Carteira de Identidade** 1070524846 ssp - RS - 25/10/1999

**CPF** 809.435.940-49

**Endereço residencial** Av. Brasil, 1505/14  
Navegantes - Porto Alegre  
90230061, RS - Brasil  
Telefone: 51 32395461  
Celular 51 92079378

**Endereço profissional** Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre,  
Departamento de Educação e Informação em Saúde  
Rua Sarmiento Leite  
Centro Histórico - Porto Alegre  
90050170, RS - Brasil

Telefone: 51 33038810

URL da home page: <http://www.ufcspa.edu.br/>

**Endereço eletrônico**

E-mail para contato : srtagabi@yahoo.com.br

e-mail alternativo : srtagabi@gmail.com

**Formação acadêmica/titulação**

- 2009 - 2013**      Doutorado em Letras.  
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Brasil  
Título: Fabulae Moriendi: a ficcionalização da morte em quatro romances da literatura portuguesa contemporânea, Ano de obtenção: 2013  
Orientador: Luiz Antonio de Assis Brasil  
Co-orientador: Carlos dos Alves Reis  
Bolsista do(a): Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
- 2012 - 2012**      Doutorado em Letras.  
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Brasil  
com <B>período sanduíche</B> em Universidade de Lisboa (Orientador : Helena Carvalhão Buescu)  
Título: Fabulae Moriendi: a ficcionalização da morte em quatro romances da literatura portuguesa contemporânea, Ano de obtenção: 2013  
Orientador: Luiz Antonio de Assis Brasil  
Co-orientador: Carlos dos Alves Reis  
Bolsista do(a): Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
- 2007 - 2009**      Mestrado em Teoria da Literatura.  
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Brasil  
Título: A representação do mal na literatura: A laranja mecânica, Ano de obtenção: 2009  
Orientador: Luiz Antonio de Assis Brasil  
Bolsista do(a): Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
- 2005**              Especialização em Leitura Teoria e Prática.  
Faculdade Porto-Alegrense, FAPA, Porto Alegre, Brasil  
Título: Ariano Suassuna e as manifestações da cultura popular em O auto da Compadecida  
Orientador: dr<sup>a</sup> Vera Lucia Medeiros
- Especialização interrompido(a) em Literatura Brasileira.  
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Brasil  
Título: Literatura Brasileira - Dossiê  
Ano de interrupção: 2004
- 1997 - 2003**      Graduação em Letras.  
Faculdade Porto-Alegrense, FAPA, Porto Alegre, Brasil

**Formação complementar**

- 2010 - 2010**      Curso de curta duração em O romance contemporâneo e a história do Brasil.  
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Brasil

<b>2010 - 2010</b>	Extensão universitária em E.L: novas possibilidades de aplicações culturais. Centro Universitário Ritter dos Reis, UniRITTER, Porto Alegre, Brasil Bolsista do(a): Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
<b>2009 - 2009</b>	Filosofia e literatura. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Brasil Bolsista do(a): Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
<b>2009 - 2009</b>	Curso de curta duração em O fantástico na literatura brasileira contemporânea. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Brasil
<b>2008 - 2008</b>	Curso de curta duração em Criação literária e criação institucional. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Brasil
<b>2007 - 2007</b>	Curso de curta duração em Figuras da Ficção. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Brasil
<b>2005 - 2005</b>	Extensão universitária em Grandes Mitos da Literatura Ocidental. Faculdade Porto-Alegrense, FAPA, Porto Alegre, Brasil
<b>2004 - 2004</b>	Extensão universitária em Ler Imagens, Ver Palavras. Faculdade Porto-Alegrense, FAPA, Porto Alegre, Brasil
<b>2004 - 2004</b>	Curso de curta duração em O mito na literatura. Faculdade Porto-Alegrense, FAPA, Porto Alegre, Brasil
<b>2003 - 2003</b>	Curso de curta duração em O trabalho com literatura do ensino médio. Faculdade Porto-Alegrense, FAPA, Porto Alegre, Brasil
<b>2003 - 2003</b>	Extensão universitária em A Escola e a Literatura Infante Juvenil. Faculdade Porto-Alegrense, FAPA, Porto Alegre, Brasil
<b>2002 - 2002</b>	Extensão universitária em Correntes Teóricas da Literatura. Faculdade Porto-Alegrense, FAPA, Porto Alegre, Brasil
<b>2002 - 2002</b>	Curso de curta duração em O ensino de literatura nas séries finais do ensino. Faculdade Porto-Alegrense, FAPA, Porto Alegre, Brasil
<b>2002 - 2002</b>	Extensão universitária em Repensando a Literatura. Faculdade Porto-Alegrense, FAPA, Porto Alegre, Brasil
<b>2001 - 2001</b>	Curso de curta duração em Vozes presentes no texto. Faculdade Porto-Alegrense, FAPA, Porto Alegre, Brasil
<b>2000 - 2000</b>	Extensão universitária em Leituras Orientadas. Faculdade Porto-Alegrense, FAPA, Porto Alegre, Brasil

---

## **Atuação profissional**

### **1. Associação Riograndense de Empreendimentos de Assist. Téc. e Extensão Rural - EMATER/RS**

---

**Vínculo institucional**

**1999 - 2000** Vínculo: estagiário , Enquadramento funcional: estagiário do setor de comunicação , Carga horária: 40, Regime: Dedicção exclusiva

## 2. Faculdade Porto-Alegrense - FAPA

---

**Vínculo institucional**

**2011 - 2011** Vínculo: Temporário , Enquadramento funcional: professor substituto , Carga horária: 30, Regime: Parcial  
 Outras informações:  
 Foram ministradas as disciplinas de Comunicação Empresarial e Português II.

**2010 - 2010** Vínculo: Celetista formal , Enquadramento funcional: professor substituto , Carga horária: 3, Regime: Parcial  
 Outras informações:  
 Disciplina de Literatura Brasileira IV.

## 3. Fundação Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre - UFCSPA

---

**Vínculo institucional**

**2013 - Atual** Vínculo: Temporário , Enquadramento funcional: professor substituto , Carga horária: 40, Regime: Integral

## 4. Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS

---

**Vínculo institucional**

**2007 - 2013** Vínculo: livre , Enquadramento funcional: Bolsista CNPq , Carga horária: 20, Regime: Dedicção exclusiva

---

**Atividades**

**03/2007 - Atual** Pesquisa e Desenvolvimento, Faculdade de Letras  
*Linhas de pesquisa:*  
*Sujeito e etnia nas literaturas lusófonas*

**03/2007 - Atual** Pesquisa e Desenvolvimento, Faculdade de Letras  
*Linhas de pesquisa:*  
*Margens da Literarura: produção e recepção*

## 5. Prefeitura Municipal de Porto Alegre - P/PORTO ALEGRE

---

**Vínculo institucional**

**2000 - 2001** Vínculo: ESTAGIÁRIO , Enquadramento funcional: ESTAGIÁRIO SETOR DE CULTURA , Carga horária: 20, Regime: Dedicção exclusiva

## 6. Xama de Duas Faces - XAMA

---

**Vínculo institucional**

<b>2013 - Atual</b>	Vínculo: professor voluntário , Enquadramento funcional: professor voluntário de literatura brasileira , Carga horária: 2, Regime: Parcial
<b>2002 - 2007</b>	Vínculo: professor voluntário , Enquadramento funcional: professor , Carga horária: 10, Regime: Parcial

**Linhas de pesquisa**

1. Margens da Literatura: produção e recepção  
  
Objetivos: Investigação sobre as questões do literário, focalizando os fatores constituintes do campo da literatura, tanto periféricos quanto centrais  
*Áreas do conhecimento : Letras, Literatura Brasileira*
2. Sujeito e etnia nas literaturas lusófonas  
  
Objetivos: Estudo da identidade cultural no discurso narrativo das literaturas lusófonas conforme diferentes modelos de construção do sujeito e da nação  
*Áreas do conhecimento : Letras, Literatura Brasileira*

**Áreas de atuação**

1. Letras

**Projetos**

Projetos de pesquisa  
**2009 - Atual** Limiares Comparatistas e Diásporas  
 Disciplinares: Estudo de Paisagens Identitárias na Contemporaneidade

Descrição: Este Grupo de Pesquisa busca discutir os deslocamentos identitários de uma paisagem cultural atravessada por plurais processos de afiliação simbólica e afetiva. Nesse sentido, a última década tem se mostrado especialmente significativa no que se refere à disseminação de escrituras pontuadas por sujeitos-margem, interditados por um ser/estar em migrância e travessia. Nesse sentido, diversas obras atestam essas múltiplas confessionalidades e memorialidades do EU. Como elemento-chave nesse processo de reivindicação de uma identidade nacional descentrada, as narrativas literárias contemporâneas introduzem um arcabouço imagético que aponta para confluências identitárias inscritas num contracânone em dissonância em relação aos emblemas de uma cultura nacional unificada. Se admitirmos que essas narrativas se articulam sob uma diversidade cultural que é parte atuante nas diferentes instâncias político-simbólicas, cabe, então, levantar um outro ponto de discussão: qual é a figura de nação que emerge das representações propostas pelo texto/tecido. Poderíamos, por consequência, focalizar uma hermenêutica da errância: um deslocamento mítico-simbólico que se aproxima do porvir da própria linguagem. Há que se atentar para efetivas decorrências desse ato de recontextualizar novas concepções sobre a nossa identidade nacional. Ou seja: quais são os efeitos, em nossa agenda curricular e educacional, no caso de se assumir uma definição de nação atravessada pela desterritorialidade e pela diferença cultural?

Situação: Em andamento Natureza: Projetos de pesquisa

Integrantes: Gabriela Farias da Silva; Ricardo Barberena (Responsável)

Financiador(es): Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico-CNPq

**2007 - Atual** A inserção no sistema literário

Descrição: O presente projeto pretende verificar em que medida e de que forma dá-se a inserção no sistema literário aos egressos da Oficina de Criação Literária da PUCRS.

Situação: Em andamento Natureza: Projetos de pesquisa

Alunos envolvidos: Mestrado acadêmico (2);

Integrantes: Gabriela Farias da Silva; Luiz Antonio de Assis Brasil (Responsável); Angelita Santos da Silva

Financiador(es): Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico-CNPq

**2007 - Atual** E o mar sempre à vista: a presença do espaço insular na narrativa açoriana pós-25 de Abril

Descrição: A pesquisa desenvolvida sob o título E o mar sempre à vista: a presença do espaço insular na narrativa açoriana pós-25 de Abril visa identificar e discutir analiticamente, com base em referenciais teóricos pertinentes, a representação do espaço das ilhas açorianas tal como ocorre nas narrativas dos escritores que têm sua produção realizada após a Revolução dos Cravos. O CORPUS O corpus para a realização desta pesquisa constitui-se das obras da narrativa literária açoriana publicadas a partir do 25 de Abril até o ano de 2004

Situação: Em andamento Natureza: Projetos de pesquisa

Alunos envolvidos: Mestrado acadêmico (2);

Integrantes: Gabriela Farias da Silva; Luiz Antonio de Assis Brasil (Responsável); Angelita Santos da Silva

Financiador(es): Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico-CNPq

**Idiomas**

**Inglês** Compreende Bem , Fala Bem , Escreve Bem , Lê Bem

**Espanhol** Compreende Bem , Fala Razoavelmente , Escreve Razoavelmente , Lê Bem

**Prêmios e títulos**

**2004** Poemas no ônibus, Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre

**Produção****Produção bibliográfica****Artigos completos publicados em periódicos****1. SILVA, Gabriela Farias da**

PEDROSA, Inês. Os íntimos. São Paulo: Alfaguara, 2010. 199p.. Navegações (Impresso) (Porto Alegre). , v.4, p.125 - 126, 2011.

*Palavras-chave: literatura, literatura portuguesa*

*Referências adicionais : Português. Meio de divulgação: Vários*

**2. SILVA, Gabriela Farias da**

Com perfume e com veneno. Letras de Hoje. , v.43, p.109 - , 2008.

*Referências adicionais : Português.*

## Capítulos de livros publicados

### 1. SILVA, Gabriela Farias da

O processo criador e a imaginação In: A escrita criativa: pensar e escrever literatura. 1 ed. Porto Alegre : EDIPUCRS, 2012, v.1, p. 90-96.

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Impresso, ISBN: 9788539701698*

### 2. SILVA, Gabriela Farias da

Elaboração de verbetes da obra de Machado de Assis In: Dicionário Machado de Assis- ontem, hoje e sempre. 1 ed. Porto Alegre : Mecenaz Editora, 2007, v.1

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Impresso, ISBN: 85-88880-15-3*

## Livros organizados

### 1. SILVA, Gabriela Farias da

A escrita criativa: pensar e escrever literatura. Porto Alegre : EDIPUCRS, 2012, v.1. p.241.

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Impresso*

## Trabalhos publicados em anais de eventos (completo)

### 1. SILVA, Gabriela Farias da

A menina que roubava livros de Markus Suzak In: XI Semana de Letras da PUCRS: O cotidiano das Letras, 2011, Porto Alegre.

**70 Anos: A FALE FALA.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2011. v.1.

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Meio digital. Home page: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/XISemanaDeLetras/index.htm>*

### 2. SILVA, Gabriela Farias da

O herói e a formação de seu caráter em narrativas contemporâneas: trainspotting de Irvine Welsh e o Pícaro Russo de Gary Shteyngart In: II Seminário Internacional de Estudos Literários SINEL - III Seminário Nacional de Estudos Literários e III Seminário de Estudos Literários do Ragião Sul - Literatura e Territorialidade, 2011, Frederico Westphalen.

**Literatura e Territorialidade - Anais.** Frederico Westphalen: Editora da Uri, 2011. p.147 - 153

*Palavras-chave: personagem, narratologia*

*Áreas do conhecimento : Letras*

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Meio digital. Home page: [http://www.fw.uri.br/sinel2011\\_esp/anais\\_completo.pdf](http://www.fw.uri.br/sinel2011_esp/anais_completo.pdf)*

### 3. SILVA, Gabriela Farias da

TODOS BEBEM COCA-COLA In: I Seminário Internacional de Língua, Literatura e Processos Culturais : regionalidade e interdisciplinaridade, 2011, Caxias do Sul.

**Anais do I Seminário Internacional de Língua, Literatura e Processos Culturais.** Caxias do Sul: Editora da Universidade de Caxias do Sul, 2011. p.670 - 678

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Meio digital*

### 4. SILVA, Gabriela Farias da

VEROSSIMILHANÇA: BREVE ROMANCE DE SONHO DE ARTHUR SCHNITZLER E AURA DE CARLOS FUENTES In: X Semana de Letras da PUCRS - 70 anos a Fale fala, 2010, Porto Alegre.

**Anais da X Semana de Letras.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010. p.1 - 6

*Palavras-chave: narratologia, verossimilhança*

*Áreas do conhecimento : Letras*

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Meio digital. Home page: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/Xsemanadeletras/>*

## Trabalhos publicados em anais de eventos (resumo)

### 1. SILVA, Gabriela Farias da

A morte pede a palavra : a recorrência do mito da morte na literatura In: Colóquio Internacional Revisitar o Mito, 2012, Lisboa.

**Resumos do Colóquio Internacional Revisitar o Mito.** , 2012.

*Referências adicionais : Portugal/Português. Meio de divulgação: Impresso*

**2. SILVA, Gabriela Farias da**

A cidade poética de Mário Quintana In: I Colóquio de Estudos Literários da FAPA- Centenário de Mário Quintana e a lírica na Contemporaneidade., 2006, Porto Alegre.

**Resumos I Colóquio de Estudos Literários da FAPA- Centenário de Mário Quintana e a lírica na Contemporaneidade..** , 2006.

*Palavras-chave: Cidade Poética*

*Áreas do conhecimento : Crítica da Arte,Literatura Brasileira*

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Impresso*

**3. SILVA, Gabriela Farias da**

Salomé- drama em um ato In: I Encontro Nacional de Literatura, Leitura e Cultura, 2004, Caxias do Sul.

**I Encontro Nacional de Literatura, Leitura e Cultura- Caderno de resumos.** , 2004.

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Impresso*

**4. SILVA, Gabriela Farias da**

A atualidade do trágico e do cômico In: IV Mostra de Iniciação Científica- MIC- FAPA, 2003, Porto Alegre.

**IV Mostra de Iniciação Científica- MIC- FAPA Caderno de resumos.** , 2003.

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Impresso*

**5. SILVA, Gabriela Farias da**

Rejeição: uma abordagem sobre os personagens Salomé de Oscar Wilde e Medéia de Eurípedes. In: IV Mostra de Iniciação Científica-MIC- FAPA, 2003, Porto Alegre.

**IV Mostra de Iniciação Científica-MIC- FAPA- Caderno de Resumos.** , 2003.

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Impresso*

**6. SILVA, Gabriela Farias da**

Uma viagem pelo inferno de Dante Aleghieri In: V Semana Acadêmica de Letras- FAPA, 2003, Porto Alegre.

**V Semana Acadêmica de Letras- FAPA- Resumos.** , 2003.

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Impresso*

**7. SILVA, Gabriela Farias da**

A importância histórica da Literatura In: III Mostra de Iniciação Científica - MIC -FAPA, 2002, Porto Alegre.

**III Mostra de Iniciação Científica - FAPA- Caderno de resumos.** , 2002.

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Impresso*

**8. SILVA, Gabriela Farias da**

Dom Othelo- paralelo entre Machado de Assis e William Shakespeare. In: XX Seminário Brasileiro de Crítica Literária e XIX Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul. Tema: transdisciplinariedade nos Estudos Literários, 2002, Porto Alegre.

**XX Seminário Brasileiro de Crítica Literária e XIX Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul. Tema: transdisciplinariedade nos Estudos Literários- Caderno de resumos.** , 2002.

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Impresso*

**9. SILVA, Gabriela Farias da**

José de Alencar e a apologia à submissão In: III Mostra de Iniciação Científica -MIC- FAPA, 2002, Porto Alegre.

**III Mostra de Iniciação Científica -MIC- FAPA- Caderno de Resumos.** , 2002.

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Impresso*

**10. SILVA, Gabriela Farias da**

Dom Othelo- A intertextualidade de Machado de Assis e William Shakespeare In: II Mostra de Iniciação Científica - MIC, 2001, Porto Alegre.

**II Mostra de Iniciação Científica - MIC- Caderno de Resumos.** , 2001.

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Impresso*

**Trabalhos publicados em anais de eventos (resumo expandido)**

**1. SILVA, Gabriela Farias da, BRASIL, L. A. A.**

As máscaras da morte: a representação da morte em três romances contemporâneos In: V Salão de Pesquisa da Pós-graduação, 2010, Porto Alegre.

**Anais da V Mostra de Pesquisa da Pós-Graduação.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010. p.871 - 875

*Palavras-chave: literatura, personagem, mito, narratologia*

*Áreas do conhecimento : Letras*

*Setores de atividade : Artes, cultura, esporte e recreação*

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Meio digital. Home page: [http://www.pucrs.br/edipucrs/vmostra/V\\_MOSTRA\\_PDF/Letras/83556-GABRIELA\\_FARIAS\\_DA\\_SILVA.pdf](http://www.pucrs.br/edipucrs/vmostra/V_MOSTRA_PDF/Letras/83556-GABRIELA_FARIAS_DA_SILVA.pdf)*

**Artigos em revistas (Magazine)**

**1. SILVA, Gabriela Farias da**

Carta de despedida escrita no último verão. Zero Hora. [www.zerohora.com.br](http://www.zerohora.com.br), 2008.

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Meio digital. Home page: <http://www.clicrbs.com.br/blog/isp/default.jsp?uf=1&local=1&source=DYNAMIC, blog.BlogDataServer.getBlog&pg=1&template=3948.dwt&tp=&section=Blogs&blog=301&tipo=1&coldir=1&topo=3951.dwt>*

**2. SILVA, Gabriela Farias da**

Depois do Funeral. Revista Magma. Açores- Lajes do Pico, p.56 - 56, 2008.

*Palavras-chave: arquipélago*

*Áreas do conhecimento : Letras*

*Referências adicionais : Portugal/Português.*

**Apresentação de trabalho e palestra**

**1. SILVA, Gabriela Farias da**

**A relação da morte com a literatura**, 2013. (Conferência ou palestra,Apresentação de Trabalho)

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Meio digital; Local: UFSCPA; Cidade: Porto Alegre; Evento: Aula aberta da disciplina Contação de Histórias; Inst.promotora/financiadora: UFSCPA*

**2. SILVA, Gabriela Farias da**

**Clube de Leitura Sesc: Moacyr Scliar**, 2013. (Conferência ou palestra,Apresentação de Trabalho)

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Vários; Local: Sesc Do Carmo; Cidade: São Paulo; Evento: Clube de Leitores Sesc - São Paulo; Inst.promotora/financiadora: Sesc São Paulo*

**3. SILVA, Gabriela Farias da**

**A laranja mecânica: a (de) formação do caráter de uma personagem**, 2012. (Comunicação,Apresentação de Trabalho)

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Vários; Local: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul; Cidade: Porto Alegre; Evento: XII Semana de Letras - PUCRS; Inst.promotora/financiadora: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul*

**4. SILVA, Gabriela Farias da**

**A morte na literatura**, 2012. (Conferência ou palestra,Apresentação de Trabalho)

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Vários; Local: Academia Caxiense de Letras; Cidade: Caxias do Sul; Evento: V Semana do Escritor; Inst.promotora/financiadora: Academia Caxiense de Letras*

**5. SILVA, Gabriela Farias da**

**A morte pede a palavra: a recorrência do mito da morte na literatura**, 2012. (Comunicação,Apresentação de Trabalho)

*Referências adicionais : Portugal/Português. Meio de divulgação: Impresso; Local: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa; Cidade: Lisboa; Evento: Colóquio Internacional Revisitar o Mito; Inst.promotora/financiadora: Centro de estudos Anglísticos e Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa*

**6. SILVA, Gabriela Farias da**

**A representação do mal na literatura: A laranja mecânica**, 2012. (Comunicação,Apresentação de Trabalho)

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Outro; Local: Centro de Comunicação e Expressão, da Universidade Federal de Santa Catarina.; Cidade: Florianópolis; Evento: Fluxos Literários: ética e estética; Inst.promotora/financiadora: Programa de Pós-Graduação em Literatura e pelo Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras*

**7. SILVA, Gabriela Farias da**

**As mortes possíveis em A morte e a morte de Quincas Berro D'Água de Jorge Amado, 2012.** (Comunicação,Apresentação de Trabalho)

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Outro; Local: FAPA; Cidade: Porto Alegre; Evento: XV Seminário Nacional de Literatura e História; Inst.promotora/financiadora: Faculdades Porto-Alegrenses*

**8. SILVA, Gabriela Farias da**

**Deixai entrar a Morte: solidão, melancolia e morte na poética de Florbela Espanca, 2012.** (Comunicação,Apresentação de Trabalho)

*Referências adicionais : Brasil/Português; Local: Faculdade de Letras; Cidade: Porto Alegre; Evento: Colóquio Internacional Portugal Brasil; Inst.promotora/financiadora: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul*

**9. SILVA, Gabriela Farias da**

**Deixai entrar a morte: solidão, melancolia e morte na poética de Florbela Espanca, 2012.** (Comunicação,Apresentação de Trabalho)

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Outro; Local: PUCRS; Cidade: Porto Alegre; Evento: Portugal no Brasil: a cena do Rio Grande do Sul; Inst.promotora/financiadora: PUCRS*

**10. SILVA, Gabriela Farias da**

**Mito, filosofia e teoria da literatura - uma fusão interessante, 2012.** (Conferência ou palestra,Apresentação de Trabalho)

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Outro; Local: Universidade Federal do Pampa; Cidade: Bagé; Evento: III Semana Acadêmica Unipampa Bagé; Inst.promotora/financiadora: Universidade Federal do Pampa*

**11. SILVA, Gabriela Farias da**

**A Inserção no sistema literário, 2011.** (Outra,Apresentação de Trabalho)

*Palavras-chave: criação literária*

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Vários; Local: Faculdade de Letras; Cidade: Porto Alegre; Evento: IV Colóquio de Linguística e Literatura; Inst.promotora/financiadora: PUCRS*

**12. SILVA, Gabriela Farias da**

**A morte pede a palavra: a menina que roubava livros de Markus Suzak, 2011.** (Comunicação,Apresentação de Trabalho)

*Palavras-chave: literatura, personagem, narratologia*

*Áreas do conhecimento : Letras*

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Outro; Local: Faculdade de Letras; Cidade: Porto Alegre; Evento: XI Semana de Letras PUCRS - o cotidiano das letras; Inst.promotora/financiadora: PUCRS*

**13. SILVA, Gabriela Farias da**

**Caim: uma questão de opinião, 2011.** (Comunicação,Apresentação de Trabalho)

*Palavras-chave: personagem*

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Outro; Local: Faculdade de Letras; Cidade: Porto Alegre; Evento: XII Jornada de Pesquisa sobre Estudos Culturais e Literaturas Lusófonas - José Saramago; Inst.promotora/financiadora: PUCRS*

**14. SILVA, Gabriela Farias da**

**Noite de Walpurgis, 2011.** (Outra,Apresentação de Trabalho)

*Palavras-chave: personagem*

*Áreas do conhecimento : Letras*

*Referências adicionais : Brasil/Português.*

*Debatedor sobre aspectos da constituição das personagens na peça Noite de Walpurgis.; Local: Departamento de Arte Dramática; Cidade: Porto Alegre; Evento: Projeto Teatro Pesquisa e Extensão - espetáculo Noite de Walpurgis; Inst.promotora/financiadora: Departamento de Arte Dramática- Instituto de Artes- UFRGS*

**15. SILVA, Gabriela Farias da**

**O pintor de retratos: um pouco da história da arte no destino de uma personagem, 2011.** (Comunicação,Apresentação de Trabalho)

*Palavras-chave: personagem*

*Áreas do conhecimento : Letras*

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Outro; Local: PUCRS; Cidade: Porto Alegre; Evento: IX Seminário Internacional de História da Literatura; Inst.promotora/financiadora: PUCRS*

**16. SILVA, Gabriela Farias da**

**Panorama Cultural Brasileiro da década de 20 até os anos 70, 2011.** (Conferência ou palestra,Apresentação de Trabalho)

*Palavras-chave: literatura*

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Outro; Cidade: Porto Alegre; Evento: Ciclo de Palestras para o vestibular; Inst.promotora/financiadora: Emancipa*

**17. SILVA, Gabriela Farias da**

**As aventuras de um pícaro russo em Nova York - um romance de formação russo**, 2010. (Conferência ou palestra, Apresentação de Trabalho)

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Vários; Local: Faculdade de Letras; Cidade: Porto Alegre; Evento: BRIC - Diásporas de uma escritura [ex-cêntrica]; Inst.promotora/financiadora: PUCRS*

**18. SILVA, Gabriela Farias da**

**As máscaras da morte - a ficcionalização da morte em três romances contemporâneos**, 2010. (Comunicação, Apresentação de Trabalho)

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Vários; Local: Faculdade de Letras; Cidade: Porto Alegre; Evento: III Colóquio de linguística e literatura; Inst.promotora/financiadora: PUCRS*

**19. SILVA, Gabriela Farias da**

**As máscaras da morte: a ficcionalização da morte em três romances contemporâneos**, 2010. (Comunicação, Apresentação de Trabalho)

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Meio digital; Local: Campus da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul; Cidade: Porto Alegre; Evento: V Mostra de Pesquisa e pós-graduação da PUCRS; Inst.promotora/financiadora: PUCRS*

**20. SILVA, Gabriela Farias da**

**Casamento à indiana - a cultura hindu e a busca da identidade**, 2010. (Conferência ou palestra, Apresentação de Trabalho)

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Vários; Local: Faculdade de Letras; Cidade: Porto Alegre; Evento: BRIC - Diásporas de uma escritura [ex-cêntrica]; Inst.promotora/financiadora: PUCRS*

**21. SILVA, Gabriela Farias da**

**Lgrimas na chuva de Sérgio Faraco - o viajante em busca de si mesmo**, 2010. (Comunicação, Apresentação de Trabalho)

*Referências adicionais : Brasil/Português; Local: Faculdade de Letras; Cidade: Porto Alegre; Evento: XI Jornada Pesquisa em Estudos Culturais e Literaturas Lusófonas; Inst.promotora/financiadora: PUCRS*

**22. SILVA, Gabriela Farias da**

**Morte e erotismo em Don Juan dos Infernos de Lord Byron**, 2010. (Comunicação, Apresentação de Trabalho)

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Vários; Local: Letras - FAPA; Cidade: Porto Alegre; Evento: XVI Seminário Nacional de Literatura e história - dois séculos de Romantismo no Ocidente: homenagem a Frédéric Chopin; Inst.promotora/financiadora: FAPA*

**23. SILVA, Gabriela Farias da**

**O que pode a língua portuguesa? A eternidade e o desejo de Inês Pedrosa**, 2010. (Conferência ou palestra, Apresentação de Trabalho)

*Referências adicionais : Brasil/Português.*

*Debate sobre a língua portuguesa a partir da perspectiva literária.; Local: Centro Cultural Érico Veríssimo - Auditório Barbosa Lessa; Cidade: Porto Alegre; Evento: 56ª Feira do Livro de Porto Alegre; Inst.promotora/financiadora: Câmara Municipal do Livro*

**24. SILVA, Gabriela Farias da**

**Verossimilhança: Breve romance de sonho de Arthur Schnitzler e Aura de Carlos Fuentes**, 2010. (Comunicação, Apresentação de Trabalho)

*Referências adicionais : Brasil/Português; Local: Faculdade de Letras; Cidade: Porto Alegre; Evento: X Semana de Letras - PUCRS; Inst.promotora/financiadora: PUCRS*

**25. SILVA, Gabriela Farias da**

**A presença do elemento francês na obra de Luiz Antonio de Assis Brasil**, 2009. (Comunicação, Apresentação de Trabalho)

*Palavras-chave: AUTOR*

*Áreas do conhecimento : Letras, Crítica da Arte*

*Referências adicionais : Brasil/Português; Local: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul; Cidade: Porto Alegre; Evento: A presença francesa no modernismo brasileiro; Inst.promotora/financiadora: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul*

**26. SILVA, Gabriela Farias da**

**As revelações picantes dos grandes chefs de Irvine Welsh: uma releitura de O retrato de Dorian Gray de Oscar Wilde**, 2009. (Comunicação, Apresentação de Trabalho)

*Referências adicionais : Brasil/Português; Local: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul; Cidade: Porto Alegre; Evento: IX Semana de Letras - Letras: Cultura e diferença - Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul; Inst.promotora/financiadora: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul*

**27. SILVA, Gabriela Farias da**

**Itinerários: O pêndulo do tempo em Mário Cláudio - a literatura portuguesa, 2009.**  
(Comunicação,Apresentação de Trabalho)

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Vários; Local: Faculdade de Letras; Cidade: Porto Alegre; Evento: X Jornada Pesquisa em estudos culturais e literaturas lusófonas; Inst.promotora/financiadora: PUCRS*

**28. SILVA, Gabriela Farias da**

**Itinerários: o pêndulo do tempo em Mário Cláudio - a literatura portuguesa, 2009.**  
(Comunicação,Apresentação de Trabalho)

*Referências adicionais : Brasil/Português; Local: Faculdade de Letras; Cidade: Porto Alegre; Evento: Jornada de Literaturas Lusófonas; Inst.promotora/financiadora: PUCRS*

**29. SILVA, Gabriela Farias da**

**A LITERATURA NOIR PORTO-ALEGRENSE: DE SOUZA JÚNIOR E SEUS FANTASMAS, 2008.** (Comunicação,Apresentação de Trabalho)

*Palavras-chave: FANTASMAS*

*Referências adicionais : Brasil/Português; Local: PUCRS; Cidade: PORTO ALEGRE; Evento: VIII SEMANA ACADÊMICA DE LETRAS; Inst.promotora/financiadora: PUCRS-FALE*

**30. SILVA, Gabriela Farias da**

**A REPRESENTAÇÃO DO MAL NA LITERATURA: A LARANJA MECÂNICA, 2008.**  
(Comunicação,Apresentação de Trabalho)

*Palavras-chave: MAL*

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Outro; Local: PUCRS; Cidade: PORTO ALEGRE; Evento: I COLOQUIO DE LINGUÍSTICA E LITERATURA; Inst.promotora/financiadora: PUCRS-FALE*

**31. SILVA, Gabriela Farias da**

**A REPRESENTAÇÃO DO MAL NA LITERATURA: A LARANJA MECÂNICA, 2008.**  
(Comunicação,Apresentação de Trabalho)

*Palavras-chave: MAL*

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Outro; Local: PUCRS; Cidade: PORTO ALEGRE; Evento: I Colóquio Linguística e Literatura; Inst.promotora/financiadora: PUCRS*

**32. SILVA, Gabriela Farias da**

**Literatura e cinema, 2008.** (Conferência ou palestra,Apresentação de Trabalho)

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Outro; Local: Colégio Vicentino Santa Cecília; Cidade: Porto Alegre; Inst.promotora/financiadora: Colégio Vicentino Santa Cecília*

**33. SILVA, Gabriela Farias da**

**O crime do padre Amaro, 2008.** (Conferência ou palestra,Apresentação de Trabalho)

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Vários; Local: Centro Cultural Érico Veríssimo; Cidade: Porto Alegre; Evento: Seminário Literatura Além da Obrigação; Inst.promotora/financiadora: Secretaria Municipal da Cultura - Prefeitura de Porto Alegre*

**34. SILVA, Gabriela Farias da**

**O mito dos Átridas na contemporaneidade, 2008.** (Comunicação,Apresentação de Trabalho)

*Áreas do conhecimento : Letras*

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Outro; Local: Campus do Vale; Cidade: Porto Alegre; Evento: Colóquio Mitologia, Literatura e Imaginário; Inst.promotora/financiadora: UFRGS*

**35. SILVA, Gabriela Farias da**

**O mito dos Átridas na contemporaneidade: As virtudes da casa de Luiz Antonio de Assis Brasil e Trilogia Perversa de Ivo Bender, 2008.** (Comunicação,Apresentação de Trabalho)

*Palavras-chave: átridas*

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Outro; Local: PUCRS; Cidade: Porto Alegre; Evento: XXVI Seminário Brasileiro de Crítica e XXV Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul; Inst.promotora/financiadora: PUCRS*

**36. SILVA, Gabriela Farias da**

**O mito dos átridas na contemporaneidade: As virtudes da casa de Luiz Antonio de Assis Brasil e Trilogia Perversa de Ivo Bender, 2008.** (Comunicação,Apresentação de Trabalho)

*Palavras-chave: átridas*

*Referências adicionais : Brasil/Português; Local: PUCRS; Cidade: Porto Alegre; Evento: XXVI Seminário Brasileiro de Crítica e XXV Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul; Inst.promotora/financiadora: PUCRS*

**37. SILVA, Gabriela Farias da**

**O que é? - Mito e literatura, 2008. (Conferência ou palestra,Apresentação de Trabalho)**

*Referências adicionais : Brasil/Português; Local: Faculdade de Letras; Cidade: Porto Alegre; Evento: O que é?; Inst.promotora/financiadora: PUCRS*

**38. SILVA, Gabriela Farias da**

**Porteira Fechada de Cyro Martins, 2008. (Conferência ou palestra,Apresentação de Trabalho)**

*Referências adicionais : Brasil/Português; Local: Centro Cultural Érico Veríssimo; Cidade: Porto Alegre; Evento: V Seminário Literatura para Além da Obrigação; Inst.promotora/financiadora: Secretaria Municipal da Cultura*

**39. SILVA, Gabriela Farias da**

**A personagem de ficção no cinema, 2007. (Comunicação,Apresentação de Trabalho)**

*Palavras-chave: cinema*

*Referências adicionais : Brasil/Português; Local: Campus PUCRS; Cidade: Porto Alegre; Evento: VII Semana Acadêmica de Letras; Inst.promotora/financiadora: PUCRS*

**40. SILVA, Gabriela Farias da**

**A personagem de ficção no cinema, 2007. (Comunicação,Apresentação de Trabalho)**

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Outro; Local: Campus da Universidade; Cidade: Porto Alegre; Evento: VII Semana de Letras - PUCRS; Inst.promotora/financiadora: PUCRS*

**41. SILVA, Gabriela Farias da**

**A CIDADE POÉTICA DE MÁRIO QUINTANA, 2006. (Comunicação,Apresentação de Trabalho)**

*Palavras-chave: Cidade Poética, cidade*

*Áreas do conhecimento : Letras*

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Outro; Local: CAMPUS FAPA; Cidade: Porto Alegre; Evento: I COLOQUIO DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA FAPA- O CENTENÁRIO DE MÁRIO QUINTANA E A LÍRICA NA CONTEMPORANEIDADE; Inst.promotora/financiadora: FAPA*

**42. SILVA, Gabriela Farias da**

**A presença do espírito Apolíneo e Dionisíaco na literatura produzida no Ocidente, 2006. (Conferência ou palestra,Apresentação de Trabalho)**

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Outro; Local: Faculdades Porto - Alegrenses; Cidade: Porto Alegre; Evento: Disciplina de Introdução à História da Literatura Ocidental I; Inst.promotora/financiadora: Faculdades Porto-Alegrenses*

**43. SILVA, Gabriela Farias da**

**Salomé- Drama em um ato, 2004. (Comunicação,Apresentação de Trabalho)**

*Palavras-chave: trágico*

*Áreas do conhecimento : Letras*

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Impresso; Local: CAMPUS DA UNIVERSIDADE; Cidade: CAXIAS DO SUL; Evento: XVIII SEMANA D ELETRAS E I ENCONTRO INTERNACIONAL DE LITERATURA, LEITURA E CULTURA; Inst.promotora/financiadora: UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL*

**44. SILVA, Gabriela Farias da**

**A atualidade do trágico e do cômico, 2003. (Comunicação,Apresentação de Trabalho)**

*Palavras-chave: trágico*

*Áreas do conhecimento : Letras*

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Outro; Local: Campus FAPA; Cidade: Porto Alegre; Evento: II Fórum FAPA- IV MIC- Mostra de iniciação científica; Inst.promotora/financiadora: FAPA*

**45. SILVA, Gabriela Farias da**

**Rejeição: uma abordagem sobre as personagens Salomé de Oscar Wilde e Medéia de Eurípedes, 2003. (Comunicação,Apresentação de Trabalho)**

*Palavras-chave: rejeição*

*Áreas do conhecimento : Letras*

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Outro; Local: Campus FAPA; Cidade: Porto Alegre; Evento: II Fórum FAPA: IV MIC- Mostra de Iniciação Científica; Inst.promotora/financiadora: FAPA*

**46. SILVA, Gabriela Farias da**

**A função histórica da literatura, 2002. (Comunicação,Apresentação de Trabalho)**

*Palavras-chave: literatura e história*

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Outro; Local: Campus- FAPA; Cidade: Porto Alegre; Evento: Fórum FAPA- III MIC - Mostra de Iniciação científica; Inst.promotora/financiadora: FAPA*

**47. SILVA, Gabriela Farias da**

**Dom Othelo, 2002. (Comunicação,Apresentação de Trabalho)**

*Palavras-chave: Machado de Assis*

Áreas do conhecimento : Letras

Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Outro; Local: Campus PUCRS; Cidade: Porto Alegre; Evento: XX SEMINÁRIO BRASILEIRO DE CRÍTICA LITERÁRIA E XIX SEMINÁRIO DE CRÍTICA DO RIO GRANDE DO SUL: A TRANSDICPLINARIEDADE NOS ESTUDOS LITERÁRIOS; Inst.promotora/financiadora: PUCRS

#### 48. SILVA, Gabriela Farias da

**Dom Othelo**, 2001. (Comunicação,Apresentação de Trabalho)

Palavras-chave: Machado de Assis

Áreas do conhecimento : Letras

Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Outro; Local: Campus FAPA; Cidade: Porto Alegre; Evento: II mostra de Iniciação Científica; Inst.promotora/financiadora: FAPA

#### Demais produções bibliográficas

##### 1. SILVA, Gabriela Farias da

**A mosca**. conto. Porto Alegre:Libretos, 2009. (Outra produção bibliográfica)

Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Impresso

##### 2. SILVA, Gabriela Farias da

**Sobre robôs**. conto. Porto Alegre:Libretos, 2009. (Outra produção bibliográfica)

Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Impresso

##### 3. SILVA, Gabriela Farias da

**Sr. D. e uma noite de jazz**. conto. Porto Alegre:Libretos, 2009. (Outra produção bibliográfica)

Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Impresso

##### 4. SILVA, Gabriela Farias da

**O jardim de palavras**. poema. Porto Alegre:Palpitar, 2008. (Outra produção bibliográfica)

Palavras-chave: poemas

Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Meio digital. Home page: [www.palpitar.com.br/criação](http://www.palpitar.com.br/criação)

##### 5. SILVA, Gabriela Farias da

**Sobre robôs**. conto. Porto Alegre:Palpitar, 2008. (Outra produção bibliográfica)

Palavras-chave: robôs

Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Meio digital. Home page: [www.palpitar.com.br/criação](http://www.palpitar.com.br/criação)

##### 6. SILVA, Gabriela Farias da

**O mundo de Parker**. blog. , 2005. (Outra produção bibliográfica)

Palavras-chave: parker

Áreas do conhecimento : Crítica da Arte

Setores de atividade : Outros

Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Meio digital. Home page: [www.omundodeparker.blogspot.com](http://www.omundodeparker.blogspot.com)

##### 7. SILVA, Gabriela Farias da

**Paraisos Virtuais**. texto de ficção. , 2005. (Outra produção bibliográfica)

Palavras-chave: paraíso

Áreas do conhecimento : Crítica da Arte,Literatura Brasileira

Setores de atividade : Outros

Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Meio digital. Home page: [www.mundocultural.com.br](http://www.mundocultural.com.br)

#### Produção técnica

##### Trabalhos técnicos

##### 1. Aguir. Vera Teixeira., SILVA, Gabriela Farias da

**Anais da X Semana de Letras - a Fale fala**, 2010

Referências adicionais : Brasil/Português. . Home page: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/Xsemanadeletras/>

##### 2. SILVA, Gabriela Farias da

**Curiosidades literárias - Biblioteca Irmão José Otão - PUCRS**, 2010

Referências adicionais : Brasil/Português. . Home page: [www.pucrs.br/fale/biblioteca/curiosidadesliterarias](http://www.pucrs.br/fale/biblioteca/curiosidadesliterarias)

##### 3. SILVA, Gabriela Farias da

**Anais IX Semana de letras - Cultura e Diferença**, 2009

*Palavras-chave: literatura*

*Áreas do conhecimento : Letras*

*Setores de atividade : Artes, cultura, esporte e recreação*

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Meio digital. Home page: <http://www.pucrs.br/edipucrs/online/IXsemanadeletras/index.htm>*

*Revisão e formatação dos textos.*

#### **4. SILVA, Gabriela Farias da Notícias Fale, 2008**

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Meio digital. Home page: [www.pucrs.br/fale](http://www.pucrs.br/fale)*

*Redatora do informativo que contém todas as notícias relativas a Faculdade de Letras- graduação e pós-graduação.*

#### **Demais produções técnicas**

#### **1. BRASIL, L. A. A., ASSIS, V., SILVA, Gabriela Farias da Curso de Criação Literária para professores do Estado do Rio Grande do Sul, 2013. (Outro, Curso de curta duração ministrado)**

*Palavras-chave: criação literária, haicais*

*Setores de atividade : Educação*

*Referências adicionais : Brasil/Português. 3 dias. Meio de divulgação: Outro*

#### **2. SILVA, Gabriela Farias da Oficina de Haikais, 2012. (Outro, Curso de curta duração ministrado)**

*Referências adicionais : Brasil/Português. 2 horas. Meio de divulgação: Vários*

#### **3. SILVA, Gabriela Farias da Imagens poéticas de Porto Alegre, 2011. (Outro, Curso de curta duração ministrado)**

*Referências adicionais : Brasil/Português. 2 dias.*

#### **4. SILVA, Gabriela Farias da Vivências em Literatura: imagens de Porto Alegre em Haikais, 2011. (Outro, Curso de curta duração ministrado)**

*Palavras-chave: criação literária*

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Vários*

#### **5. SILVA, Gabriela Farias da Escrita Criativa, 2010. (Outro, Curso de curta duração ministrado)**

*Referências adicionais : Brasil/Português. 1 hora. Meio de divulgação: Vários*

#### **6. SILVA, Gabriela Farias da Haikais, 2010. (Outro, Curso de curta duração ministrado)**

*Referências adicionais : Brasil/Português. 2 horas. Meio de divulgação: Outro*

#### **7. SILVA, Gabriela Farias da Oficina de Haikais - a poesia e a imagem, 2010. (Outro, Curso de curta duração ministrado)**

*Referências adicionais : Brasil/Português. 3 horas. Meio de divulgação: Vários*

#### **8. SILVA, Gabriela Farias da Haikais - Oficina na Feira do Livro de Porto Alegre, 2009. (Outro, Curso de curta duração ministrado)**

*Referências adicionais : Brasil/Português. 2 dias. Meio de divulgação: Vários*

#### **9. SILVA, Gabriela Farias da Teorias da Criação Literária, 2009. (Outro, Curso de curta duração ministrado)**

*Palavras-chave: criação literária*

*Áreas do conhecimento : Letras, Crítica da Arte*

*Referências adicionais : Brasil/Português. 2 horas. Meio de divulgação: Vários*

#### **10. SILVA, Gabriela Farias da AUTOR, FORMAÇÃO E INSERÇÃO NA VIDA LITERÁRIA, 2008. (Outro, Curso de curta duração ministrado)**

*Palavras-chave: AUTOR*

*Referências adicionais : Brasil/Português. 2 horas. Meio de divulgação: Outro*

#### **11. SILVA, Gabriela Farias da**

**Cinema e Literatura: uma relação diferente**, 2008. (Outro, Curso de curta duração ministrado)

*Referências adicionais : Brasil/Português. 1 hora.*

**12. SILVA, Gabriela Farias da**

**Dois casos exemplares do negro na literatura gaúcha**, 2008. (Outro, Curso de curta duração ministrado)

*Referências adicionais : Brasil/Português. 4 horas. Meio de divulgação: Outro*

**13. SILVA, Gabriela Farias da**

**Porteira Fechada - Cyro Martins**, 2008. (Outro, Curso de curta duração ministrado)

*Referências adicionais : Brasil/Português. 2 horas. Meio de divulgação: Outro*

**14. SILVA, Gabriela Farias da**

**Haikais e Poesia Contemporânea: imagem e palavra**, 2007. (Outro, Curso de curta duração ministrado)

*Referências adicionais : Brasil/Português. 6 horas. Meio de divulgação: Vários*

**15. SILVA, Gabriela Farias da**

**Linguagens literária e cinematográfica: incentivo pedagógico à leitura**, 2007. (Outro, Curso de curta duração ministrado)

*Referências adicionais : Brasil/Português. 4 horas. Meio de divulgação: Vários*

**16. SILVA, Gabriela Farias da**

**O crime do Padre Amaro de Eça de Queiroz**, 2007. (Outro, Curso de curta duração ministrado)

*Referências adicionais : Brasil/Português. 2 horas. Meio de divulgação: Vários*

**17. SILVA, Gabriela Farias da**

**A presença do espírito Apolíneo e Dionisiaco na literatura produzida no Ocidente**, 2006. (Outro, Curso de curta duração ministrado)

*Referências adicionais : Brasil/Português. 3 horas.*

**18. SILVA, Gabriela Farias da**

**Haicai- Poesia Japonesa e Origami**, 2005. (Outro, Curso de curta duração ministrado)

*Referências adicionais : Brasil/Português. 2 dias. Meio de divulgação: Outro*

## **Entrevistas, mesas redondas, programas e comentários na mídia**

**1. SILVA, Gabriela Farias da**

**Direito e Literatura**, 2013

*Referências adicionais : Brasil/Português. . Home page: <http://www.unisinos.br/direitoeliteratura/>*

**2. SILVA, Gabriela Farias da**

**Direito e Literatura**, 2012

*Referências adicionais : Brasil/Português. . Home page: <http://www.unisinos.br/direitoeliteratura/>*

**3. SILVA, Gabriela Farias da, FANTON, M.**

**Direito e Literatura**, 2011

*Referências adicionais : Brasil/Português. . Home page: <http://www.unisinos.br/direitoeliteratura/>*

## **Eventos**

### **Eventos**

#### **Participação em eventos**

**1. Colóquio Internacional Revisitar o Mito**, 2012. (Outra)

A morte pede a palavra: a recorrência do mito da morte na literatura.

2. **Fluxos Literários: ética e estética**, 2012. (Congresso)  
A representação do mal na literatura: A laranja mecânica.
3. Apresentação Oral no(a) **Portugal no Brasil: a cena do Rio Grande do Sul**, 2012. (Outra)  
Deixai entrar a morte: solidão, melancolia e morte na porética de Florbela Espanca.
4. **Encontro Acadêmico com Tvetzan Todorov**, 2012. (Encontro)  
.
5. **Ciclo de Conferências Literatura e política no Romantismo português**, 2012. (Outra)  
.
6. Apresentação Oral no(a) **XII Jornada de Pesquisa sobre Estudos Culturais e Literatura Lusófonas - José Saramago**, 2011. (Outra)  
Caim: uma questão de opinião.
7. Apresentação Oral no(a) **II Seminário Internacional de Estudos Literários SInel - III Seminário Nacional de Estudos Literários e III Seminário de Estudos Literários da Região Sul - Literatura e Territorialidade**, 2011. (Seminário)  
O heróis e a formação de seu caráter em narrativas contemporâneas: Trainspotting de Irvine Welsh e O pícaro russo de Gary Shteygart.
8. **Literaturas Lusófonas: condições de pesquisa na Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III**, 2011. (Outra)  
.
9. **A literatura como inutilidade - Aula Inaugural da Letras - Prof. Dr. Carlos Reis**, 2011. (Outra)  
.
10. **XI Semana de Letras - o cotidiano das letras**, 2011. (Outra)  
.
11. **IX Seminário Internacional de história da literatura**, 2011. (Seminário)  
.
12. **XVII Jornada de Estudos do Oriente Antigo e I Jornada de História Medieval: vida, cotidiano e morte**, 2011. (Outra)  
.
13. Apresentação Oral no(a) **VMostra de Pesquisa e pós-graduação da PUCRS**, 2010. (Outra)  
As máscaras da morte: a ficcionalização da morte em três romances contemporâneos.
14. Apresentação Oral no(a) **XI Jornada Pesquisa em Estudos Culturais e Literaturas Lusófonas**, 2010. (Encontro)  
Lágrimas na Chuva de Sergio Faraco - o viajante em busca de si mesmo.
15. Moderador no(a) **IX Semana de Letras- Cultura e diferença**, 2010. (Outra)  
Literatura e subjetividade.
16. Apresentação Oral no(a) **X Semana de Letras - PUCRS- a FALE fala**, 2010. (Outra)  
O verossímil na literatura.
17. **Curso de Letras: a busca do mistério e da epifania da linguagem - aula inaugural do curso de Letras**, 2010. (Outra)  
.
18. **O discurso do outro**, 2010. (Outra)

- .
19. **O romance brasileiro Contemporâneo e a História do Brasil**, 2010. (Seminário)
- .
20. Apresentação Oral no(a) **A presença francesa no modernismo brasileiro**, 2009. (Outra)  
A presença do elemento francês na obra de Luiz Antonio de Assis Brasil.
21. Apresentação Oral no(a) **Jornada de Literaturas Lusófonas**, 2009. (Outra)  
Itinerários: o pêndulo do tempo em Mário Cláudio - a literatura portuguesa.
22. Apresentação Oral no(a) **X Jornada Pesquisa em estudos culturais e literaturas lusófonas**, 2009. (Encontro)  
O pêndulo do tempo em Mário Cláudio - a literatura portuguesa..
23. **Duplicidade e loucura em Guy de Maupassat - Ricardo Barberena- O duplo na literatura- 200 anos de Nicolai Gogol e Edgar Allan Poe**, 2009. (Outra)
- .
24. **A poesia modernista: 70 anos de viagem** , Cecília Meireles, 2009. (Outra)
- .
25. **Sistema Literário e Mercado**, 2009. (Seminário)
- .
26. **Relações Culturais e Literárias entre França e Brasil**, 2009. (Outra)
- .
27. **X EXCEL - Encontro de Ciência Empírica em Letras**, 2009. (Encontro)
- .
28. **Jornadas internacionais de Critica Genética**, 2009. (Outra)
- .
29. **Falar ou não falar?( auto) biografias entre realidade e possibilidade - prof. Dr. Suasanne Hartwig**, 2009. (Outra)
- .
30. **Acordo Ortográfico: questões para além da escrita**, 2009. (Encontro)
- .
31. **Colóquio O pensamento francês e a cultura brasileira - A França na formação do escritor- Luiz Antonio de Assis Brasil**, 2009. (Outra)
- .
32. **II Colóquio de Linguística e Literatura**, 2009. (Outra)
- .
33. **O Amor na contemporaneidade - O primeiro amor de Samuel Beckett - Ana Maria Lisboa de Mello**, 2009. (Outra)
- .
34. **Amor contemporâneo - a fragilidade dos laços humanos- o amor em Drummond - Antonio Sanseverino**, 2009. (Outra)
- .
35. **VIII Seminário Internacional de História da Literatura**, 2009. (Seminário)
- .
36. **A presença francesa no modernismo brasileiro**, 2009. (Outra)

- .
37. **Sarau dos Novos - Arqueologia reversa - Luciano Médici Antunes**, 2009. (Outra)
- .
38. **Sarau dos Novos - Saul Melo**, 2009. (Outra)
- .
39. **I Jornada de literatura e imaginário**, 2009. (Outra)
- .
40. **O fantástico na literatura brasileira contemporânea", Seminário Livre de Literatura ministrado pela Prof.<sup>a</sup> Dr. Jacqueline Penjon (Université Sorbonne Nouvelle - Paris III)**, 2009. (Seminário)
- .
41. **"A literatura africana e a crítica pós-colonial", Seminário livre ministrado pela Prof.<sup>a</sup> Dr. Inocência Mata (Universidade de Lisboa)**, 2009. (Seminário)
- .
42. **Histórias de homens dem sombra: Adalberto von Chamisso e Hans Christian Andersen - Sissa Jacoby - O duplo na Literatura: 200 anos de Nciolai Ggol e Edgar Allan Poe**, 2009. (Outra)
- .
43. **O retrato de Dorian Gray - Luiz Antonio de Assis Brasil - O duplo na literatura - 200 anos de Nciolai Gogol e Edgar Allan Poe**, 2009. (Outra)
- .
44. **William Wilson: POe precursos da psicanálise? Sergio Bellei- O duplo na Literatura: 200 anos de Nciolai Ggol e Edgar Allan Poe**, 2009. (Outra)
- .
45. **O duplo nos ocntos de Nicolai Gogol - Ana Maria Lisboa de Mello - O duplo na Literatura: 200 anos de Nciolai Ggol e Edgar Allan Poe**, 2009. (Outra)
- .
46. **Apresentação Oral no(a) I Colóquio Linguística e Literatura**, 2008. (Outra)  
A representação do mal na literatura: A laranja mecânica.
47. **Apresentação Oral no(a) XXVI Seminário Brasileiro de Crítica e XXV Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul**, 2008. (Seminário)  
O mito dos átridas da contemporaneidade:As virtudes da casa de Luiz Antonio de Assis Brasil e Trilogia Perversa de Ivo Bender.
48. **Apresentação Oral no(a) Colóquio Mitologia, Literatura e Imaginário**, 2008. (Outra)  
O mito dos Átridas na contemporaneidade.
49. **Seminário Literaturas Afro-asiáticas**, 2008. (Seminário)
- .
50. **Sarau do Novos- Edson Maciel**, 2008. (Outra)
- .
51. **A Academia vai à Academia- Homenagem ao irmão Elvo Clemente e Manoelito de Ornellas**, 2008. (Encontro)
- .
52. **I Colóquio Internacional Relações Literárias Brasil- Portugal**, 2008. (Outra)
- .

53. **Jornadas Internacionais de Crítica Genética: perspectivas ante a era digital**, 2008. (Outra)  
.
54. **Sarau dos novos: Reginaldo Pujol Filho**, 2008. (Outra)  
.
55. **Sarau dos Novos - Bernardo Moraes**, 2008. (Outra)  
.
56. **Luiz Antonio de Assis Brasil- O códice e o cinzel**, 2008. (Encontro)  
.
57. **Cyro Martins- 100 anos- Múltiplas Leituras- Seminário**, 2008. (Seminário)  
.
58. **Cyro Martins - 100 anos : múltiplas leituras- aula inaugural**, 2008. (Outra)  
.
59. **O que é? polifonia e dialogismo**, 2008. (Outra)  
.
60. **Jornadas de Qualificação de Segunda área - teoria da literatura**, 2008. (Outra)  
.
61. **NOVA GRAFIA DO PORTGUÊS-QUAL É A SUA DÚVIDA?**, 2008. (Outra)  
.
62. **Apresentação Oral no(a) VII Semana Acadêmica de Letras**, 2007. (Outra)  
A personagem de ficção no cinema.
63. **Literatura é assim/ Michel Laub**, 2007. (Outra)  
.
64. **Relendo a literatura II - Romanceiro da Inconfidência de Cecília Meireles**, 2007. (Outra)  
.
65. **O riso em curso na literatura brasileira**, 2007. (Outra)  
.
66. **Maria Velho da Costa: temas e formas**, 2007. (Outra)  
.
67. **JORNADAS DE QUALIFICAÇÃO DE SEGUNDA ÁREA**, 2007. (Outra)  
.
68. **A bastardia: um novo paradigma para se pensar a identidade americana - estudos de dois casos: Lya Luft e Milton Hatoum**, 2007. (Outra)  
.
69. **Literatura é assim: Paula Mastroberti e Gláucia de Souza**, 2007. (Outra)  
.
70. **Literatura é assim: Cláudia Tajes**, 2007. (Encontro)  
.
71. **Literatura é Assim- Cláudia Tajes**, 2007. (Outra)  
.

72. **O romance folhetim e a formação do romance brasileiro**, 2007. (Outra)  
.
73. **Aula inaugural- perguntas sobre memória**, 2007. (Outra)  
.
74. **Literatura é assim/ Cintia Moscovich**, 2007. (Outra)  
.
75. **Literatura é assim/ Ricardo Silvestrin**, 2007. (Outra)  
.
76. **Literatura é assim- Sinval Medina**, 2007. (Outra)  
.
77. **A imagem da língua portuguesa no discurso literário**, 2007. (Outra)  
.
78. **Intelectuais, vida pública e literatura**, 2007. (Outra)  
.
79. Apresentação Oral no(a) **I Colóquio de Estudos Literários da Fapa- O centenário de Mário Quintana e a Lírica na Contemporaneidade**, 2006. (Outra)  
A cidade poética de Mário Quintana.
80. **Na sala de aula: fazer e acontecer**, 2005. (Oficina)  
.
81. **Érico Verissimo: retratos da vida inteira**, 2005. (Seminário)  
.
82. **Seminário Érico Verissimo: 100 anos - leituras e perspectivas**, 2005. (Seminário)  
.
83. **XVIII Semana de Letras**, 2004. (Outra)  
.
84. **I Encontro Nacional de Literatura, Leitura e Cultura**, 2004. (Encontro)  
.
85. **Seminário Interpretes do Brasil**, 2004. (Seminário)  
.
86. **V Mostra de Iniciação Científica- MIC- FAPA**, 2004. (Oficina)  
.
87. **Seminário Tragédia e Sociedade**, 2003. (Seminário)  
.
88. **IV Mostra de Iniciação Científica- MIC- FAPA**, 2003. (Oficina)  
.
89. **V Seminário Internacional de História da Literatura**, 2003. (Seminário)  
.
90. **V Semana Acadêmica de Letras**, 2003. (Outra)  
.
91. **III Mostra de Iniciação Científica-MIC-FAPA**, 2002. (Oficina)

92. **III Mostra de Iniciação Científica**, 2002. (Outra)

93. **A palavra em movimento- tensões narrativas na literatura no cinema e na televisão**, 2002. (Seminário)

94. **Seminário Brasileiro de Crítica Literária e XIX Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul. Tema: transdisciplinariedade nos Estudos Literário**, 2002. (Seminário)

95. **IVSemana Acadêmica de Letras- FAPA**, 2002. (Outra)

96. **Fórum FAPA- Construindo Conhecimentos**, 2002. (Outra)

97. **Encontro PROLER/2001 - Formação de Leitores: base para uma educação de qualidade -**, 2001. (Encontro)

98. **IV Seminário Nacional sobre Texto e Discurso.**, 2001. (Seminário)

99. **PÓS-MODERNISMO E LITERATURA BRASILEIRA- SAMIRA YOUSSEFF CAMPENDELLI E JESUS BARBOSA SOUSA**, 2001. (Outra)

100. **IV Seminário Internacional de História e Literatura**, 2001. (Seminário)

101. **Seminário Leitura como Inclusão Social**, 2001. (Seminário)

102. **PRODUÇÃO DE TEXTOS: GÊNEROS E PROJETOS- WILLIAM CEREJA**, 2001. (Outra)

103. **II Mostra de Iniciação Científica- MIC- FAPA**, 2001. (Oficina)

104. **III Semana Acadêmica de Letras -**, 1999. (Outra)

105. **Seminário Gêneros Literários**, 1998. (Seminário)

106. **Seminário Nacional sobre Texto e Discurso - Temas: As Teorias do Texto e do Discurso.**, 1997. (Seminário)

### **Organização de evento**

1. **SILVA, Gabriela Farias da**

**A novíssima literatura portuguesa**, 2013. (Outro, Organização de evento)

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Vários*

*Encontro com escritores portugueses considerados a novíssima literatura portuguesa: Lúcia Jorge, Gastão Cruz, Rui Zink, Patrícia Reis, José Luís Peixoto e Inês Pedrosa.*

2. Remédios, Maria Luíza Ritzel., **SILVA, Gabriela Farias da Colóquio Internacional Literatura e Diversidade Cultural: repensando a lusofonia**, 2012. (Outro, Organização de evento)

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Vários*

3. Aguirra. Vera Teixeira., **SILVA, Gabriela Farias da XII Semana de Letras - Letras: uma Babel em sintonia**, 2012. (Outro, Organização de evento)

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Vários*

4. **SILVA, Gabriela Farias da III Jornada do Imaginário - PUCRS - O mito de Narciso**, 2011. (Outro, Organização de evento)

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Outro*

5. Aguirra. Vera Teixeira., **SILVA, Gabriela Farias da XI Semana de Letras PUCRS - O conhecimento das letras**, 2011. (Outro, Organização de evento)

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Outro*

6. BARBERENA, Ricardo., **SILVA, Gabriela Farias da BRIC - Diásporas de uma escritura [ex-cêntrica]**, 2010. (Outro, Organização de evento)

*Palavras-chave: cultura, literatura, identidade*

*Referências adicionais : Brasil/Português.*

*Discussões sobre o bloco BRIC - Brasil, Rússia, Índia e China, em seus aspectos culturais.*

7. **SILVA, Gabriela Farias da II Jornada de Imaginário e Literatura**, 2010. (Outro, Organização de evento)

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Vários*

8. BRASIL, L. A. A., **SILVA, Gabriela Farias da Oficina de Criação Literária 25 anos - Aula Inaugural da Faculdade de Letras - PUCRS - 2º semestre**, 2010. (Outro, Organização de evento)

*Referências adicionais : Brasil/Português.*

9. BARBERENA, Ricardo., **SILVA, Gabriela Farias da Som e sentido**, 2010. (Outro, Organização de evento)

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Vários*

10. **SILVA, Gabriela Farias da X Semana de Letras**, 2010. (Outro, Organização de evento)

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Vários*

11. **SILVA, Gabriela Farias da II Colóquio de Linguística e Literatura**, 2009. (Outro, Organização de evento)

*Palavras-chave: linguística, literatura*

*Referências adicionais : Brasil/Português.*

*II Edição do Colóquio Linguística e Literatura, que tem como proposta a integração entre as duas áreas de concentração e pesquisa.*

12. Aguirra. Vera Teixeira., **SILVA, Gabriela Farias da IX Semana de Letras da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul**, 2009. (Outro, Organização de evento)

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Vários*

13. **SILVA, Gabriela Farias da I Colóquio Linguística e Literatura**, 2008. (Outro, Organização de evento)

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Outro*

14. **SILVA, Gabriela Farias da Projeto O que é?**, 2008. (Outro, Organização de evento)

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Vários*

15. **SILVA, Gabriela Farias da VIII Semana de Letras**, 2008. (Outro, Organização de evento)

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Outro*

**16. SILVA, Gabriela Farias da****Relendo a Literatura II**, 2007. (Outro, Organização de evento)*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Vários***Bancas****Bancas****Participação em banca de trabalhos de conclusão****Graduação**1. Lima e Silva. Márcia Ivana., Alexander, Ian., **SILVA, Gabriela Farias da**Participação em banca de Laura da Cunha Louzada. **Alegoria em "Não me abandone jamais" de Kazuo Ishiguro**, 2012

(Letras) Universidade Federal do Rio Grande do Sul

*Palavras-chave: alegoria, morte**Áreas do conhecimento : Literaturas Estrangeiras Modernas**Referências adicionais : Brasil/Português.***Participação em banca de comissões julgadoras****Outra**1. **XI Fórum FAPA - CONHECIMENTO: FAZENDO A DIFERENÇA - XII MEP -MOSTRA DE EXPERIÊNCIAS PEDAGÓGICAS -**, 2012

Faculdade Porto-Alegrense

*Referências adicionais : Brasil/Português.*2. **Prêmio Literário Leverdógil de Freitas**, 2011

Biblioteca Municipal Lomba do Pinheiro

*Referências adicionais : Brasil/Português.*3. **Histórias de Trabalho - Secretaria de Cultura de Porto Alegre**, 2010

Prefeitura Municipal de Porto Alegre

*Referências adicionais : Brasil/Português.**Seleção de narrativas do concurso Histórias de trabalho, promovido pela Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre.*4. **IX FÓRUM FAPA - conhecimento: descobertas e construções**, 2010

Faculdade Porto-Alegrense

*Referências adicionais : Brasil/Português.*5. **VIII Fórum FAPA - uma década partilhando conhecimento**, 2009*Referências adicionais : Brasil/Português.*6. **VII FÓRUM FAPA - PARA QUEM DÁ VALOR AO CONHECIMENTO**, 2008

Faculdade Porto-Alegrense

*Referências adicionais : Brasil/Português.*7. **V FÓRUM FAPA- CONHECIMENTO : CAMINHO PARA UM NOVO MUNDO**, 2007

Faculdade Porto-Alegrense

*Referências adicionais : Brasil/Português.*

---

**Totais de produção**

**Produção bibliográfica**

Artigos completos publicados em periódico.....	2
Capítulos de livros publicados.....	2
Livros organizados ou edições.....	1
Revistas (Magazines).....	2
Trabalhos publicados em anais de eventos.....	15
Apresentações de trabalhos (Comunicação).....	33
Apresentações de trabalhos (Conferência ou palestra).....	13
Apresentações de trabalhos (Outra).....	2
Demais produções bibliográficas.....	7

**Produção técnica**

Trabalhos técnicos (outra).....	4
Curso de curta duração ministrado (outro).....	18

**Eventos**

Participações em eventos (congresso).....	1
Participações em eventos (seminário).....	22
Participações em eventos (oficina).....	5
Participações em eventos (encontro).....	10
Participações em eventos (outra).....	68
Organização de evento (outro).....	16
Participação em banca de trabalhos de conclusão (graduação).....	1
Participação em banca de comissões julgadoras (outra).....	7

---

**Outras informações relevantes**

**1** Gabriela Silva atuou como professora voluntária de redação e literatura brasileira no curso pré-vestibular Xama de Duas Faces; ministra oficinas de criação literária em diversos locais em Porto Alegre, como feiras, bibliotecas e universidades. Desde 2007 integra grupos de pesquisa sobre criação literária, escrita criativa e hibridismo literário. Compõe o grupo Figuras da Ficção, coordenado pelo Prof. Dr. Carlos Reis da Universidade de Coimbra, Portugal. Tem experiência na organização de material didático e plataforma moodle, com o qual trabalha atualmente.