

Dossiê: Cruzamentos Ítalo-Luso-Afro-Brasileiros: por uma urgente restituição ética do Humanismo (línguas e literaturas hoje)

Morte e vida intermitente: entre o humano e o humanismo na tanatografia polifônica de José Saramago

Intermittent death and life: between the human and humanism in the polyphonic thanatography of José Saramago

Muerte y vida intemitante: entre humano y humanismo em la tanatografía polifónica de José Saramago



Augusto Rodrigues Silva Junior

Universidade de Brasília (UnB), Brasília, Distrito Federal, Brasil
augustorodriguesdr@gmail.com



Marcos Eustáquio de Paula Neto

Universidade de Brasília (UnB), Brasília, Distrito Federal, Brasil
marcoseustaquio94@gmail.com

Resumo: *As intermitências da morte* (Saramago, 2005) é um romance-fabular que articula a relação entre realidade e fantasia. Em conjuntura dialógica viabilizada pela “delgadíssima película” (Saramago, 2016, p. 568) liminar, no plano estilístico-narrativo, a tanatografia é uma ferramenta para analisar o curso da história engendrado na matéria ficcional. Em âmbito coletivo e individual, nosso artigo analisa modos de confrontar a crise humanística ao longo da história e os escritos de Saramago que forjaram sua revisão na contemporaneidade. A escrita viral, então, descortina essa arena político-ideológica em prosa polifônica, multiplicidade, inacabamento.

Palavras-chave: Saramago; intermitências da morte; polifonia; tanatografia.

Abstract: *As intermitências da morte* (Saramago, 2005) is a fable novel that articulates the relationship between reality and fantasy. In a dialogical conjuncture made possible by the liminal “very thin film”, in the stylistic-narrative plane, thanatography is a tool to analyze the course of history engendered in fictional matter. At the collective and individual level, our article analyzes ways of confronting the humanistic crisis throughout history and the writings of Saramago that forged its revision in contemporary times. The viral writing, then, unveils this political-ideological arena in polyphonic prose, multiplicity, incompleteness.

Keywords: Saramago; intermittencies of death; polyphony; thanatography.

Resumen: *Las intermitências de la muerte* (Saramago, 2005) es una novela fabulosa que articula la relación entre la realidad y fantasía. Em um contexto dialógico facilitado por la “delgadíssima película” liminal, em el plano estilístico-narrativo, la tanatografía es una herramienta para analizar el curso de la historia generada em la matéria fictícia. Em um âmbito colectivo e individual, nuestro artículo analiza formas de enfrentar la crisis humanística a lo largo de la historia y los escritos de Saramago que han moldeado su revisión em la contemporaneidade. La escritura viral, entonces, desvela esta arena político-ideológica em prosa polifónica, multiplicidade e inabamiento.

Palabras clave: Saramago; las intermitencias de la muerte; polifonia; tanatografía.

Submetido em: 17 de setembro de 2023

Aceito em: 16 de janeiro de 2024

Publicado em: 10 de setembro de 2024

Imagine um cesto de laranjas, disse o outro, imagine que uma delas, lá no fundo, começa a apodrecer, imagine que, uma após outra, vão todas apodrecendo, quem é que poderá, nessa altura, pergunto eu, dizer onde a podridão principiou, Essas laranjas a que está a referir-se são países, ou são pessoas, quis saber Tertuliano Máximo Afonso, Dentro de um país, são as pessoas, no mundo são os países, e como não há países sem pessoas, por elas é que o apodrecimento começa, inevitavelmente, E por que teríamos tido de ser nós, eu, você, os culpados, Alguém foi, Observo-lhe que não está a tomar em consideração o factor sociedade, A sociedade, meu querido amigo, tal como a humanidade, é uma abstracção (Saramago, *O homem duplicado*, 2002, p. 41).

Com a crise sanitária e sócio-ideológico-filosófica, originada e definida pela conjuntura do biênio pandêmico 2020-2021 no planeta e no Brasil, de reverberações ainda centrais no debate político nacional, a crítica literária volta-se para o fenômeno viral como motivação artística de um modelo de pensamento sempre inacabado. Alinhado a esse exercício de crítica polifônica, nosso artigo constitui-se em análise da obra *As Intermitências da Morte* (2005), de José Saramago. Por meio da noção de multiplicidade, conforme pensada por Italo Calvino (2001) e por outros estudiosos do romance, tais como Auerbach (2015) e Lukács (2011), a plurivocalidade literária pode situar a produção saramaguiana na pluralidade de sujeitos e em um contexto viral.

As intermitências da morte destacam-se na capacidade de mobilizar questões de vários âmbitos da atuação humana: desde a primeira linha do romance, revela-se ao leitor a ameaça constitutiva da “quádrupla crise”, quádrupla porque “demográfica, social, política e econômica” (Saramago, 2016, p. 536). Em diálogo com a geopoética, podemos perceber um processo de replicação, para além do biológico, em Saramago. Movimentando sua visão de mundo para a economia, filosofia, *demografia*, religião, comunicação, corporalidades, práticas mortuárias: tudo aponta para uma escrita em “ideia fixa”, tomando de empréstimo termo cunhado

por Brás Cubas/Machado de Assis. Para conjugar a replicação virótica em nível teleológico-somático, Saramago evoca alterações nos corpos, em campo mimético, numa constante replicação “noosférica” (Vermeire, 2017) e até mesmo num jogo entre o metafísico e o físico na morte como fenômeno contagioso pela capacidade de palavras diante do contágio. Entre a vida e a morte intermitente (quase sempre “severina”), essa replicação corpórea de seres em “mutação”, tal como o vírus (da Covid-19) encaminham uma consistência fenomenológica de “dramas em gente”, termo pessoano, numa coletividade que alia as imagens de peste e de carnavalização – já exploradas n’*O ano da morte de Ricardo Reis*, diante da epidemia de regimes totalitários na Europa.

Nas máscaras que lançam olhares múltiplos sobre o mundo e no “diálogo em gente” que abarca a tradição do dialogismo (socrático e luciânico) da polifonia (Dostoievskiana e Machadiana), da carnavalização (Rabelaisiana e Cervantina), do experimentalismo prosaístico (com Laurence Sterne e Almeida Garret) Saramago responde e funda uma nova forma de indagar. No campo artístico-pragmático que movimenta fenômenos linguísticos, estéticos e éticos, reequacionando a imagem do humanismo na contemporaneidade suas plataformas coletivas e conturbadas apontam para profundas mudanças no planeta.

A história sócio-política, jurídico-quiográfica, na perspectiva do humanismo – enquanto engajamento – ensina que existe uma busca por uma realidade mais justa, melhor e mais igualitária. Nesse encontro tanatográfico, Saramago demonstra que somos muito sensíveis, muito efêmeros, mas que (alguns de nós) não perdemos a esperança. Se a morte ensina que existe uma delimitação do tempo, a vida nos faz seguir com memória e história, biografia e língua. Uma das figuras a chamar a atenção para esse engajar fulcral de Saramago, fundamental para um humanismo no novo milênio, foi Valter Hugo Mãe:

Defino categoricamente José Saramago pela sua honestidade intelectual, uma frontalidade que caracteriza todo o

seu discurso. Poucos serão os escritores, os muito grandes escritores, que assumiram de modo tão declarado o seu compromisso ideológico, talvez até a sua utopia, dentro e fora dos livros, à procura de se colocarem diante da sociedade como essa voz de uma tremenda transparência e reiterada preocupação. Nas suas entrevistas, José Saramago partia dos livros para chegar à estrutura dos assuntos levantados, que é o mesmo que dizer que pretendia levar-nos a pensar, e pensar melhor, acerca da estrutura da sociedade que construímos ou toleramos. Sonhava com isto tudo ser melhor. Sonhava, coisa que a apatia vai matando mais e mais entre todos (Mãe, 2012, p. 10).

Se o morrer é um organizador do indivíduo, o humanismo renovado é um bem necessário para o humano. Então, viver é todo dia recomeçar esse sonhar que escreve. No dia seguinte uma parte vive, no dia seguinte uma parte morre. Mas as *intermitências* apontam para um humanismo como uma forma de melhoria das relações, das leis, dos modos de ser e de fazer, nos modos de construir valores universais. Nessa tanatografia, escreve-se porque uma população específica vive com a escrita e, nesse universo da palavra, as vozes e os gestos se encontram: os gabinetes das instituições, as bibliotecas, a sabedoria oral, das ruas, das verdades populares e até dos jornalistas engajados, pessoas em arena – *comunhão* engendrando vidas *comunitárias e comunistas (communitas)*. Infere-se, desse pensamento também, filosoficamente ligado ao humanismo, que o sentir está ligado à linguagem e ao desejo (necessidade). Entre o fora do ser está justamente o espaço para a linguagem: “o outro permanece outro, embora seja um momento do eu” (Bastos, 1998, p. 18). Como colocou Eagleton em *Depois da teoria*, os temas da “morte, o mal e o não-ser” são os mais urgentes nesse novo milênio: “A ideologia está aí para fazer com que nos sintamos necessários; a filosofia está por perto para nos lembrar que não o somos” (Eagleton, 2005, p. 283).

Quer dizer, a plena responsabilidade humana, captada na matéria artística, potencializa o caráter dialógico e responsável das tensões definidas no campo ficcional com as experiências reais e históricas (versões) testemunhadas em tempos de intempéries. Nossa intenção é, por meio de uma crítica tanatográfica e desassossegada, compreender a disposição romanesca da produção saramaguiana e de que modo sua arquitetônica (Bakhtin, 2018) prosaica propicia o debate sobre as ideias de liberdade, de isonomia dos sujeitos, da capacidade de se “levantar do chão”. Esses elementos tão caros e imprescindíveis à estrutura polifônica de seu romance intermitente geram a “multiplicidade” analisada pelo ficcionista e ensaísta italiano Calvino:

Há o texto múltiplo, que substitui a unicidade de um eu pensante pela multiplicidade de sujeitos, vozes, olhares sobre o mundo, segundo aquele modelo que Mikhail Bakhtin chamou de ‘dialógico’, ‘polifônico’ ou carnavalesco, rastreando seus antecedentes desde Platão a Rabelais e Dostoiévski (Calvino, 2001, p. 132).

Localizamos n’*As Intermittências da morte* íntima assimilação entre o romance e o elemento plurivocal. Em articulação com Perry Anderson (2007), compreendemos esse elemento prosaico como uma convocação à ação, para uma marcha ao futuro – que é o agora. Viver não é melhor que sonhar: um deve alimentar o outro na vida e morte intermitente. Nesse movimento dialético de uma ordenação do mundo tudo se transforma em palavra. Este ato, na ação de palavrar, não é casual: ordenar, neste caso, significa “organizar aquilo que foi imaginado”, deixar “crescer com leveza” (Calvino, 2001, p. 70). *As lezione americane*, as “Cinco Propostas para o próximo milênio” facultam, neste encontro entre o pensador italiano e o escritor lusitano, o ordenamento das palavras, pequenas memórias do mundo, fulgurando como o ato contínuo de todo escritor.

Nessa forma de *testamento* (Gomes, 1994, p. 23) de leitor-remita, que define bem o *modus operandi* rememora-se o ato de escrever e de fazer livros pensados: mundos ordenados se redefi-

nindo na pena do escritor. Por outro lado, este ato de não-morte coletiva, ou melhor, de escrever enquanto não se pode morrer, gerou um livro em condição labiríntica. Há mais bifurcações: no enredo do livro, temos a encarnação da morte, que abdica de sua gadanha (foice) animada e de seu ofício sepulcral de tirar vidas, inserindo toda uma nação em dramas e reflexões político-sociais.

Entendemos tais circunstâncias, edificadas pela prosa de José Saramago, como motor para o surgimento de novos modos de pensar, de interpretar e de inquietar, viabilizados pela disposição romanesca e que o diálogo sugerido com Wittgenstein provoca. A escrita virótica de Saramago lança uma visão desassossegada para o humanismo – surgido em tempos de imperialismos, colonizações e grandes navegações. O seu comprometimento com valores humanistas no final do século XX e início deste novo milênio indicam exatamente o papel do artífice da prosa na movimentação das tensões éticas e estéticas.

Do fazer propositivo da necessidade de profundas transformações no mundo a escrita virótica, tão premente em *Ensaio sobre a cegueira* e *Ensaio sobre a lucidez*, ganha contornos muito bem acabados em *Intermitências da morte*. Deste modo, explorando a singularidade dessa capacidade que o ganhador do Nobel teve, entre arte e vida, de enxergar um mundo pandêmico, entendemos a prática leitora do crítico polifônico como um modo de superar as torres de marfim edificadas nos espaços acadêmicos que, muitas vezes se isolam para não se contagiarem e que conversam apenas com um “pequeno número de leitores, na debilidade cultural do contexto que os cerca” (Figueiredo, 2004, p. 147).

Essa vida e morte intermitente fornece “formas de conhecimento” em torno de um contexto de crise. A capacidade visionária de Saramago evoca imagem estruturante de uma articulação que intuímos como busca da adaptação do olhar das pessoas para um mundo pandêmico em várias escalas. As ferramentas de análise literária por nós selecionadas fazem confluír: 1) a noção de romance, enquanto gênero literário de fecunda formatação de pensamento e de reflexão, e 2) a história, pensada enquanto fenômeno

característico de uma sucessão de transformações e ruínas, com inspiração no pensamento de Walter Benjamin. Para nós, o conúbio arquitetado entre tais polos favorece a amplitude da abordagem fabular saramaguiana: fábula de caráter dramático-dialogal e inacabado, posto que direcionado ao futuro teleológico, marca de todo romance. Nas calhas das rodas da imensa engrenagem das *intermitências*, o tempo histórico, psicológico, biobibliográfico é eterno em seu caráter cíclico e circular. Esse movimento, entre o começo fabular-filosófico e o fim corporal-romanesco, torna possível avançar entre o realismo e a fantasia e fazer com que tudo funcione em lógicas correspondentes que:

desejam transfigurar a realidade, descrevendo comportamentos envoltos num certo halo irreal, em paragens indefinidas [...] que suscitam no leitor uma impressão de verdade porque antes de serem ou não verossímeis são articuladas de maneira coerente (Candido, 1998, p. 10-11).

Há uma linhagem de romancistas que articulam de maneira coerente as potencialidades da alta fantasia e do baixo realismo: Machado, Borges, Calvino e Saramago são bons representantes desta condição humana. Esse jogo entre realidade e fantasia, para transfigurar a realidade, movimenta informações que compõem uma conjuntura filosófica edificada como consequência de excepcional circunstância: o habitar de uma “delgadíssima película” (Saramago, 2016, p. 568) divisora de mundos, conforme imagem extraída do próprio romance. Trata-se de procedimento de forma e conteúdo, entre o estético e o ético e do caráter mobilizador, que, intuímos, conjura certa qualidade liminar em uma escrita que se reconhece, no plano estilístico-narrativo, uma tanatografia como motor para sua efetivação.

Cada imagem e cada palavra que habitam nossas mentes são dotadas de respostas ao outro num horizonte de expectativas e de vozes revestidas de invólucros imaginosos e afetivos que ecoam em situações monológicas e dialógicas. De certa forma, a multiplicidade pensada por Italo Calvino, em contato com Bakhtin, aponta

para um leitor que habita um mundo discursivo sempre respondendo ao outro, como se vivêssemos em condição respondível e múltiplice. Para o italiano e para o português, este seria o mundo ideal: um lugar dialógico. O leitor de romances, que vive a experiência imagética de uma vida, com as palavras do outro, conhece bem estas potencialidades (cotidianas e estilizadas) de uma (estética) da criação verbal. Neste devir, a responsabilidade, aproxima Antonio Candido e Italo Calvino:

[...] diversos elementos concorrem para formar a parte visual da imaginação literária: a observação direta do mundo real, a transformação fantasmática e onírica, o mundo figurativo transmitido pela cultura em seus vários níveis, e um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível, de importância decisiva tanto na visualização quanto na verbalização do pensamento (Calvino, 2001, p. 110).

Nesta pequena poética entre um italiano, um lusitano e um brasileiro, o crítico das *Seis propostas para o próximo milênio* (como o livro é chamado no Brasil) conjuga modos de visualizar o mundo e de arquitetá-lo em palavras: os mundos onírico, observado, cultural fundem-se na verbalização – retratos dos processos de interiorização, condensação e abstração. Utilizando *propostas* como método analítico, Calvino traça um imenso panorama, em poucas palavras, das “épocas particularmente felizes para a imaginação visual” (Calvino, 2001, p. 110). Elenca o humanismo de batismo Renascentista com ecos de modernidade no Barroco e no Romantismo – momentos ricos para a imaginação literária. Aponta, ainda, uma atualização nos contos fantásticos do Século XIX, desse fantástico que brota do cotidiano, como em Balzac. Trata imagens recicladas ao longo do tempo e do modo irônico de introduzir o gosto do maravilhoso em cada época. Também destaca os procedimentos que ampliam o estranhamento, como no caso de Beckett, que obteve os melhores resultados com o mínimo de elemen-

tos visuais e de linguagem. Mas conclui com Balzac, o romancista da *vida inteira*:

Balzac na sua *Comédia humana* infinita deverá incluir também o escritor fantástico que ele foi, com todas suas infinitas fantasias; e deverá incluir também o escritor realista que ele é ou quer ser, sempre empenhado em capturar o infinito no mundo real na sua *Comédia Humana* (Calvino, 2001, p. 114).

Além dos efeitos que tais elementos, fantástico e realista, acarretam no âmbito estilístico-narrativo, como colocam Candido e Calvino, reiteram no plano filosófico e político-ideológico, o caráter solvente que essa escrita viral gera. Nos termos do romance saramaguiano, a película liminar move-se em situações limítrofes já características dos episódios das *Intermitências* em multiplicidade. Para ampliarmos o leque de significações de tais camadas, poderíamos dizer: 1) trata-se de movimentos que, em nossa mirada, também projetam a complexidade que se dá, em múltiplos âmbitos, da nossa contemporaneidade pandêmica; e 2) consistem também em arena instigadora de discursos destronantes, que confrontam “discursos autoritários” (Bezerra, 2015, p. 244) antes aceitos e legitimados pelo consenso.

Na ascensão da prosa renascentista rabelaisiana, por exemplo, também mobilizadora do halo irreal e real, de mundos no mundo, notamos diferentes engrenagens da manifestação fúnebre e tanatográfica, pois o campo sério-cômico da literatura ocidental esbarra-se com a carnavalização, outro elemento definidor do universo do fim da Idade Média e do Renascimento. Exatamente o momento de ascensão do *Renascentismo*, da invenção da Imprensa, das “grandes” navegações – que dizimaram milhares de povos e de línguas no continente (chamado de) americano.

Como destacam Italo Calvino na “Multiplicidade”, e Bakhtin no “contexto de François Rabelais”, serve a nós de exemplo o caráter responsável da arte em tempos de catástrofes. Se pensarmos

no contexto de guerras e pestes na Idade Média e seu despontar no século XVI com as doenças e ambições europeias matando milhões de pessoas durante 300/400 anos, observamos na literatura do romancista lusitano um grito *ugolino* contra humanismos ensimesmados e que beneficiaram apenas uma parte da humanidade, em detrimento e negando o que haveria de humano em povos originários e africanos.

A partir de então, entendemos que a tanatografia moderna, cuja obra seminal seria a de Machado de Assis, no Brasil, se configura no deparar-se com experiências liminares e, mesmo, infernais, que teriam encontrado ocorrências nas epopeias antigas (com destaque à *Odisseia* e à *Eneida*), com reverberações artísticas ao longo de toda a Idade Média (*soties*, danças macabras, farsas e autos catabáticos). Encontrando projeções nas literaturas renascentistas, na ascensão do romance, no realismo grotesco do séc. XVII, em Dostoiévski, e surgindo em José Saramago como fenômeno de fulcral consumação da polifonia em crise desenhada pelo Nobel português, Machado de Assis já nos ensinara que o “humanitismo não é um humanismo”.

O que não poderíamos deixar de grifar é o caráter aberto da forma romanesca, motivada pela estrutura inacabada da sociedade burguesa (se pensarmos em certa ascensão do romance no século XVIII, com o marxista Gyorgy Lukács, e da luta de classes que nela se consolida). Tais contextos, o do Renascimento com o dos romancistas Rabelais e Cervantes, e o da ascensão burguesia oitocentista, fornecem matéria para que o objeto artístico reformule aquele “juiz supremo” – para ficarmos com associação feita por Milan Kundera.

Poderíamos mencionar a circunstância descortinada “no dia seguinte ninguém morreu” (Saramago, 2016, p. 479), que também serve de entrada limítrofe (pelicular e liminar) à arena da prosa polifônica. O percurso da narrativa engendrado na matéria ficcional – nos âmbitos coletivos, “nacionais”, mas também pessoais e individuais – herda os danos da crise filosófica incitada pelos artifícios ficcionais da prosa virótica de Saramago. Esse é o ponto nodal de

nossa interpretação do romance, em que revelamos nas intermitências (efetivadas pelas cartas, pelos anúncios, pela música) as condições sensíveis e humanísticas para a ampla e livre exploração das vivências e das mortes ali transitadas.

A frase cabal, logo no início da narrativa, e que volta na última expressão no final do livro, indicam a situação extraordinária em terreno demarcado por divisão política e linguística, posto que apenas falantes de língua portuguesa arcam com as consequências da misteriosa situação desse dia seguinte em que ninguém morre. A prosa saramaguiana esculpe, pela condição viral das pessoas que param de morrer, situação intermitente – mesma condição orquestrada em *Ensaio sobre a cegueira* (epidemia do excesso de olhar que leva à “cegueira branca” e *Ensaio sobre a lucidez* (epidemia de consciência política que leva à consciência virótica da revolução), bem como a epidemia do capital em *A caverna*.

Com o descortinar narrativo orquestrado, situação limítrofe capaz de destronar verdades antes inquestionáveis, o livro também se amarra a seu desfecho, que se encerra no mesmo ponto: “No dia seguinte ninguém morreu” (Saramago, 2016, p. 479).

Esse pressuposto nos auxilia a reconhecer as “escritas de morte” como arenas capazes de fazer ecoar vozes e imagens de personagens e narradores finados que, até então, permaneciam quietos e silenciosos. Os termos propõem a retomada de toda uma “longa tradição” de falastrões fúnebres que irrompem através da épica na Antiguidade Clássica – por intermédio das Catábases, “Viagens aos Infernos” (Sousa, 2013), e que repercutem nas sátiras menipeias. Estamos diante de contributos intelectuais bastante distintos, mas a noção de humor e de sátira filosófica, que as *intermitências da morte* apresentam, permitem que os interliguemos para um aprofundamento comparativo em torno das peculiaridades desse pequeno romance-fabular.

Assim, deteriorando estruturas de ordem social, gera-se situação limítrofe capaz de destronar verdades antes inquestionáveis. Os estudos já empreendidos sobre as viagens abissais se mantêm

norteadores de nossa pesquisa, mas são também pensados por uma ótica de crítica tanatográfica. Migrar-se ao mundo desconhecido consolida-se enquanto escrita reflexiva, filosófica e de recomposição biográfica que encontra justamente nessa autoria o *modus operandi* do objeto ficcional saramaguiano aqui dissecado.

Em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2018), Bakhtin mapeia toda uma genealogia dos gêneros literários que atuaram como berço do romance polifônico. O pensador russo localiza, na arena dos gêneros da Antiguidade, dois grandes campos artísticos: o retórico e o épico, de qualidades sérias; o carnavalizado e dialógico, de teor sério-cômico. Para ele, as raízes do romance se assentam nos campos, mas é na alçada do sério-cômico que ele vislumbra a liberdade e o inacabamento. Os ingredientes determinantes para a pluridiscursividade do romance novecentista de Dostoiévski, representadas de forma mais substancial pelos diálogos socráticos e pelas sátiras menipeias levam ao percurso dos gêneros sério-cômicos para fundamentar nossa abordagem polifônica e liminar (pelicular) de *As Intermitências da morte* (2005).

Se retrocedermos no tempo, podemos tomar como exemplo do campo sério da literatura a épica homérica, na qual visualizamos um discurso mortuário gerador de verdades funéreas: “Não é um enigma o que me pedes. Fica atento: / qualquer defunto que permitas se acercar / do sangue há de pronunciar tão só verdades” (Homero, 2011, p. 327). Este episódio, referente a um diálogo com o sábio Tirésia, a viagem abissal surge como ato para se alcançar um distanciamento sério, pois se constrói dentro da narrativa com o objetivo preponderante de eliminar as dúvidas sobre o futuro das personagens. A visão monolítica agraciada ao herói épico fundamenta a tese defendida em *Mimesis* (Auerbach, 2015) a respeito do distanciamento destinado à visão acabada e iluminada dos mistérios futuros. (...) A assertiva bakhtiniana também diz respeito ao que pontuou Auerbach sobre Homero: o poeta “não conhece segundos planos. O que ele nos narra é sempre somente presen-

te, e preenche completamente a cena e a consciência do leitor” (Auerbach, 2015, p. 03).

Para ampliarmos ainda mais o esquadro literário que aqui almejamos orquestrar, propomos outro salto, em direção às sátiras luciânicas (Séc. II d.C.). Em tais literaturas, o cenário mortuário e subterrâneo também assume importante função, posto que não se delimita a fator acessório, como simples pano de fundo da narrativa, mas proporciona mundividências radicalmente alheias àquelas construídas pelos que ainda habitam o mundo material. A respeito disso, Ipiranga Júnior (2002, p. 109) já havia esclarecido: “O que está abaixo do real, o Hades luciânico, é formado em função de outras ordens de realidade vistas em sua alteridade com o real de cima”. O predomínio da alteridade nos diálogos surge como resultado do distanciamento promovido pelo trespasse e fornece aos seres uma reversibilidade motivadora para a formulação de suas concepções:

DIÓGENES – Ó Pólux, recomendo-te, logo que chegues lá acima (creio que é já amanhã a tua vez de voltar à vida), se por acaso vires Menipo, o cão (deves encontrá-lo em Corinto, lá para as bandas do Craneu, ou então no Liceu, fazendo troça dos filósofos em permanente discussão uns com os outros), que lhe dê este recado: “Ó Menipo, Diógenes convida-te, de já troçaste o bastante das misérias terrenas, a vir cá abaixo, para te rires muitíssimo mais. Sim, que o teu riso, aí na terra, pode, de algum modo, ser injustificado, e muitas vezes se pergunta: «Quem conhece completamente o que há para além da vida?, ao passo que, cá em baixo, não cessarás de rir com todo o fundamento, como eu agora, sobretudo ao veres os ricos, os sárrapos e os tiranos agora tão reles e tão insignificantes, só reconhecíveis pelas suas lamentações, vê como essas criaturas são frágeis e ignóbeis, a recordarem continuamente a sua vida terrena” (Samósata, 2012, p. 199, grifos do autor).

Assim que adentramos aos primeiros diálogos, observamos Diógenes convocando Menipo ao Hades e expondo a natureza do lugar e seus efeitos provocados nas pessoas que lá adentraram. Há de se lembrar que ambos são filiados à filosofia antiga de Antístenes, o *Kynismus* – com menção ao étimo, para não confundirmos com o Cinismo contemporâneo –, tradição filosófica constituinte de certo “espírito de rebeldia” (Samósata, 2012, p. 161) da qual brota a sátira menipeia e/ou luciânica. Do ponto de vista do leitor, podemos entender o recado enviado como uma apresentação à ambiência através da qual se travarão todas as conversas descritas na obra, pois nos introduz à atmosfera satírica, predominante nas falas das personagens, como uma espécie de prólogo.

O introito redigido por Diógenes personagem, conforme dito, nos orienta a entender a descida ao inferno luciânico como forma de dizimar as hierarquias firmadas nas relações humanas de seu tempo. De acordo com Diógenes, mesmo Menipo, que já era cínico e alheio a muitos dos preceitos vigentes na época, teria como gratificação um riso “com todo o fundamento”, atingido única e excepcionalmente através da descida transcendente. Em linguagem mais teórica, tratamos aqui do alcance de um “novo tratamento” (Bakhtin, 2018, p. 121) dispensado à realidade possibilitado pelo olhar dos mortos, o que nos direciona a outra particularidade sério-cômica da obra: a preocupação com a experiência em detrimento da lenda.

A cosmovisão originada através das profundezas do Hades não desvia o foco das questões terrestres exploradas pelos vivos, mas as reformula por outro aspecto, de modo a *rebaixar* o trato elevado concebido a alguns e enaltecer os pobres e oprimidos. Desta forma, a decomposição dos corpos amplia-se na decomposição biográfica. A putrefação repercute em uma visão que desmascara o imaginário épico e provoca em Menipo questionamentos e considerações legitimadas pela situação fúnebre. O fenômeno tem uma outra consequência fundamental na obra

luciânica: a isonomia entre as vozes que antes se relacionavam sempre através de hierarquias socialmente construídas e agora exploram uma radical liberdade.

Em suma, a catábase luciânica repete alguns traços da descida homérica, mas propõe uma reversibilidade na consolidação de uma nova mundividência. O olhar voltado para as questões terrenas se mantém, mas a perspectiva subordina-se a uma ironia e é modificada pela nova condição em que esses defuntos falastrões se encontram. Os valores antes inquestionáveis, as verdades tão valorizadas e os princípios impostos são todos elementos que se submetem a uma completa e radical alteridade, que se desdobra no reconhecimento do eterno mistério do mundo, repleto de dúvidas e incertezas.

Concluída a discussão dos diálogos satíricos luciânicos, conduzimos nossa entrada à literatura de José Saramago guiados por um conjunto de gêneros tanatográficos definidores da permanência sério-cômica, tais como: *Gargântua e Pantagruel* (1532-1564), romance do francês François Rabelais; *Dom Quixote* (1605-1615), do espanhol Miguel de Cervantes; e mesmo obras do século XVIII como *A Vida e Opiniões de Tristram Shandy* (1760-1767), do irlandês Laurence Sterne e do XIX *Viagem à minha terra*, de Almeida Garret.

Se existir é ter obra, uma escrita do trespasse faz do fim sepulcral um metaproblema. No contexto da prosificação do mundo, sistematizada com os títulos acima, enuncia-se uma tradição autoconsciente (*self-counsciouness*; *self-organizing-system* – como coloca Calvino a partir de Chomsky). A primeira “metade” da narrativa das *intermitências* nos coloca diante de uma figura fúnebre vislumbrada em âmbito coletivo, mas que já redige gêneros textuais – no caso, a carta violeta que nunca chega – formulados em isolamento e individualmente. A completude do indivíduo, no conjunto de práticas internas e externas que recebe/realiza em relação ao outro implica ativismo e por isso revisa e revoluciona, modifica e metamorfoseia. A morte, então, escreve uma outra carta para um canal de televisão. A análise posterior, e paródica, empreendida pelos gramáticos nos interessa para destacar

o desdobramento irônico e filosófico indicado nessa epígrafe de vertente fabular-romanesca: “Pensa por ex. mais na morte – & seria estranho em verdade que não tivesse de conhecer por esse facto novas representações, novos âmbitos da linguagem” (Wittgenstein *Apud* Saramago, 2005, p. 09; grifo nosso). A epígrafe do livro, que teria sido retirada da obra de Wittgenstein, parece muito mais uma criação fingidora de Saramago. Mas, ela não deixa de apontar justamente para a linguagem como força virótica. Os romances epidêmicos provocam essas novas formas de representação, novos âmbitos de percepção do humano e da própria linguagem – quando o ser “sabe que não morre”.

O violoncelista (que faz um solo da Suíte n. 06 em ré maior, de Bach) e a própria morte, mulher e personificada, são submetidos a processos de metamorfoses que geram reflexões sobre alteridade e viabilizam a construção polifônica e filosófico-romanesca indicada na frase de abertura e de desfecho do livro, na epígrafe falseada, no coletivo da todas “as áreas do conhecimento” que discutem o mundo sem o trespasse. A noção de polifonia também surge como reveladora dos mecanismos da produção, pois instigada exatamente pela situação limítrofe e fúnebre desenhada pela prosa, a narrativa de Saramago se pauta na súbita interrupção das atividades da morte em um único país e nas instantâneas adversidades que o fenômeno da “vida eterna” traria àquela “nação”. Posteriormente, a tanatografia revela-se objeto de apreciação pelas próprias personagens do romance: a escrita epistolar da morte, primeiro a carta que volta, depois o comunicado direcionado aos humanos em rede nacional, é posteriormente analisada divertidamente por gramáticos, conforme lemos abaixo:

a caligrafia, disse ele, é estranhamente irregular, parece que se reuniram ali todos os modos conhecidos, possíveis e aberrantes de traçar as letras do alfabeto latino, como se cada uma delas tivesse sido escrita por uma pessoa diferente, mas isso ainda se perdoaria, ainda poderia ser tomado como defeito menor à vista 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 (Saramago, 2016, p. 625).

A personagem morte recusa-se a desempenhar função que sempre fora sua: a de eliminar um homem quando chegada a hora derradeira. Humanamente, busca modo não de entregar a carta violeta, cujo prazo de entrega já expirava; quer, antes, alcançar maneira de extirpá-la:

Então ela, a morte, levantou-se abriu a bolsa que tinha deixado na sala e retirou a carta de cor violeta. Olhou em redor como se estivesse à procura de um lugar onde a pudesse deixar, sobre o piano, metida entre as cordas do violoncelo, ou então no próprio quarto, debaixo da almofada em que a cabeça do homem descansava. Não o fez. Saiu para a cozinha, acendeu um fósforo, um fósforo humilde, ela que poderia desfazer o papel com olhar, reduzi-lo a uma impalpável poeira, ela que poderia pegar-lhe fogo só com o contacto dos dedos, e era um simples fósforo, o fósforo comum, o fósforo de todos os dias, que fazia arder a carta da morte, essa que só a morte podia destruir. Não ficaram cinzas. A morte voltou para a cama, abraçou-se ao homem e, sem compreender o que lhe estava a suceder, ela, que nunca dormia, sentiu que o sono lhe fazia descair suavemente as pálpebras (Saramago, 2005, p. 207).

Revela-se o estatuto de uma tanatografia que faz a indesejada das gentes desejar completar e completar-se no outro. Ao mesmo tempo, Saramago denuncia as ideologias e práticas virais que contaminam o Ocidente e, conseqüentemente todo o mundo: imperialismos, colonizações, exploração do trabalho do outro, religiões em contradições e, o pior, a aceitação de seres humanos

(como denunciou o *humanitismo* machadiano) disputando ossos com cães – isso acontecia no século XIX no Brasil e recentemente entre pessoas no último governo totalitário brasileiro (2018-2022).

Essa discussão pode encontrar imagem motriz em reflexões de um outro importante teórico do romance no século XX, Milan Kundera: “Quando Deus deixava lentamente o lugar de onde tinha dirigido o universo e sua ordem de valores, separa[ndo] o bem do mal e dera um sentido a cada coisa, Dom Quixote saiu de sua casa e não teve mais condições de reconhecer o mundo” (Kundera, 2016, p. 14). Consideramos ilustrativa a formulação quixotesca do autor checo, pois podemos considerá-la uma síntese de parte das discussões que faremos adiante. Kundera reforça o aspecto da mundividência arquitetada pela disposição da nova forma artística inaugurada pela escrita moderna de Cervantes. Ao localizar no *Dom Quixote* o romance representativo dessa origem de um mundo sem ordem, Kundera reforça o que, no campo da discussão saramaguiana, já descortinamos: o caráter dispersivo e crítico alcançado pela forma tanatográfica. A elaboração cervantina, nesse sentido, pode servir de imagem-chave para o problema que, no debate sobre a teoria do romance, devemos primeiro expor. Como coloca Calvino sobre *A insustentável leveza do ser* (Kundera, 1999), há uma “constatação amarga do inelutável peso de viver” (Calvino, 1990, p. 19).

Poderíamos entender tal condição humana como a perda de um círculo metafísico totalizante. Deste modo, a dispensa do “juiz supremo” seria estratégia indispensável da prosa de Saramago ao figurar uma sociedade dilacerada pelas próprias contradições humanas. O que não poderíamos deixar de grifar é o caráter aberto da forma romanesca, motivada pela estrutura inacabada de sua sociedade em que se consolida o abandono daquele “juiz supremo” ainda evidente. No eterno retorno, vertigem ocasionada pela repetição da mesma frase no começo e no final do livro, temos um peso sustentável diante da iminência da não-morte no começo da narrativa. Mas no andamento, a insustentável leveza do ser aproxima essa morte encarnada e feminina de um humilde violoncelis-

ta de orquestra e seu cão sempre pronto a deitar no colo de um humano. A constatação consciente e amarga do inelutável peso de viver coincide com a dor de engolir a labuta (alienada) e mesmo calada (a morte) e mesmo calado o violoncelista um silêncio no país em que não se morre revela uma busca pela luta e o direito à leveza sustentável.

Para nós, a imagem-síntese da vertigem insustentável na obra de José Saramago, uma vez que se faz reveladora da capacidade disjuntiva das situações edificadas pela prosa polifônica, é a do peixe filósofo, pois é definidora desse caráter do romance saramaguiano:

Precisamente, foi quando, distraído, olhava o peixinho vermelho que viera boquejar à tona de água e quando se perguntava, já menos distraído, desde há quanto tempo é que não a renovava, bem sabia o que queria dizer o peixe quando uma vez e outra subia a romper a delgadíssima película em que a água se confunde com o ar, foi precisamente nesse momento revelador que ao aprendiz de filósofo se lhe apresentou, nítida e nua, a questão que iria dar origem à mais apaixonante e acesa polémica que se conhece de toda a história deste país em que não se morre (Saramago, 2005, p. 367).

O contato abissal do peixe-filósofo com o mundo externo às dimensões aquáticas em que se encontram fomenta a situação limítrofe que, nas relações humanas e funestas do romance, agregam o caráter reflexivo e transformador da obra. O episódio, em nossa interpretação, central para a compreensão dessas figurações extraordinárias fundadas pela escrita fúnebre, coloca-se a serviço de formas de aprender a viver, pelas experiências humanas, pela luta entre a morte e o amor (*Tanatos e Eros*; conforme grafia no livro de Saramago). É desta conexão que compreendemos o caráter inacabado e *messiânico* – aqui em interação a adjetivo pensado em base material, histórica e dialética por Walter Benjamin – do romance e do narrador oral nele mobilizada. A narrativa lusitana, de explora-

ções no âmbito coletivo e pessoal, expressa bem esse caráter de revolta, visando um futuro, premente em muitos romances históricos.

Não por acaso, Perry Anderson, ao comentar sobre a conduta deste gênero, dialoga com o quadro *Angelus Novus*, de Paul Klee, para se compreender “parte do impulso do romance histórico” (Anderson, 2007, p. 220). A imagem filosófica e catastrófica desse anjo novo pode ser compreendida à luz do texto de Walter Benjamin e de Jameson e profundamente estudada por Renato Cordeiro Gomes em *Todas as cidades, a cidade* (2004). Nessa esfera, é certo o que diz Fredric Jameson (2007, p. 187): “O romance, portanto, não é apenas a representação de um período de transição histórica, mas também, e em larga medida, a encenação de uma revolução e uma contra-revolução”. Esse caráter revolucionário, contra ideológico ou, poderíamos dizer, mais uma vez nas palavras de Benjamin, messiânico do romance, parece dizer respeito ao que Perry Anderson (2007) – em diálogo com György Lukács – já evocara ao mencionar “uma poderosa narrativa subterrânea do progresso [...] em direção à emancipação nacional” (Anderson, 2007, p. 216) como elemento integrante do romance histórico concebido pelo húngaro. De todo modo, fica indicada a direção que as intermitências saramaguianas, pelo caráter ambivalente que migra da história à ficção, aponta-nos. Um messianismo ateu não busca um alibi para suas ações e espera na palavra, na imagem, na compreensão da história à contrapelo formas de resistir a um “futuro desenvolvimento humano” (Lukács, 2011, p. 45) negativo. Deste modo, momentos de crises quádruplas e de transições históricas, a exemplo dos principais acontecimentos da década de 1930, “tempos amargos como a expansão do nazismo, o início da Guerra e a consolidação do stalinismo” (Lukács, 2011, p. 09) e dos dias atuais com a ascensão de Trump, Putin e Bolsonaro, dentre outros, surtiram também com efeito ações revolucionárias nos movimentos sociais e na arte produzida durante a pandemia.

O romance saramaguiano, sob esse espectro “profético”, parece conter os mesmos impulsos transformadores e emancipadores, uma vez que, pela estrutura inacabada, convoca e direciona

seu leitor ao futuro. Em ardiloso inacabamento, portanto, o livro termina e começa com a mesma proposição-limite: “No dia seguinte ninguém morreu” (Saramago, 2016, p. 714). A interrupção da morte, ecoada no caos do amor em leveza sustentável, foi a realização indispensável da alteridade, do dialogismo, do encontro de corpos. O outro, sempre necessário, legitima aquela “totalidade histórica em devir” (Lukács, 2011, p. 09) que, na arena romanesca, aprofunda o contato sensível com o passado e amplia as possibilidades artísticas de se mobilizar um futuro. A polifonia revela-se como benefício alcançado pela disposição tanatográfica – geradora de liberdade, de desassossegos e de filosofias.

Ao analisar *As intermitências da morte* uma duas arenas estruturantes da prosificação do mundo irrompem: a da coletividade polifônica, explorada na primeira parte do livro; e os dramas humano e amorosos vividos pela morte tornada mulher e o humilde violoncelista de orquestra que se realiza num solo “alegre” e *pianissimo* de uma vida inteira. A escrita de morte viral, estabelecida por Saramago viabiliza a irrupção de tais elementos enquanto motores de um debate que atravessa política e filosofia, sistemas humanísticos e condições humanas. Conforme é revelado nas arenas públicas e nas alcovas das *Intermitências* saramaguianas, as discussões sobre o humano, a arte e o amor movimentam-se nessa profunda consciência de que ninguém disse a última palavra. Em interação com as categorias da alteridade e do inacabamento (Bakhtin, 2006), o engajamento de Saramago compreende o caráter “desalienante” instigado pelas pulsões amorosas e pensamentais nessa novela filosófica das paixões como “atividades essenciais” (Marx, 2005). Das reverberações filosóficas do ato coletivo de “ninguém morrer”, o caráter objetivo da história do humano é afirmado e transformado. *O romance está* marcado e demarcado pela expressão “no dia seguinte ninguém morreu” (Saramago, 2005). Nela, é a falta que ama, que alguém sente e que leva ao outro o caráter de personagem da história ganha camadas dialógicas e filosóficas. Se a sociedade é a soma de todos os seus relacionamentos e todos os sentidos encontram sentido no ser, no encontro com o outro constitui-se a consciência da metamorfose. Nesse sentido, José

Saramago encontra na tanatografia que ama a verdadeira grande área do conhecimento – o amor.

No meio de tão numerosas referências literárias e artísticas, de toda a tradição sumariamente exposta, Saramago nos entrega um conjunto plurivocal de narrativas inovadoras. Há a presença fantasmagórica de um Pessoa n’*O ano da morte de Ricardo Reis* e uma suicida-ausente de *Todos e os nomes*; há uma escrita viral, demarcada no *Ensaio sobre a cegueira*, no *Ensaio sobre a lucidez*; recortes do trespasse que tocam outros livros, tais como a “epidemia” de gravidez no final de *A jangada de pedra* e uma epidemia da macroestrutura econômica em *A caverna*; o exercício laboral e coletivo no sério-cômico nos romances históricos *Memorial do convento* e *História do cerco de Lisboa* e até mesmo um judaico-cristianismo carnalizado n’*O evangelho segundo Jesus Cristo* e *Caim* – discurso viral que se espalhou por todo o Ocidente e contra o qual Saramago lutou piamente.

As Intermitências da morte surgem, então, como um encontro de todos esses elementos, pois nos diz como lição final que o humano é feito disso: transformação, tempo, separação, ausência e principalmente de palavras, de diálogos, que se dilaceram em uma contínua contenda para que nos dias seguintes todos continuem vivos.

É por meio desse afastamento que o romance abre as brechas necessárias, em sua disposição heterodiscursiva, que permite a entrada das luzes de um sol nascente que, sendo feito de peso-leveza, amplia em contínuo esclarecimento a potência do diálogo entre a arte e o humano. Se a morte e vida intermitente irrompe entre o humano e um humanismo *nuovissimo* na tanatografia polifônica de Saramago o mundo amanhece e adormece em paz, como amanhece em paz o violoncelista e adormece em paz a mulher (e não a morte que mata de morte matada e que deixa os outros morrerem de morte morrida).

A imagem das laranjas podres, na abertura do pensamento, que “se contaminam” (na epígrafe) apontam para as relações carnis e mentais da escrita viral de Saramago. O ser humano, passível

de corrupção, degradação, numa abstração chamada de sociedade, aponta para um modo contagioso de negar os valores humanistas – naquilo que eticamente atenderia a todos os seres humanos. As aproximações de seres saudáveis, duplicados e múltiplos, facultando a possibilidade de enxergar um mundo melhor em ações humanas e consciência da igualdade e da liberdade conjugam mortes e vidas intermitentes (severinas), e levantadas do chão.

Pensando e escrevendo da morte, Saramago sentiu e escreveu naquela forma que conjuga a questão da sobrevivência humana à ausência de si mesmo no mundo. Há vidas com obra e há vidas sem obra. O jornalista de Azinhaga escolheu a primeira: se o ser e o tempo do diálogo podem acabar a cada instante, alegre ou triste, o humano *rexiste*. Repetição corporal, repetir amoroso, repentes em formas novas de pensar na linguagem. Nos sonhos da realidade e da fantasia, Saramago sonhava tudo de melhor para o mundo e imaginava metamorfoses em novas formas de escrever.

Imaginava, para poder pensar mais sobre o humano, e se ampliava ao ponto de não deixar mais ver o fim, mesmo em um mundo cada vez mais viralizado. Ao descrever cada instante de vidas, haverá escrito para todos e enquanto não alcançasse e provocasse seus leitores a olharem para o mundo de maneira diferente, sua obra seria, teria de ser, teria de ter muita força. *As intermitências da morte* indicam pilares distintos (ainda que semelhantes) para a conformação da civilização nesse novo milênio: trabalho e amor; necessidade e humanismo, peso e levezas em sustentabilidade. Aqui, porém, cabe-nos ressaltar como se impõe o referido “poder do narrar” na experiência *comum* de homens e mulheres. À luz da exemplificação literária e *comunista (communitas)* oferecida por Saramago na novela de 2005, o encontro com o outro faculta a possibilidade de reconhecer-se humano. O humanismo, na perspectiva de Saramago, é a forma de passar do alheio ao próprio, da alienação para uma crítica da razão contemporânea, uma maneira de confrontar os descaminhos tortuosos da ética e repensar o colapso de valores humanísticos diante de um mundo em que a maior pandemia é a fome. A arte compartilhada tira o peso do

consumo, amplia a consciência do necessário e torna-se uma presença que ama. Como sempre, José imaginara um mundo em que: “No dia seguinte ninguém morreria”, pois pela linguagem criaria novos mundos na ordem e na desordem dos dias, nos romances e fábulas plenas de humanismo surgiria a mais revolucionária poesia e na grande orquestra do mundo, em que todos têm vozes, surgiria uma imensa polifonia.

Referências

ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. *Novos Estudos*, São Paulo, v. 77, p. 205-220, 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/XRts7vwR3XZ6xb8KygWqtDn/>. Acesso em: 20 abr. 2024.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. Arte e responsabilidade. *In*: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. XXXIII-XXXIV.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

BASTOS, Hermenegildo. *Memórias do cárcere: literatura e testemunho*. Brasília: Editora UnB, 1998.

BEZERRA, Paulo. Breve glossário de alguns conceitos-chave. *In*: BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do Romance I A estilística*. Tradução, prefácio, notas e glossário Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015. p. 243-249.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próxima milênio: lições americanas*. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1998.

EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Tradução Maria Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. Exílios e diásporas. In: GOMES, Renato Cordeiro; MARGATO, Izabel. *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: UFMG, 2004. p. 133-148.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HOMERO. *Odisséia*. Edição Bilíngue. Tradução, posfácio e notas Trajano Vieira; ensaio Ítalo Calvino. São Paulo: Editora 34, 2011.

IPIRANGA JÚNIOR, Pedro. Menipo no Hades de Luciano de Samósata. *Revista Literária do Corpo Discente da Universidade Federal de Minas Gerais*, [s. l.], ano XXXVI, n. 27, p. 105-113, nov. 2002. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/literaria_corpo_discente/article/view/8180/7069. Acesso em: 18 out. 2022.

JAMESON, Fredric. *O romance histórico ainda é possível?* Tradução Hugo Mader. São Paulo: Novos Estudos. vol. 77, p. 185-203.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LUKÁCS, György. A forma clássica do romance histórico. In: LUKÁCS, György. *O Romance Histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.

MÃE, Valter Hugo. Prefácio – Diálogo. In: MENDES, Miguel Gonçalves. *José e Pilar – conversas inéditas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 9-12.

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Tradução J. Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 39-60.

SAMÓDATA, Luciano de. *Luciano*. v. 1. Tradução Custódio Magueijo. Coimbra: Coimbra University Press, 2012.

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

SARAMAGO, José. *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SARAMAGO, José. As intermitências da morte. *In: Obras Completas*, Vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 479-714.

SOUSA, Eudoro de. *Catábase: estudos sobre viagens aos infernos na Antiguidade*. São Paulo: Annablume Clássica, 2013.

VERMEIRE, Simona. A viralidade metafísica. *Revista Estética e Semiótica*, [S. l.], v. 7, n. 1, p. 71-78, 2017. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/esteticaesemiotica/article/view/12212>. Acesso em: 30 abr. 2024.

Publisher

Universidade Federal de Goiás. Faculdade de Letras. Publicação no Portal de Periódicos UFG. As ideias expressas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.