

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Amanda Jansson Breitsameter

***As Intermittências da Morte* – uma análise da obra de
José Saramago sob a ótica do Pós-Modernismo**

Porto Alegre
2017

Amanda Jansson Breitsameter

***As Intermittências da Morte* – uma análise da obra de
José Saramago sob a ótica do Pós-Modernismo**

Trabalho de conclusão de curso apresentado
ao Instituto de Letras da Universidade Federal
do Rio Grande do Sul como requisito parcial
para obtenção do título de Bacharel em Letras -
habilitação Tradutor Inglês-Português.

Orientadora: Profª Drª Jane Fraga Tutikian

Porto Alegre

2017

Amanda Jansson Breitsameter

***As Intermittências da Morte* – uma análise da obra de
José Saramago sob a ótica do Pós-Modernismo**

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para obtenção
do título de Bacharel em Letras pela banca examinadora constituída por:

Profª Drª Jane Fraga Tutikian (Orientadora – UFRGS)

Profª Drª Maria da Glória Bordini (UFRGS)

Profª Drª Ana Lúcia Liberato Tettamanzy (UFRGS)

Porto Alegre
2017

DEDICATÓRIA

À minha família, meus pais Sílvia e José e minha irmã Nina, por estarem sempre do meu lado e comemorarem comigo todas as conquistas (e pela torcida, que nunca falhou).

Ao meu namorado Edu, por ser sempre o porto seguro que me dá força e coragem para ser melhor todos os dias.

Aos meus colegas amados da Letras, Marina, Paula e Rodrigo, por tornarem a experiência de uma segunda graduação algo tão gratificante. Tenho sorte de ter vocês como amigos.

À minha orientadora, professora Jane Tutikian, cuja disponibilidade, experiência, apoio, dicas, correções e sugestões, além do fundamental auxílio do início ao fim deste processo, possibilitaram a realização deste trabalho.

RESUMO

O presente trabalho busca analisar, sob a ótica do pós-modernismo conforme o define e estuda a professora canadense Linda Hutcheon (1991), o romance do escritor português José Saramago *As Intermittências da Morte* (2005). A pesquisa entende a obra de Saramago como testemunho de um momento histórico e serve-se da análise das características pós-modernas do romance saramaguiano para explorar as formas como a obra se relaciona com seu contexto político, social e cultural. É feita uma análise qualitativa, tendo o romance completo como *corpus*, com estudo de trechos e apontamentos de como elementos da ficção pós-moderna se traduzem no trabalho do autor. Utilizamos principalmente conceitos como paródia, ironia, autorreflexividade e intertextualidade – algumas das principais características definidas por Hutcheon como integrantes da metaficção historiográfica, a ficção pós-moderna. Trazemos ainda a teoria da alegoria de Walter Benjamin (2011), possibilitando a análise da obra por meio de diferentes leituras, além da narrativa primeira. A crítica de Saramago a diversas instituições e o uso maciço de ironia criam um quadro político e social contemporâneo que funciona como questionamento e problematização da realidade. Visto por meio da teoria de Benjamin, é possível perceber o romance como uma distopia alegórica, na qual os personagens – não nomeados, identificados por sua profissão, sexo ou idade – servem como representantes de instituições e cargos, expandido o aspecto reflexivo da obra.

Palavras-chave: José Saramago; Pós-modernismo; alegoria; ironia, metaficção

ABSTRACT

This study seeks to examine, from the perspective of postmodernism as it is set and studied by the Canadian scholar Linda Hutcheon (1991), José Saramago's Portuguese novel *Death With Interruptions* (2005). We understand the work of Saramago as a testimony of a historic moment, therefore using the analysis of the postmodern features of the Saramaguian novel to explore the ways in which his work relates to its political, social and cultural context. A qualitative analysis is conducted, having the whole novel as a corpus, with the study of excerpts and notes of how postmodern fiction is reflected in the work of the author. We use mainly concepts such as parody, irony, intertextuality, and self-reflexivity - some of the main features defined by Hutcheon as elements of the historiographic metafiction, the postmodern fiction. The theory of allegory, of Walter Benjamin (2011), is also present, enabling the analysis of the novel with different readings, in addition of the narrative in the first plan. The criticism Saramago does of various institutions and the massive use of irony creates a contemporary political and social framework that works as a questioning of reality. Seen through the theory of Benjamin, it is possible to see the novel as an allegorical dystopia, in which the characters are not named, but identified by profession, sex or age, serving as representatives of institutions and offices, expanding the reflective aspect of the work.

Keywords: José Saramago; postmodernism; allegory; irony, metafiction

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 A CONTEXTUALIZAÇÃO NECESSÁRIA	11
2.1 O Estado Novo – início e fim da ditadura fascista em Portugal.....	11
2.2 A literatura portuguesa pós-Estado Novo	14
2.3 Saramago – escritor de um novo Portugal.....	16
3 A FICÇÃO PÓS-MODERNA	20
3.1 O que é pós-modernismo?	20
3.2 Breve história do romance português	22
3.2.1 <i>O romance histórico</i>	22
3.2.2 <i>O romance pós-moderno</i>	24
3.3 Teoria da alegoria benjaminiana	27
4 ANÁLISE – AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE	31
4.1 Sobre o romance.....	31
4.2 Estudo de excertos.....	33
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	43
6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	46

1 INTRODUÇÃO

O final do século XX e o início do século XXI foram marcados por diversas transformações pelas quais passaram as artes em suas mais variadas formas de manifestação, incluindo a arquitetura, as artes plásticas e a música. Conforme Proença Filho (1988), as últimas décadas são do avanço de uma estética diferente do que era visto até então, configurando, se não uma revolução no fazer artístico, um período de transição entre o moderno e algo novo. Na busca por nomear tal estética, diversos teóricos a chamaram Pós-modernismo, ao considerá-la, assim, um passo adiante em relação ao Modernismo, ainda que não haja uma ruptura ou uma virada completa em relação a este.

A literatura, como um dos ramos artísticos e expressivos fundamentais do ser humano, também apresenta elementos de tal novidade estética. Características como o aproveitamento de formas populares de narrativa e a revisita crítica ao passado, o qual é retrabalhado ficcionalmente, são apontadas por Proença Filho (1988, p. 7) como manifestações dessas mudanças no campo literário. Cientes desse panorama geral, voltamos o olhar para a literatura recente produzida em Portugal, na qual, conforme Arnaut (2008, p. 210), o debate da estética pós-modernista possui uma posição de destaque.

Para a autora, o assunto legitima-se quando se consideram, em relação à estética pós-moderna, as

marcas inovadoras, não porque sejam algo de inédito mas porque, precisamente, passam a ser traduzidas e vertidas na escrita através de utilizações modalizadas, logo diferentes, de características que marcaram períodos anteriores (ARNAUT, 2008, p. 211)

Na busca precisamente por identificar tais marcas, a presente pesquisa propõe-se a analisar especificamente a obra *As Intermitências da Morte* (2005), romance pertencente à fase mais atual do escritor português José Saramago, à luz da teoria pós-moderna da literatura. Tal análise visa ainda a demonstrar como o romance se relaciona com a realidade da qual faz parte, considerando o contexto histórico no qual a obra do autor está inserida – e reconhecendo no escritor “o mérito de ter contribuído para a instauração e consolidação de novos rumos na literatura portuguesa: os do Post-Modernismo” (ARNAUT, 2008, p. 15)

A par da ampla gama de fontes que teorizam e debatem o pós-modernismo, optamos por analisar o romance proposto tendo como base, em especial, a obra *Poética do pós-modernismo* (1991), de Linda Hutcheon – incluindo seu conceito de metaficção historiográfica e sua abordagem de questionamentos e problematizações do conhecimento histórico, autorreferencialidade da narrativa, intertextualidade, caráter reflexivo, paródia, ironia, entre outros. Além desta, também será utilizada aqui a reflexão de Benjamin a respeito da alegoria, conforme encontrado no livro *Origem do drama trágico alemão* (2011), o que visa a evidenciar, se estiver presente, o caráter alegórico do romance, tomando a teoria benjaminiana como base para apontar “camadas” de leitura distintas da percebida em uma primeira leitura.

Conforme mencionado, há também uma preocupação com a contextualização histórica de Portugal, a qual é necessária para demonstrar a conjuntura na qual se insere a obra de Saramago, considerando as diferentes fases de sua carreira como escritor. Tal contextualização será feita, principalmente, por meio das obras de José Hermano Saraiva (1983) e José Paulo Netto (1986), incluindo também os apontamentos de José N. Ornelas (2012) em sua análise da constituição de uma identidade portuguesa no Portugal contemporâneo.

Esse referencial teórico principal, auxiliado por complementações feitas a partir de textos de Arnaut (2008), Jameson (1997) e Silva (1989), entre outros, servirá como embasamento para a análise do romance, que buscará identificar na obra os diversos aspectos da ficção pós-modernista e alegórica, conforme estes se apresentem em sua narrativa e na estruturação de seu texto. Com o objetivo de evidenciar tais aspectos, a análise do romance será construída a partir da exploração de determinados trechos e construções em que seja possível perceber essas características. Assim, este estudo seguirá parâmetros de uma pesquisa qualitativa, por meio de uma revisão bibliográfica e metodologia de análise descritiva.

Com isso, esta pesquisa apresenta os seguintes objetivos gerais: (1) demonstrar que o romance de José Saramago pode ser pensado não apenas como obra de ficção, mas como testemunho de um momento histórico, explorando as características do pós-modernismo no romance saramaguiano e como elas se relacionam com seu contexto político e social; (2) refletir sobre o fenômeno do pós-modernismo e suas relações com a literatura e, por meio desta, com a cultura portuguesa e a sociedade em geral.

Como objetivos específicos, podem ser apontados: (1) colocar em evidência elementos da obra de Saramago através de seus produtos mais recentes, os romances alegóricos, analisando como a história e o contexto social se traduzem no trabalho do autor; (2) analisar os principais aspectos do pós-modernismo definidos por Linda Hutcheon, apontando-os na obra do escritor português José Saramago, por meio da análise qualitativa desta; (3) explorar os aspectos alegóricos da narrativa mais recente de Saramago, percebendo diferentes possibilidades de leitura e interpretação por meio de uma análise com base na teoria benjaminiana de alegoria.

Além disso, a presente pesquisa visa ainda a contribuir para o campo de análise dos romances mais recentes de Saramago, os quais apresentam diversos aspectos ainda não profundamente estudados sob a ótica proposta.

A estrutura deste trabalho será organizada da seguinte forma: o primeiro capítulo, reservado à contextualização necessária para que o estudo posterior seja realizado, abordará o contexto histórico português que vai da instalação do Estado Novo até a abertura política e cultural advinda da Revolução dos Cravos, em 1974. Além disso, há uma breve retomada da obra de José Saramago, incluindo detalhes sobre sua vida, o quadro histórico e social no qual construiu sua poética como escritor e sua relevância ideológica no campo da literatura mundial.

O segundo capítulo trará inicialmente uma retomada do Romantismo em Portugal, com uma breve contextualização do romance histórico, que encontra em Herculano um de seus principais autores, para depois abordar sua evolução, inclusive conceitual, no século XXI, através da metaficção historiográfica, conforme conceito definido por Hutcheon (1991), além de fornecer um panorama do pós-modernismo e das teorizações elaboradas por esta autora. A exposição será seguida das principais abordagens sobre o conceito de alegoria, no qual se destaca o filósofo Walter Benjamin e que também faz parte do embasamento teórico deste trabalho.

O terceiro e último capítulo trará a análise propriamente dita do romance. Primeiramente, este capítulo trará informações sobre a fortuna crítica da obra que nos propomos a analisar. Depois disso, serão destacados os elementos principais da obra do *corpus*, com a realização de um estudo de trechos significativos para o apontamento das marcas buscadas, problematizando tais trechos em relação ao referencial teórico sobre o pós-modernismo e a teoria benjaminiana da alegoria, bem como ante as bases de contextualização estabelecidas anteriormente.

2 A CONTEXTUALIZAÇÃO NECESSÁRIA

A contextualização histórica de Portugal, desde a instauração do Estado Novo (1926-1974) até a Revolução dos Cravos, em 1974, faz-se necessária aqui para que seja possível compreender a conjuntura na qual se insere a obra de Saramago, considerando as diferentes fases de sua carreira como escritor e os reflexos sociais e políticos possíveis de serem apontados em suas obras.

Também é importante trazer aspectos gerais da vida e da obra do autor, abordados adiante, para que seja possível conectar os acontecimentos históricos ao desenvolvimento ideológico e literário de Saramago.

2.1 O Estado Novo – início e fim da ditadura fascista em Portugal

Os anos 1920 a 1940 foram marcados pela instalação de regimes políticos ditatoriais fascistas em diversos países da Europa. O fascismo alcançava os setores político, econômico e social, atingindo seu auge na Europa após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). A Itália de Mussolini, a Alemanha de Hitler (onde tal regime foi chamado de Nazismo) e a Espanha de Franco são alguns dos principais exemplos.

Em Portugal, o regime totalitário de António de Oliveira Salazar – chamado de Salazarismo – é icônico de tal período, por ser considerado uma das mais fortes e duradouras ditaduras europeias. O golpe dado em 1926 instaurou a ditadura em Portugal, e o Estado Novo português foi institucionalizado poucos anos depois, em 1933, tendo seu fim apenas quarenta e oito anos depois, em 1974.

Os processos que marcaram o país com a instalação da ditadura fascista de Salazar foram caracterizados por um isolamento internacional e uma intensa repressão a intelectuais e pessoas que ousassem se manifestar contra o regime. Entre as principais características deste regime, Netto (1986, p. 13) destaca que ele fez de Portugal um “paraíso do grande capital e do latifúndio e um desastre para a massa do povo português”. Em terras lusitanas – a exemplo também do que ocorreu em diversos países vizinhos –, a ditadura fascista foi marcada por forte censura. Como analisa Saraiva, “Toda a divergência política era considerada um atentado à ordem pública” (1983, p. 350). A imprensa estava submetida à censura prévia, não havia vida partidária ou diálogo político e o próprio setor intelectual da sociedade era ou

submetido aos mandos e desmandos do governo ou perseguido e calado: “A restrição à atuação político-intelectual é fato marcante que macula negativamente o período salazarista, admitida, em depoimentos recentes, por intelectuais que apoiaram o regime” (FORNOS, 2015, p. 49).

Como destaca Netto (1986, p. 23), inúmeros intelectuais foram presos, exilados ou mortos durante o período, por um regime sem liberdade ou pluralismo e que controlava a imprensa e mesmo a imagem que os portugueses tinham de si próprios. “Portugal foi imaginado, durante o período fascista, através do prisma dos excessos místicos de interpretação, distorcendo totalmente sua história para manter uma versão nobre e idealizada de nação” (SANTOS apud ORNELAS, p. 155).

Esse controle por parte do Estado era feito principalmente por meio da figura carismática, autoritária e totalitarista de António Salazar. Conforme Silva (1989), a imagem pessoal que Salazar transmitia estava relacionada a uma figura paterna, envolta por uma aura de honra que se instaurou no inconsciente coletivo do povo português da época.

Visto como “Salvador da Pátria”, dentro de um espírito messiânico bem ao gosto português que de Sebastião a sebastianistas, sempre acreditou num futuro glorioso garantido por um passado de incontestável grandeza, Salazar é a perspectiva nova que se instala no inconsciente coletivo do povo. (SILVA, 1989, p. 124).

Como fica evidente por meio das palavras da autora, Salazar utilizou-se de um sentimento de luto que fora gerado pela morte do rei D. Sebastião (1554-1578), transformado em mito após desaparecer em meia à batalha de Alcácer Quibir, no norte de África, dando origem ao problema de sucessão que culminou com a chegada dos reis espanhóis ao trono de Portugal.

Também é importante notar que Portugal buscava transmitir uma imagem de poder e dominação, ao investir em seu território ultramarino, com colônias principalmente na África. Saraiva destaca como uma das principais características do regime, “no plano externo, a enérgica imposição da independência política e económica de Portugal perante o jogo dos interesses externos e a luta militar e diplomática para a defesa do Ultramar” (SARAIVA, 1983, p. 353). O ditador português criou um país fechado, confinado nas próprias ideias de grandeza e glória. Conforme aponta Maxwell (2006, p. 37), “Salazar parecia acalentar uma imagem romântica de Portugal e seu império, um mundo perdido no tempo, convicto de verdades havia muito descartadas em outros lugares”.

Fornos corrobora tal visão, ao apontar que, também internamente, o governo salazarista buscava estimular “no imaginário popular, a crença de um Portugal ímpar, livre dos imperativos externos (FORNOS, 2015, p. 54). O regime ditatorial mantinha ainda uma forte ligação com a igreja católica e com a instituição familiar, conforme explicitam Maxwell (2006) e Silva (1989), promovendo a ideia de valorização familiar e de religiosidade para expandir suas formas de controle sobre a população.

A ditadura fascista em Portugal ainda foi sustentada por uma intensa estratégia propagandística e pela manipulação política, o que Silva aponta como essencial para organizações políticas semelhantes: “Para sustentar ideologicamente um regime, pressupõe-se um discurso que o justifique, capaz de louvar as suas qualidades, fazendo-as conhecidas, e de encobrir as suas falhas para que não sejam percebidas” (SILVA, 1989, p. 127). O que o regime de Salazar construiu neste sentido foi fundamental para que fosse capaz de se sustentar por tanto tempo, trazendo um discurso por muitas vezes falso e tendencioso a fim de convencer a população da soberania e superioridade de Portugal.

Conforme destaca Melo (2001), a própria noção de “cultura popular” da época vai pelo mesmo caminho, caracterizando-se como um conceito útil apenas para a manipulação e dominação políticas. O autor aponta que, para o regime de Salazar, a identidade popular está fortemente conectada com a nostalgia ruralista. Assim, a cultura urbana é praticamente ignorada pelo ditador em seus discursos, o que vem a colaborar para manter a população sob o cabresto do estado, conforme o autor enfatiza: “A crítica da mundividência urbana tem, implícita, a negação do indivíduo como cidadão, como senhor de si mesmo e do seu destino” (MELO, 2001, p. 45).

Depois de mais quarenta anos deste regime, em 1974, a Revolução de 25 de Abril marcou oficialmente o fim da ditadura fascista em Portugal. Conhecido como a Revolução dos Cravos, tal movimento deu fim a um regime que já acumulava derrotas e perdas de apoio.

Na entrada dos anos setenta, a crise do fascismo português está claramente configurada. Isolado nacional e internacionalmente, pouco a pouco derrotado em África, imergindo o país na crise econômica, o regime perdia suportes e espaços. (NETTO, 1986, p. 39)

Para Fornos, a crise da política colonialista portuguesa, com a utilização de recursos públicos para manter subjugadas as colônias africanas em meio a diversas revoltas, foi um dos grandes fatores que ocasionaram o desgaste não apenas do Estado Novo português, mas da “ilusão de um falso império” (2015, p. 55). Assim, o

papel da descolonização africana é fundamental para se entender a crise da ditadura fascista em Portugal. As principais colônias africanas que ainda eram mantidas pelo salazarismo eram, naquele período, as grandes áreas de Angola e Moçambique e a pequena área da Guiné Portuguesa. Conforme aponta Lowe (2011, p. 554), Salazar “ignorava tranquilamente os eventos nacionalistas no restante da África”, o que passava a impressão de um território colonial calmo e conformado com sua condição.

No entanto, com o início de um movimento armado pela independência em Angola, ainda em 1961, Salazar precisou enviar soldados portugueses à África para combater os nacionalistas, que logo espalharam suas ideias também para outras colônias lusas. Ainda assim, os soldados não tinham sucesso frente aos guerrilheiros africanos. “As tropas foram desmoralizadas e o custo aumentou muito até que, em 1973, o governo gastava 40% de seu orçamento lutando três guerras coloniais ao mesmo tempo” (LOWE, 2011, p. 554). A retirada do apoio de militares – frente aos inúmeros mortos em batalha e às condições precárias do exército – e mesmo de famílias dos soldados mortos foi significativamente impactante para o regime.

Junta-se a isso a crise econômica mundial e a radicalização de grupos armados de esquerda (FORNOS, 2015) e o fim do regime totalitarista tornou-se questão de tempo. Tendo sua derrocada em 25 de abril de 1974 – por um movimento protagonizado especialmente pelo setor popular e pelos militares organizados no Movimento das Forças Armadas –, o regime ditatorial foi encerrado, marcando a instauração de um ‘novo Portugal’ e “construindo um marco mais aberto para o livre fluir das expressões da vontade política das classes subalternas” (NETTO, 1986, p. 45).

2.2 A literatura portuguesa pós-Estado Novo

Analisando especificamente a produção cultural marcada pelo fim da ditadura salazarista, Reis (2004) aponta que a Revolução dos Cravos, junto ao próprio fim do século XX, foram os grandes marcos cronológicos da arte feita em Portugal. O autor ainda destaca a descolonização, e a conseqüente consciência pós-colonial que foi possível a intelectuais, artistas e escritores, como acontecimentos que permitiram uma nova forma de enxergar a identidade portuguesa. Obviamente, a literatura não deixaria de apresentar reflexos dessa nova forma de entender o conceito de nacional e sua relação com os demais países da Europa.

Corroborando a análise feita por Reis, Fornos (2015) aponta a Guerra Colonial – que colaborou definitivamente para o fim daquele regime ditatorial – como também essencial para a vida nacional portuguesa do século XX e, conseqüentemente, para a ficção produzida naquele país: “A restituição dos direitos civis e da liberdade democrática após 1974 proporciona à literatura percursos diversos no tratamento da nação, diagnosticada com maior independência após a queda da ditadura” (FORNOS, 2015, p. 49).

Com as mudanças advindas do fim do regime ditatorial, os novos questionamentos e a abertura do país ao mundo criaram o que Tutikian (1999, p. 91) chama de uma “repensagem portuguesa”, a geração que faz reflexões sobre o percurso revolucionário que culminou com o 25 de abril e sobre a resistência ao fascismo e as perversões de seus resquícios na democracia”.

Analisando a produção literária do País associada a seu contexto histórico, Reis (2004, p. 16) aponta que, com a abertura política e social pela qual passou Portugal com o fim da ditadura, ocorreu também a abertura a novos “temas, a valores e a estratégias discursivas pós-modernistas”. O fim da ditadura salazarista e dos conseqüentes isolacionismo e estagnação que ela causava trouxeram à literatura daquele país um fervor criativo e cultural não visto anteriormente. Reis sinteticamente resume os principais pontos de mudança, destacando que

a liberdade de expressão e a descolonização permitiram rever ficcionalmente os dramas individuais e coletivos da guerra colonial; paralelamente foi tomando corpo uma cada vez mais evidente consciência pós-colonial; do mesmo modo, o redesenho das fronteiras nacionais estimulou uma reflexão identitária (incluindo-se nela a velha questão da relação com a Europa) a que a literatura, naturalmente, não ficou alheia. (REIS, 2004, p. 16)

A produção ficcional, é claro, inclui diversos temas e procedimentos narrativos, conforme Reis (2004) destaca, e diferentes autores estudiosos de tal período têm dificuldades em apontar consensos estéticos ou mesmos temáticos. Tal revolução na maneira de enxergar não apenas o país, mas a si mesmo, vai ao encontro de um novo paradigma para a ficção portuguesa criada a partir daquela época.

Conforme aponta Sousa (2015), a própria instauração do Estado Novo, na década de 1930, resulta numa literatura mais “engajada”, que buscava denunciar o momento pelo qual passava o país e os problemas sociais que advinham dele. Com o marco da Revolução dos Cravos, houve uma mudança na temática e na estética, com maior espaço para o universo feminino, para a explicitação dos excessos do

colonialismo português na África e para a retomada do passado histórico de forma crítica (ROANI, 2002).

Assim, houve não apenas uma significativa alteração política e social no Portugal pós-Estado novo, como um “esforço das diversas produções culturais por redefinir e reimaginar Portugal” (ORNELAS, 2012, p, 156), fugindo à imposição ideológica do regime de Salazar:

a Revolução, em grande parte um subproduto da perda do império, trouxe consigo um senso de libertação e um novo discurso de potência pelos quais os portugueses finalmente estavam livres para reinventar Portugal (ORNELAS, 2012, p. 156)

No entanto, vale destacar que Ornelas aponta para duas fases da escrita portuguesa logo após a Revolução: uma primeira caracterizada pelo êxtase e pela euforia advindos da mudança e da abertura política; e uma segunda, em que impera um sentimento de desespero e de tristeza, decorrido da percepção de que a história e a cultura de Portugal não eram contadas a partir do próprio país: “Elas estão sendo escritas por outros, no centro europeu” (ORNELAS, 2012, p. 157). Essa forma de enxergar a si próprio e a conscientização de sua posição periférica em relação ao restante da Europa são fundamentais para a constituição identitária do país.

Entre os diversos autores portugueses que se destacam na literatura marcada pelos pressupostos destacados até aqui está, definitivamente, o nome de José Saramago. Profundamente associado à breve contextualização histórica, política e social de Portugal aqui construída, o escritor “foi uma personalidade ativamente envolvida na vida pública portuguesa, desenvolvendo, depois de 1974, uma militância política intensamente solidarizada com as conquistas da revolução do 25 de Abril” (REIS, 2004, p. 37). Essa preocupação social de Saramago é fundamental para a análise de sua obra, como será visto mais adiante. Conforme Tutikian (in mimeo), a obra de Saramago também pode ser considerada como uma quebra da visão nostálgica e idealizada de Portugal, veiculada pelo regime ditatorial, fugindo da idealização da história portuguesa e inúmeras vezes agindo no caminho da desmitificação da história oficial.

2.3 Saramago – escritor de um novo Portugal

O escritor português José Saramago nasceu em 1922, em Azinhaga, Portugal, e faleceu em 2010, na Província de Las Palmas, na Espanha, aos 87 anos. Ele lançou seu primeiro livro aos 25 anos, em 1947, sob o título de *Terra do Pecado*. Ainda assim,

foi apenas trinta anos depois que sua escrita ganhou notoriedade a ponto de torná-lo um dos escritores canônicos da literatura mundial e um dos “expoentes máximos da cultura e da história literária portuguesas” (ARNAUT, 2008, p. 17). Em 1995, venceu o Prêmio Camões, o mais importante prêmio literário da língua portuguesa e, em 1998, foi agraciado com o prêmio Nobel de Literatura, honraria que lhe deu uma visibilidade ainda maior e garantiu que sua obra transcendesse em definitivo os limites de seu tempo e de sua terra natal.

Saramago passou a dedicar-se exclusivamente à prosa ficcional apenas aos 53 anos. Antes disso, trabalhou como serralheiro, funcionário público administrativo, editor jornalístico, ensaísta, entre outros. Em 1947, escreveu *Claraboia*, romance não publicado na época e lançado recentemente; em 1966, saiu seu primeiro livro de poesia, *Os Poemas Possíveis*, primeira manifestação de uma curta carreira como poeta (complementada por *Provavelmente Alegria*, de 1970, e *O Ano de 1993*, de 1975). Em 1977, lançou o *Manual de Pintura e Caligrafia*, que tampouco o colocou sob os holofotes. Foi apenas com a publicação do romance *Levantado do Chão*, em 1980, que de fato estabeleceu-se como escritor profissional e passou a chamar a atenção da crítica.

Em 1969, Saramago tornou-se membro do Partido Comunista Português (PCP) – fato importante na análise de sua obra, visto que sua ideologia é fruto dos acontecimentos políticos e sociais de Portugal no século XX. Tal acontecimento ainda ratifica o apontamento anterior de Reis (2004) a respeito da personalidade engajada do autor em relação à vida política e pública de seu país.

A obra de Saramago também é tema de diversos estudos que buscam apontar as principais características de sua produção. Ele é reconhecido não apenas pelos temas polêmicos, ousados e interessantes que abordava em seus romances, mas também por sua forma única de escrever. A escrita de Saramago pode ser caracterizada pelo que o biógrafo João Marques Lopes (2010, p. 96) chama de “estilo saramaguiano”, uma narrativa com características da oralidade e um estilo particular de pontuação e construção sintática. De fato, diversos de seus romances trabalham com um estilo próprio de pontuação, com parágrafos longos, diálogos marcados apenas por virgulação na mudança de fala e uso bastante particular de minúsculas, incluindo o uso de caixa baixa para nomes próprios.

É possível dividir, ainda que de forma não categórica, a produção romanesca de Saramago em duas fases, separadas pela publicação, em 1995, de *Ensaio Sobre*

a *Cegueira*. Até 1995, Saramago já havia estabelecido uma carreira composta por diversos títulos conhecidos – como *Memorial do Convento* (1982), *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), *História do Cerco de Lisboa* (1989) e *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991), fazendo o que se poderia classificar como uma espécie de “revisão” crítica à História e à religião – o autor reescreve e contesta a história, dá voz a personagens do povo e assume a subjetividade do relato como um dos discursos históricos possíveis.

Também para Hutcheon (1991), conforme veremos com mais detalhes adiante, a ficção pós-moderna traz uma problematização da relação entre história e realidade, afirmando que “a *história* não existe a não ser como texto” (HUTCHEON, 1991, p. 34, grifo da autora), isto é, está acessível a nós apenas como parte de um discurso e, portanto, condicionada por tal caráter.

Os textos de Saramago não estão ao largo disso. Conforme aponta Perrone-Moisés (1999, p. 102), “à semelhança dos melhores historiadores contemporâneos, Saramago reconhece a impossibilidade da história total e a subjetividade inevitável do historiador”. O autor, assim, utiliza-se do modelo clássico de romance histórico e subverte-o, fazendo por meio dessa subversão seu questionamento.

No romance *A Jangada de Pedra*, publicado originalmente em 1986, por exemplo, o autor busca criar um discurso alternativo ao da integração do país à Europa – imaginando a deriva da Península Ibérica, cuja terra teria se rompido do restante do continente. Sobre ele, Ornelas (2012, p. 158) comenta:

Como a forma pela qual definimos ou representamos o passado molda nosso entendimento e pontos de vista do presente, José Saramago (1991), em sua narrativa, também altera o presente, de forma que no futuro as pessoas disponham de mais de um ponto de vista sobre o passado, possibilitando assim diferentes leituras da história. (ORNELAS, 2012, p. 158)

Com a publicação do romance *Ensaio Sobre a Cegueira*, em 1995, deu-se início ao que Arnaut (2008) considera como segundo ciclo na produção romanesca de Saramago. Tal fase – momento de maior interesse para os objetivos desta pesquisa – é marcada pelo que pode ser considerado como romances de caráter mais filosófico, com forte conotação alegórica, como *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995), *A Caverna* (2000) e *As Intermitências da Morte* (2005). Para Arnaut (2008, p. 40), as obras desse período mais recente do autor são parte de “uma vertente crítica de maior abrangência histórico-social”. Já Lopes (2010) aponta tal fase como caracterizada pelo “corte com a realidade portuguesa, a ruptura mais geral com coordenadas espaçotemporais

concretas [...] e a metamorfose do todo ficcional em alegorias” (LOPES, 2010, p. 139). Tais características são fundamentais também para o romance em questão aqui.

Além disso, para Arnaut (2008), a obra do autor apresenta, de maneira geral, características como polifonia narrativa, fluidez genealógica, modalização da História de forma paródica e exercícios metaficcionais e autorreflexivos, os quais retomam diretamente elementos que são apontados por Hutcheon (1991) como fazendo parte da ficção pós-moderna:

algumas das técnicas e dos artifícios de narração a que, antes, apenas pontualmente se recorria são, agora, sistematicamente utilizados em termos e em números suficientemente latos para alcançarem o estatuto de características passíveis de integrar a nova estética (ARNAUT, 2008, p. 211).

Tendo tais pressupostos como premissa, passamos à caracterização do movimento pós-modernista na literatura, o que servirá de base para a análise do romance que compõe o *corpus* do presente trabalho, mais adiante.

3 A FICÇÃO PÓS-MODERNA

De forma a tratar da ficção pertencente ao pós-modernismo, primeiramente atentaremos para a complexa tarefa de definir a própria revolução estética pós-modernista. Também faremos uma rápida retomada do conceito de romance histórico, conforme concebido no século XIX e representado em Portugal principalmente por Alexandre Herculano, para que seja possível comparar suas características com as do romance pós-moderno.

3.1 O que é pós-modernismo?

O conceito de pós-modernismo não é único e absoluto, sendo de concepção complexa e bastante diversa. Autores como Hutcheon (1991), Jameson (1997) e Eagleton (1998) já abordaram a temática, sendo marcados, respectivamente, por uma tentativa de definição do pós-modernismo por meio de suas manifestações principalmente na literatura, pelo uso de conceitos como capitalismo tardio para definição do fenômeno e pela crítica por diversas vezes ferrenha ao movimento.

Logo no prefácio de *As Ilusões do Pós-Modernismo*, Eagleton afirma, buscando identificar características da representação cultural do movimento:

Pós-modernismo é um estilo de cultura que reflete um pouco essa mudança memorável por meio de uma arte superficial, descentrada, infundada, auto-reflexiva, divertida, caudatária, eclética e pluralista, que obscurece as fronteiras entre a cultura 'elitista' e a cultura 'popular, bem como entre a arte e a experiência cotidiana (1998, p. 7).

Para Jameson, o conceito do fenômeno tampouco é estático, fácil ou claramente definível. Apontando as contrariedades e os conflitos que fazem parte do pós-modernismo – e analisando sua produção cultural do ponto de vista do sistema capitalista –, Jameson (1997, p. 14) afirma que “na cultura pós-moderna, a própria ‘cultura’ se tornou um produto, o mercado tornou-se seu próprio substituto, um produto exatamente igual a qualquer um dos itens que o constituem”.

Ainda que faça uma crítica ao pós-modernismo, Jameson aponta que não é possível não utilizar ou não abordar tal conceito. Em seu artigo *O romance histórico ainda é possível?*, publicado no Brasil em 2007, o autor afirma que, na pós-modernidade, há um renascimento do romance histórico, no qual o gênero recebe

uma reestruturação, passando a apresentar uma “abordagem nova e original do problema da referência histórica” (2007, p. 187).

Cientes das diferentes maneiras de se analisar e conceituar tão abrangente fenômeno, a presente pesquisa volta-se, a partir deste ponto e principalmente, à perspectiva elaborada pela professora canadense Linda Hutcheon, que analisa o pós-modernismo do ponto de vista, principalmente, de seus reflexos no campo literário (ainda que por diversas vezes a arquitetura seja um dos alicerces de sua teoria).

Vale frisar, primeiramente, que Hutcheon (1991) não enxerga o pós-modernismo como um período propriamente dito, mas como um movimento que, não estando preso a determinada época, existe concomitantemente à modernidade, atuando “dentro dela” para abalá-la. Conforme a autora, pós-modernismo não deve ser apenas considerado, assim, como um sinônimo do contemporâneo; além disso, teremos em mente aqui – alinhados ao que Hutcheon propõe – que esse fenômeno não é mundial, sendo restrito aos contextos europeu e americano.

Um dos principais pontos a se destacar ao falar sobre pós-modernismo conforme Hutcheon o define é que o fenômeno tem um caráter essencialmente paradoxal e contraditório: ele atua dentro do modernismo, se utiliza deste, justamente para questioná-lo e subvertê-lo. O pós-modernismo por diversas vezes instaura exatamente os mesmos paradigmas do modernismo, mas então vir a questioná-los e derrubá-los.

Em razão disso, em sua análise, a autora não busca exatamente uma “teoria” que defina o pós-modernismo, mas sim o que ela chama de uma “poética”, uma forma teórica que permite a flexibilidade que o movimento que aborda exige. Essa poética está sempre se modificando, reestruturando-se para adaptar-se às contradições e aos paradoxos do pós-modernismo, já que tal movimento também está sempre se inovando, alterando-se, como se fosse, segundo explica a própria autora, um prelúdio para algo novo, ainda que não possa ser caracterizado como uma “ruptura” por si só: “Por ser contraditório e atuar dentro dos próprios sistemas que tentar subverter, provavelmente o pós-modernismo não pode ser considerado com um novo paradigma” (HUTCHEON, 1991, p. 21).

Segundo Hutcheon, na literatura do pós-modernismo não existe uma negação da história ou do conhecimento histórico, como alguns dos críticos do fenômeno chegam a afirmar. “O que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos” (HUTCHEON, 1991, p. 122), levando-nos à

conclusão de que, com tal caráter, não poderia existir um conceito de conhecimento histórico absoluto. Por causa disso, a ficção feita dentro do pós-modernismo, ainda que se volte aos “contextos históricos como sendo significantes” (Idem), não o faz de forma nostálgica ou ingênua, pelo contrário: retoma-os de maneira questionadora, irônica e paródica.

Especificamente na literatura, a manifestação do pós-modernismo é definida por Hutcheon por meio do conceito de “metaficção historiográfica” – o qual será mais bem definido a seguir, em comparação com o romance histórico.

3.2 Breve história do romance português

Para tratarmos com mais propriedade da metaficção historiográfica, característica destaca por Hutcheon como forma de manifestação do Pós-modernismo na literatura ficcional, é necessário que façamos uma breve contextualização histórica do romance português - em especial o romance histórico naquele país, o que deverá possibilitar uma análise mais embasada do contexto no qual surgiu, como uma forma de ruptura do que era feito até então, a ficção pós-moderna.

3.2.1 O romance histórico

O Romantismo foi introduzido em Portugal por Almeida Garret (1799-1854) quando, ainda na França, ele escreveu o poema *Camões*, de 1824, marcando o abandono da estética árcade, que predominava no gosto europeu desde o início do século XVII. Isso considerado, nesta pesquisa interessa-nos trabalhar com o romance histórico, uma “segunda fase” do romance em Portugal, após a introdução de um Romantismo ainda com certa influência do Arcadismo. Naquele país, é principalmente na figura de Alexandre Herculano (1810-1877) – junto de Garret – que o romance histórico encontra um de seus principais expoentes.

É possível afirmar, de maneira geral, que o romance histórico surgiu primeiramente na Inglaterra, com Walter Scott, ganhando destaque a partir da publicação do romance *Waverley*, em 1814. Ao lado de Scott, também se destaca como um dos pioneiros do movimento, o francês Victor Hugo, que escreveu um dos primeiros romances históricos conhecidos, a obra *Notre Dame de Paris*. Tanto Scott quanto Victor Hugo podem ser considerados influências da literatura produzida por Garret e Herculano.

Analisando sua chegada a Portugal, Saraiva aponta que “foi, de facto, com o romance histórico que se iniciou, pode dizer-se do nada, a novelística portuguesa moderna” (SARAIVA, 2010, p. 710). Tal forma de romance histórico é percebida, aqui, em sua função de firmar e estabelecer a consciência nacional, diversas vezes voltada para um conceito idealizado de pátria.

É interessante notar que, conforme aponta Simões (1969) no segundo volume da extensa obra *História do Romance Português*, o romantismo iniciou o que é possível chamar de “reforma da historiografia”, atenuando as distinções entre ficção e História. Ele aponta que até mesmo o fim da distinção entre as palavras em português “história” e “estória”, apenas arcaicamente diferenciadas, colaborou para o eventual apagamento destas fronteiras. Para o autor, as obras produzidas até então, que apresentavam “uma colecção de dados mais ou menos fantasiosos” (SIMÕES, 1969, p. 10), transformaram-se em um “produto de sábias reconstituições feitas sobre documentos recolhidos nos arquivos” (Idem).

Assim, umas das principais características do romance histórico, segundo o autor, é a retomada do passado histórico: “Temos, portanto, que o romance histórico, de que Walter Scott foi o criador no limiar do século XIX, consistia antes de mais nada numa reconstituição viva de figuras e episódios relacionados com idades pretéritas” (SIMÕES, 1969, p. 10). Marinho também aponta:

A voga inglesa, francesa ou italiana de reconstituição histórica do passado, na busca de uma identidade nacional que teria ficado abalada com as convulsões sócio-políticas do fim do século XVIII, início do XIX, estende-se também a Portugal (MARINHO, 1992, p. 97)

Essa retomada histórica recorrente também está manifesta no trabalho de Herculano – que inclui romances reconhecidos, entre eles *Eurico, o Presbítero* (1844). A reconstituição do ambiente, conforme Marinho (1992), é outro grande destaque do romance histórico como um todo, não sendo diferente na narrativa de Herculano. A localização espaço-temporal é feita quase que de imediato:

Basta abrirmos a obra de romancista de Herculano que logo encontrarmos esses topoi que imediatamente nos situam no tempo e no lugar pretendidos. A indistinção espaço-temporal presente, por vezes, noutro tipo de textos está, por definição, portanto, excluída do romance histórico, de tal forma é aí importante aquilo que vulgarmente se chama cor local. (MARINHO, 1992, p. 105).

Em suas obras, é possível notar o gosto do autor pela reconstituição histórica e minuciosa de roupas, interiores, arquiteturas, cerimônias e festividades (SARAIVA, 2010, p. 711), além de um diálogo com o medievalismo. A busca, em documentos e

arquivos históricos, por material que embasasse enredo e caracterizações da ficção histórica também era uma das grandes preocupações dos historiadores da época, o que parece ter tido reflexos nos romances – considerando que Herculano era também um historiador. Naquela época, a necessidade de comprovação dos fatos por meio de documentos era vista como importante para conceber a História como uma ciência e provar “que estão narrando um fato ocorrido, e não imaginado” (FERREIRA, 2009, p. 3). Para Saraiva (2010, p. 712), “Herculano deixou assinalado na novelística o seu interesse pelos estudos históricos e toda uma concepção de história”.

O recurso à documentação e a minúcia histórica são, portanto, características essenciais a se destacar quando se trabalha o romance histórico português, além da contribuição que tiveram tais obras na constituição e no estabelecimento de uma identidade nacional portuguesa. Tais características são ainda mais importantes quando se considera a ficção pós-moderna conforme definida por Hutcheon (1991), a qual será abordada a seguir.

3.2.2 O romance pós-moderno

É possível perceber a ficção pós-moderna como uma espécie de ruptura com o romance histórico tradicional, no sentido de que há uma alteração nas relações da obra com sua própria realidade e da obra com o leitor:

Assim, se no âmbito do romance de oitocentos se pretendia uma representação o mais fiel possível, levando o leitor a esquecer que os acontecimentos e as personagens neles envolvidas eram meras reproduções [...], no caso do romance post-modernista trata-se, justamente, do contrário. Isto é, trata-se de problematizar, metaficcionalmente, a forma como o passado nos tem sido dado a conhecer e, ainda, de nos permitir o acesso aos bastidores do processo de escrita (da História e da história) (ARNAUT, 2008, p. 214).

Para Arnaut (2008), ficam claras tais alteração na forma como a “história” está apresentada em um tipo de romance e no outro. Enquanto que o romance histórico se preocupava com o detalhamento histórico, de forma a quase transportar o leitor para aquele universo, muitas vezes idealizado, por meio de personagens diversas vezes reais, o romance pós-moderno, de maneira geral, problematiza a própria construção da história, questionando o conhecimento e os fatos históricos.

Considerando a definição de Hutcheon (1991), é possível elencar, entre as principais características da ficção pós-moderna, a eliminação da fronteira entre o popular e o erudito, a intertextualidade entre diferentes estilos artísticos, a paródia, a descontinuidade e o desmembramento, o protagonismo das histórias por minorias e

grupos marginalizados e a retomada do passado como forma de problematização histórica. Tais características são percebidas no tipo de ficção pós-moderna denominada pela autora de “metaficção historiográfica”, fazendo referência a romances “que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos” (HUTCHEON, 1991, p. 21).

A paródia de que Hutcheon fala, vale destacar, não é a piada que imita, ridicularizando, mas uma forma irônica e questionadora de revisitar o passado dentro da metaficção historiográfica. No pós-modernismo, a paródia introduz a “duplicidade paradoxal de continuidade e mudança, de autoridade e transgressão” (HUTCHEON, 1991, p. 57). Aliada à paródia está também a ironia, ferramenta fundamental, na metaficção historiográfica, na formação do questionamento crítico do confronto com o passado. “Na verdade, talvez a ironia seja a única forma de *podermos* ser sérios nos dias de hoje” (HUTCHEON, 1991, p. 62).

A intertextualidade também é uma característica da metaficção historiográfica destacada por Hutcheon e aliada à paródia e à ironia, sendo feita por meio da inclusão de outros “textos” no texto principal. Isso é feito trazendo referências literárias ou mesmo não literárias para a ficção pós-moderna, recorrendo “a quaisquer práticas de significado que possa julgar como atuantes numa sociedade” (HUTCHEON, 1991, p. 173), o que pode incluir diferentes tipos artísticos e formas expressivas.

Focando o olhar sobre a obra de Saramago, é possível considerá-la como um dos grandes expoentes de manifestação do pós-modernismo na literatura. A relação entre a caracterização fornecida por Hutcheon (1991) e os romances do autor português que estamos trabalhando é apontada por Seixo (1999), que diz que a obra *Poética do pós-modernismo* traz “descrições rigorosas e adequadas da maioria dos processos utilizados nos seus [de Saramago] romances” (SEIXO, 1999, p. 93).

De fato, as diferenças dos romances de Saramago em relação aos romances históricos do século XIX – e sua aproximação do questionamento histórico destacado anteriormente como parte da ficção pós-moderna – são ratificadas por Perrone-Moisés:

Embora seja mestre em dar vida e ação aos dados documentais, em reconstituir ambientes e personagens de épocas passadas, também é mestre na desconstrução de todo realismo, pelos voluntários anacronismos, pelas bruscas mudanças de enunciação e de tom, pela mistura de registros altos e baixos, pela introdução de eventos fantásticos na trama oficial ou cotidiana,

pela ironia e pelo humor de seus autocomentários. (PERRONE-MOISÉS, 1999, p.101)

Já para Arnaut, a tendência desta literatura é a de uma "suspensão voluntária da crença" (ARNAUT, 2008, p. 212), em que se busca quebrar as ilusões que as ficções antecedentes criaram tanto em relação à história contada quanto à própria História. Deixando de lado a busca documental por narrar a realidade, típica do que se viu no romance histórico tradicional de Herculano, o autor passa a um questionamento das "verdades" e das "fontes" clássicas.

ao contrário do que sucede no romance histórico tradicional, a representação dos modelos [...] não pretende manter-se o mais fiel possível à realidade conhecida e, por isso, levar o leitor a esquecer que, de facto, está a ler simplesmente reproduções. Não se pretende, ainda, sequer ocultar as particularidades da reprodução, isto é, algumas das estratégias que presidiram à (re)construção de personagens e acontecimentos. (ARNAUT, 2008, p. 31)

A obra de Saramago é ainda mais relevante a este estudo se percebermos que, ao abordar o passado em suas metaficções historiográficas, Saramago tem em mente sua realidade atual:

Ao falar do passado, é sempre no presente que Saramago está pensando. Daí a função dos paralelismos, espelhismos e anacronismos que, em sua obra, não são meros jogos narrativos, mas aproximações para fazer pensar, projeção e projeto. (PERRONE-MOISÉS, 1999, 108)

Ao questionar a ideia da verdade única, da "versão dos vencedores", abre-se espaço, nas obras do autor, para o que Hutcheon (1991) chama de "ex-cêntricos", aqueles que estão à margem, não incluídos no "centro", não protagonistas, tradicionalmente esquecidos pelas grandes narrativas – e geralmente minorias como mulheres, negros e homossexuais. O próprio Saramago aponta que sua ideia ao escrever é trazer para primeiro plano aqueles que, por não serem vitoriosos ou dominantes em seus períodos, não 'protagonizam' a própria história. "Quando me perguntam se escrevo romances históricos, respondo que não, ao menos no sentido oitocentista da palavra, tal qual o faziam o Alexandre Dumas ou o Walter Scott ou o Flaubert em *Salambô*. O meu objetivo é a busca do que ficou no esquecimento pela História" (SARAMAGO apud AGUILERA, 2010, p. 256-7).

Para Becker (1994), que analisa o romance *A Jangada de pedra* (1986), características como a diluição das fronteiras entre história e ficção e a utilização de citações reforçam a qualificação do romance dentro do leque de obras pós-modernistas. Ele destaca que as citações presentes nos romances do autor, que advêm das mais variadas fontes, incluem até mesmo elementos da pintura, da música

e do cinema, confirmando a intertextualidade como característica da ficção pós-moderna e da ficção saramaguiana.

Já Kaufman (1991), também ao abordar a metaficção historiográfica em Saramago, observa que tal tipo de texto inclui duas principais características: autorreferencialidade e caráter reflexivo, ambas reconhecida e significativamente presentes ao longo de grande parte da obra do autor português. Trabalhando com os romances *Memorial do Convento* (1982), *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984) e *História do Cerco de Lisboa* (1989), a autora explica que Saramago abre os olhos do leitor para o fazer literário, rompendo com a ideia de uma narrativa objetiva. A metaficção historiográfica, explica a autora – corroborando a teoria de Linda Hutcheon –, “não aspira à objectividade, não pretende alcançar uma arbitrária verdade histórica, apesar de respeitar e aproveitar o conhecimento histórico sobre a época que descreve” (KAUFMAN, 1991, p. 127).

Voltando-se à segunda fase da obra de Saramago – como nos referindo aqui ao período pós *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995) – e tendo *A Caverna* como objeto de estudo, Brandão (2006) analisa diversos aspectos relevantes no que tange o conceito de alegoria de Benjamin. Para a autora, são as claras, por exemplo, as semelhanças com a alegoria da caverna de Platão, o que já permitiria a percepção de outras possibilidades de leitura. Segundo ela, o processo de alegorização é fundamental para a interpretação da obra, visto que “a construção alegórica parte do mito platônico sobre o conhecimento e o insere no cotidiano frenético da sociedade de consumo atual” (2006, p. 1). Para a autora, a literatura ganha, na obra em questão, uma multiplicidade de sentidos, sendo utilizada como forma de se refletir sobre o lugar do ser humano no mundo. Brandão enxerga o que chama de “planos” de leitura, o primeiro em que estaria a narrativa de fato, sobre a vida de um oleiro que se vê sem possibilidade de trabalho, e o segundo em que há um “questionamento sobre o mundo contemporâneo e a inversão de sentidos que ele realiza, ao transformar o homem em objeto na sociedade” (BRANDÃO, 2006, p. 15). O mesmo tipo de análise, conforme será apontado, é permitido em *As Intermittências da Morte*.

3.3 Teoria da alegoria benjaminiana

São diversos os autores que apontam e discutem o caráter alegórico de obras de Saramago, incluindo Arnaut (2008), Seixo (1999), Brandão (2006) e Lopes (2010). Para a análise do romance de Saramago considerado aqui, e também visto sob tal

perspectiva, faz-se necessário compreender alguns aspectos da teoria da alegoria, que tem no filósofo alemão Walter Benjamin seu principal expoente.

Benjamin apresenta sua teoria da alegoria na obra *Origem do drama trágico alemão*, elaborada entre 1923 e 1925. No texto, o autor trabalha inicialmente a alegoria em contraste com o conceito de símbolo conforme utilizado pelo Romantismo:

Há mais de cem anos que a filosofia da arte é dominada por um usurpador que chegou ao poder no caos gerado pelo Romantismo. O desejo da estética romântica de chegar ao conhecimento de um absoluto, reverberante e em última instância não vinculativo, permitiu que se instalasse nos mais simplistas debates estéticos um conceito de símbolo que nada tem de comum com o autêntico, exceto a designação. Trata-se de um conceito que, oriundo do domínio teológico, nunca poderia ter derramado na filosofia do belo aquela penumbra da alma que foi se tornando mais densa desde o primeiro Romantismo. (BENJAMIN, 2011, p. 169-170)

Conforme Benjamin, o símbolo é algo estático, sem movimento ou temporalidade, o que não representaria a condição da realidade, mutável e inconstante. Gagnebin (1994, p. 45) aponta a relação entre alegoria e símbolo, destacando o caráter indicativo de “eternidade da beleza” que o símbolo possui, em contraste com a “impossibilidade de um sentido eterno” (Idem), evidenciada na alegoria da forma como Benjamin a concebe:

Enquanto o símbolo, como seu nome indica, tende à unidade do ser e da palavra, a alegoria insiste na sua não-identidade essencial, porque a linguagem sempre diz outra coisa (*allo-agorien*) que aquilo que visava, porque ela nasce e renasce somente da fuga perpétua de um sentido último. (GAGNEBIN, 1994, p. 45)

Muricy (2009, p. 171-172) corrobora tal ideia, ao também comparar símbolo e alegoria e destacar a adequação da alegoria na compreensão da realidade:

Por um lado, o conceito de símbolo não serve mais como noção explicativa para os fenômenos estéticos da atualidade. Por outro, o conceito de alegoria, sempre secundário e derivado em relação ao símbolo, é, justamente, o conceito pertinente para a compreensão da atualidade (MURICY, 2009, p. 171-172)

É importante frisar também que a teoria de Benjamin sobre alegoria tem como uma de suas bases fundamentais o conceito de melancolia, que, para o filósofo alemão, é fundamental para embasar seu estudo, sendo o alegorista o responsável por, arbitrariamente, dar sentido à alegoria: “Se um objeto, sob o olhar da melancolia, se torna alegórico, se ela lhe sorve a vida e ele continua a existir como objeto morto, mas seguro para toda a eternidade, ele fica à mercê do alegorista e de seus caprichos” (BENJAMIN, 2011, p. 195).

Ao abordar a poesia pós-modernista portuguesa, Barrento aproxima-se dessa ideia, apontando que a produção artística destes anos foi marcada pelo surgimento de uma “nova sensibilidade” (BARRENTO, 1995, p. 160). Segundo o autor, “a melancolia das épocas de crise tem sido responsável, através de um mecanismo a que chamaria de desencanto reactivo, por algumas das grandes produções culturais desse momento” (BARRENTO, 1995, p. 163). Bordini (2011, p. 213) destaca tais informações ao analisar a poesia de Saramago, apontando ainda que uma sensação de “perda de relevância” que acomete o autor português tem reflexos em sua produção poética.

A visão melancólica de Benjamin em sua teoria fica mais clara ao apontarmos o que Franco (2015) define como um modo de percepção sensível ao transitório, à caducidade. A vida é vista como uma “produção de cadáveres”, como uma história de sofrimento, de passagem, de transitoriedade. Assim, não há espaço para o símbolo, o estático que busca trazer o belo, mas para a alegoria, efêmera como é a realidade: “As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas” (BENJAMIN, 2011, p. 189).

Conforme Benjamin, a alegoria é construída sobre um objeto que, passando a ser incapaz de apresentar sentido por si próprio, recebe do alegorista o significado que este deseja:

Nas suas mãos, a coisa transforma-se em algo de diverso, através dela ele fala de algo de diverso e ela torna-se para ele a chave que lhe dá acesso a um saber oculto que ele venera na coisa como seu emblema. É nisto que reside o carácter escritural da alegoria. (BENJAMIN, 2011, p. 196)

Na abordagem dos aspectos alegóricos das obras analisadas aqui, é importante destacar ainda que a teoria benjaminiana de alegoria não separa forma de conteúdo. Além disso, a alegoria “não é uma retórica ilustrativa através da imagem, mas expressão, como a linguagem, e também a escrita” (BENJAMIN, 2011, p. 173).

Sobre a aplicação do conceito de alegoria para a estética contemporânea, Muricy comenta que a teoria de Benjamin, além de estabelecer-se como uma categoria fundamental para entender o barroco literário alemão do século XVII, sobre o qual o filósofo constrói sua reflexão, “quer constituir-se como uma categoria estética capaz de dar conta das características de sua contemporaneidade artística” (MURICY, 2009, p. 171).

Tendo tais premissas em mente, estamos preparados para apontar também na obra *As Intermittências da Morte* aspectos alegóricos que possibilitem enxergar na narrativa de Saramago algo de diverso, que nos possibilite uma leitura outra além daquela criada por uma primeira leitura.

4 ANÁLISE – AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE

4.1 Sobre o romance

As Intermittências da Morte, romance de José Saramago publicado em 2005, tem como ponto de partida a interrupção das atividades da morte – o que é evidenciado já na abertura do texto, que inicia com a frase “No dia seguinte ninguém morreu”. Assim, há nesta história o que Berrini (1998 apud ARNAUT, 2008, p. 179) chama de “recurso ao elemento surpresa”, utilizado em tantos de seus romances: o que acontece à humanidade quando a morte deixa de matar? A trama segue a linha de textos como *Ensaio sobre a Cegueira* (o que acontece à humanidade quando as pessoas ficam cegas?) ou em *O Homem Duplicado* (o que você faria se encontrasse alguém que é sua própria cópia?).

Este romance ainda pode ser considerado uma distopia alegórica, conforme a enxerga Lopes (2010, p. 140), que define as obras desta segunda fase da carreira de Saramago como “alegorias que funcionam como distopias em um mundo abandonado pela razão”.

Com o cessar das atividades da morte, o país passa a enfrentar diversos problemas, mergulhando no caos à medida que as diferentes consequências da vida eterna passam a ser discutidas e percebidas pela população. Como bem aponta Valentim (2006, p. 287):

A partir daí, o autor recria todas as situações embaraçosas e constrangedoras, envolvendo as mais diversas camadas e instituições sociais que, num jogo cujas peças são os seus próprios interesses, no lugar da alegria e da boa nova - os homens entrariam num estágio de ‘vida suspensas’, (p. 28), portanto, incapacitados de morrer -, vão dando lugar aos incômodos burocráticos.

O país no qual a história é ambientada não é lugar especificado, nunca há uma menção a seu nome ou à nacionalidade de seus habitantes. Assim, Saramago recria, de forma paródica, igrejas, filósofos, políticos, “maphiosos” (conforme a grafia adotada na obra), criando um quadro social de extremo valor histórico e remontando, de forma significativamente questionadora, diversos aspectos da realidade contemporânea não apenas de um único país, mas extensíveis à realidade ocidental. Este quadro serve como pano de fundo para que o autor faça sua crítica social e política, unindo o

imaginário e o fantástico na criação de uma literatura crítica, em que ele ironiza instituições classes políticas e sociais.

Conforme aponta Reis (2004, p. 38), os romances mais recentes do autor – entre os quais está incluída a obra que forma o *corpus* da presente pesquisa – analisam “a condição humana – com as suas fragilidades, com as suas duplicidades, com os seus egoísmos e com as suas crueldades”. No mesmo caminho, Arnaut explica que esta obra aponta uma nova direção na carreira do escritor, mas ainda está profundamente conectada com seu julgamento social característico: “a nova direção não permite só continuar o exercício do espírito crítico que desde cedo caracterizou José Saramago e que, também desde cedo, lhe valeu não poucas antipatias” (2011, p. 30).

É possível perceber na obra – considerando também a perspectiva de Lopes (2010) – algumas divisões de caráter temático que buscaremos estabelecer aqui, sempre tendo em mente que tal repartição do texto saramaguiano serve apenas como uma ferramenta prática de facilitação de nossa análise.

A primeira parte abrange o início do texto até o momento em que o diretor de televisão recebe a carta da morte. Até antes disso, Saramago relata a situação causada pelo fato de as pessoas deixarem de morrer, e é nesta parte em que se encontra a maior parte da crítica social tecida pelo autor. Nela, além disso, o leitor ainda não está ciente, à essa altura, de que a morte viria a ser um personagem, mas a conhece apenas pelo “efeito” que ela causa, de cessação da vida – ou da falta desse efeito. Na segunda parte do romance, que inclui o momento em que a morte envia sua primeira carta, afirmando que as pessoas voltarão a morrer, é quando finalmente nos tornamos cientes de que não apenas a morte é “alguém” como escreve cartas – e é apenas uma das “mortes”, a dos seres humanos. A terceira e última parte do romance se inicia quando, finalmente, a morte se torna o personagem protagonista da história, tendo de lidar com a devolução de uma das cartas que envia para avisar a pessoa de que irá morrer dentro de sete dias. Esta última parte, que segue até o final do romance, apresenta de maneira mais acentuada um texto que se pode definir como de caráter filosófico, retratando a história de amor entre a morte, personificada como uma mulher, e o violoncelista para quem a carta fora endereçada. Nesta última parte também está mais presente a intertextualidade da obra com a música, particularmente a música clássica.

De certa maneira, à medida que avançamos no romance, vamos “nos aproximando” da morte: primeiramente, apenas descobrindo os efeitos de seu desaparecimento, para mais tarde virmos a saber que ela é um “ser”, alguém que escreve cartas e as assina, e que deixou de matar para chamar a atenção para si mesma e para a importância das suas atividades, até que somos de fato apresentados a ela e a acompanhamos em seu trabalho e na forma como lida com a situação excepcional que envolve o violoncelista que deveria ter falecido aos 49 anos.

Vale ressaltar, por fim, que a edição do romance utilizada para este trabalho é original da editora portuguesa Leya, de 2011, trazendo, portanto, a ortografia vigente em Portugal, que será mantida nos trechos reproduzidos adiante – a qual, aliás, era também a preferência de Saramago em suas obras editadas no Brasil. Assim, a partir daqui, trechos significativos da obra serão transcritos e analisados, de forma a evidenciar as características pertinentes ao romance pós-moderno e à teoria da alegoria de que viermos tratando.

4.2 Estudo de excertos

O país encontra-se agitado como nunca, o poder confuso, a autoridade diluída, os valores em acelerado processo de inversão, a perda do sentido de respeito cívico alastra a todos os sectores da sociedade, provavelmente nem deus saberá aonde nos leva. (p. 76¹)

O trecho supracitado apresenta o clima instaurado no país no qual a história se passa: com o fim das atividades da morte (que mais tarde descobrimos ser apenas uma interrupção, justificando o título de *Intermitências*), a situação no país passa a beirar o caos, e os valores morais são constantemente esquecidos ou desafiados pelos personagens.

Ao analisamos a construção da narrativa criada por Saramago, é possível apontar como uma das características mais marcantes da obra, presente sobretudo na primeira e segunda partes, a presença da ironia. É por meio dela que Saramago realiza sua crítica social, voltada a diversas instituições – econômicas, políticas e sociais. Logo no início do romance, ao referir-se à rainha-mãe, que se encontra enferma e deixa de morrer para entrar em “estado de vida suspensa”, Saramago escreve sobre o que chama de

a importantíssima saúde (p. 13)

¹ Todos os excertos aqui reproduzidos foram retirados, exceto dito em contrário, da edição SARAMAGO, José. **As intermitências da morte**. 4ª ed. Lisboa: Leya, 2011. Por fins práticos, suprimimos aqui a constante menção a esta referência, que já foi incluída nas Referências Bibliográficas.

em um claro tom irônico de referir-se à rainha. Já quando um próprio membro da máfia explica a organização criminosa, dizendo que esta pode ser definida como um grupo que gosta de “ordem e disciplina”, “gente honesta”, o autor brinca com a visão que o mafioso teria da própria organização; além disso, o trecho destacado traz a explicação de que, para esse grupo, foi necessário diferenciar-se da máfia tradicional por meio de uma mudança de nome:

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 esse grupo tem nome, quis saber o funcionário, Há quem nos chame máfia, com ph, Porquê com ph, Para nos distinguirmos da outra, da clássica (p. 54)

Filósofos também são parte das ironias do autor, ao serem divididos em “pessimistas e otimistas” e sempre apresentados durante uma discussão ou reflexão profunda:

Quando os filósofos, divididos, como sempre, em pessimistas e otimistas, uns carrancudos, outros risonhos, se dispunham a recomeçar pela milésima vez a cediça disputa do copo de que não se sabe se está meio cheio ou meio vazio (p. 37)

Por meio e uma conversa entre telefônica entre o cardeal e primeiro-ministro, Saramago faz algumas de suas críticas mais ácidas à Igreja:

Assim é, mas a vantagem da igreja é que, embora às vezes o não pareça, ao gerir o que está no alto, governa o que está em baixo. (p. 20)

A igreja, senhor primeiro-ministro, habituou-se de tal maneira às respostas eternas que não posso imaginá-la a dar outras, Ainda que a realidade as contradiga, Desde o princípio que nós não temos feito outra coisa que contradizer a realidade, e aqui estamos (p. 21)

O forte vínculo entre Estado e Igreja era um dos grandes braços de domínio do regime ditatorial salazarista, com a Igreja Católica sendo uma das principais instituições da época, conforme apontado anteriormente. Ainda hoje, essa é uma realidade do país: considerando os Censos 2011² realizados em Portugal, 7.281.887 milhões de portugueses afirmam-se católicos, o que inclui mais de 80% da população. Ainda que a história de *Intermitências* não se passe declaradamente em Portugal – Saramago, como um dos escritores que rompeu com a idealização criada pelo regime totalitário português, ao ver a realidade e a história do país de um ponto de vista questionador e problematizador, não poupa críticas à instituição religiosa:

Tem razão, senhor filósofo, é para isso mesmo que nós existimos, para que as pessoas levem toda a vida com o medo pendurado ao pescoço e, chegada a sua hora, acolham a morte como uma libertação, O paraíso, Paraíso ou inferno, ou coisa nenhuma, o que se passe depois da morte importa-nos muito menos que o que geralmente se crê, a

² Instituto Nacional de Estatística, Censos 2011. Disponível em <[http://http://censos.ine.pt](http://censos.ine.pt)>. Consulta em junho de 2017.

religião, senhor filósofo, é um assunto da terra, não tem nada que ver com o céu, Não foi o que nos habituaram a ouvir, Algo teríamos que dizer para tornar atractiva a mercadoria (p. 38)

O sistema de saúde, na figura dos hospitais, também é criticado, com a explicação de que a crítica situação do sistema de saúde, com os doentes sendo instalados nos corredores dos prédios – já era algo que acontecia antes:

A situação é difícil, argumentavam, já começámos a pôr doentes nos corredores, isto é, mais do que era costume fazê-lo, e tudo indica que em menos de uma semana nos iremos encontrar a braços não só com a escassez das camas, mas também, estando repletos os corredores e as enfermarias, sem saber, por falta de espaço e dificuldade de manobra, onde colocar as que ainda estejam disponíveis. (p. 28)

As críticas também são feitas à classe política, que teria um impulso natural, mesmo que baseado em razões falaciosas, de “recomendar tranquilidade às pessoas” para mantê-las sob controle:

Poderia ter-se deixado ficar por aqui, o que, levando em conta as dificuldades da situação, já seria motivo para agradecer, mas o conhecido impulso de recomendar tranquilidade às pessoas a propósito de tudo e de nada, de as manter sossegadas no redil seja como for, esse tropismo que nos políticos, em particular se são governo, se tornou numa segunda natureza, para não dizer automatismo, movimento mecânico, levou-o a rematar a conversa da pior maneira, (p. 16-17)

Também há críticas ao próprio pragmatismo político:

Infelizmente, quando se avança às cegas pelos pantanosos terrenos da realpolitik, quando o pragmatismo toma conta da batuta e dirige o concerto sem atender ao que está escrito na pauta, o mais certo é que a lógica imperativa do aviltamento venha a demonstrar, afinal, que ainda havia uns quantos degraus para descer. (p. 65)

À imprensa:

Teria sido, sem dúvida, uma boa e honesta manchete para o jornal do dia seguinte, mas o director, após consultar com o seu redactor-chefe, considerou desaconselhável, também do ponto de vista empresarial, lançar esse balde de água gelada sobre o entusiasmo popular, Ponha-lhe o mesmo de sempre, Ano Novo, Vida Nova, disse. (p. 17)

À máfia:

É realmente uma lástima, permita-se-nos o comentário à margem, que tão brilhantes inteligências como as que dirigem estas organizações criminosas se tenham afastado dos rectos caminhos (p. 71)

E às próprias família, em sua tentativa de livrarem-se dos “mortos-vivos”, levando-os ao outro lado da fronteira, mas aceitando tal procedimento apenas se isso for feito “por baixo dos panos”, sem que todos saibam:

Disseram-lhe as famílias, quase sempre em meias palavras, dando só a entender, que uma cousa tinha sido o tempo da clandestinidade, quando os entes queridos eram levados a ocultas, pela calada da noite, e os vizinhos não tinham precisão nenhuma de saber se permaneciam no seu leito de dor, ou se se tinham evaporado. Era fácil mentir, dizer compungidamente, Coitadinho, lá está, quando a vizinha perguntasse no patamar da escada, E então como vai o avôzinho. Agora tudo seria diferente, haveria uma certidão de óbito, haveria chapas com nomes e apelidos nos cemitérios, em poucas horas a invejosa e

maledicente vizinhança saberia que o avôzinho tinha morrido da única maneira que se podia morrer, e que isso significava, simplesmente, que a própria cruel e ingrata família o havia despachado para a fronteira. Dá-nos muita vergonha, confessaram. (p.77)

É possível notar em tais críticas uma forma também menos otimista de enxergar o mundo. Independentemente de um tom possivelmente positivo em seu final, o romance é marcado por um ceticismo em relação a instituições e representantes políticos que, conforme Lopes (2010), é característico do “ciclo alegórico” encontrando nas obras do autor a partir de *Ensaio Sobre a Cegueira* e condiz com a fundamentação melancólica da alegoria destacada por Benjamin (2011). Esse ceticismo pode ser explicado, conforme o autor, por uma atualização na utopia socialista do final do século XX, já que, conforme apontado, Saramago era atuante na vida social, um crente na racionalidade globalizante e emancipadora, e seria de fato atingido pela falência dessa visão de mundo.

Outro dos pontos fundamentais para se analisar o romance por meio da teoria da alegoria de Benjamin é perceber que, na história, nenhum destes personagens recebe um nome: são todos identificados pela profissão, pelo gênero ou pela idade, como em “o mais velho dos filósofos”, “o primeiro-ministro”, “o cardeal”, “o director de televisão”, “o vizinho” ou “a mulher”. Desta forma, é possível apontar que essa maneira de Saramago apresentar as personagens nos permite ver na história uma significação outra que a dada em uma primeira leitura:

Se os eventos e as personagens são *meios* de que o autor se serve para dizer outra coisa, que desta forma se torna mais acessível ao leitor, aceita-se facilmente a ausência de nomes. *Nomear* é distinguir, é individualizar. Interessa, porém, ao autor dizer a todos o que considera sua obrigação divulgar: revelar ao mundo a sua terrível realidade, pelo menos contribuir para tal. (BERRINI, 1998, p. 134-136 apud ARNAUT, 2008, p. 179, grifo do autor)

Assim, as personagens de *As Intermittências da Morte* não são apenas parte individual daquela história específica, mas agem como uma representação do todo, do global, do mundo. Berrini sugere que, de fato, “elas representam a condição humana geral” (BERRINI, 1988, p. 134-136 apud ARNAUT, 2008, p. 179), e não apenas os personagens daquela narrativa única. Como aponta Benjamin em sua teoria da alegoria, a própria narrativa se transforma “em algo de diverso” (BENJAMIN, 2011, p. 213), passando a não apenas contar uma história fictícia, mas a representar seres reais e, por meio das personagens, dizer algo mais, operar como uma crítica e um questionamento da realidade.

Abordando o romance *A Caverna*, Arnaut explica que, para um leitor atento, há diversos paralelismos a serem decifrados na obra de Saramago – considerando o

texto como um verdadeiro “puzzle alegórico” (ARNAUT, 2008, p. 47). Em nossa análise, também o *Intermitências* pode ser considerado sob tal ótica: os tons irônicos e humorísticos trazidos pelo autor para dentro de sua obra, mais do que servirem para o enriquecimento do texto como romance em si, são também ferramentas exploradas por Saramago para representar a realidade ocidental. Para um leitor mais atento, a interrupção das atividades da morte pode ser considerada um pano de fundo para o traçado de um panorama social, política e econômico que representa de forma ácida e crítica a sociedade contemporânea.

O mesmo pode ser analisado no fato de o autor nunca determinar o país no qual a história se passa. Ainda que isso seja um fato marcante da história, há referências à realidade de mundo, o que o autor faz, por exemplo, ao enumerar canções patrióticas:

Em dois dias, a marchas forçadas e de bandeiras ao vento, cantando canções patrióticas como a marsehesa, o ça ira, a maria da fonte, o hino da carta, o não verás país nenhum, a bandiera rossa, a portuguesa, o god save the king, a internacional, o deutschland über alles, o chant du marais, as stars and stripes, os soldados voltaram aos postos de onde tinham vindo, e aí, armados até aos dentes, aguardaram a pé firme o ataque e a glória. (p. 69)

Isso reforça a ideia de que, ainda que o país no qual se passa a história não esteja determinado, a realidade sobre qual Saramago discorre está presente no panorama geral da realidade Ocidental, o que possibilita que se perceba, em suas críticas, a conjuntura política e social existente nos mais diversos países. Assim, há na alegorização criada pelo autor, na verdade, uma forma de muitas vezes dizer indiretamente sobre o que o autor vê como “o estado de um mundo dedicado à irracionalidade” (LOPES, 2010, p. 166).

Reflexões a respeito da morte também estão presentes no romance, reforçando a ideia de Lopes (2010, p. 166) da evidência nesta obra de “uma convivência salutar de um escritor octogenário com o fim da existência”, o que aponta para o texto também como uma possível forma de Saramago lidar com a ideia de morte que vinha lhe surgindo junto à idade avançada:

Antes, no tempo em que se morria, nas poucas vezes que me encontrei diante de pessoas que haviam falecido, nunca imaginei que a morte delas fosse a mesma de que eu um dia viria a morrer, Porque cada um de vós tem a sua própria morte, transporta-a consigo num lugar secreto desde que nasceu, ela pertence-te, tu pertences-lhe (p. 81)

O tema da morte também é ponto de reflexão de Aguilera (2010, p. 123), para abordar o romance em questão: “A tese se colocava explicitamente: para viver, é

imprescindível morrer, a eternidade instauraria um caos inviável. Apresentava, assim, a morte a serviço da vida, vazia de qualquer transcendência ou redenção.”

É bastante interessante que o próprio estilo saramaguiano de escrever também esteja em voga nesta obra. Conforme apontado por Lopes (2010), a forma como Saramago escreve em seus romances é bastante peculiar:

O narrador oralizava a escrita como estivesse de viva voz em uma roda de companheiros; desrespeitava ostensivamente as regras sintáticas e a pontuação; espriava-se em longuíssimos períodos sem pontos finais em que barrocamente comentava, intercalava e repetia situações, falas e personagens. (LOPES, 2010, p. 96)

A experimentação da estética narrativa também é considerada uma característica do romance pós-moderno, e a inclusão de uma crítica a tal diferença é um dos pontos de destaque do romance. Após a carta que envia ao diretor de televisão para avisar à população que as pessoas irão voltar a falecer, no início da segunda parte do romance, a morte sofre críticas por sua escrita, a qual lembra em muito a forma como o próprio autor escreve:

da sintaxe caótica, da ausência de pontos finais, do não uso de parêntesis absolutamente necessários, da eliminação obsessiva dos parágrafos, da virgulação aos saltinhos e, pecado sem perdão, da intencional e quase diabólica abolição da letra maiúscula, que, imagine-se, chega a ser omitida na própria assinatura da carta e substituída pela minúscula correspondente. (p. 123)

A forma como a morte escreve, além de ser similar à do autor, ainda recebe no romance as críticas de um “gramático”; de fato, a forma de escrever de Saramago, em alguns momentos de sua carreira até mesmo mais que o conteúdo da narrativa, chama a atenção:

Segundo a opinião autorizada de um gramático consultado pelo jornal, a morte, simplesmente, não dominava nem sequer os primeiros rudimentos da arte de escrever. (p. 123)

Também o pouco uso que Saramago fazia de letras maiúsculas em diversas de suas obras, muitas vezes as utilizando apenas para marcar a troca de fala em um diálogo, está apontada no romance (ainda que, mais tarde, descobramos que o uso de minúscula na assinatura da morte tivesse sido proposital, por esta não ser a “morte absoluta”):

É curioso, a letra inicial da assinatura deveria ser maiúscula, e é minúscula. Também estranhei, escrever um nome com minúscula é anormal. (p. 105)

senhor director, escrevia, eu 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 (p. 124)

O papel do feminino também pode ser brevemente considerado na obra sobre a qual estamos trabalhando, também a considerando em relação a outros romances da mesma fase do autor. Arnaut (2008) retoma esse ponto, destacando que no romance *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995), a esposa do médico, a única que consegue enxergar enquanto todos vão perdendo a visão, é capaz de ajudar a compreender os desenvolvimentos – e o seguimento da história, em *Ensaio Sobre a Lucidez* (2004). Também há o papel de destaque de Marta, a filha do oleiro Cipriano Algor em *A Caverna* (2000), e de Maria da Paz e Helena em *O Homem Duplicado* (2002).

Em *As Intermitências da Morte*, a figura da mulher também tem, por certo viés, papel importante, visto que a morte é referenciada diversas vezes como uma mulher e, mais tarde, é mesmo personificada em um ser humano do sexo feminino. Logo após enviar sua carta informando ao país que voltaria às suas atividades a partir daquela noite, a morte passa a ser “caçada” por polícias, autoridades e especialistas, que buscaram refazer seu rosto por meio de imagens tradicionais e antigas de esqueletos que a representariam.

A morte, em todos os seus traços, atributos e características, era, inconfundivelmente, uma mulher. (p. 141)

Mais tarde, ela é realmente apresentada a nós como mulher:

de preferência mulher, por essa coisa de gênero

A que percebemos a forma como o autor a descreve quando ela deixa de ser “esqueleto” e passa a ser “de carne e osso”:

Estás muito bonita, comentou a gadanha, e era verdade, a morte estava muito bonita e era jovem, teria trinta e seis ou trinta e sete anos como haviam calculado os antropólogos (p. 202)

Também alinhada ao conceito de metaficção, parece haver no texto uma clara “consciência” de que o que estamos lendo trata-se de um livro, citando a frase de abertura do relato como o limiar de um possível outro romance:

Ao menos que se lembrasse, foi esta a primeira vez que a morte se surpreendeu a pensar que, não servindo ela senão para a morte de seres humanos, aquele animal se encontrava fora do alcance da sua simbólica gadanha, que o seu poder não poderia tocar-lhe nem sequer ao deteve, e por isso aquele cão adormecido também se tornaria imortal, logo se haveria de ver por quanto tempo, se a sua própria morte, a outra, a que se encarrega dos outros seres vivos, animais e vegetais, se ausentasse como esta o tinha feito e, portanto, alguém tivesse um bom motivo para escrever no limiar de outro livro No dia seguinte nenhum cão morreu. (p. 167)

E há referências também ao próprio livro físico, quando, de forma a retomar um personagem, Saramago aponta a página em que ele foi citado pela primeira vez, o

que obviamente deve ser modificado quando, em razão de diferentes edições, a paginação do romance for modificada:

Seguindo o exemplo do ancião da página quarenta e um, os mortos tinham querido morrer, portanto seriam registados como suicidas na certidão de óbito. (p. 78)

Seguindo o exemplo do ancião da página quarenta e três, os mortos tinham querido morrer, portanto seriam registados como suicidas na certidão de óbito. (p. 70, edição Cia das Letras³)

A autorreferencialidade, um dos pontos essenciais ao se tratar da metaficção pós-moderna, também está presente no texto de Saramago. Não são raras as vezes em que o narrador “conversa” com o leitor, fazendo apontamentos ou considerações sobre a história ou até mesmo suposições do que o leitor estaria pensando em determinado momento:

Outro espírito curioso, dos que sempre interrompem o narrador, estará perguntando como podiam os médicos saber a que moradas se deveriam dirigir (p. 120)

Talvez algum espírito curioso se esteja perguntando agora como foi que conseguimos apurar aquela precisa quantidade (p. 119)

Os amantes da concisão, do modo lacónico, da economia de linguagem, decerto se estarão perguntando porquê, sendo a ideia assim tão simples, foi preciso todo este arrazoado para chegarmos enfim ao ponto crítico. A resposta também é simples, e vamos dá-la utilizando um termo actual, moderníssimo, com o qual gostaríamos de ver compensados os arcaísmos com que, na provável opinião de alguns, temos salpicado de mofo este relato, Por mor do background. Dizendo background, toda a gente sabe do que se trata, mas não nos faltariam dúvidas se, em vez de background, tivéssemos chochamente dito plano de fundo, esse aborrecível arcaísmo, ainda por cima pouco fiel à verdade, dado que o background não é apenas o plano de fundo, é toda a inumerável quantidade de planos que obviamente existem entre o sujeito observado e a linha do horizonte. Melhor será então que lhe chamemos enquadramento da questão. Exactamente, enquadramento da questão, e agora que finalmente a temos bem enquadrada, agora sim, chegou a altura de revelar... (p. 74)

Diversas vezes, o narrador parece “caminhar” pela história:

No preciso ponto em que entrámos na sala, o debate havia-se centrado na melhor maneira de reaplicar em actividades similarmente remunerativas a força de trabalho que tinha ficado sem ocupação com o regresso da morte (p. 131)

Assim, o narrador funciona como uma “testemunha” dos fatos, como, em razão disso, também passamos a ser nós: fica claro que ele é um nós, o que Perkoski (1994, 484) chama de “um eu-pluralizado, coletivo.” Lopes (2010, p. 139) fala do narrador desta fase mais alegórica de Saramago como um “narrador heterodiegético intrometido”, que se utiliza de interrupções na própria narrativa para criar efeitos inesperados na história:

Somos testemunhas fidedignas de que a morte é um esqueleto embrulhado num lençol, mora numa sala fria em companhia de uma velha e ferrugenta gadanha que não

³ SARAMAGO, José. **As Intermittências da Morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005

responde a 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. (p. 161)

Poder-se-ia pensar que, após tantas e tão vergonhosas cedências como haviam sido as do governo durante o sobe-e-desce das transacções com a máphia, indo ao extremo de consentir que humildes e honestos funcionários públicos passassem a trabalhar a tempo inteiro para a organização criminosa, poder-se-ia pensar, dizíamos, que já não seriam possíveis maiores baixezas morais. (p. 65)

Não antecipemos, porém, os factos, observemos o que a morte faz neste momento. A morte, neste preciso momento, não faz nada mais do que aquilo que sempre fez (p. 186)

Também há uma referência constante ao fato de que o que está sendo narrado é uma história, um relato, trazendo a paródia e autorreflexividade ao texto e funcionando como “marcadores do literário e também como desafios às limitações desse literário” (HUTCHEON, 1991, p.282).

O facto que acabámos de referir é de todo irrelevante para o decurso da trabalhosa história que vimos narrando e dele não voltaremos a falar, mas, ainda assim, não quisemos deixá-lo entregue à escuridão do tinteiro. (p. 70)

Os actores do dramático lance que acaba de ser descrito com desusada minúcia num relato que até agora havia preferido oferecer ao leitor curioso, por assim dizer, uma visão panorâmica dos factos, foram, quando da sua inopinada entrada em cena, socialmente classificados como camponeses pobres. O erro, resultante de uma impressão precipitada do narrador, de um exame que não passou de superficial, deverá, por respeito à verdade, ser imediatamente rectificado. (p. 49)

Que importam pouco a este relato os parentescos de uns tantos camponeses que o mais provável é não voltarem a aparecer nele, melhor que ninguém o sabemos, mas pareceu-nos que não estaria bem, mesmo de um estrito ponto de vista técnico-narrativo, despachar em duas rápidas linhas precisamente aquelas pessoas que irão ser protagonistas de um dos mais dramáticos lances ocorridos nesta, embora certa, inverídica história sobre as intermitências da morte. (p. 43)

A intertextualidade também está presente no romance, que traz diversas alusões a contos tradicionais, como a do menino e a tigela de madeira, e a diversos ditados populares ("encanar a perna à rã, dar uma no cravo e outra na ferradura"). Também há referência a Adamastor, o gigante de *Os Lusíadas*, clássico de Luís de Camões:

mas os factos são os factos, e ainda que repetindo a palavra magoada do adamastor, oh, que não sei de nojo como o conte, deixaremos aqui a compungida notícia do ardil de que a máphia se serviu para obviar a uma dificuldade para a qual, segundo todas as aparências, não se via nenhuma saída. (p. 72)

Além disso, na terceira parte da narrativa, há diversas referências a música, especialmente a compositores de música clássica como Bach e Chopin.

Um dia, em conversa com alguns colegas da orquestra que em tom ligeiro falavam sobre a possibilidade da composição de retratos musicais, retratos autênticos, não tipos, como os de samuel goldenberg e schmuyle, de mussorgsky, lembrou-se de dizer que o seu retrato, no caso de existir de facto em música, não o encontrariam em nenhuma composição

para violoncelo, mas num brevíssimo estudo de chopin, opus vinte e cinco, número nove, em sol bemol maior. (p. 191)

O humor, parte da ironia e da paródia e diversas vezes também presente na narrativa, aparece geralmente com um tom ácido, complementando a crítica social buscada pelo autor:

As preces haviam demorado quase oito meses a chegar ao céu, mas há que pensar que só para atingir o planeta marte precisamos de seis, e o céu, como é fácil de imaginar, deverá estar muito mais para lá, treze mil milhões de anos-luz de distância da terra, números redondos. (p. 134)

Vale destacar que, encerrando o romance com a mesma frase que o abre, Saramago transforma a obra em um texto circular, quase vicioso, como que se fosse possível e impossível fugir da morte e do que ela representa. Isso gera, aos olhos de Lopes (2010, p. 166), uma ambiguidade em que não se sabe “se o amor e a arte triunfaram ou não sobre a morte”.

Por fim, é possível ponderar também que, ao trazer para dentro de seu texto o realismo fantástico, Saramago o utiliza como ferramenta para criar um pano de fundo que contextualiza um panorama extremamente realista da sociedade. Ainda assim, é a ironia fina do autor e sua capacidade expansiva por meio da alegorização de seus personagens que configuram o grande destaque da obra, funcionando como um descortinar da sociedade, que deixa ver o que há por trás da “fachada” institucional social, política e econômica do dia a dia, elaborando uma espécie de “parábola sobre a condição humana de ‘ser para a morte’” (LOPES, 2010, p. 166) em meio a um mundo irracional.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As mudanças geradas em Portugal pela Revolução de 1974 não foram somente políticas e econômicas, mas também culturais. Com a abertura para o restante do mundo, o país até então preso em um sistema ditatorial fortemente isolacionista e retrógrado passou a repensar sua imagem não apenas ante ao restante da Europa, mas ante a si próprio, o que tornou possível uma redescoberta e uma reconstituição da identidade portuguesa. A literatura é parte essencial dessa mudança:

A cultura, de um modo geral, e a literatura, particularmente, estão em permanente contato com o social. Não por serem produtos de um certo meio, mas porque as reflexões políticas e econômicas encontram o seu reflexo na vida cultural e vice-versa. (SANTOS, 1994, p. 510)

A produção literária de José Saramago não é diferente. As primeiras obras do autor, que se opuseram mais claramente ao romance histórico de Herculano – marcado por um detalhamento e reverência em relação ao passado de Portugal –, já apontavam a nova guinada que iria gerir a literatura portuguesa, e tal mudança também transparece em seus textos mais recentes, como o é o romance *As Intermittências da Morte*, que faz uso de elementos alegóricos para dar espaço a uma voz crítica e questionadora da realidade dos países ocidentais atuais e das suas instituições.

O trabalho do autor está intimamente conectado com as mudanças sociais e políticas pelas quais passou Portugal com a Revolução dos Cravos. Assim, sua obra é representativa de um fenômeno literário profundamente ligado a seus contextos histórico e social. Também é possível, desde aspectos da teoria do pós-modernismo proposta por Hutcheon, identificar na obra do escritor diversas características que retomam conceitos como metaficção, autorreflexividade ou paródia, situando-a como icônica do citado movimento recente.

Ainda que não haja, nesta obra, “a reconstrução de ambientes e acontecimentos históricos” (KAUFMAN, 1991, p. 126) propriamente ditos vistos de forma problematizada, como é o caso de obras como *História do Cerco de Lisboa* ou *Memorial do Convento*, Saramago traz em *Intermittências* uma análise irônica de instituições sociais e dos pressupostos históricos e tradicionais, por meio da

reconstrução narrativa de tais instituições e da sátira de seus modelos e formas de operar. Para nós, é através dessa reconstrução crítica de instituições, representadas pelos cargos de seus componentes e por suas atividades, que o autor faz seu questionamento, sua retomada irônica e problematizadora da realidade. É por meio desse quadro social aguçada e acidamente construído e repleto de humor, paródia e crítica que percebemos os diversos aspectos da realidade atual.

Analisada ainda pelo viés da teoria da alegoria de Benjamin, a obra pode ser considerada como alegórica, constituindo-se como meio para que o autor apresente uma visão da realidade que traz um significado para além da história contada em primeiro plano. A relação que o próprio Benjamin traça entre o desejo por eternidade e a consciência da efemeridade dão vazão à alegoria na literatura, sendo “na historicidade e na caducidade das nossas palavras e das nossas imagens que a criação alegórica tem suas raízes” (GAGNEBIN, 2011, p. 46).

Ao deixar a realidade portuguesa em suas obras para abraçar o que Lopes (2010, p. 140) chama de “alegorias que funcionam como distopias de um mundo abandonado pela razão”, Saramago passa a representar não apenas a realidade de sua terra-natal, mas algo maior, universalizado, em um processo de “extensão” de seu texto, o qual vem a incluir uma visão de morte e finitude própria do fazer alegórico. É expressivo apontar que, para Lopes, até mesmo o Prêmio Nobel contribuiu para que o autor entrasse pelo caminho da ressimplicação e universalização de sua obra, permitindo assim “um diálogo mais profícuo com leitores que são agora oriundos de todas as latitudes” (LOPES, 2010, p. 140).

Desta forma, tanto elementos do romance pós-moderno como da teoria alegórica de Benjamin correlacionam-se em *Intermitências*, criando uma contextualização social do Ocidente em que é possível enxergar os traços da inovação estética do romance deste período, além da problematização histórica criada por meio da uma ironia maciça que faz dos personagens da obra uma alegoria calcada na historicidade – “As alegorias envelhecem porque da sua essência faz parte o desconcertante” (BENJAMIN, 2011, p. 195).

Em razão da miríade de possibilidades a serem analisadas com mais profundidade nesta obra, buscamos fazer neste trabalho um panorama do romance específico de Saramago, detendo-nos em elementos específicos. Diversas das características apontadas neste estudo, que nos ajudam a enquadrá-lo na ficção pós-moderna conforme Linda Hutcheon a percebe e a acrescentam como representativa

dos romances alegóricos do autor, podem certamente ser mais profundamente exploradas e analisadas. Seguramente, inúmeros dos aspectos aqui ressaltados poderão ser temas para novas pesquisas. Assim, lembramos que

José Saramago é, decerto, um escritor de idéias, é um escritor de representação e reconstrução da realidade, preocupado com o mundo efetivo e, embora sem ilusões nem crenças (que todos fomos progressivamente perdendo), é um pensador otimista e de fato construtivo: há uma lição nos seus livros, embora raramente explícita, e sempre enriquecida pela ambigüidade (SEIXO, 1999, p. 96)

Dessa forma, a obra estudada aqui reforça a ideia da conexão de Saramago com sua realidade e da força de seu texto como representativo de uma inovação narrativa, temática e estética, marcada pela subversão, pelo questionamento, pela problematização e pelo desafio à ideia de uma verdade “única” e imutável – seja no campo estético, seja no campo narrativo, seja no campo histórico –, alinhando-se com o panorama pós-moderno representado ricamente na literatura contemporânea e possuindo um cunho representativo e baseado na historicidade, possibilitador de seu caráter alegórico.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILERA, Fernando Gómez (sel. e org.). **As palavras de Saramago**. Trad. do espanhol, inglês, francês e italiano: Rosa Freire d'Águiar, Bernardo Ajzenberg, Eduardo Brandão, Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ARNAUT, Ana Paula. **José Saramago**. Lisboa: Edições 70, 2008.

BARRENTO, João. O astro baço: a poesia portuguesa sob o signo de Saturno. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 135-136, jan. 1995.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

BECKER, Paulo Ricardo. A narrativa pós-moderna em José Saramago. In: **Anais do XIV Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa: Literaturas de Língua Portuguesa e a Renovação do Discurso Literário**. Porto Alegre: CECLIP/CPGL; EDIPUCRS, 1994.

BIZIAK, Jacob dos Santos. **Do mítico que dá a certeza ao questionamento que dá a dúvida: os olhares de Herculano e Saramago sobre a realidade histórica de Portugal - Em que(m) você crê?**. 101 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2009. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/91560>. Consulta em julho de 2017.

BORDINI, Maria da Glória. Poeta apesar de si mesmo. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 15, 2011.

BRANDÃO, Vanessa Cardozo. As cavernas em *A caverna*: dialética, alegoria e multiplicidade de sentido em José Saramago. Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas Dossiê: Saramago PPG-LET-UFRGS, Porto Alegre – v. 02 n. 02 – jul/dez 2006. Disponível em < <http://www.seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/viewFile/4878/2793>>. Consulta em junho de 2017.

EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo**. Trad. Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

FERREIRA, Priscilla de Oliveira. O romance histórico na literatura portuguesa contemporânea. **Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas** - Dossiê: o romance português e o mundo contemporâneo. PPG-LET-UFRGS: Porto Alegre – v. 05 n. 02 – jul/dez 2009.

FORNOS, José Luís Giovanoni. Portugal e o salazarismo. In: RODRIGUES, Inara de Oliveira; NIDERAUER, Silvia (Orgs.) **Brasil e Portugal**: a ditadura entre luzes e sombras. Frederico Westphalen: URI, 2015.

FREITAS, Jorge. Anotações sobre a teoria da alegoria barroca de Walter Benjamin. In: **Em Tese**, Belo Horizonte, v. 20. n. 2, maio-ago. 2014.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? Trad. Hugo Mader. In: **Revista Novos Estudos - CEBRAP**, n. 77. São Paulo, março de 2007

_____. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1997.

KAUFMAN, Helena. A metaficção historiográfica de José Saramago. **Revista Colóquio/Letras**. Ensaio, n. 120, abr. 1991.

LOPES, João Marques. **Saramago: Biografia**. São Paulo: Leya, 2010.

LOWE, Norman. **História do mundo contemporâneo**. 4ª ed. Porto Alegre: Penso, 2011,

MARINHO, Maria de Fátima. O romance histórico de Alexandre Herculano. In: **Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas**. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras, II série, vol. 9 (1992), Disponível em: <http://hdl.handle.net/10216/8769>. Consulta em julho de 2017.

MAXWELL, Kenneth. **O império derrotado: Revolução e Democracia em Portugal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MELO, Daniel. **Salazarismo e cultura popular: (1933-1958)**. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2001.

MURICY, Katia. **Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2009.

NETTO, José Paulo. **Portugal: do fascismo à revolução**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.

ORNELAS, José N. Construção da identidade e narrativa contemporânea portuguesa. In: REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel (Org.). **Transversais da memória: história e identidade na literatura portuguesa**. Santa Maria: Editora UFSM, 2012.

PERKOSKI, Norberto. A representação do leitor na obra *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, de José Saramago. **Anais do XIV Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa: Literaturas de Língua Portuguesa e a Renovação do Discurso Literário**. Porto Alegre: CECLIP/CPGL; EDIPUCRS, 1994.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Formas e usos da negação na ficção histórica de José Saramago. In: CARVALHAL, Tania Franco e TUTIKIAN, Jane (orgs). **Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

PROENÇA FILHO, Domício. **Pós-modernismo e literatura**. São Paulo: Ática, 1988.

REIS, Carlos. A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século. In: **Scripta**, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, 2º sem. 2004.

ROANI, Gerson Luiz. **No limiar do texto: Literatura e História em José Saramago**. São Paulo: Annablume, 2002.

SANTOS, Pedro Brum. A dialética do tempo em José Saramago. **Anais do XIV Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa: Literaturas de Língua Portuguesa e a Renovação do Discurso Literário**. Porto Alegre: CECLIP/CPGL; EDIPUCRS, 1994.

SARAIVA, António José e LOPES, Óscar. **História da literatura portuguesa**. 17ª edição. Porto: Porto, 2010.

SARAIVA, Jose Hermano. **História concisa de Portugal**. 8ª ed. Mira-Sintra: Europa-America, 1983.

SARAMAGO, José. **As intermitências da morte**. 4ª ed. Lisboa: Leya, 2011.

SEIXO, Maria Alzira. Saramago e o tempo da ficção. In: CARVALHAL, Tania Franco e TUTIKIAN, Jane (orgs). **Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. **José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses**. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

SIMÕES, João Gaspar. **História do romance português**. Lisboa: Estúdios Cor, 1969. Volume 2.

SOUSA, R.; QUEIROZ, C. da S. José Saramago e a metaficção historiográfica: uma leitura de *Memorial do Convento*. **Memento**, Revista de Linguagem, Cultura e Discurso. UNINCOR, Mestrado em Letras, v. 06, n. 2, jul-dez 2015.

TUTIKIAN, Jane. Alexandre Herculano - O Romance Histórico. Porto Alegre, (in mimeo).

TUTIKIAN, J. F. Inquietos Olhares: a construção do processo de identidade nacional nas obras de Lídia Jorge e Orlanda Amarílis. In: **Via Atlântica**, v. 2, São Paulo: USP, 1999.

VALENTIM, Jorge. Resenha - *As intermitências da morte*. **Scripta**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-Afro-Brasileiros da PUC Minas, Belo Horizonte: Ed. PUCMINAS, v.10, n.19, p.287-290, 2. sem. 2006.

VIEGAS, Francisco José (Coord.). **José Saramago**: uma voz contra o silêncio. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.