

CONSIDERAÇÕES SOBRE A MORTE: CONTRAPOSIÇÕES DISCURSIVAS ENTRE JOSÉ SARAMAGO E O DIREITO

CONSIDERATIONS ON DEATH: DISCOURSIIVE OPPOSITIONS BETWEEN JOSÉ SARAMAGO AND THE LAW

Aloísio Cansian Segundo¹

RESUMO

A morte, talvez por caracterizar-se como um dos mais antigos tabus da sociedade, é evitada na maioria dos meios de interlocução. Entretanto, nas ocasiões em que aparece, deixa transparecer veios que apontam para sua imediata conexão com a vida através de diversos elementos. O grau pelo qual surge nas diversas esferas do falar revela as possíveis concepções que se tem da vida, em um decalque dos discursos de poder que lhe atravessam. Assim, é possível vislumbrar um contraponto entre a obra “As intermitências da morte”, de José Saramago, e a consideração da morte no ordenamento jurídico brasileiro, principalmente no âmbito do Direito Privado (pelo qual ela se torna um fenômeno que deflagra efeitos meramente patrimoniais; evitando-se mesmo a palavra “morte”). O liame entre a vida e a morte, apresentado na obra de Saramago por meio de valorações amplas e complexas, opõe-se à frieza do texto legal, mais notadamente o texto do Livro V da Parte Especial do Código Civil Brasileiro, e do modo como este a expõe – porquanto ambos refletem feixes discursivos distintos. Neste ponto, emerge a concepção que Michel Foucault traça do discurso: algo que é controlado por uma série de poderes, internos e externos, que circundam cada um dos textos abordados pela pesquisa. Em seguida, considerando-se a disparidade de gêneros entre os dois textos (um legal, outro literário), surgem as perspectivas que Michel Pêcheux e Mikhail Bakhtin emprestam ao discurso como estrutura inflada pelo acontecimento, para o primeiro, e como concretização linguística das esferas da comunicação, para o segundo. O ponto central do trabalho é, portanto, investigar como os discursos deixam-se transparecer com intensidades diversas no texto jurídico e no texto literário, sob uma perspectiva tanto linguística quanto jurídica.

PALAVRAS-CHAVE: Direito; discurso; José Saramago; morte.

¹ Acadêmico do 10º período do curso de Direito pelo UNICURITIBA. Integrante do Projeto de Iniciação Científica “Relações interdiscursivas entre Direito e Literatura”. *e-mail*: acansiansegundo@gmail.com.

ABSTRACT

The death, perhaps characterized as one of the oldest taboos of society, is avoided in most of interlocution means. However, in the occasions that it appears, it shows veins that point to its immediate connection with life – not only as its end, but also as its inexorable continuity. The levels by which it arises in the discourses reveals the conceptions that may be held about life, in a tracing of the powers which cross them. Thus, it is possible to glimpse an opposition between José Saramago's novel "Death with interruptions" and the death's role in Brazilian law, especially in Private Law scope (by which death becomes an event that triggers mere patrimonial effects; even avoiding the word "death"). The link between life and death in Saramago's novel is opposed to the bleakness of legal text, most notably the text of the Book V of the Special Part of the Brazilian Civil Code, for both reflect distinct discursive grids. At this point, emerges the concept that Michel Foucault gives to the discourse: something that is controlled by a series of powers, both internal and external, which points to the powers that surround each of the texts covered by this research. Then, considering the gender disparity between the two texts (one legal, the other literary), it becomes important to consider also the perspectives that Michel Pêcheux and Mikhail Bakhtin give to the discourse: a structure inflated by the event, for the first, and the linguistic embodiment of the spheres of communication, for the second. The focus of this paper is therefore investigate how discourses reveal themselves with different intensities in both legal and literary text, from a linguistic and legal perspective.

KEYWORDS: Law; discourse; José Saramago; death.

1 UM OBJETO DISCURSIVO

Por ser uma forma relativamente livre de criação, a literatura permite o desenvolvimento de um entremeado de discursos que se cruzam, se chocam ou se atrelam à medida que um texto se forma. Em alguns autores e temas, o aparecimento de tais discursos é mais nítido, e conseqüentemente mais claras também as relações que desenvolverão entre si. Quando se analisa a obra de um escritor como José Saramago, que abertamente se desvincula de boa parte das limitações impostas ao discurso² (por mais que esteja vinculado a outras – isso é pressuposto da emergência discursiva), as interconexões e oposições entre as diversas

² Acerca deste tema, Foucault fornece uma perspectiva particularmente rica em "A ordem do discurso", que será abordada ao longo do texto.

estruturas discursivas permitem o mapeamento preciso do objeto que está sendo invocado, principalmente no que concerne a seu *status* de criação.

No geral, as narrativas de Saramago se desenvolvem ao redor de um tema principal: usualmente, alguma espécie de tabu, de situação-limite, de conflito. Trata-se de uma análise, independente mas nem por isso imprecisa, de temas fundamentais para a formação da subjetividade e do humano. No caso específico de “As intermitências da morte”, Saramago aborda um dos mais antigos e metafísicos tabus da história humana, e, nesta abordagem, dissecar parcela considerável dos discursos possíveis sobre a morte – sempre de modo crítico, sutil e desconstrutivo³. Trata-se de um romance tardio, publicado cinco anos antes de sua morte, que questiona e delimita a função que a morte possui na formação do sujeito, e a importância que desempenha perante a vida e a sociedade moderna.

Como qualquer outra obra literária ou mesmo outro texto qualquer, “As intermitências da morte” reveste-se também de um caráter discursivo. Por mais questionadora e explícita que seja, acaba sendo também um entre vários discursos possíveis, e justamente por isso, pode ser contraposta a qualquer discurso sobre a morte, desvelando novas tramas, novos nós e novas possibilidades de aprofundamento do objeto. Uma oposição possível forma-se a partir da perspectiva jurídica do objeto discursivo “morte”. No âmbito específico do Direito Civil, mais precisamente no regramento legal do Direito das Sucessões (Livro V da Parte Especial do Código Civil Brasileiro), a morte como objeto discursivo apresenta veios de conformação aparentemente opostos aos apresentados por Saramago, de modo que à primeira vista tem-se a impressão de que os objetos discursivos são distintos – muito embora possuam o mesmo nome (“morte”) ou a mesma forma exterior de apresentação nos textos. Partindo do arcabouço teórico fornecido por Foucault, é perfeitamente possível (e até recomendável) desvincular o discurso da palavra que o designa (FOUCAULT, 2009a, p. 76). Pois, se é verdade que as palavras não propriamente designam as coisas, mas as formam e conformam a cada referência, a cada simples menção (FOUCAULT, 2009a, p.78), o objeto de um discurso é possível de investigação, de certo modo, pelo percurso de formação que teve desde que passou a ser enunciado pelos indivíduos. E, assim, a própria existência de dois feixes discursivos sobre o mesmo tema apontaria, aparentemente, a uma duplicidade objetiva: *duas* mortes – mais propriamente, duas *concepções* de morte que surgem como discursos opostos. Com o exame mais apurado, entretanto, da própria definição de “objeto do discurso”, vê-se que a delimitação da morte como tal aponta para um mesmo objeto; ao contrário do texto

³ Não se utiliza aqui, o sentido que Jakobson fornece ao termo.

legislativo, entretanto, a obra de Saramago tem as liberdades necessárias para questionar, enfrentar e avaliar o discurso corrente. Através deste questionamento, “re-delimita” a morte: é essa oposição que induz a consideração de dois objetos discursivos distintos, mas que na realidade se constituem em um discurso e seu oposto.

De um lado, aparece a morte como o tabu milenar – surgido justamente como uma das mais primitivas formas de materializar quase tudo o que é mau ou negativo: o destino da doença e da peste, a consequência do pecado, a sanção do assassino, o resultado final de um processo de definhamento que tem início no preciso instante em que se nasce. Há, aí, noções às quais o próprio ciclo natural da vida conduz, e que construíram justamente um medo, milenar, de se tratar da morte; um cuidado respeitoso que manda evitar um tratamento direto à morte em tudo o que se diz ou se escreve, simplesmente por ser a morte. Há um assombro quase místico, que retira do cotidiano a possibilidade de comentar, de falar sobre ou mesmo de mencionar a morte com a mesma espontaneidade com a qual se fala de outros processos físicos tão naturais quanto ela. Trata-se de uma morte ritualizada, encoberta, afastada por sua danosidade, a qual o discurso legislativo simplesmente repete, com o mesmo ritual evasivo. Foucault (2009b, p. 9) diria tratar-se de uma interdição ao discurso, uma forma de controle para que seus perigos não sejam invocados:

Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa [...]. Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder.

De outro lado, exposta na obra de Saramago, há uma extensão desta “primeira morte” em um personagem injustiçado – tão imprescindível para a vida como os outros processos físicos. O desmembramento deste objeto discursivo, para que se exponham as relações que determinaram sua construção: disseca-se a morte e os contatos que teve com a religião, com as famílias, com a política, com a prática sanitária. É um tratamento tão aberto que parece tratar de outra morte; como se disse acima, outro objeto discursivo com outra definição histórica. No entanto, trata-se somente de investigar, por uma metodologia heterodoxa, por que o objeto discursivo “morte” teve este percurso de formação e veio redundar em um discurso tão complexo justamente por tão enigmático. De modo oposto, um escape deliberado da interdição, um questionamento (des)construtivo.

À morte ritualizada e normatizada do Direito opõe-se, então, a morte exposta, tão suscetível quanto vulnerável, trazida por Saramago.

Percebe-se que o cruzamento desses dois possíveis discursos conduz a uma questão relativa, em última instância, ao sujeito: ao modo como se encara a própria finitude como uma característica inata do ser humano. Ver a morte como inevitável ou tentar escondê-la sob uma rede de concepções metafísicas é mais do que adotar uma postura diante dos fatos: é manifestar uma parcela considerável da subjetividade, porquanto o que está sendo expresso é o modo de se considerar a vida e a posição ocupada pelo sujeito no universo das relações humanas. A partir desta perspectiva, a questão remete-se tanto ao nível do enunciado, do discurso (como uma forma de introjetar-se nas circunstâncias da subjetividade), quanto a um nível social, no qual a subjetividade vai sendo construída pelas instituições, formais ou não, que circundam o fenômeno bio-físico da morte.

Assim, o aparente descompasso entre os discursos de Saramago e do Direito pode desaguar em um desnível de subjetividade, ao menos do ponto de vista discursivo. Uma comparação entre estes dois textos pode revelar profundas divergências em seus enunciados, suas regularidades, suas regras de construção; e a consequência de tal fato transcende o objeto discursivo para abarcar o sujeito em si, porque é ao mesmo tempo prolator e fulcro dos discursos sobre a morte. A questão discursiva da morte é, fundamentalmente, uma questão sobre o sujeito.

2 APROXIMAÇÕES E AFASTAMENTOS

A justaposição do texto legal à obra de Saramago apresenta uma grade enunciativa caracterizada por desníveis: de gênero, de territórios, de aprofundamento. A divergência do tratamento dispensado à morte surge em vários pontos, e a cada momento é possível verificar como a questão discursiva se desenvolve em tal trama. De todas as perspectivas acadêmicas fornecidas para a análise das questões discursivas, uma que se mostra especialmente aplicável neste exame é a de Michel Foucault, por dois motivos principais (sem mencionar, claro, a agudez da abordagem e a riqueza teórica). Em primeiro lugar, os controles que são impostos à morte como objeto discursivo (como a morte se constitui um tabu, e como consequentemente os enunciados sobre ela são condicionados por pressões externas), e em seguida, como tais controles revelam uma estrutura de regularidades ao longo da história (principalmente no âmbito legislativo, o qual reflete de modo muito preciso e evidente tais regularidades) – de modo que o discurso sobre a morte é, também, um discurso sobre o não-dito.

Em 1970, na célebre aula inaugural que faz ao *Collège de France*, Foucault resume sua pesquisa até então. Posteriormente publicada sob o título de “A ordem do discurso”, a

obra traça uma relação estreita entre o discurso e o poder, demonstrando como a prolação do discurso ao mesmo tempo é realizada sob uma estrutura de controle, cuja definição é possível por meio da análise histórica e social, e como, depois desta série de controles, o discurso manifesta de modo muito claro o poder. É por isso que, do ponto de vista do sujeito, o discurso simultaneamente afasta (porque controlado por uma série de pressões) e atrai (porque manifesta poder, e representa “aquilo de que nos queremos apoderar”), de forma que a relação entre o sujeito e o discurso é marcada por aproximações e afastamentos, de certo modo intencionais.

Foucault enumera três tipos distintos de controles discursivos: os externos, os internos, e um terceiro gênero, indicado simplesmente pela designação de “outros”. É de acordo com estes elementos que os discursos são controlados, selecionados, organizados e redistribuídos por “um certo número de procedimentos que têm como função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e terrível materialidade” (FOUCAULT, 2009). De modo muito semelhante, Michel Pêcheux, também francês, situa o discurso no centro de um entrecruzamento de poderes – de manifestações intersubjetivas que disputarão a materialidade de um enunciado. Para Pêcheux⁴ (1999), qualquer enunciado é “opaco” até que o entorno dos acontecimentos (“estrutura”) lhe confira significação específica, tornando-o “acontecimento”, preenchendo-lhe o interior com algum sentido específico. Seria possível, então, desestruturar e reestruturar a rede das memórias e o trajeto de conformação de um discurso, para compreender como e por que se chegou a tal *status*.

Como se fala de “procedimentos”, então, é possível verificar que a seleção e a organização dos discursos são realizadas no nível das relações intersubjetivas – é o sujeito que imprime uma parcela de si no discurso, são os sujeitos que, até certo ponto, determinam o que é enunciável ou não. De consequência, a construção do sujeito passa necessariamente pela formação discursiva, e a conformação discursiva passa também necessariamente pelo percurso do sujeito enunciador. Mikhail Bakhtin, teórico russo, inclusive atesta o fato de que esta é a função primordial do uso da língua: fornecer ao falante a possibilidade de conceber um mundo exterior através de sua própria individualidade linguística. Comparando as diversas teorias acerca da função comunicativa da língua, Bakhtin (2011, p. 270) as contrapõe ao fato de que a essência da língua “se resume à expressão do mundo individual do falante. A língua é deduzida da necessidade do homem de auto-expressar-se, de objetivar-se. A essência

⁴ Pêcheux analisa, na obra mencionada, como o enunciado “on a gagné” assume diversas possibilidades enunciativas no contexto da sucessão presidencial da França em 1981, quando da eleição de François Mitterand.

da linguagem nessa ou naquela forma, por esse ou por aquele caminho, se reduz à criação espiritual do indivíduo”.

No entanto, apesar dessa relação fundamental com o indivíduo, Foucault deixa bem claro que o discurso não vem do sujeito que o enuncia, e sim é meramente trazido, transportado ou vocalizado por ele. Afirmção semelhante é feita por Bakhtin (2011, p. 272), quando situa o enunciado como um ponto de tensão entre um falante e um ouvinte (respondente):

Ademais, todo falante é por si mesmo um respondente em maior ou menor grau: porque ele não é o primeiro falante, o primeiro a ter violado o eterno silêncio do universo, e pressupõe não só a existência do sistema da língua que usa mas também de alguns enunciados antecedentes – dos seus e alheios – com os quais o seu enunciado entra nessas ou naquelas relações (baseia-se neles, polemiza com eles, simplesmente os pressupõe já conhecidos do ouvinte). Cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados.

Tanto Bakhtin quanto Foucault põem em destaque este elemento da estrutura enunciativa: não há discurso novo, inédito. O enunciado que compõe uma grade discursiva precede o sujeito, utiliza-se do sujeito para materializar-se em uma nova conjuntura em que seu aparecimento é cabível. E assume funções diversas à medida que variem as circunstâncias que o cercam, mas sempre se liga ao sujeito de modo frágil, fugaz, porque existe antes dele e apesar dele. É por isso que Foucault menciona, já na abertura de sua fala, uma “voz” que o precede, vinculando-o no desenrolar do enunciado; o que é dito, já o foi anteriormente, por meio de outras estruturas enunciativas que se deixaram traspassar.

É possível relacionar este fato às “regularidades” às quais Foucault faz referência em “A Arqueologia do Saber”. Só é possível falar em uma regularidade discursiva em um determinado recorte temporal e espacial quando se tem em mente que a ligação entre sujeito e enunciado é meramente efêmera, frouxa tanto quanto baste para que o enunciado se encaixe por si mesmo na trama da qual faz parte. Bakhtin (2011, p. 270), novamente, assume o mesmo rumo: “o enunciado satisfaz ao seu objeto (isto é: ao conteúdo do pensamento enunciado) e ao próprio enunciador. Em essência, a língua necessita apenas do falante – de um falante – e do objeto da sua fala [...]” O enunciado age, então, independentemente do sujeito, e constrói uma estrutura externa – a qual, ao mesmo tempo, acomoda os demais discursos e se manifesta neles. Nenhum enunciado é proferido fora dela, e é por isso que é possível identificar os contornos relativamente nítidos dos diversos modos de agir, de pensar, de enunciar os saberes. Por isso é que se fala em “paradigmas” nas ciências, em concepções comunicadas dentro de períodos histórico-científicos. É pela mesma razão que o Direito

possui uma forma delimitável de conceber a morte: porque participa desta espécie de regularidade (talvez em um recorte temporal mais amplo, mas ainda assim vinculativo).

De modo resumido, então, pode-se afirmar que os enunciados são precedentes ao sujeito, de modo que o sujeito é seu portador, aquele que por eles é atravessado – pelo quê, exatamente, é uma questão à qual Foucault dedica longas considerações. Afinal, o que é o “discurso”?; o que, precisamente, se faz visível tanto em um romance de Saramago quanto em descrições de um ritual mais ou menos uniforme com relação aos mortos?

Por mais que esta questão se apresente como crucial, Foucault não se preocupa de modo significativo com ela até a edição de “Arqueologia do Saber”, de 1968. Lá, podemos verificar que “o enunciado [como unidade de uma estrutura discursiva] é uma função de existência que pertence, exclusivamente, aos signos” (2009a, p. 98). Duas noções são cruciais aí: a de “função” – em termos lógico-matemáticos, aquilo que “projeta” dados entre dois conjuntos ou estruturas segundo regras específicas; e a de “signo” – aquilo que representa, que se enche ou é cheio de sentido.

No caso da morte como elemento discursivo, então, é fácil ver que seu caráter “funcional” (digamos assim) deriva de estruturas cujo percurso vem sendo traçado juntamente com o caminhar da sociedade. Toda a interdição que desenvolveu ao redor de si, todo véu com o qual se cobre, deriva da absoluta incapacidade do ser humano em compreender ou aceitar a morte. Assim, os ritos sociais, as práticas, os silêncios e as imagens da morte se perpetuam ao longo do tempo, mantendo-se suspensos principalmente na atitude temerosa dos vivos. A morte como discurso alimenta-se da angústia.

E como a impotência diante da morte é insuperável, este mesmo elemento acaba por reproduzir-se em toda e qualquer mudança, por mais significativa, nos ritos instituídos ou relativamente uniformes no entorno da morte. Há uma “projeção” enunciativa, uma função, que lança uma determinada unidade discursiva para a próxima voz que a exprime. Os ritos sociais acabam por perpetuar o discurso da morte, diante da plena incapacidade de transpor o que a morte significa – o que leva à conclusão, um tanto óbvia (mas nem por isso menos surpreendente), de que a questão da morte é uma questão fundada na prática social.

As atitudes sociais frente à morte são claras, por exemplo, na obra de Norbert Elias, que identifica o(s) percurso(s) de tais cerimônias coletivas ao longo da história. Os diferentes estágios civilizatórios, no dizer de Elias (2001, p. 11), apresentam diferentes concepções da morte, e a sucessão destas diferentes concepções acaba por conformar a imagem legada ao

estágio social seguinte⁵. De certo modo, é uma forma de tornar palpável aquilo que Foucault afirma das regularidades do discurso. Assim, Elias narra (2001, p. 24), por exemplo, como a Idade Média trouxe às sociedades ocidentais a noção da morte como algo fundamentalmente abrupto, por causa da peste, da guerra ou do trabalho excruciante; noção esta temperada com o medo do inferno, que a doutrina eclesiástica incitava, e (paradoxalmente, talvez) com a intensidade e proximidade dos vínculos intersubjetivos formados diante da morte:

Em resumo, a vida na sociedade medieval era mais curta; os perigos, menos controláveis; a morte, muitas vezes mais dolorosa; o sentido da culpa e o medo da punição depois da morte, a doutrina oficial. Porém, em todos os casos, a participação de outros na morte de um indivíduo era muito mais comum.

Elias faz referência ao fato de que a literatura popular da época trazia a morte como tema muito mais frequente. Não é raro encontrar textos medievais nos quais a morte figure como personagem, interagindo diretamente com os vivos ou com outros seres sobrenaturais (ELIAS, 2001, p. 21). Veremos, mais adiante, que Saramago vale-se do mesmo recurso para expor a morte, para trazer à luz aquilo que a penumbra das interdições discursivas luta por esconder.

Do mesmo modo, obras de arte medievais retratam a morte de forma muito clara: anjos de um lado, demônios de outro, levando os vivos à sua destinação final após o termo de seu tempo na terra. Não há silêncio ou lacunas, a morte fala abertamente – e dela também se fala. A imagética da morte na Idade Média é muito mais crua se comparada às épocas posteriores.

Após o surgimento de um novo estágio civilizatório, porém, um processo inverso se materializou: a vida e seus riscos tornaram-se muito mais previsíveis; o avanço da medicina alongou a existência humana; o trabalho e o senso de produtividade tomaram novos significados – e, no entanto, a própria palavra “morte” é evitada. “Nada é mais característico”, diz Elias (2001, p. 25), “da atitude atual em relação à morte que a relutância dos adultos diante da familiarização das crianças com os fatos da morte”. Moribundos são isolados, a mera presença de alguém prestes a morrer torna a situação desconfortável e retira das pessoas ao redor (principalmente dos mais jovens) a noção do que se deve dizer ou fazer. O afastamento das pessoas nos últimos lapsos de vida é a consequência mais natural deste processo: uma morte velada, ocultada ao longo de toda a vida de um indivíduo não pode agora ser exposta àqueles que o cercam. Como o ato de morrer se tornou menos comum e menos

⁵ “Ela [a experiência da morte] é variável e específica segundo os grupos; não importa quão natural e imutável possa parecer aos membros de cada sociedade particular: foi aprendida”.

público, é fácil esquecer a morte, mas o sentimento, relativamente comum, de que a morte está longe não afasta o fato de que um dia virá – reavivando-se o processo de ocultação, cada vez mais necessário para o bem-estar. Nas palavras do sociólogo, “como outros aspectos animais, a morte, tanto como processo quanto como imagem mnemônica, é empurrada mais e mais para os bastidores da vida social durante o impulso civilizador” (ELIAS, 2001, p. 19).

De modo geral, as pessoas não estão mais presentes quando se morre, e a imagem da morte esconde-se cada vez mais nas estruturas cotidianas. O padrão comportamental atual, então, tende a obscurecê-la, torná-la suficientemente opaca para que sua lembrança não atrapalhe a vida ordinária. Daí a necessidade, como expõe Elias (2001, p. 34), de “fantasias individuais” (imaginar-se imortal, por exemplo) ou coletivas (de vida eterna pós-morte), imagens acalentadoras, que cuidem de enterrar bem fundo a morte, em um apelo à transcendentalidade muito semelhante ao apelo medieval à religiosidade. Talvez, tal fato surja como um indicativo claríssimo de que há, sim, regularidades no trato com a morte, porque, se a morte é desde sempre incompreensível e inexorável, somente pode ser tratada ou neutralizada pelo abstrato e pelo metafísico.

É por isso que, apesar das significativas mudanças nos diferentes estágios civilizatórios, Elias deixa claro que há regularidades e previsibilidades nas concepções da morte. Uma delas é o fato de que esta concepção é uma reação à compreensão da finitude da vida, e como tal haverá de negá-la em um âmbito psicossocial que foge da racionalidade civilizadora. Há, então, um recalçamento da morte nas sociedades contemporâneas, fortalecido, segundo Elias, por alguns fatores: a extensão da vida individual, a experiência da morte como fim de um processo natural, a pacificação interna de tais sociedades e o alto grau de individualização e consciência subjetiva. Este último elemento, dentro do pensamento de Elias, é o mais relevante, justamente porque introduz o conceito de “sentido”. O “sentido” da morte é construído coletivamente, em frequente oposição ao indivíduo, e depende fundamentalmente da interação subjetiva no compartilhamento de experiências e de padrões cognoscitivos. Assim, Elias expõe uma das características mais interessantes da concepção da morte: uma espécie de bilateralidade ou bivalência – porque é construída coletivamente, mas com base em vivências individuais; surge da fantasia pessoal, mas se manifesta em um ritual específico.

A construção contemporânea da morte, então, é plenamente associável à noção de “enunciado” trazida por Foucault. Ela perpetua-se nas formas discursivas, projeta-se nas vozes posteriores por meio das cerimônias, das senhas coletivas – é, pois, uma função. Além disso, cerca-se de sentidos outros, relacionados com imagens relacionadas à própria vida,

compartilhadas e constantemente recriadas universalmente – refere-se aos signos. A morte, como discurso, então, ilustra o que Foucault afirma quando diz ser da própria essência dos enunciados relacionarem-se no interior de uma trama institucionalizada de comportamentos, técnicas, práticas, classificações (FOUCAULT, 2009a, p. 50). O que poderia ser mais característico, então, do que criar sítios exclusivos para alocação dos cadáveres – os cemitérios? O que poderia traduzir melhor as interdições do que o fato de que o discurso sobre a morte atualmente se reduz a um “não-discurso”, um silêncio, uma lacuna? O entrecruzamento de sentidos acerca da morte traça uma linha bem definida que ninguém pode ultrapassar: o que pode ser dito sobre a morte, só pode ser dito até certo ponto, e não mais.

Um autor, então, vislumbra este limite. E, de modo geral, o prolator de qualquer discurso também se pauta por ele. Certamente que o jurídico, como forma discursiva criada a partir de um imaginário coletivo, também estará ciente e de certa forma adstrito a essa complexa grade enunciativa que cerca a morte. Não obstante, tem de tratar dela, é preciso normatizar; mas não se pode transcender a trama, não se pode fugir do que a própria coletividade fornece.

É por isso que o discurso legal sobre a morte apresenta de modo tão característico estes elementos – porque deles participa, é apenas mais uma voz que os enuncia. A morte criada e recriada socialmente é repetida pelo Direito, principalmente porque o Direito é uma forma de criação e recriação discursiva. Não poderia trazer outra morte que não aquela dada pela sociedade, já com linhas e limites muito bem definidos; e isto fica muito claro quando se situa a morte no âmbito do Direito privado.

O Código Civil, apesar das recentes tentativas de constitucionalização de seus institutos jurídicos (ou seja, da amplificação do sentido de uma série conceitos jurídicos, entre os quais está a noção de pessoa), é incapaz de desvincular-se de um discurso mais ou menos uniforme sobre a morte. No Livro V, que trata do Direito das Sucessões, esboça justamente esta visão evasiva, temerosa, vulnerável – e, ao vincular-se a tal tecido discursivo, acaba por construir uma realidade incompleta do sujeito.

3 O DISCURSO DA MORTE NO TEXTO LEGAL

O tratamento legal dispensado à morte não difere de modo substancial das concepções sociais. Nisso não surpreende, porque boa parte da legitimidade de uma norma jurídica é aferida em primeiro lugar pela capacidade que possui de cristalizar, internalizar ou manifestar as concepções valorativas da sociedade. A lei, e o Direito de um modo geral, são

correspectivos ao pensamento social. A consequência disso é o fato de que o tratamento jurídico da morte acaba por apresentar o mesmo “recalcamento”, valendo-se das palavras de Elias, da morte como instituto socialmente construído, e da morte como discurso de poder.

Por mais que se considerem as diversas vias de abordagem jurídica da morte (por exemplo, o recente julgamento pelo Supremo Tribunal Federal da questão do aborto de fetos anencefálicos, ou a proteção da vida humana como supremo bem jurídico na legislação penal, ou mesmo o já mencionado fenômeno da constitucionalização do Direito Privado), o que se percebe é que são tentativas isoladas de esquivar-se dos controles discursivos que a vivência social impôs ao trato da morte – incluindo o improvável caso da legislação penal, que é a mais antiga forma de sacralização da vida em face da morte. Para se aperceber de tal fato, basta ter em mente que é somente agora, três séculos após o início da tentativa da construção de uma identidade jurídica brasileira, que tal análise se tornou possível ou efetiva. De uma forma ou de outra, é fato que a sobreposição do discurso jurídico com a trama de concepções psicossociais da morte revela congruências notáveis – principalmente no Livro V do Código Civil, que trata do Direito das Sucessões.

O próprio nome do instituto – “sucessão” – já transmite de modo claro a ideia de que não se trata abertamente da morte. Fundado na dogmática romana, a ideia de sucessão remete ao fenômeno da transmissão da titularidade do patrimônio de alguém a seus herdeiros por efeito imediato de seu falecimento. Seu regramento jurídico, portanto, está adstrito à forma de tal transmissão, às condições nas quais é possível e aos fenômenos, também patrimoniais, que lhe são conexos. A dogmática tradicional faz referência ao fato de que a sucessão transforma a expectativa da aquisição patrimonial em direito efetivo, adquirido. Ora, a utilização do termo “sucessão” cinde o fenômeno basicamente em duas faces: a morte em si, de um lado, e a realização patrimonial, de outro. O primeiro, apesar de pressuposto fático para a aquisição do direito de propriedade, nenhum outro sentido adquire ao longo do Código. A ele não se refere, senão como elemento imprescindível para a realização da sucessão – que, assim, afasta-se por completo da morte, inclusive em termos de nomenclatura. O Direito vê a necessidade de um instituto intermediário entre os vivos e os que morrem, para que o tratamento não seja direto.

A legislação brasileira orienta-se pelo princípio da *saisine*, de origem medieval mas calcado no instituto romano da *sucessionem*, que confere aos herdeiros a titularidade imediata do patrimônio do falecido. A prevalência deste princípio híbrido romano-medieval é expressa pelo art. 1.784 do Código Civil, que abre o Livro V. Segundo o dispositivo, “aberta a sucessão, a herança transmite-se desde logo, aos herdeiros legítimos e testamentários”. Há, aí,

a criação – uma “ficção jurídica”, na exatidão técnica –, tão artificial quanto possa ser uma criação legislativa, de um fenômeno jurídico simultâneo e paralelo ao fenômeno natural da morte. Precisamente no mesmo instante do falecimento, opera-se o acontecimento jurídico referente à aquisição patrimonial por parte dos herdeiros, o que aparentemente não tem relação alguma com o indivíduo que morreu. O regramento legal dos eventos ligados à morte cria um distanciamento entre a morte em si e seus efeitos, um desnível tão grande cujo significado torna-se nítido quando se tem em mente que o Direito Civil trata apenas da sucessão – e não da morte. Por mais que as expressões “abertura da sucessão”, presente no já referido art. 1.784, e “ocorrência da morte” seriam correlatas, até mesmo com referências idênticas em alguns casos, ainda assim permaneceria o questionamento do porquê o legislador utilizou-se do instituto da sucessão, e não da morte em si mesma. Se o acontecimento que deflagra a intervenção jurídica é a morte, pouca atenção teve por parte do Direito: a lei cuida apenas do fenômeno sucessório, de sua forma, de seus pressupostos, etc.

A análise da terminologia do Código Civil pode nos fornecer elementos bastante esclarecedores. Usualmente, o legislador preferiu utilizar substantivos que não ferissem de modo tão direto o receio da finitude da vida humana – justamente porque a palavra “morte” é a que evoca da maneira mais evidente essa noção. O termo “morte” aparece apenas 13 vezes ao longo dos 243 artigos de todo o Livro V. A maior parte delas é associada à sucessão testamentária: 12 ocorrências (arts. 1.800, 1.857, 1.878, 1.902, 1.918, 1.923, 1.926, 1.927, 1.951 e 1.952), sendo que uma delas refere-se à morte de eventuais testemunhas do testamento, e não do autor da herança (art. 1.878, parágrafo único). A única ocorrência que não é relacionada com a sucessão testamentária menciona as condições nas quais o cônjuge sobrevivente será também herdeiro, no art. 1.830.

É no mínimo intrigante o fato de que, aparentemente, a morte somente seja mencionada de modo direto (com toda a sua crueza, despida de qualquer instituto intermediário) na sucessão testamentária – ou seja, quando o próprio falecido anteviu a própria morte, e indicou a destinação de seus bens antes que o ordenado acaso do Direito o fizesse em seu lugar. O legislador somente sentiu-se autorizado a mencionar diretamente a morte quando o indivíduo já houvesse desvelado o véu da própria morte, ciente de que um dia, inevitavelmente, ela ocorreria; quando o indivíduo já tivesse percebido a inutilidade das fantasias de afastamento da morte, do “recalcamento” a que Elias faz referência. A morte só é mencionada pelo Direito quando já o foi antes, pelo próprio indivíduo, o que leva à conclusão de que a Lei, ainda que use o termo “morte”, não trata dela diretamente, sendo apenas uma voz subsequente que simplesmente segue o percurso do enunciado sem ousar confrontá-lo.

É intrigante também outra questão relacionada à terminologia da Lei, mas relacionada ao mesmo fato: o Título II (arts. 1.829 a 1.856) é dedicado ao regramento da sucessão chamada “legítima”, ou seja, a que não se dá por meio de testamento ou alguma outra espécie de disposição de última vontade. A morte imprevista (sem testamento) é aquela que deflagra eventos jurídicos “legítimos”, normais, habituais. Os herdeiros, somente nesse caso, são “legitimados” pelo Direito, sua aquisição patrimonial é referendada pela Lei que atua em lugar da vontade do falecido – mas, no entanto, a sucessão em si (evento juridicamente neutro, livre de valorações) é chamada “legítima”. A regra, ao menos para o direito sucessório, é desconhecer a morte, deixar que ela venha por si mesma – para somente então regulamentar a terrível eventualidade. Cada falecimento é uma surpresa, tanto para o Direito quanto para o indivíduo, e essa é a ordem natural da vida. Quando o indivíduo rompe as divisas que o separam da compreensão do próprio fim, sua sucessão não será “legítima”, será meramente testamentária, não-usual, atípica. Mesmo que se tenha em mente que, numericamente, a quantidade de testamentos deixados é muito inferior à de Inventários ajuizados (justamente porque o indivíduo, prosaicamente, imagina-se imortal), a escolha de termos para os tipos de sucessão revela uma parcela do “recalcamento” com relação à morte.

O mesmo desnível pode ser visto quando a lei civil e a prática judiciária referem-se ao falecido. Tecnicamente, o indivíduo que morre torna-se o “autor da herança” – ou seja, um instituto jurídico que é ligado à pessoa, mas cuja principal relevância é servir de veículo entre o patrimônio e os herdeiros; é unicamente um instituto que faz nascer a herança, e não uma pessoa que recentemente chegou ao fim de uma existência perante o Direito e perante o mundo das relações humanas. De igual forma, nos autos de inventário, o falecido é chamado “*de cujus*”, uma abreviação da expressão latina “*de cujus successione agitur*” – traduzido normalmente por “de cuja sucessão se trata”. Raríssimas vezes é mencionado o nome do autor da herança em referências diretas. O tratamento tangencial e evasivo serve para evitar o choque da expressão “o falecido”, ou mesmo “o morto”, as quais são utilizadas com muito menos frequência. A eventual menção ao “defunto” seria certamente tomada como ofensiva, por mais que sinônima. No cotidiano judiciário, uma pessoa morta tornar-se-á “aquele de quem era a propriedade que estamos transmitindo”, e ainda na fórmula reduzida: “aquele de quem”. A referência ao patrimônio é suprimida, seja para economizar palavras, tempo, tinta ou espaço; ou para recordar que, em um processo de Inventário ou no transcorrer da sucessão, o falecido é meramente o meio, não merecendo sequer a lembrança de que o patrimônio em questão uma vez pertenceu a ele.

Dentre os 243 artigos do Livro V, nenhum deles possui sentido quando deslocado da estrutura de transmissão de propriedade ou titularidade. Este trecho da Lei civil é dedicado exclusivamente aos efeitos patrimoniais da morte, tendo esta por pressuposto e também por contraface – uma contraface que se evita mencionar, pôr em questão. A morte é ao que consta o objeto jurídico central de todo o direito sucessório, o pivô de toda a estrutura legislativa do Livro V, e no entanto é tratada pela Lei com uma deliberada distância, um afastamento intencional. Esta forma de tratamento da morte somente é possível por ser reflexo da trama discursiva construída pela sociedade ao longo de sua história. Não se trata abertamente da morte, porque a própria menção evoca-nos a lembrança de que nossa existência é finita. Falar da morte, própria ou alheia, passa a impressão de que estamos aproximando-a de nós, tornando-nos mais vulneráveis a ela, saindo da (falsa) segurança que esta rede discursiva nos fornece contra a inexorabilidade do fim da vida.

O Direito repete este mesmo entremeado de enunciados, torna-o oficial. Retira-o do âmbito dos conflitos individuais do sujeito consigo mesmo, e alça-o ao limiar de uma modalidade enunciativa que “é, ao contrário, um conjunto em que podem ser determinadas a dispersão do sujeito e sua descontinuidade em relação a si mesmo” (FOUCAULT, 2009, p. 61). O sujeito desaparece gradualmente no discurso da morte, e é o enunciado que se põe em primeiro plano. E o *status* deste discurso, sua situação na região central de um ordenamento jurídico, torna-o ainda mais agudo e fundamental: é possível vê-lo com clareza em um gênero da escrita (a lei) que não permite consideráveis manifestações enunciativas ligadas ao sujeito (BAKHTIN, 2011, p. 265). Ainda assim, elas estão lá: por detrás das fórmulas, por detrás das convenções, por detrás de todo o aparato legal há um fundamental receio de tratar diretamente da morte, precisamente o mesmo receio manifestado na conversa cotidiana, no texto jornalístico, etc.; o mesmo receio que tornou o discurso da morte em um silêncio, um não-falar. A Lei é o que solidifica este silêncio, transporta-o da prática social para a estrutura jurídica oficializada e formalizada da sociedade, materializa e ilumina os limites impostos pelo tabu coletivo. Apenas outros gêneros discursivos, mais habilitados a romper tais linhas, é que poderiam oferecer outra construção discursiva (ou, como se mencionou na introdução do presente trabalho, uma eventual “re-situação” do discurso corrente; questionadora, externa, atenta). Nesse âmbito é que se localiza a obra de Saramago.

4 A OPOSIÇÃO DISCURSIVA DE SARAMAGO

O romance “As intermitências da morte” foi publicado em outubro de 2005, já quando a carreira de Saramago estava bem consolidada internacionalmente. É por isso que, no mês da primeira publicação, a obra já é apresentada em italiano, espanhol, francês, holandês, russo, turco, grego, húngaro, norueguês, catalão, alemão, inglês, croata, árabe, finlandês, coreano, romeno, sérvio e sueco. O próprio Saramago esteve em São Paulo e no Rio de Janeiro, no mesmo mês, para divulgar a obra e apresentá-la ao público brasileiro. Saramago teve a ideia para o romance enquanto lia “Os cadernos de Malte Laurids Brigge”, de Rilke, e assim se referiu ao romance (AGUILERA, 2008, p. 134):

A pergunta é: o que é que aconteceria se fôssemos eternos? Se a morte desaparecesse de repente, se a morte deixasse de matar, muita gente entraria em pânico: funerárias, seguradoras, lares de terceira idade... E isto para não falar do Estado, que ficaria sem saber como pagar as pensões [...]. A imortalidade seria um horror.

Por ser um de seus últimos romances escritos (seguido apenas por “A viagem do elefante”, de 2008, e “Caim”, de 2009), “As intermitências da morte” revela um autor já construído sobre uma linguagem tão característica quanto inconfundível. De modo geral, as narrativas de Saramago apresentam uma forma mais ou menos típica: um fluxo oralizado, com narradores oniscientes que dialogam com o leitor por meio de períodos longos (alguns chegam a ultrapassar páginas) e construções retóricas que estabelecem um ritmo fluido e corrente. Os diálogos das personagens são inseridos nos próprios parágrafos, estabelecendo um sistema de pontuação peculiar; não há travessões ou aspas, o leitor toma conhecimento da fala ou do pensamento da personagem ou do narrador por conta da letra maiúscula no início da frase. Saramago, por sua história pessoal, desenvolveu um compromisso de contato transformador com a sociedade, e isso fica muito claro em sua escrita – no decorrer do texto, conceitos são questionados, verdades são desconstruídas e remontadas, sempre em uma nítida conversação (discursiva) com o leitor.

Se a análise do discurso de linha francesa pode ser francamente aplicada ao texto literário, possivelmente a obra saramaguiana é um dos exemplos mais notáveis. É possível vislumbrar muito claramente como Saramago delimita os controles discursivos para depois fazê-los desvanecer por meio da ironia, como faz referência, indiretamente, ao ressurgimento de enunciados e aos múltiplos sentidos que as palavras ou os discursos podem assumir a depender do espaço em que se situam. Mesmo fora das linhas do romance, Saramago sempre

deixa transparecer a concepção essencialmente discursiva que possui da linguagem, e como estas passagens de saberes (nos termos foucaultianos) se formam em seus textos. Por isso, muito frequentemente vale-se da intertextualidade para enriquecer algumas passagens, complementando-lhes o sentido e ampliando as tramas enunciativas a que Foucault se referia. A discursividade na escrita saramaguiana é um de seus elementos mais característicos, e dialoga de modo muito próximo das concepções que Foucault, Pêcheux e Bakhtin possuíam em termos de análise discursiva.

Aliás, um pressuposto foucaultiano da construção do texto literário é justamente a fragilidade da unidade material de um livro (e, de um modo geral, a intertextualidade da prosa saramaguiana):

É que as margens de um livro jamais são nítidas nem rigorosamente determinadas: além do título, das primeiras linhas e do ponto final, além de sua configuração interna e da forma que lhe dá autonomia, ele está preso em um sistema de remissões a outros livros, outros textos, outras frases: nó em uma rede. (FOUCAULT, 2009a, p. 26)

Este elemento, no texto saramaguiano, adquire uma conotação peculiar: por raras vezes Saramago limita-se a dar continuidade a um enunciado que está em trânsito por entre as linhas que escreve. Alguns trechos chegam a apresentar uma semelhança explícita:

Aí está uma palavra que soa bem, cheia de promessas e certezas, dizes metamorfose e segues adiante, parece que não vês que as palavras são rótulos que se pegam às cousas, não são as cousas, nunca saberás como são as cousas, nem sequer que nomes são na realidade os seus, porque os nomes que lhes deste não são mais que isso, os nomes que lhes deste. (SARAMAGO, 2005, p. 72)

Já em Foucault, a mesma questão é apresentada de um prisma muito semelhante:

A sagacidade dos críticos não se enganou: de uma análise como a que empreendo, as palavras estão tão deliberadamente ausentes quanto as próprias coisas; não há nem descrição de um vocabulário nem recursos à plenitude viva da experiência [...]. Gostaria de mostrar, por meio de exemplos precisos que, analisando os próprios discursos, vemos se desvanecerem os laços aparentemente tão fortes entre as palavras e as coisas. (FOUCAULT, 2009a, p. 54)

Saramago, dizíamos, vislumbra o enunciado sob a trama do texto; percebe-o, vê-lo, e então se dedica a desconstruí-lo, investigar seus fundamentos, parti-lo e remontá-lo ao redor das personagens e do fluxo de consciência que envolve o leitor. Em sua prosa, todos – leitor, personagens, autor e narrador – são cercados pelo discurso, desafiados a rompê-lo, a afrontar

a segurança que a realidade material do enunciado fornece ao sujeito (FOUCAULT, 2009b, p. 8).

Se a morte é o objeto central de “As intermitências...”, a linguagem vem logo em seguida: põe-se uma ao largo da outra, desde a epígrafe até a última página. O romance situa-se no topo do inquietante estilo da prosa saramaguiana. Como em boa parte de seus romances, a narrativa inicia no preciso instante em que se encaminha algum evento de grandes proporções e consequências catastróficas; no caso, a inatividade deliberada da morte. O autor despreza, na cronologia da obra, a contextualização dos acontecimentos passados ou das personagens: ambos serão construídos no curto intervalo de tempo em que a narrativa se desdobrará. Assim, o romance começa abruptamente, alertando o leitor que “no dia seguinte ninguém morreu”, e as primeiras páginas se dedicam a descrever o sentimento da nação que, de repente, foi agraciada pela imortalidade. A reação social é o ponto de partida para a imensa gama de consequências possíveis, perante o governo, o clero, a economia, a política externa, e principalmente perante a vida em si. A unidade com a qual a morte é apresentada no início do texto é desmantelada: no decorrer das divagações dialógicas que estabelece por meio do narrador, Saramago vai aprofundando os vários sentidos e as várias faces que a morte pode apresentar. A morte que começa o livro não é a mesma que o encerra, e o leitor não se apercebe disso porque foi conduzido, inconscientemente, ao longo de um percurso de multifacetação. A morte dos animais não é a mesma que a dos humanos; a Morte, com inicial maiúscula, é em tudo diferente da morte que interage com os vivos ao longo da narrativa; há uma hierarquia entre as mortes, um campo de competências diversas. O leitor há de ter bem claro por onde se vai ficando, em oposição às outras, a morte que é personagem central do texto – ou seja, aquela responsável por matar os humanos daquele determinado país fictício.

O elemento questionador presente no livro vai se construindo a partir da ligação que a morte possui com a própria vida. Assim, para erigir uma determinada concepção da morte, o autor disseca as sensibilidades das relações humanas entre os vivos, os moribundos e os mortos. Questões essenciais são postas ao longo de toda a obra: éticas, sentimentais, morais. Já no início do romance, começa-se a perceber a desgraça que é viver sem morte, posto que todas as instituições humanas estão deliberadamente voltadas para este fim – ainda que muitas delas não o tenham como objeto, todas tem consciência da finitude da vida. Vão se enchendo os hospitais com as pessoas que ficaram por sobre a tênue linha entre a vida e a morte, as casas de repouso não encontram maneira de equacionar a entrada e a saída de hóspedes (considerando-se que ninguém mais de lá sairia morto), as agências funerárias que subitamente perderam por completo a utilidade, as seguradoras buscam saídas contratuais

para evitar o certo prejuízo surgido da ausência da morte, a religião que luta para sustentar-se apesar da sua dependência da morte. Em meio à instauração do caos social (surgido de uma aparente confusão coletiva de euforia, patriotismo e desespero), uma personagem atina para o fato de que, para além das fronteiras, se está a morrer normalmente – e pede, moribundo, que seus parentes para lá o levem, para que possa ser poupado do sofrimento.

Neste ponto do texto em específico, há um entrecruzamento especialmente interessante de possibilidades discursivas. Em primeiro lugar, o dilema ético da família em levar ou não o pobre avô em direção à morte, o que não seria muito diferente de matá-lo. A cena, limítrofe e tipicamente saramaguiana, agrava-se quando, junto com o patriarca, levam para além das fronteiras o seu neto, bebê com poucos meses mas já na mesma situação entre a vida e a morte. A igualdade com que as personagens são expostas aproxima-as, apesar da disparidade da idade, das experiências, da sabedoria – tal qual a igualdade com que a morte trata os homens, indistintamente. A cena é tocante: os parentes que os levam para a morte debatem entre si o peso sobre-humano que é carregar os queridos para nunca mais vê-los, proclamar de seus próprios braços a vitória da morte justamente no momento em que ela, a morte, havia decidido iniciar uma trégua. É a própria mãe quem carrega o bebê; revolta-se por entregar à morte o filho que há tão pouco trouxera à vida. À dificuldade em erguer o avô à mula que o levaria para o outro lado da fronteira e da vida, a morte responde com um prodígio – o avô (Saramago ainda não usa o termo “corpo”, ou “cadáver”, porque a linha entre a vida e a morte, apesar de difusa, estava ainda distinguível) subiu sem a ajuda de mãos, levitando, para o dorso do animal; mais uma vez as personagens são forçadas a confrontar a morte, a desafiá-la, mais uma vez a morte age por si sem deixar escolha aos participantes do ato. À grandiosidade deste momento se opõe a simplicidade do instante seguinte, quando atravessam a fronteira: “de súbito o homem disse, Chegámos, Acabou, Sim” – a morte chega de repente, por mais que já esperada, é sempre uma surpresa. Avô e neto foram enterrados juntos, o bebê de bruços sobre o peito do velho, que o abraçava. “As mulheres não paravam de chorar, o homem tinha os olhos secos, mas todo ele tremia”. A chuva depois do adeus encerra a cena, como que limpando a culpa dos camponeses que levaram os parentes para a morte; pois ela é inevitável, ainda que não se morra por enquanto. Saramago encerra também o capítulo, sem que o narrador esclareça algo mais na situação, tampouco novamente evoque a ironia (também intermitente) que há algumas páginas não aparece – talvez para compor a solenidade do evento. O sarcasmo destrutivo somente ressurgirá no capítulo seguinte, já na primeira linha.

A riqueza da trama de valorações que Saramago impõe na cena dos camponeses, a profundidade dos sentimentos variados (medo, angústia, culpa), a necessidade de expor as razões da família para justificar o ato de levar dois dos seus para o outro lado da fronteira do país e da vida; em suma, todos os elementos do trecho formam uma composição extremamente complexa da morte, expondo algumas de suas várias faces, desnudando o sofrimento e situando o ser humano, idoso ou bebê ainda, em uma posição de absoluta vulnerabilidade com relação à morte. Os camponeses, vivos, têm ainda de contemplar sua impotência diante da falsa vitória que a imortalidade lhes trazia: levar à morte, matar, tanto faz; fato é que teriam de ver os outros, um a um, implorar-lhes para morrer. Em uma trama na qual a vida não tem fim, a morte muitas vezes é um refrigério (e isto dissipa um pouco a sua crueldade, põe em evidência a naturalidade de sua ocorrência). O fim do avô e do neto traz consigo o peso da vida de ambos: o velho, já vivido, tem a morte como alento (“Não quero água, quero morrer”); enquanto que o bebê ainda nem sequer desenvolveu consciência de si mesmo e já tem um fim posto à sua curta existência. A oposição lembra a análise de Elias (2001, p. 63), para quem o modo como se encara a morte de uma pessoa relaciona-se em grande medida com o sentido que foi atribuído à sua vida.

Ainda na primeira parte da narrativa, quando se discute (sempre de modo enunciativo) a utilidade do governo ante a crise política surgida pela inexistência da morte e agravada pela organização criminosa que se dispõe por levar os moribundos para lá da fronteira (a *máphia*), há a exposição da morte como personagem, por meio da mesma representação clássica do esqueleto por debaixo de um manto escuro. A morte redige uma carta para a televisão local, informando o país que voltará a atuar, mas que, desta vez, avisará as pessoas uma semana antes, também por carta. Novamente, é explícita a discursividade: a descrição das diversas manchetes dos jornais sobre o regresso da morte lembra de forma muito próxima a análise que Pêcheux (1999, p. 20) faz do enunciado “*on a gagné*” no contexto da eleição de François Mitterrand à presidência da França em 1981 – justamente por revelar saberes em seus entremeios.

A sensível inverossimilhança da narrativa aparece novamente: a carta da morte é gramaticalmente corrigida antes da publicação, e a autora revolta-se pela frivolidade do editor. Na resposta redigida ao jornal, transparece nitidamente a concepção que o próprio Saramago tem da língua, pondo novamente em tela a opacidade (PÊCHEUX, 2008) das palavras em oposição ao matiz da circunstância:

Porque as palavras, se não o sabe, movem-se muito, mudam de um dia para o outro, são instáveis como sombras, sombras elas mesmas, que tanto estão como deixaram de ser, bolas de sabão, conchas de que mal se sente a respiração, troncos cortados. (SARAMAGO, 2005, p. 112)

Sem perder o fluxo rítmico, o autor transpõe suavemente a luz da narração para a ironia, acompanhado pelo descompromisso da inverossimilhança. A análise grafotécnica da carta da morte revela duas verdades irrefragáveis, segundo o perito: primeira, a de que a autora do escrito é uma assassina em série, e segunda, a de que a pessoa que escreveu a carta está inquestionavelmente morta. A sociedade permanece abismada, a morte apenas concorda – novamente, a previsível surpresa dos homens perante a obviedade da morte, somente explicável pelo processo de “recalcamento” e negação, a que se refere Elias. A postura da morte, aí, atua o elemento questionador: é a morte, o próprio objeto discursivo, que vai dismantelar a trama enunciativa que a história estabeleceu ao redor de si. Expõe-se a morte; Saramago faz com que ela mesma se confronte com seus próprios controles e faça desvanecer os limites discursivos em face da existência humana.

Na terceira parte da obra, o foco da narrativa muda. Não mais as questões relacionadas com o governo, com a *máfia*, com as tentativas da fé e da filosofia de compreender a vacância da morte. O papel desempenhado pela morte é crescente ao longo do romance. Se no início há simplesmente o silêncio inexplicável de sete meses, substituído aos poucos por contatos esparsos com a televisão, a partir de certo ponto a morte, personificada, vai assumindo o centro do romance. As correspondências enviadas para o aviso do fim, exatamente sete dias, vestem a morte de uma espécie de solidariedade para com os homens – “porque a morte nunca responde, e não é porque não queira, é só porque não sabe o que há-de dizer diante da maior dor humana” (SARAMAGO, 2005 p. 126). Ela tenta, na medida do possível, respeitar as concepções sociais já existentes (a exemplo de Foucault, permanecer no discurso é reconfortante, dá a impressão de segurança ao sujeito): “continuarei a escrever com caneta, papel e tinta, tem o charme da tradição, e a tradição pesa muito nisto de morrer” (SARAMAGO, 2005, p. 137). Ainda assim, persiste a resistência da sociedade, o mesmo recalcamento, o mesmo afastamento, as tentativas de fuga e de negação. A população tenta localizar a morte, pela reconstrução de sua fisionomia a partir dos retratos artísticos tradicionais, ou pelo rastreamento do fornecimento do papel violeta que servia de suporte para as cartas – e, neste ínterim, a morte encara sua tarefa com um tecnicismo burocrático que deixa evidente sua inevitabilidade: é preciso matar, é preciso que se morra.

O retorno de uma das cartas anuncia o ápice da obra. Um violoncelista, que deveria recebê-la antes de completar cinquenta anos, simplesmente tem a sua carta devolvida, dando início a uma série de eventos que desafiarão a própria atuação da morte. Ante a devolução da carta, após quatro tentativas, a morte tem de sair do lugar onde habita com a sua gadanha muda – Saramago retrata o ambiente como uma sala fechada, de paredes frias, brancas e inexpressivas à semelhança de algum subsolo qualquer; um vazio no qual o som do estalar dos ossos reverbera, semelhante a um sepulcro. A morada da morte é um amplo vazio branco (tal qual a epidemia em “Ensaio sobre a cegueira?”), debaixo de um lugar-nenhum desconhecido pelo homem; precisamente como seu correspondente enunciado, cercado pelo silêncio, pelo não-dizer. É lá que se arquivam os registros referentes ao tempo de vida dos vivos e outros arquivos úteis ao ofício da morte, como o livro-regulamento, que é chamado, em mais uma referência enunciativa, “livro do nada”. A circunstância inesperada da devolução da carta leva a morte a sair de sua sala fria para ver o violoncelista que lhe desafiava a atuação. Isso ocorre por algumas vezes, e em todas elas Saramago dedica várias páginas a descrever como se manifesta a curiosidade da morte, como o violoncelista se relaciona com seu cão, com sua música, com seus sentimentos. A intensidade do texto é visivelmente crescente, rareiam a ironia e o sarcasmo, e a interação leitor-narrador-personagens assume contornos cada vez mais nítidos, estreitando-se. O que está em jogo, agora, é a atuação da morte personificada com relação a uma vida específica.

Em uma dessas visitas, Saramago retrata a morte a cair de joelhos e chorar, sem derramar lágrimas, diante da partitura da Suíte nº 6, opus 1012, de Bach, composta “na tonalidade da alegria, da unidade entre os homes, da amizade e do amor” – na mesma ocasião, desconstroi-se a identidade da morte: ela não é “nem visível, nem invisível, nem esqueleto, nem mulher”. O mesmo contato entre a linguagem, o discurso e a música se manifesta em outra passagem, posterior: ao retornar de um ensaio, o violoncelista senta-se ao piano e toca o Estudo, opus 25, nº 9, de Chopin, com a morte a ouvi-lo secretamente. Saramago narra como o violoncelista (ou o próprio Saramago, pela voz da personagem) firma-se na convicção de que esta peça é o retrato musical, a “transposição rítmica e melódica”, de uma vida humana, “pela trágica brevidade, pela intensidade desesperada”, e também pelo acorde final, suspenso, “como se [...] alguma coisa ainda tivesse ficado por dizer”. Na cena, a morte pergunta-se acerca da natureza da crença do violoncelista, se presunção ou humildade, e conclui por um terceiro gênero, para o qual não há palavra que “é capaz de dizer-nos como se chama”. Para chegar a tal conclusão, passa pela expressão de nossas mãos, da sua gestualidade e do papel que desempenham na construção da vida e das relações humanas.

A tentativa de aproximar-se do violoncelista para conhecê-lo melhor é só o primeiro passo de todo o movimento: a morte começa a descobrir o que há de tão valioso na vida, o que impede os homens de largá-la deliberadamente. Decide que tem de sair às ruas, encontrar o violoncelista pessoalmente para mergulhar no conhecimento efetivo do outro lado da linha que a separa da vida. Torna-se gente. Escolhe a fisionomia de uma mulher jovem e bonita – porque, segundo Saramago, toda a gente sabe que a morte é uma mulher –, arruma-se, e pela primeira vez, admira-se com a beleza de uma pessoa. Rompe-se, aí, a tênue linha que separa a vida da morte: a própria morte apresenta-se como vida, sua contraface, seu outro lado – oposto porém idêntico; a situação é em tudo paradoxal. Acerta seus afazeres administrativos referentes à remessa das cartas, encarregando deles a sua gadanha, e parte para o mundo dos vivos.

Aparece à luz do sol em um beco longe da cidade. Toma um táxi e se dirige ao teatro para comprar os ingressos para o concerto que o violoncelista fará dentro de poucos dias. Tanto ali quanto na agência em que solicitará a reserva de um hotel, a morte demonstra certa falta de tato para lidar com os mortais – Saramago esforça-se para colocá-la ao nosso lado, torná-la como humana; pois se o recalçamento dos vivos impede-os de tratar da morte abertamente, a inexorabilidade e onipotência da morte também a impedem de compreender os medos e receios dos homens (o discurso da morte é novamente questionado).

O último capítulo do livro é certamente o ápice da narrativa. Inicia-se no concerto, com a morte a assistir no primeiro camarote, “rodeada de vazio e ausência por todos os lados, como se habitasse um nada” – aqui, é novamente difícil distinguir a morte-personagem da morte-discurso. A peça executada pela orquestra possui um solo, que calhou de ficar a cargo justamente do “seu” violoncelista (a morte já se sente parte integrante dele, posto que ele já deveria ter morrido). Neste trecho, Saramago descreve a emoção com que a morte acompanha o solo do violoncelista: “toca como se estivesse a despedir-se do mundo, a dizer por fim tudo quanto se havia calado”. Novamente, é tomada pela identificação com o humano por meio da experiência dos sentimentos que a vida evoca em suas mais variadas possibilidades. Uma lágrima surge em seus olhos, e ela toca, mesmo à distância, a mão do violoncelista. A experiência a torna mais humana e menos morte; porquanto provou, com o solo, uma pequena parcela daquilo que os mortais chamam vida. Encontra-se com o violoncelista no camarim, os dois tomam um táxi juntos. O diálogo pende entre o desejo do violoncelista em relação à bela mulher (com falas recheadas de sentidos), e a natureza da morte-discurso frente ao terrível e inafastável dever de matar.

Os diálogos entre a morte e o violoncelista, e os interstícios do fluxo narratório, a partir deste ponto, deixam claro que o violoncelista apaixonou-se pela morte, e aparentemente, ela tende para o mesmo caminho, porque hesita em entregar-lhe a carta. O último encontro se passa na casa do violoncelista. A Suíte de Bach, a mesma que fez a morte sentir-se tão humana poucos parágrafos antes, é novamente evocada a participar da complexa construção sentimental do último trecho do romance. Tomado pela circunstância, o violoncelista surpreende a morte e a si mesmo com a interpretação da peça. A condução do texto pelo narrador deixa claro que nenhuma diferença há, musicalmente ou em qualquer outra extensão da essência humana, entre o violoncelista e Rostropovich (outro violoncelista, famoso), ou mesmo o próprio Bach: todos eles são essencialmente sujeitos às mesmas emoções, à mesma mortalidade e à mesma vulnerabilidade diante da fragilidade da vida. A morte decide queimar, com um simples fósforo, a carta violeta que entregaria ao músico.

Nas últimas linhas, fica claro que a identidade da morte-discurso é desfeita por completo: a morte-personagem transforma-se em vida. É tomada pelos sentimentos, pelas sensações, pelo calor, pelo beijo. Adormece (o último capítulo termina afirmando que “a morte nunca dorme”); e o romance acaba com as mesmas palavras com as quais se inicia: “no dia seguinte ninguém morreu”. Se o papel da morte, no início da obra, era simplesmente reduzir-se à condição que o enunciado lhe conferia – o enunciado de ocultação, de afastamento, de recalçamento, que lhe atravessa e se manifesta nos dizeres –, no final ela funde-se com a vida, seu aparente oposto; e as duas tornam-se uma só coisa. Se a morte tem intermitências, também o terá a vida, e muito mais definitivas e categóricas. O romance, ao desconstruir o enunciado ao redor da morte e remontá-lo em outro âmbito, em outro lugar do discurso, poderia muito bem falar das intermitências da vida, pois a morte aponta para a vida tanto quanto a vida deságua na morte.

Se a Lei simplesmente reproduz o caminhar discursivo das representações coletivas e individuais da morte, a literatura saramaguiana sente-se livre para questioná-las. Vale-se de recursos dos quais o Direito não dispõe: a multivocidade, o sarcasmo desconstrutivo, o sentimentalismo. O resultado final é o escancaramento do descompasso que existe entre o discurso da morte manifestado no Código Civil, e as outras possibilidades, também discursivas, menos receosas, menos ritualizadas. Há um discurso dominante que atravessa os textos e arquivos da sociedade, mas há outros que ao redor dele orbitam e lhe são por vezes contrapostos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A contraposição do texto legal ao literário revela o afastamento existente entre ambos, no que tange aos feixes discursivos que os atravessam. A trama dos enunciados que são formados ao redor da morte é complexa: por vezes se tocam, por vezes se repelem, por vezes caminham lado a lado. O romance de Saramago e o Livro V da Parte Especial do Código Civil podem ser compreendidos fundamentalmente como corpos discursivos, dos quais emanam muito mais do que proposições, em realidade valores e poderes. No entanto, é possível ter em vista um panorama no qual a definição da vida humana abrange um significado muito mais complexo, rico e profundo na obra de Saramago que nas normas legais, posto que estas últimas são mera continuação do percurso traçado pela (ou para a) morte como objeto discursivo.

O desenrolar da sociedade construiu uma barreira muito clara diante da morte na forma de controle (no sentido foucaultiano) do que se diz acerca dela, dos momentos e maneiras apropriados para abordá-la, principalmente por conta do medo ancestral que os homens têm diante da consciência de que a vida é finita. O Direito reproduz este mesmo discurso, mantendo na Lei o mesmo afastamento – tanto que cria estruturas intermediárias, institutos mediadores do contato do sujeito jurídico com seu inevitável fim. Fundamentalmente, a morte para a Lei, é simplesmente o evento fático que deflagra efeitos meramente patrimoniais – o que pode conduzir à interpretação do discurso jurídico como a manifestação da mercantilização do homem, da coisificação da vida e da negação da condição humana. O indivíduo que morre, nas consequências previstas pelo Direito sucessório, torna-se meramente mais um processo de Inventário, apenas um meio de transmitir a propriedade adiante. Ora, se justamente o Direito – o qual pretende consignar como estruturas normativas dotadas de coatividade absoluta estes mesmos elementos que aparentemente nega – sustenta tal contradição, a análise do estudo pretendeu expor os limites de tal posicionamento frente aos fundamentos (políticos, ideológicos, filosóficos) do Direito, e até que ponto isto é determinante para a concepção do homem.

Se é verdade que o todo do Direito constitui o sujeito jurídico, fica claro o descompasso existente entre a ficção jurídica do sujeito de direitos e a realidade do homem. A conclusão a que se chega é que a essência humana abrange uma série de valorações possíveis da morte (e, por consequência, da vida) que não são assimiladas pelo Direito, expondo áreas da subjetividade que são simplesmente inócuas para a Lei. Por mais que os juristas afirmem que discurso jurídico não comporta valorações semelhantes às de Saramago (e, de fato, o

gênero legal é radicalmente diferente do literário, por ser muito menos permeável a impressões e manifestações subjetivas, como ilustra Bakhtin), é fato que esta abstenção é um produto do discurso sobre a morte. O silêncio da Lei é a oficialização do enunciado corrente, enquanto que a obra de Saramago é o dismantelamento deste enunciado, avaliado aqui como meio de tomar-se consciência do degrau existente entre o sujeito e a Lei, em termos discursivos.

REFERÊNCIAS

AGUILERA, Fernando Gómez. **José Saramago: a consistência dos sonhos – cronobiografia**. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 6 ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

ELIAS, Norbert. **A solidão dos moribundos** seguido de envelhecer e morrer. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

PÊCHEUX, Michel. **O discurso – estrutura e acontecimento**. Tradução de Eni Orlandi. São Paulo: Pontes, 1999.

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