

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS

GABRIELLE BOLZAN DA SILVA

**O IMAGINÁRIO FEMININO DA MORTE EM *AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE*,
DE JOSÉ SARAMAGO**

PORTO ALEGRE

2023

GABRIELLE BOLZAN DA SILVA

**O IMAGINÁRIO FEMININO DA MORTE EM *AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE*,
DE JOSÉ SARAMAGO**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do grau de licenciada em Letras - Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa, Língua Inglesa e Literaturas de Língua Inglesa.

Orientadora: Profa. Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva

Porto Alegre

2023

GABRIELLE BOLZAN DA SILVA

**O IMAGINÁRIO FEMININO DA MORTE EM *AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE*,
DE JOSÉ SARAMAGO**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do grau de licenciada em Letras - Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa, Língua Inglesa e Literaturas de Língua Inglesa.

Aprovada em 10 de abril de 2023.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Regina Zilberman
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Daniel Conte
Universidade Feevale

Profa. Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho, fruto da minha perseverança e da minha paixão pela Literatura Portuguesa, à Gabrielle do passado, que nunca acreditou na própria capacidade e sempre duvidou das coisas boas que a vida reservava para ela no futuro. Bibi, nós conseguimos!

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família espiritual, que me guia e me ampara desde o início da minha vida na Terra. Aos meus pais, Solange e Paulo, por sempre me encherem de amor e incentivo para que eu continue alcançando os meus sonhos e realizando os meus objetivos; eu não estaria aqui se não fosse pelo esforço deles para garantir a minha educação.

Agradeço ao Roger, meu marido, que sempre incentiva o que há de melhor em mim e que me ensina tanto sobre amor, respeito e autoconfiança. À minha sogra Nara por ter dado a vida ao meu amor e por me amar como filha.

À minha prima, amiga e mentora Magali, por me ensinar sobre o meu valor como pessoa e sobre o meu lugar no mundo.

À minha amiga Aline, que me emprestou os livros para realizar este trabalho, que acalmou as minhas inseguranças e que me inspira como letrista e como pessoa.

À minha amiga Vanessa, irmã de outra mãe, que está ao meu lado nos momentos bons e ruins.

À minha orientadora Márcia Ivana, que me auxiliou no processo de desenvolvimento deste trabalho, e à professora Regina, que me apresentou *As intermitências da morte* e inspira o meu amor pela Literatura Portuguesa.

RESUMO

O presente trabalho visa analisar a construção do imaginário feminino da morte em *As intermitências da morte*, de José Saramago, considerando a teoria do imaginário, presente em *As estruturas antropológicas do imaginário*, de Gilbert Durand. Para a realização desta análise são discutidas reflexões sobre a morte em produções culturais da atualidade, sua feminização e, conseqüentemente, sua personificação, dialogando com os autores Philippe Ariès e Ernest Becker, assim como um recorte da teoria durandiana, considerando os principais símbolos e arquétipos femininos, que são necessários para a realização da análise do romance de Saramago. Pretende-se que este trabalho contribua para uma ampliação das investigações literárias acerca do tema da morte e para acrescentar uma nova interpretação da obra de José Saramago, baseada na teoria do imaginário de Gilbert Durand.

Palavras-chave: Imaginário feminino. *As intermitências da morte*. José Saramago. Gilbert Durand.

ABSTRACT

The present paper aims to analyze the construction of the female imaginary of death in *Death with Interruptions*, by Jose Saramago, considering the theory of the imaginary, present in *The Anthropological Structures of the Imaginary*, by Gilbert Durand. In order to perform this analysis, reflections on death in current cultural productions, its feminization and, consequently, its personification, are discussed dialoguing with the authors Philippe Ariès and Ernest Becker, as well as an excerpt from Durandian theory, considering the main female symbols and archetypes, which are necessary for the performance of the analysis of Saramago's novel. It is intended that this paper contributes to an expansion of literary investigations on the subject of death and to add a new interpretation of Jose Saramago's work, based on Gilbert Durand's theory of the imaginary.

Keywords: Female imaginary. Death with Interruptions. Jose Saramago. Gilbert Durand.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 A PERSONIFICAÇÃO E FEMINIZAÇÃO DA MORTE EM PRODUÇÕES CULTURAIS DA ATUALIDADE	10
3 O IMAGINÁRIO FEMININO DE GILBERT DURAND	22
3.1 O REGIME DIURNO DA IMAGEM	26
3.2 O REGIME NOTURNO DA IMAGEM	30
4 ANÁLISE DO IMAGINÁRIO FEMININO EM <i>AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE</i>	36
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	54
REFERÊNCIAS	56

1 INTRODUÇÃO

Há quem diga que para morrer basta estar vivo. Há, ainda, quem diga que já nascemos morrendo, como se cada dia vivido significasse um avanço para o fatídico encontro com a morte. São inúmeros os ditados populares que expressam a finitude do homem e a inevitabilidade da morte, apresentados em diversas línguas, culturas e contextos diferentes, mas que sempre transmitem a mesma mensagem: todos os seres humanos vão morrer. Isso é uma verdade irrefutável, uma sentença absoluta que, pelo menos até agora, no século XXI, ninguém conseguiu encontrar alguma escapatória. Essa sentença que cada ser humano está condicionado desde o nascimento instiga o sentimento de terror da morte que, segundo Ernest Becker (2017), é uma das principais coisas que movem o homem. Na tentativa de compreender e lidar com essa angústia universal, a morte tornou-se assunto principal de diversos trabalhos filosóficos, artísticos, científicos e literários, como *As intermitências da morte*, romance do escritor português José Saramago, que é o objeto de análise deste trabalho.

A respeito da ficção de Saramago, Massaud Moisés (2013, p. 527) afirma que ela “[...] busca sempre uma perspectiva nova ou uma ideia inesperada [...]”, como é possível observar em *As intermitências da morte*, obra em que o autor personifica a morte e a transforma em protagonista, salientando o conflito principal dessa personagem e do enredo: a morte que para de matar. De acordo com Alessandra Accorsi Trindade (2012, p. 177), o ponto alto da personificação da morte no Ocidente “[...] foi marcado pelo confronto entre a cultura cristã e a cultura popular na Idade Média, como solução para o medo da morte”. Além de personificar e protagonizar a morte, Saramago enfatiza o aspecto feminino da personagem, fator primordial que motivou a realização desta pesquisa. O narrador de Saramago estabelece, já na parte final do romance, uma relação entre o gênero feminino da *personagem* morte e o gênero feminino da *palavra* morte:

[...] mas não havia sido por uma mera casualidade que tinha começado por se transformar em mulher, ou, como um espírito gramático poderia também ser levado a pensar, *por aquilo dos gêneros que havíamos sugerido antes, ambos eles, neste caso, da mulher e da morte, femininos.* (SARAMAGO, 2017, p. 184) (grifos meus).

Além da elucidação da conexão gramatical entre o gênero do substantivo e o gênero da personagem, a leitura de *As intermitências da morte* pode provocar o questionamento se há outras conexões entre morte e feminilidade na obra. É possível, ainda, aprofundar mais essas indagações: O que torna a personagem morte de Saramago uma mulher? Qual é a importância

do gênero feminino da morte no enredo? Como se dá o processo de personificação da morte em uma mulher de carne e osso? Essas questões levantadas ao longo da leitura do romance culminaram na escolha da base teórica deste trabalho, *As estruturas antropológicas do imaginário*, de Gilbert Durand, para encontrar possíveis respostas.

Segundo Ana Taís Martins Barros (2014), o sociólogo, antropólogo e filósofo francês Gilbert Durand publicou *As estruturas antropológicas do imaginário* em 1960, fruto de sua tese de doutoramento. Em sua obra, Durand percorre o caminho antropológico para estudar o imaginário e os símbolos, arquétipos e esquemas que o motivam. Através da teoria proposta por ele, o objetivo geral deste trabalho é analisar a construção do imaginário feminino da morte em *As intermitências da morte*. Já os objetivos específicos correspondem à (1) identificação dos símbolos durandianos na narrativa, (2) à relação desses símbolos com a caracterização e o desenvolvimento da personagem morte e (3) à categorização do romance em aspectos diurnos e/ou noturnos.

A estrutura desta pesquisa organiza-se na divisão de três capítulos: o primeiro trata de exemplificações da personificação e feminização da morte na literatura e em outras produções culturais, atuando como uma contextualização pré-teórica que dialoga, principalmente, com os autores Philippe Ariès e Ernest Becker. O segundo capítulo compreende um recorte da teoria do imaginário de Durand, explicitando a construção dos Regimes Diurnos e Noturnos da imagem, tendo em vista o foco apenas nos símbolos e arquétipos femininos. O objetivo do segundo capítulo é esclarecer conceitos importantes que foram abordados por Durand em sua teoria para, em seguida, realizar a análise do imaginário feminino da morte em *As intermitências da morte* que, por fim, é estabelecida no terceiro e último capítulo deste trabalho. Pretende-se que esta pesquisa contribua para uma ampliação das investigações literárias acerca do tema da morte e, além disso, para acrescentar uma nova interpretação do romance de José Saramago com base na teoria antropológica do imaginário de Gilbert Durand.

2 A PERSONIFICAÇÃO E FEMINIZAÇÃO DA MORTE EM PRODUÇÕES CULTURAIS DA ATUALIDADE

O sentimento de horror do homem pela morte nem sempre foi uma realidade tão convicta quanto é agora. Na verdade, o historiador Philippe Ariès (2003, p. 55) afirma que, durante a Idade Média, “a morte tornou-se o lugar em que o homem melhor tomou consciência de si mesmo”. A morte, então, costumava ser aceita com mais facilidade do que é atualmente e era considerada algo próximo e familiar. Ariès (2003) caracteriza essa morte como *morte domada*, não porque ela era selvagem antes disso, mas sim porque a percepção de selvageria da morte surgiu após a ruptura do sentimento de intimidade a respeito dela, que foi ocorrendo gradativamente, conforme a sociedade foi se desenvolvendo e os ritos fúnebres foram se modificando. Essas modificações aconteceram de forma lenta e sutil, complementando com um sentido mais dramático a noção de familiaridade com a morte, que já era um sentimento habitual da época (ARIÈS, 2003). Ainda sobre a sensação de familiaridade com a morte, o historiador salienta que:

Era uma forma de aceitação da ordem da natureza, aceitação ao mesmo tempo ingênua na vida quotidiana e sábia nas especulações astrológicas. Com a morte, o homem se sujeitava a uma das grandes leis da espécie e não cogitava em evitá-la, nem em exaltá-la. Simplesmente a aceitava, apenas com a solenidade necessária para marcar a importância das grandes etapas que cada vida devia sempre transpor. (ARIÈS, 2003, p. 43).

A transformação da percepção humana sobre a morte convergiu, ao longo do tempo, para uma problematização e posterior negação antes de chegar no estágio do horror. A morte se tornou algo inominável e aquilo que estava relacionado a ela foi silenciado e reprimido no cotidiano. Em meio a esse período, situado na época moderna, a morte adquiriu um aspecto erótico, expresso principalmente através da arte e da literatura, conforme o autor aponta:

A partir do século XVI, e mesmo no fim do século XV, vemos os temas da morte carregarem-se de um sentido erótico. [...] Do século XVI ao XVIII, cenas ou motivos inumeráveis, na arte e na literatura, associam a morte ao amor, Tanatos a Eros - temas erótico-macabros ou temas simplesmente mórbidos, que testemunham uma extrema complacência para com os espetáculos da morte, do sofrimento, dos suplícios. (ARIÈS, 2003, p. 62).

Dessa forma, algo que era percebido com naturalidade e familiaridade percorreu caminhos distintos no percurso da evolução histórica, permeando entre a dramatização, a negação cotidiana e a erotização artística, simbolizando, ainda, uma ruptura atraente e terrível

desse antigo padrão de percepção. De acordo com Ariès (2003, p. 155), isso “foi uma grande mudança nas relações entre o homem e a morte”.

Como, segundo Ariès (2003, p. 156), “[...] as imagens da morte traduzem as atitudes dos homens diante da morte numa linguagem nem simples nem direta, mas cheia de artimanhas e circunlóquios”, isso também ocorre com a representação da morte na literatura, que apresenta variações de acordo com o contexto histórico. Em sua tese de doutorado, Alessandra Accorsi Trindade (2012) discorre sobre a contemporaneidade e a pós-modernidade resgataram elementos medievais da morte para representá-la, estabelecendo ligações com o passado para compreender a atualidade.

Nesse sentido, Ariès (2003, p. 156) explica que “a partir do século XIX, as imagens da morte são cada vez mais raras, desaparecendo completamente no decorrer do século XX”. Ou seja, o homem passou a encontrar dificuldades em conceber novas imagens para representar a morte, portanto precisou retomar elementos antigos para realizar as representações nas produções culturais, que também possibilitaram novos diálogos e reflexões sobre o tema. O historiador indica que o motivo dessa retomada é que a morte tornou-se algo selvagem demais para o homem conseguir compreender, possivelmente por conta do sentimento controverso de horror que foi se estabelecendo ao longo dos séculos (ARIÈS, 2003).

Em paralelo ao caráter selvagem e incompreensível da morte, ela também pode significar uma luta impossível de ser vencida pelos seres humanos, e isso entra em conflito direto com a noção de heroísmo que Ernest Becker (2017, p. 31) explicita em sua obra, destacando que “o heroísmo é, antes de qualquer coisa, um reflexo do terror da morte”. O autor acrescenta:

A pesquisa antropológica e histórica também começou, no século XIX, a montar um retrato heróico desde as eras primitivas e antigas. O herói era o homem que podia entrar no mundo espiritual, no mundo dos mortos, e voltar vivo. Tinha seus descendentes nos cultos misteriosos do Mediterrâneo Oriental, que eram cultos de morte e ressurreição. O herói divino de cada um desses cultos era alguém que tinha voltado dos mortos. (BECKER, 2017, p. 32).

É notável que grande parte dos seres humanos busca lutar contra a morte, seja para adiá-la ou evitá-la de alguma forma, e isso pode intensificar o sentimento heróico descrito por Becker. A morte, então, torna-se a vilã e o homem o herói de sua própria história. Não é à toa que essa eterna guerra contra a morte cause tanta angústia nas pessoas, principalmente nos últimos séculos, em que a industrialização e a ciência expandiram o domínio do controle humano. A morte, entretanto, permanece algo incontrolável.

Uma alternativa viável para o heroísmo frustrado do homem perante a morte é a ficcionalização. É possível, ao criar uma narrativa, expressar diversos desejos, temores, angústias e inquietações. Na ficção, é possível que o herói vença a morte por definitivo. Também é possível dar vida àquilo que não tem, como é o caso da própria morte. É possível, ainda, gerar uma representação, positiva ou negativa, que facilite a compreensão daquilo que o ser humano apresenta dificuldade em compreender. Dessa forma, temos a literatura e as outras produções culturais como meios de satisfazer essa necessidade latente de compreensão e representação. Tzvetan Todorov (2009, p. 77) enuncia que “a literatura faz viver experiências singulares”, contribuindo com o argumento de que ela é o meio ideal para dar vida às mais diversas situações, inclusive a tão desejada vitória contra a morte. Ainda sobre a literatura, Todorov discorre:

Como a filosofia e as ciências humanas, a literatura é pensamento e conhecimento do mundo psíquico e social em que vivemos. A realidade que a literatura aspira compreender é, simplesmente (mas, ao mesmo tempo, nada é assim tão complexo), a experiência humana. (TODOROV, 2009, p. 77).

Sendo assim, a literatura é capaz de abarcar a complexidade do tema da morte em relação à vida humana, auxiliando a transformar em narrativa as diferentes percepções do homem a respeito do fenômeno que envolve sua própria finitude. Muitas obras literárias foram inspiradas em lendas antigas que, durante muitos anos, foram transmitidas apenas através da oralidade. As lendas carregam costumes e tradições ancestrais, são disseminadoras de mensagens que podem ser percebidas como verdade ou, pelo contrário, como discursos que não condizem com a realidade. Entretanto, elas desempenham um papel importante na história mundial e na construção de imaginários. De acordo com o historiador Pierre Grimal:

Todos os povos, em dado momento de sua evolução, criaram lendas, ou seja, relatos maravilhosos nos quais, durante um certo tempo, e pelo menos em certa medida, acreditaram. [...] Elas (as lendas) se apresentam assim como um sistema, mais ou menos coerente, de explicação do mundo: cada gesto do herói cujas façanhas são narradas é um gesto criador e implica consequências que têm efeito sobre todo o Universo. (GRIMAL, 1985, p. 7).

As lendas, formas narrativas de decifrar os mistérios universais, consolidaram-se em diferentes mitologias, oriundas de variados tipos de culturas. Uma das mitologias que mais se observa presente nas produções culturais antigas e atuais é a mitologia grega, que Grimal (1985, p. 8) afirma que “ora desenvolve-se em epopéia. Ora serve para apoiar ou explicar as

crenças e os ritos da religião”. Ou seja, apesar do mito (em especial o mito grego) ser algo bem diverso, ele também tem uma ligação estreita com crenças religiosas. Assim como a morte, que pode ser compreendida como a questão motivadora de muitas religiões que, de alguma forma, ocupam-se em tentar encontrar razões para esclarecer o mistério da finitude humana. O mito, por outro lado, também “tem por finalidade apenas a si mesmo” (GRIMAL, 1985, p. 9). O historiador acrescenta que:

Acredita-se ou não nele, conforme a própria vontade, mediante um ato de fé, caso pareça “belo” ou verossímil, ou simplesmente porque se quer acreditar. O mito, assim, atrai em torno de si toda a parcela do irracional existente no pensamento humano; por sua própria natureza, é aparentado à arte, em todas as suas criações. (GRIMAL, 1985, p. 9).

Uma personagem da mitologia grega pertinente ao tema deste trabalho é Tântatos que, conforme Junito de Souza Brandão (1986, p. 226), “é o gênio masculino alado que *personifica* a Morte”. Apesar de não ter um mito próprio, Tântatos é uma figura muito importante para a mitologia grega e tem o seu protagonismo em outras áreas do conhecimento humano, como a psicologia. De acordo com os mitos dos quais Tântatos faz parte, ele “tinha coração de ferro e entranhas de bronze” (BRANDÃO, 1986, p. 227), além de ser responsável por tirar a vida do astuto mortal Sífio como vingança, que fez a Morte de prisioneira. A simbologia de Tântatos remete ao “aspecto perecível e destruidor da vida” (BRANDÃO, 1986, p. 227), assim como aos ritos de passagem e processos de transformação já que, em um nível simbólico, é preciso que algo morra para dar espaço ao novo. Ele também pode ser interpretado como uma condição necessária para um estado superior no nível psicológico, reforçando a sua estreita relação com a psicologia. A iconografia de Tântatos, segundo Brandão (1986, p. 227) pode ser representada “por um túmulo, uma personagem armada com uma foice, um gênio alado, dois jovens, um preto, outro branco, um *esqueleto* [...]”, e é a figura do esqueleto que terá um lugar de destaque neste capítulo.

A imagem do esqueleto é, conforme foi explicitado nos parágrafos anteriores, fonte de inspiração para muitas representações atuais da figura da morte e foi originada no imaginário medieval. A literatura, assim como outras produções culturais, perpetua e reforça essa imagem da morte personificada. Sendo assim, é comum pensar na morte e imaginar um ser, aquele que aparece para buscar alguém que já esgotou o seu tempo de vida. Esse ser pode apresentar características físicas diferentes, mas é improvável que não seja reconhecido quando se manifesta. A morte pode tomar forma através de um corpo em decomposição, por

exemplo, ou de uma silhueta encapuzada, mas é na forma de esqueleto que ela parece construir sua simbologia mais famosa.

Essa representação física da morte já é tão habitual na atualidade que é, inclusive, retratada em um desenho animado infantil. *As Terríveis Aventuras de Billy e Mandy*, criada por Maxwell Atoms e transmitida pelo canal *Cartoon Network*, é uma série de animação que apresenta o Ceifador Puro Osso, o representante da morte, como um dos protagonistas, além de duas crianças que o acompanham, o Billy e a Mandy. A forma de esqueleto de Puro Osso faz jus à representação situada na Idade Média e é tão difundida no presente que sequer causa surpresa no público infantil.

Ilustração 1 — *Ceifador Puro Osso*,
personagem de Maxwell Atoms.



(ATOMS, 2003)

Outra produção infantil que pode ser utilizada como exemplo são os gibis da *Turma da Mônica*, que fazem parte do cotidiano de muitas crianças brasileiras. Através da leitura dos quadrinhos, é possível conhecer a personagem Dona Morte, que tem o seu lugar de destaque na *Turma do Penadinho*. Em uma entrevista concedida à Folha de São Paulo, Mauricio de Sousa explica que a humanização da Dona Morte é levada muito a sério na produção dos gibis. Ela é uma personagem que mantém uma rotina deveras humana, sendo responsável pelo cuidado de sua casa (o cemitério) e interagindo com as pessoas em ambientes públicos, como o supermercado. Essa representação mais leve e de cunho humorístico da morte, como é feita na *Turma do Penadinho*, auxilia os pequenos leitores desses quadrinhos a conhecer a figura da morte, possivelmente pela primeira vez em suas vidas. É com humor e naturalidade que Mauricio de Sousa transmite ao público infantil a complexidade que o tema da morte carrega.

Assim como o Puro Osso, a Dona Morte também reproduz características físicas originadas no imaginário medieval. A combinação clássica do corpo em forma de esqueleto, da capa longa cobrindo os ossos e da foice como acessório principal também faz parte do visual da personagem de Mauricio de Sousa.

Ilustração 2 — *Dona Morte*, personagem de Mauricio de Sousa



(SOUSA, 1993, p. 11)

Antes do estabelecimento da iconografia do esqueleto, — definida por Ariès como *morte secca* — a morte era representada na arte como um cadáver em estado de decomposição. Contudo, essa representação não era tão difundida quanto se imagina, nem na arte e nem na arte funerária, e é a partir do século XII que a imagem do esqueleto toma conta do imaginário da época. Ariès (2003, p. 52) aponta que “o horror à morte física e à decomposição é tema familiar da poesia dos séculos XV e XVI”, relacionando o processo de decomposição com o fracasso e a corrupção do homem. Logo, é possível interpretar que o cadáver decomposto, a “carniça”, foi substituído pelo esqueleto como ícone da representação da morte devido ao caráter macabro da decomposição após um longo período de tolerância do corpo morto, que Ariès (2003, p. 42) chama de “promiscuidade entre os vivos e os mortos”. O historiador acrescenta que “o espetáculo dos mortos, cujos ossos afloravam à superfície dos cemitérios, como o crânio de Hamlet, não impressionava mais os vivos que a ideia de sua própria morte. Estavam tão familiarizados com os mortos quanto com sua própria morte.”

Além da típica imagem do esqueleto para representar a morte, outro tipo de representação foi inserido nas produções culturais: a morte com feições humanas. Pode-se dizer que esse movimento representativo foi o ápice da personificação da morte, pois o esqueleto deu espaço ao corpo de carne e osso, com todos os atributos físicos — ou a maioria

deles, pelo menos — que constituem um ser humano. Nesse sentido, a morte pode ser qualquer pessoa e já não é mais possível diferenciá-la das outras apenas pela observação de sua aparência física, como acontece no filme *Click*, em que o protagonista conhece um funcionário excêntrico em uma loja de departamentos. O funcionário é, na verdade, o anjo da morte (chamado *Morty*), que dá ao cliente um controle remoto capaz de controlar partes incontroláveis da vida. Seria, então, a aparência física humanizada da morte uma estratégia para aproximá-la das pessoas sem causar pânico? É possível. Também é possível observar essa estratégia no filme *Encontro Marcado*, com a diferença de que a morte não possui um corpo próprio, utilizando o corpo de um homem que acabou de falecer para se aproximar da pessoa de quem ela deve tirar a vida. O filme, lançado no ano de 1998, é um remake de *Uma Sombra Que Passa* (1934).

A Morte de Neil Gaiman também age de forma similar em *Sandman*, série de HQs que personifica certas “entidades”, como Morpheus (ou Sonho, que também é conhecido como Sandman), Destino, Destruição, Desejo, Desespero, Delírio e Morte. Essas entidades personificadas formam a família dos Perpétuos. Apesar de Morpheus ser o personagem principal da série, é a sua irmã, Morte, quem recebe o foco deste trabalho. Ela é uma mulher jovem, de personalidade gentil e dotada de um bom humor que, para alguns, pode não condizer com a energia sombria da morte. A irmã mais velha de Morpheus é encarregada de encontrar com os mortais nos dias de seus nascimentos e de seus momentos finais, guiando-os com delicadeza para o fim de suas jornadas. Pelo fato da Morte também se fazer presente no primeiro dia de vida das pessoas, é possível que ela também possa ser responsável por dar a vida aos seres humanos, uma ironia que fica mais aparente quando se presta atenção em seu colar, que é o símbolo egípcio da vida. Apesar de ter um estilo gótico, a personagem, provavelmente por conta de sua personalidade amigável, inspira confiança ao conversar com aqueles que já esgotaram seus tempos. Além disso, a Morte é justa e fiel a sua tarefa eterna, sempre esclarecendo que não há como estender o tempo de vida de ninguém (SANTOS, 2011).

Ilustração 3¹ — *Morte*, personagem de Neil Gaiman

(GAIMAN, 1992, p. 5)

Uma animação infantil que se assemelha ao HQ *Sandman* em uma questão fundamental para esta pesquisa é *Festa no Céu*, filme produzido em 2014, que também retrata o aspecto feminino da morte. No filme, um grupo de crianças faz uma visita a um museu para conhecer a história do México e do *Día de los muertos*. A guia do museu conta às crianças sobre a Terra dos Lembrados e a Terra dos Esquecidos, reinos que eram administrados por dois soberanos mágicos, *La Muerte* e *Xibalba*. *La Muerte* e seu reino podem ser interpretados como o “lado positivo” da humanidade, ao contrário de *Xibalba* e seu reino de esquecidos. Há, ainda, o Homem de Cera, que habita a Caverna das Almas e é responsável por manter tudo em equilíbrio. No passado, em um festival do dia dos mortos na cidade de *San Angel*, no México, *La Muerte* e *Xibalba* fizeram uma aposta para saber qual, entre dois garotos da região, conquistaria o coração da garota por quem eram apaixonados, delimitando a trama principal da animação. Se Manolo, o menino escolhido por *La Muerte*, se casasse com Maria no futuro, *Xibalba* precisaria parar de interferir na humanidade. Se Joaquim, o abençoado de *Xibalba*, fosse o marido de Maria quando se tornasse adulto, *Xibalba* poderia governar a Terra dos Lembrados.

La Muerte, que também é chamada de *Catrina* em alguns momentos da animação, é uma linda deusa feita de doces cobertos com açúcar. Ela é anfitriã das festas de dia dos mortos que acontecem diariamente na Terra dos Lembrados e acredita que os corações dos humanos são puros e verdadeiros. Na parte final do filme, a guia do museu se transforma e mostra às crianças a sua verdadeira aparência, revelando que, na verdade, ela é a deusa *La Muerte*.

¹ Tradução independente do quadrinho: “*Nem mais. Nem menos. Você teve uma vida inteira.*”

Ilustração 4 — La *Muerte*, personagem de Jorge R. Gutiérrez



(GUTIÉRREZ, 2014)

A deusa da morte é uma representação fiel da figura de *La Catrina*, feita por José Guadalupe Posada que, segundo Trindade (2012), simboliza o esqueleto de uma dama pertencente à alta sociedade mexicana. Essa personificação dialoga com a associação do gênero feminino com a morte, tema central deste estudo, que se faz presente em três exemplos de produções culturais contidos neste capítulo. O último exemplo, que não havia sido citado anteriormente, é o objeto de estudo deste trabalho: o romance *As intermitências da morte*, de José Saramago.

Em *As intermitências da morte*, as pessoas param de morrer de um dia para o outro. Após sete meses de variadas crises e caos, a própria morte decide explicar-se através de uma carta de cor violeta, atestando que todos voltariam a morrer e que teriam tempo para despedidas e regularizações legais. A carta da morte é publicada em vários jornais e sofre uma pequena — mas muito importante — alteração: a assinatura da *morte*, com *m* minúsculo, é substituída por *Morte*, com *M* maiúsculo. A modificação ortográfica é incentivo para que a morte pronuncie-se mais uma vez através de outra carta, exigindo a retificação do erro, pois ela não era a *Morte*, e sim a *morte*. Na carta ela explica:

[...] eu não sou a Morte, sou simplesmente morte, a Morte é uma cousa que aos senhores nem por sombras lhes pode passar pela cabeça o que seja, vossemecês, os seres humanos, só conhecem, tome nota o gramático de que eu também saberia pôr vós, os seres humanos, só conheceis esta pequena morte quotidiana que eu sou [...] (SARAMAGO, 2017, p. 122).

As cartas da morte são muito importantes para o desenvolvimento da trama, pois elas revelam o gênero feminino da morte.

A esta mesma conclusão, como decerto estareis lembrados, já o eminente grafólogo que estudou o primeiro manuscrito da morte havia chegado quando se referiu a uma autora e não a um autor, mas isso talvez tenha sido consequência do simples hábito, dado que, à excepção de alguns idiomas, poucos, em que, não se sabe porquê, se preferiu optar pelo género masculino ou neutro, *a morte sempre foi uma pessoa do sexo feminino*. (SARAMAGO, 2017, p. 128) (grifos meus).

A confirmação da morte como mulher se dá através de uma reconstituição facial de caveiras feitas a partir de representações antigas da morte em pinturas e gravuras. Três caveiras foram utilizadas como material para traçar o perfil da morte e dar um rosto a ela. Apesar de resultarem em três imagens diferentes, todas elas eram imagens femininas.

Uma única cousa havia ficado demonstrada por cima de qualquer dúvida, a saber, que nem a iconografia mais rudimentar, nem a nomenclatura mais enredada, nem a simbólica mais abstrata se haviam equivocado. *A morte, em todos os seus traços, atributos e características, era, inconfundivelmente, uma mulher*. (SARAMAGO, 2017, p. 128) (grifos meus).

É incontestável a ênfase que o Saramago dá ao género feminino da morte. Diferente de outras produções culturais em que, muitas vezes, o género da morte não é apresentado com detalhes — às vezes fica a par do leitor ou pressupõe-se que a morte seja feminina por conta do género do substantivo —, em *As intermitências da morte* são apresentados argumentos, como os explicitados nos parágrafos acima, para sustentar a afirmação de que a morte é (e sempre foi, de acordo com o narrador de Saramago) uma mulher.

Não é informado exatamente qual é o motivo de personificar a morte como uma mulher, até porque as representações da morte são cheias de complexidade no geral, pois expressam a relação do homem com sua própria finitude que, como foi exposto no início deste capítulo, apresentou modificações ao longo do tempo. Entretanto, há certas questões que podem explicar o porquê da personificação feminina. Uma delas é a possível inspiração na Antiguidade Clássica, conforme aponta Trindade (2012), que rompe com o pensamento cristão e desenvolve uma certa dualidade, contrapondo o aspecto da “beleza” feminina com o macabro da morte. Por isso, a morte personificada como mulher pode ser interpretada com ambiguidade, já que é atribuído ao género feminino um padrão arbitrário de sensualidade que tem um papel ativo na erotização da morte. Ainda, Trindade (2012, p. 30) indica que “no Latim, *mors, mortis* é sempre personificada e feminina”.

A personagem morte de Saramago é, inicialmente, descrita como um esqueleto envolto em uma mortalha. Ela se transforma em mulher apenas na parte final do romance,

quando precisa seduzir o violoncelista para entregar a ele a carta violeta que, por algum motivo, sempre retorna a sua remetente. Ou seja, o violoncelista é o único caso conhecido de um ser humano que não morreu na data em que deveria e a personagem morte precisa encontrar alguma forma de resolver esse problema. Para isso, ela entra em uma porta misteriosa com a sua aparência de esqueleto e sai com as características de uma mulher muito bonita e jovem, que “teria trinta e seis ou trinta e sete anos como haviam calculado os antropólogos” (SARAMAGO, 2017, p. 181).

Portanto, *As intermitências da morte* aborda dois tipos diferentes de personificação da morte: o esqueleto e a mulher de carne e osso. A figura do esqueleto remete ao imaginário medieval — a *morte secca* de Ariès — que, segundo Trindade, (2012, p. 123) “realça aspectos essenciais da tradição sobre a morte, dando à personagem um caráter mais nítido do que a observação da realidade costuma sugerir e que a realidade pós-moderna pode oferecer”. Essa representação pode ser percebida como a morte macabra, aquela que inspira horror e repúdio, mesmo que as pessoas não sejam capazes de enxergá-la de fato, pois é através do imaginário que os seres humanos sabem da sua forma de esqueleto. Já a aparência física feminina, uma estratégia da própria personagem morte para seduzir o violoncelista, pode ser interpretada como a morte erotizada, relacionada com o aspecto sexualizado da mulher, que Trindade (2012) afirma desenvolver uma dualidade sobre a figura da morte. A respeito da feminização geral da figura da morte, ela discorre que “atributos como a beleza, a sedução confundem ainda mais os humanos, que já estavam amedrontados com sua presença, e agora também se sentem seduzidos por tal figura” (TRINDADE, 2012, p. 42-43).

No decorrer deste capítulo inicial, foram verificadas as mudanças que envolveram a representação da morte pelo homem, principalmente no âmbito histórico, literário e cultural. Destacou-se a retomada do imaginário medieval como representação da morte na pós-modernidade através do levantamento de alguns exemplos como filmes, séries, quadrinhos e desenhos animados que apresentam a morte personificada tanto como esqueleto, quanto como ser humano. Os exemplos foram deliberadamente selecionados a partir dos anos 90 para salientar as obras que manifestam, e conseqüentemente reforçam, o imaginário medieval da morte na atualidade.

A feminização da morte foi apontada em alguns desses exemplos, mas o romance *As intermitências da morte* colocou em destaque o fenômeno de tornar a morte uma mulher. Observou-se, através dessa narrativa, a dualidade encontrada na figura da personagem morte por inspirar, ao mesmo tempo, horror e sedução. Após essa breve contextualização sobre a

personificação e feminização da morte em outras produções culturais atuais, o presente trabalho inicia o seu trajeto analítico da obra de José Saramago com foco total no gênero feminino da morte, baseando-se na teoria durandiana do imaginário para analisar a construção de um imaginário feminino em *As intermitências da morte*.

3 O IMAGINÁRIO FEMININO DE GILBERT DURAND

A escolha de *As estruturas antropológicas do imaginário*, de Gilbert Durand, como referencial teórico para analisar *As intermitências da morte*, de José Saramago, partiu da necessidade de compreender por que o autor do romance personificou a morte de forma feminina. Ademais, esse questionamento específico originou outros mais abrangentes, como “o que motiva as pessoas a imaginarem determinadas coisas?”, “o que levou Saramago a imaginar a sua personagem morte como mulher?” e, ainda, “por que imaginamos a personificação da morte como mulher?”. Sabe-se que a morte também costuma ser personificada como homem, como foi discorrido no capítulo anterior, mas parece ocorrer uma ênfase maior quando a personificação é feminina. Por quê? Qual é a razão disso? Como acontece?

Antes de demonstrar a teoria de Durand para responder a essas perguntas, é importante salientar o que Trindade enuncia sobre a personificação da morte em *As intermitências da morte*:

Em *As intermitências da morte*, a verossimilhança ocorre porque a construção da morte está relacionada ao imaginário da morte que o leitor tem latente, fruto de sua bagagem cultural. Mesmo que seja um conhecimento pequeno, a morte personificada e seus atributos não é estranha ao nosso cotidiano. Ela está presente em filmes, comerciais, revistas em quadrinhos, desenho animado, em festas tradicionais, etc. (TRINDADE, 2012, p. 121).

Ou seja, a naturalidade em “aceitar” a ênfase da personificação feminina da morte, em “comprar a ideia” da morte como mulher, acontece porque essa imagem já faz parte do imaginário popular. Saramago reforça a imagem feminina da morte na imaginação de seus leitores, e eles reforçam a relação da morte com o gênero feminino quando “concordam” com o autor e “aceitam” essa premissa do romance. Esse processo ambivalente fortifica a imagem morte-mulher que existe no imaginário coletivo, e acontece também em outras produções culturais responsáveis por transmitir essa imagem. Talvez, se Saramago tivesse escolhido outro ser para representar a morte em seu romance, isso poderia ter gerado um estranhamento no leitor por não possuir essa imagem fundamentada em seu imaginário.

A teoria antropológica desenvolvida por Gilbert Durand explica os fundamentos do imaginário, evidenciando, no início de sua obra, que a imagem e a imaginação são desvalorizadas pelo pensamento ocidental. Percebida como a *louca da casa*, a imaginação sofre distorções por diversos pensadores, que a “coisificam” e minimizam sua concepção. Os

elementos formais do pensamento são privilegiados em detrimento da imagem, que é concebida como *fomentadora de erro*. Dessa forma, as teorias intelectuais que abordam erroneamente a concepção de imagem acabam desvalorizando o imaginário. A respeito dessa desvalorização, Durand (2012, p. 29) disserta que “é, finalmente, por terem falhado na definição da imagem como símbolo que as teorias citadas deixaram evaporar a eficácia do imaginário.” Ainda, o autor (2012, p. 30) cita Carl Jung para explicitar que não há sentido no distanciamento imposto pelos teóricos ocidentais entre pensamento e imagem, visto que “todo o pensamento repousa em imagens gerais, os *arquétipos*, ‘esquemas ou potencialidades funcionais’ que ‘determinam inconscientemente o pensamento’.”

De acordo com Jung (2000, p. 16), arquétipos são os conteúdos presentes no inconsciente coletivo. Ao contrário do inconsciente pessoal — aquele que guarda conteúdos reprimidos ou esquecidos individualmente —, o coletivo é de natureza universal e seus conteúdos (os arquétipos) integram o inconsciente pessoal de cada ser humano. O autor acrescenta que os arquétipos são tipos primordiais de *imagens universais* que existiram desde tempos muito antigos e que foram expressos de diversas formas ao longo dos séculos (JUNG, 2000). Aliado a essa perspectiva, o estudo durandiano dos arquétipos que fundamentam a imaginação humana tem como base o *símbolo*.

Motivador das imagens arquetípicas gerais e responsável por designar os pensamentos, o símbolo e suas motivações são difíceis de classificar por não se desenvolverem em uma única dimensão. Durand (2012, p. 32) expressa que “a explicação linear do tipo dedução lógica ou narrativa introspectiva já não basta para o estudo das motivações simbólicas”. O autor critica as classificações do símbolo dirigidas a caminhos cósmicos, sociológicos, filológicos e psicológicos, afirmando que essas percepções não dão conta da potência fundamental do símbolo e permanecem em um esquema explicativo e linear. Para ele, o trajeto ideal para estudar o simbolismo imaginário é o *antropológico*, definido como “a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (DURAND, 2012, p. 41). Isso é, o trajeto antropológico permite associar o individual e subjetivo com o coletivo e objetivo.

Através do trajeto antropológico é possível delimitar um método de convergência para classificar os símbolos, indicando suas organizações em constelações de imagens. Gilbert Durand enfatiza o caráter distinto da analogia e da convergência, na qual a última “encontra constelações de imagens semelhantes termo a termo em domínios diferentes do pensamento”

(DURAND, 2012, p. 42). Dessa forma, a constelação dos símbolos ocorre porque eles convergem de um mesmo arquétipo. Para descrever essas constelações simbólicas e encontrar classificações satisfatórias, Durand deixou brevemente de lado o trajeto antropológico como metodologia e adotou o psicológico para iniciar seu estudo, mudando, mais tarde, para o trajeto cultural.

O princípio psicológico inicial para classificar os símbolos corresponde às *imagens motrizes*, que remete ao caráter cinemático da simbologia e da arquetipologia. A representação simbólica não é algo fixo, como “um ponto no espaço imaginário”, mas sim algo que indica movimento, uma “direção” a ser seguida. Gilbert Durand argumenta que é possível encontrar metáforas desse caráter cinemático dos símbolos na reflexologia, que expressa a noção de “gestos dominantes” oriundos do sistema nervoso de recém-nascidos. Ele explica que

A reflexologia do recém-nascido parece-nos evidenciar a trama metodológica sobre a qual a experiência da vida, os traumatismos fisiológicos, a adaptação positiva ou negativa ao meio virão inscrever os seus motivos e especificar o “polimorfismo” tanto pulsional como social da infância. (DURAND, 2012, p. 47).

Então, a reflexologia e os gestos dominantes atuam como forma de compreensão das imagens motrizes, que expressam o caráter cinemático da simbologia. Para demonstrar a concomitância que existe entre os gestos corporais, os centros nervosos e as representações simbólicas, Durand discorre sobre as três dominantes reflexas — postural, de nutrição/engolimento e rítmica/sexual — como formadoras de símbolos. A representação simbólica parte de uma imitação interiorizada em que a criança identifica, por exemplo, a dominante de nutrição através de reflexos de sucção labial, transformando-a em um símbolo. Assim como a dominante sexual tem como símbolo o ritmo, podendo ser movimentos ritmados de uma dança ou que remetam ao ato sexual.

As dominantes reflexas estão sujeitas a um variado condicionamento cultural, indicando que ocorre uma adequação entre as dominantes e a cultura. Para Durand, esse “acordo” entre a natureza e a cultura não atua como uma forma de censurar a imagem e o símbolo, mas “enraíza de maneira tão imperativa as grandes imagens na representação e as carrega de uma felicidade suficiente para perpetuá-las” (DURAND, 2012, p. 52). As dominantes formam objetos simbólicos, mas esses objetos não são “puros”, ou seja, eles podem ser formados por mais de uma dominante reflexa, como Durand (2012, p. 47) exemplifica em “a serpente é sobredeterminada pelo (gesto dominante de) engolimento, pelo

ouroboros e pelos temas ressurrecionais da renovação do renascimento; o ouro é ao mesmo tempo cor celeste e solar e quintessência oculta, tesouro da intimidade”. Além disso, os sentidos dos objetos simbólicos podem, muitas vezes, ser invertidos, caracterizando-os com uma complexidade que justifica a metodologia adotada por Durand para analisá-los, que parte dos gestos reflexológicos (as dominantes reflexas) para chegar, enfim, nas projeções dos objetos simbólicos.

Os três gestos reflexológicos orientam a representação simbólica, na qual cada gesto implica em uma matéria e uma técnica, resultando em um material imaginário que remete a um instrumento/utensílio. De acordo com Durand

O primeiro gesto, a dominante postural, exige as matérias luminosas, visuais, e as técnicas de separação, de purificação, de que as armas, as flechas, os gládios são símbolos frequentes. O segundo gesto, ligado à descida digestiva, implica as matérias da profundidade; a água ou a terra cavernosa suscita os utensílios continentais, as taças e os cofres, e faz tender para os devaneios técnicos da bebida ou do alimento. Enfim, os gestos rítmicos, de que a sexualidade é o modelo natural acabado, projetam-se nos ritmos sazonais e no seu cortejo astral, anexando todos os substitutos técnicos do ciclo: a roda e a roda de fiar, a vasilha onde se bate a manteiga e o isqueiro, e, por fim, sobredeterminam toda a fricção tecnológica pela rítmica sexual. (DURAND, 2012, p. 54-55).

Essa classificação tripla da reflexologia, que converge com a tecnologia e a sociologia, origina uma bipartição que divide o simbolismo das imagens arquetípicas em dois Regimes, o Diurno e o Noturno. A dominante reflexa relacionada ao Regime Diurno é a postural que, através do método de convergência, relaciona-se com constelações de imagens que remetem a rituais de elevação e purificação, além de símbolos que resumem a tecnologia das armas, como magos e guerreiros. Já o Regime Noturno é resumido pelas dominantes digestivas e cíclicas, que constelam em imagens de técnicas do continente (vasos, jarros, objetos que *contém* algo dentro), alimentação e símbolos de retorno.

Durand também enfatiza o significado do termo “esquema”, que é “uma generalização dinâmica e afetiva da imagem” (DURAND, 2012, p. 60), diferenciando-o dos gestos reflexológicos pela precisão de suas representações. Por exemplo, o gesto postural corresponde ao esquema da verticalização ascendente e o da divisão, e o gesto do engolimento corresponde ao esquema da descida e da intimidade. Em relação aos arquétipos, eles constituem as substantificações dos esquemas, ou seja, os esquemas ajudam a compor essas grandes imagens primordiais.

Uma diferenciação importante que deve ser feita é entre o arquétipo e o símbolo. O arquétipo é universal e constante, enquanto o símbolo é mais frágil e mutável. Durand

exemplifica isso em “enquanto o esquema ascensional e o arquétipo do céu permanecem imutáveis, o simbolismo que os demarca transforma-se de escada em flecha voadora, em avião supersônico ou em campeão de salto” (DURAND, 2012, p. 62). A próxima seção deste capítulo introduz as características do Regime Diurno da imagem e seus principais símbolos.

3.1 O REGIME DIURNO DA IMAGEM

O Regime Diurno é caracterizado por Durand como regime da antítese, e suas imagens são carregadas de dualismos e polarizações. O autor inicia o capítulo descrevendo os símbolos teriomórficos do Regime Diurno e a importância das representações animais nas imagens. Durand defende que o Bestiário — o simbolismo animal — é algo universal e familiar, além de ser “solidamente instalado na língua, na mentalidade coletiva e na fantasia individual” (DURAND, 2012, p. 62). A imaginação animal é constituída pelo esquema do animado, que tem como manifestação primitiva o *formigamento*. O formigamento é um movimento que revela o caráter da animalidade e constela com o arquétipo do caos, simbolizando a angústia perante a mudança e a tentativa de adaptação animal com a fuga. O cavalo e o touro, por exemplo, são símbolos que reforçam o alerta da fuga, esta que é ocasionada pela “angústia diante da mudança, a partida sem retorno e a morte” (DURAND, 2012, p. 62). Os dois animais possuem simbolismos semelhantes, uma vez que o símbolo do cavalo constela com o símbolo do sol e da água, enquanto o símbolo do touro constela tanto com o sol quanto com a lua, com a água e também com a terra.

Através desses exemplos é possível compreender a não linearidade do símbolo, já que um símbolo pode constelar com vários outros ao mesmo tempo, como foi explicitado no parágrafo anterior, formando vastas constelações de imagens que se interligam. Por isso, Durand caracterizou a classificação dos símbolos como algo difícil: estamos presos na linearidade do tempo e do discurso, enquanto as constelações não funcionam dessa forma linear; não há um símbolo inicial e um final, e sim vários símbolos constelando ao mesmo tempo. O autor precisou delimitar um ponto de partida — ele começou pelo Regime Diurno e pelos símbolos teriomórficos, por exemplo — para adequar o funcionamento do imaginário a uma teoria que é expressa pela linguagem. Para dizer alguma coisa — seja falando ou escrevendo — é preciso expressar uma palavra de cada vez, delimitando o início e o fim de um discurso, mas o imaginário não funciona dessa forma.

Por integrar o Regime da antítese, logo o simbolismo animal sofre uma valorização negativa, como Durand exemplifica em “a animalidade, depois de ter sido o símbolo da agitação e da mudança, assume mais simplesmente o simbolismo da agressividade, da crueldade” (DURAND, 2012, p. 84). A boca com os dentes agressivamente à mostra passa, então, a ser símbolo da animalidade. Essa imagem constela com a imagem do lobo, que carrega a simbologia infantil de medo, pânico, ameaça e punição estimulada pela figura do “lobo mau”. Além disso, o cão — a domesticação do lobo — também simboliza Hécate, a deusa do submundo, que se relaciona com Hades, Cérbero e o mundo ctônico, estabelecendo uma relação estreita com a morte. Dessa forma, as imagens do cão e do lobo convergem com o simbolismo da morte e do “tempo destruidor” (DURAND, 2012, p. 87). Portanto, o simbolismo animal inspira o terror diante da mudança e da morte, dividindo-se entre o animal que foge — o formigamento para a fuga — e o animal que ataca.

Durand continua os estudos dos símbolos pertencentes ao Regime Diurno com o capítulo dos símbolos nictomórficos, em que as trevas noturnas são valorizadas negativamente em oposição à luz. É importante salientar que o Regime Diurno não abrange apenas imagens consideradas diurnas ou luminosas — como o sol, o céu claro ou a água cristalina —, mas também expressa as noturnas. A diferença é que, através da antítese, esse Regime valoriza as imagens diurnas em detrimento das noturnas, indicando que o pensamento que o cerne é “contra o semantismo das trevas, da animalidade e da queda, ou seja, contra Cronos, o tempo mortal” (DURAND, 2012, p. 188). Logo, todos os símbolos noturnos são analisados por uma ótica negativa no Regime Diurno que, mais tarde, no Regime Noturno, serão amparados por outra perspectiva.

O símbolo nictomórfico mais relevante para este trabalho é a água hostil — ou água negra. Gilbert Durand discute que há um aspecto tenebroso na água, evidenciando sua capacidade mortal. Muitas pessoas temem morrer afogadas ou simplesmente têm medo da água — principalmente do mar — e aquilo que ela pode simbolizar: a escuridão das profundezas, a violência das ondas, a ideia de não conseguir retornar à superfície, os animais desconhecidos que a água abriga, entre outras características assustadoras que exaltam seu aspecto perigoso. A água é incerta, “a água que corre é figura do irrevogável” (DURAND, 2012, p. 96) e, por isso, constela com os símbolos do tempo e da morte. Um dos símbolos animais que convergem com o símbolo da água sombria é o dragão, que é “sustentado pelos esquemas e arquétipos do animal, da noite e da água combinados” (DURAND, 2012, p. 98).

A água negra constela com outras duas imagens relevantes para este estudo: a cabeleira e o sangue menstrual. A primeira pode ser relacionada com os movimentos ondulares da água, reforçando a imagem aquática que ela transmite. A segunda tem relação com a água escura e sombria, e também pode ser relacionada com a imagem de uma cabeleira flutuando na água. Essas imagens constelam com o principal símbolo que cerne este trabalho: o símbolo feminino. Por ainda estar situado no “território” do Regime Diurno, ele é percebido de forma negativa e terrível. Sobre a constelação estabelecida entre água, mulher e sangue, Durand acrescenta:

O que constitui a irremediável feminilidade da água é que a liquidez é o próprio elemento dos fluxos menstruais. Pode-se dizer que o arquétipo do elemento aquático e nefasto é o sangue menstrual. É o que é confirmado pela ligação frequente, embora insólita à primeira vista, da água e da lua. (DURAND, 2012, p. 101-102).

Portanto, “a lua está indissolúvelmente ligada à feminilidade, e é pela feminilidade que encontramos o simbolismo aquático” (DURAND, 2012, p. 102).. Além disso, a lua se relaciona com o tempo e com a morte. Ela possui um ciclo próprio, com fases bem delimitadas, e que pode atuar como forma de medir a passagem do tempo. A lua e suas fases estão carregadas de misticismo e simbologia, podendo, muitas vezes, representar o ciclo da vida: nascimento, crescimento e morte. A “morte” da lua é considerada a *lua negra*, que corresponde aos três últimos dias da fase minguante, momento em que o satélite não aparece no céu. Muitos folclores e mitos se originaram devido à ausência da lua no céu durante esses três dias, e grande parte deles remetem à morte. Durand explica que, por essa razão, “numerosas divindades lunares são ctônicas e funerárias” (DURAND, 2012, p. 102).

Água, lua, sangue menstrual e morte: todas essas imagens constelam com o símbolo feminino no Regime Diurno. Juntas, elas são responsáveis por conferir o aspecto nefasto do arquétipo da mulher fatal, como exemplifica Durand em “a selvageria sanguinária da caçadora, assassina das filhas de Leto e de Acetão, protótipo da feminilidade sangrenta e negativamente valorizada” e, ainda, “a Mãe Terrível” (DURAND, 2012, p. 104). Os símbolos da morte e do sangue, entretanto, são os que enfatizam o lado sombrio desse arquétipo feminino, pois ambos estão presentes de forma negativa no imaginário e são capazes de inspirar horror, angústia, repulsa e outros diversos sentimentos complexos que inquietam os seres humanos. Durand acrescenta que “o sangue é temível porque é senhor da vida e da morte e porque na sua feminilidade é o primeiro relógio humano, o primeiro sinal humano correlativo do drama lunar” (DURAND, 2012, p. 111).

O foco do capítulo dos símbolos catamórficos do Regime Diurno é nas imagens dinâmicas da queda, que representam “a terceira grande epifania imaginária da angústia humana, diante da temporalidade” (DURAND, 2012, p. 111). A queda é valorizada negativamente pelo Regime Diurno e “resume e condensa os aspectos temíveis do tempo” (DURAND, 2012, p. 112). São muitos os mitos, lendas e metáforas que abordam a queda como um tipo de punição, acentuando essa concepção diurna negativa. Algumas religiões, principalmente o cristianismo, também adotaram essa concepção da queda e a relacionaram com a moralização, propagando e fortalecendo essa imagem ao longo dos séculos. Sabe-se que é bem estabelecido no imaginário comum que o símbolo do céu se estrutura com o esquema da ascensão e o símbolo do inferno com o esquema da queda, e isso independe da tradição religiosa de cada um.

Outro fator que torna a queda tão terrível para a ótica diurna está relacionado com a lei da gravidade. Durand afirma que “para o bípede vertical que somos, o sentido da queda e da gravidade acompanha todas as nossas primeiras tentativas autocinéticas e locomotoras” (DURAND, 2012, p. 113) e isso gera uma imagem negativa. A queda é rápida, assemelha-se ao formigamento do esquema animado visto anteriormente, ao movimento pavoroso do tempo que aproxima o animal da morte e o faz querer fugir ou lutar. A queda é uma lembrança de que todos estamos sujeitos a cair, assim como todos estamos sujeitos a morrer. Para o autor, a queda — e a vertigem provocada por ela — “é um relembrar brutal da nossa humana e presente condição terrestre” (DURAND, 2012, p. 113).

A imagem da queda se relaciona com o feminino também através do sangue menstrual. Durand aponta que a feminização da queda ocorre tanto por interpretação sexual quanto por razões fisiológicas, já que a mulher, em algumas culturas, é vista de forma negativa e “impura” pela menstruação. Na Bíblia, por exemplo, é mais perceptível a ligação da mulher com o pecado original, que resultou na queda moral do homem e no eterno “sofrimento ginecológico” da mulher, condenada a gerar e parir na dor. Dessa forma, a feminização da queda é, ao mesmo tempo, sua eufemização, algo que Durand também relaciona com a eufemização da morte. Para ele, “o incoercível terror do abismo minimizar-se-ia no medo venial do coito e da vagina” (DURAND, 2012, p. 116), acrescentando que:

[...] a feminização do simbolismo nefasto constituía o esboço de uma eufemização que ia atingir o seu ápice quando o terceiro esquema terrífico, o da queda, se

reduzia ao microcosmo da queda em miniatura, da queda interior e cenestésica, na sua dupla forma sexual e digestiva. (DURAND, 2012, p. 121).

A próxima seção deste capítulo, a do Regime Noturno da imagem, aborda mais símbolos, imagens e esquemas que foram eufemizados pela concepção noturna do imaginário.

3.2 O REGIME NOTURNO DA IMAGEM

O Regime Noturno da imagem é de natureza eufemista e surge como uma inversão dos valores simbólicos diurnos. Ambos os regimes tratam das atitudes diante da passagem do tempo e da morte, portanto são duas faces da mesma moeda. Enquanto o Diurno enfatiza a antítese dos símbolos, o Noturno os eufemiza. Isso só é possível pelo caráter ambivalente dos símbolos, pois, de acordo com Durand (2012, p. 195), “é numa ambivalência fundamental que os símbolos repousam”. Ainda, o autor exemplifica essa ambivalência com divindades femininas que possuem essa característica, como Kali, Vênus e Parvati. Segundo ele, “a beleza acompanha a deusa ctônica e em torno da morte e da queda do destino temporal formou-se pouco a pouco uma constelação feminina e em seguida sexual e erótica” (DURAND, 2012, p. 195).

Para Durand, os dois regimes da imagem são dois aspectos dos símbolos da libido. Como concepção de libido, o autor emprega

“o intermediário entre a pulsão cega e vegetativa que submete o ser ao devir e o desejo da eternidade que quer suspender o destino mortal, reservatório de energia de que o desejo de eternidade se serve, ou contra o qual, pelo contrário, se revolta.” (DURAND, 2012, p. 196-197).

Ou seja, a libido se expressa na ambiguidade dos dois regimes da imagem, em que o Diurno inspira os símbolos antitéticos de negatividade e agressividade perante a morte e o Noturno realiza a inversão desses símbolos. Como foi explicitado na seção anterior, o feminino constela com a morte de um jeito negativo no Regime Diurno, resultando no arquétipo da feminilidade sangrenta, aterrorizante e, ao mesmo tempo, erótica. Entretanto, no Regime Noturno esses símbolos são suavizados:

A libido ligar-se-á às coisas agradáveis do tempo, invertendo como que do interior o regime afetivo das imagens da morte, da carne e da noite, e é então que o aspecto feminino e materno da libido é valorizado, que os esquemas imaginários vão infletir

para a regressão e a libido sob esse regime transfigurar-se-á num símbolo materno. (DURAND, 2012, p. 197).

Nomeada “a descida e a taça”, a primeira parte do Regime Noturno apresenta os símbolos de inversão. O processo de eufemização dos símbolos diurnos começa com a “substituição” da queda pela *descida*, que sugere uma característica de intimidade. Ainda que seja ligada à dominante digestiva e ao gesto da deglutição, a descida representa uma penetração na intimidade protetora, que é íntima, frágil e macia. Durand relaciona a descida com um *regresso imaginário*, que “é sempre um ‘ingresso’ mais ou menos cenestésico e visceral” (DURAND, 2012, p. 201). Além disso, o autor enfatiza a diferença entre a queda e a descida, que é a *lentidão*. A queda é rápida e brusca — lembrança do formigamento animal abordado no Regime Diurno —, mas a descida é lenta e gradual.

Os principais símbolos que constelam com a descida são o calor e o ventre. Durand chama atenção para a diferença entre o calor que *queima* e o calor que *aquece*, sendo o último resultado de uma profundidade, de uma intimidade quente, que possui uma ligação estreita com o símbolo do ventre.

Este ventre polivalente pode, decerto, englobar valores negativos, como já notamos, e vir simbolizar o abismo da queda, o microcosmo do pecado. Mas quem diz microcosmo diz já minimização. Os atributos “suave”, “morno” vêm tornar esse pecado tão agradável, constituem um meio-termo tão precioso para a eufemização da queda, que esta última é travada, amortecida em descida e, por fim, converte os valores negativos de angústia e medo em deleitação da intimidade lentamente penetrada. (DURAND, 2012, p. 202).

Por “ventre polivalente” compreende-se a relação próxima entre ventre sexual e ventre digestivo, que Durand explica como uma confusão acentuada por Sigmund Freud. Essa confusão é exemplificada em diversos contos folclóricos, em que o acesso ao “ventre incubador” pode ser feito tanto pela boca quanto pela vagina.

A descida propicia a transmutação direta dos valores da imaginação através do processo de dupla negação, exemplificado em contos e lendas sobre o ladrão roubado, o enganador enganado, entre outros. “Por uma negação ou um ato negativo se destrói o efeito de uma primeira negatividade” (DURAND, 2012, p. 203) e cria uma oposição ao ato representativo do Regime Diurno da imagem. A respeito dessa dupla negação, Durand afirma que todos os símbolos presentes nos capítulos do Regime Noturno são constituídos por ela.

Se a noite e a escuridão são valorizadas negativamente no Regime Diurno, no Noturno esses valores tenebrosos sofrem uma reviravolta. Segundo Durand, para diversas tradições

culturais a noite é sinônimo de tranquilidade e de repouso divino, evidenciando as características eufemizadas desses símbolos de inversão. Ainda que apresente um valor invertido no Regime Noturno, o símbolo da noite constela com o símbolo da morte, como o autor aponta em “a cadeia isomórfica que vai da revalorização da noite à da morte e do seu império é, assim, contínua” (DURAND, 2012, p. 218). Compreende-se, então, que os aspectos horripilantes do símbolo da morte são suavizados pelo Regime Noturno da imagem e constelam com novos símbolos, como os da intimidade, que inspiram novas atitudes diante da passagem do tempo e da finitude humana, como a naturalização e a aceitação.

Símbolo do inconsciente e valorizadora do túmulo, a noite e seus mistérios são bem recebidos no Regime Noturno. Para Durand (2012, p. 221), “enquanto os esquemas ascensionais tinham por atmosfera a luz, os esquemas da descida íntima coloram-se da espessura noturna” (p. 220). A respeito das cores, o autor aponta que “as fantasias da descida noturna implicam naturalmente a imagística colorida das tintas”. O Regime Diurno da imagem abrange cores claras, como o branco, o azul e o dourado, mas o Noturno expressa uma paleta de cores mais variada. O verde, por exemplo, que remete à “calma, ao repouso, à profundidade materna” (DURAND, 2012, p. 221), e também o violeta, “essência da noite e das trevas” (DURAND, 2012, p. 221). Ainda, Gilbert Durand analisa outras obras — como as de Edgar Allan Poe, por exemplo — para verificar que “a cor, como a noite, reenvia-nos, assim, sempre para uma espécie de feminilidade substancial” (DURAND, 2012, p. 223).

O eufemismo que as cores noturnas constituem em relação às trevas parece que a melodia o constitui em relação ao ruído. Do mesmo modo que a cor é uma espécie de noite dissolvida e a tinta uma substância em solução, pode-se dizer que a melodia, que a suavidade musical tão cara aos românticos é a duplicação eufemizante da duração existencial. A música melodiosa desempenha o mesmo papel enstático que a noite. (DURAND, 2012, p. 224).

O esquema que aproxima os símbolos das cores, da melodia e da noite ao arquétipo da feminilidade é o grande esquema do engolimento, inspirado pelo gesto da dominante reflexa de mesmo nome. Esse esquema “projeta, de algum modo, a grande imagem materna pelo meio-termo da substância, da *matéria* primordial, quer marinha, quer telúrica” (DURAND, 2012, p. 225). Durand relaciona o mar ao esquema do engolimento, caracterizando-o como “o primordial e supremo engolidor” (DURAND, 2012, p. 225), também indicando que ele é “o arquétipo da descida e do retorno às fontes originais da felicidade” (DURAND, 2012, p. 225). Novamente, é possível observar o simbolismo feminino em uma relação estreita com o simbolismo aquático, mas dessa vez sem o terror característico das imagens diurnas.

Essa constelação de imagens resulta na valorização noturna da Grande Deusa (Deusa Mãe ou Grande Mãe), que é lunar e marinha. O Regime Diurno tenta “combater” essa personagem primordial ao destacar suas características negativas, entretanto, sabe-se que ela está fortemente fundamentada no imaginário, como Gilbert Durand (2012, p. 235) afirma “em todas as épocas, portanto, e em todas as culturas os homens imaginaram uma Grande Mãe, uma mulher materna para a qual regressam os desejos da humanidade”. Essa entidade psicológica e religiosa é universal, e pode inspirar terror — se for observada pela ótica diurna — ou nostalgia. Além de estar relacionado com o mar, o arquétipo da Grande Deusa também tem relação com o simbolismo da terra, que retoma a referência filosófica de *matéria prima*. Desenvolve-se, a partir daí, inúmeras crenças agrárias que feminizam a terra, caracterizando-a como *Mãe Natureza*.

Seja aquática ou telúrica, a Grande Deusa apresenta vários nomes diferentes ao redor do mundo, como Astarte, Ísis, Dea Syria, Mâyâ, Marica, Magna Mater, Anaitis, Afrodite, Cibele, Réia, Gaia, Deméter, Míriam, Maria, Iemanjá, Chalchiuhtlicue, Shing-Moo, entre muitos outros. Podem ser chamadas de deusas, santas, entidades místicas ou religiosas, mas, independente da tradição cultural, todos estes nomes correspondem a um desdobramento da mesma imagem arquetípica. Esse arquétipo universal é estruturado por símbolos da intimidade, que constelam com símbolos do retorno, da morte e da morada. Dessa forma, “o complexo do regresso à mãe vem inverter e sobredeterminar a valorização da própria morte e do sepulcro” (DURAND, 2012, p. 236).

Observa-se, portanto, o quão entrelaçados estão os símbolos femininos e os símbolos da morte. O Regime Diurno aborda essa constelação com agressividade e terror, mas o Noturno inverte esse sentido atribuído à morte, “que permite o isomorfismo *sepulcro-berço*” (DURAND, 2012, p. 237). A Grande Mãe, que gesta o bebê na intimidade de seu ventre e o encaminha para a vida, também é responsável por acolhê-lo no berço *ctônico*, no berço da morte e da terra. Ou seja, essa mãe representa, no nível do imaginário, o ponto de onde partimos e para onde retornamos, suavizando o característico horror à morte e ao fúnebre. Essas constelações de imagens inspiram atitudes mais amenas em relação ao fim de uma vida. É comum que nos ritos funerários — seja enterro ou cremação — as pessoas desejem que o falecido “descanse em paz”, e isso corrobora com a teoria de Durand de que, no imaginário noturno, o sepulcro é um lugar de descanso, de tranquilidade e de intimidade, originado do arquétipo universal da Grande Mãe.

Os símbolos de intimidade, como o sepulcro e o ventre, constelam com símbolos côncavos *continentes*, que remetem à casa, à morada, ao ato de *conter* alguma coisa. Gilbert Durand cita Carl Jung para explicar a relação entre esses símbolos e a concavidade do órgão sexual feminino. Segundo Durand,

O psicanalista tem portanto perfeitamente razão em mostrar que há um trajeto contínuo do colo à taça. Um dos primeiros marcos desse trajeto semântico é constituído pelo conjunto *caverna-casa*, hábitat e continente, abrigo e sótão, estreitamente ligado ao sepulcro materno, quer o sepulcro se reduza a uma caverna, como para os antigos judeus ou em Cro-Magnon, quer se construa como uma morada, uma necrópole, como no Egito e no México. (DURAND, 2012, p. 241).

São diversos os símbolos que seguem esse trajeto psicológico, como a casa, a caverna ou gruta, a taça, o túmulo, o vaso, o ovo, a concha... A iconografia do nascimento de Vênus, por exemplo, “faz sempre da concha um útero marinho” (DURAND, 2012, p. 253), reforçando a relação das imagens noturnas do *ventre-berço-casa-sepulcro* em um conjunto imaginário. Além disso, é possível adicionar o simbolismo da barca a esse grupo, que carrega consigo a imagem de invólucro protetor, mas que acrescenta um novo esquema à grande constelação noturna estudada até agora: o esquema da repetição.

A barca, que possui um formato sugestivamente lunar, surge como casa e também como meio de transporte. Ainda, tem um papel importante nos mitos e lendas fúnebres, como a narrativa de Caronte, por exemplo, que aparece na mitologia grega. De acordo com Durand (2012, p. 251), “a barca, mesmo que seja mortuária, participa assim, na sua essência, no grande tema do embalar materno”. Aliada às imagens noturnas de intimidade e de repetição, o simbolismo da barca incita a ideia de movimento e de retorno, “finalizando” a composição dessa imaginação noturna. Para o autor

A imaginação noturna é, assim, naturalmente levada da quietude da descida e da intimidade, que a taça simbolizava, à dramatização cíclica na qual se organiza um mito do retorno, mito sempre ameaçado pelas tentações de um pensamento diurno do retorno triunfal e definitivo. (DURAND, 2012, p. 279).

Principal símbolo cíclico que integra o imaginário noturno, a lua estabelece relações com a barca, com a morte e com o feminino. Também simboliza o mito noturno do retorno, principalmente devido a regularidade de seu ciclo e suas fases bem demarcadas. Como visto na seção anterior, a lua é uma forma natural de medir a passagem do tempo e torna-se “símbolo concreto da repetição temporal, do caráter cíclico do ano” (DURAND, 2012, p.

285). Ainda, como Durand (2012, p. 285) afirma em “não só a etimologia como também os sistemas métricos arcaicos provam que a lua é o arquétipo da menstruação”, observa-se o simbolismo lunar e o simbolismo feminino constelando por meio do sangue menstrual. Dessa forma, é possível interpretar que o processo de repetição do ciclo lunar — macrocosmo — é eufemizado no ciclo menstrual — microcosmo —, evidenciando a relação intrínseca que existe entre o arquétipo da Grande Mãe — composto por todos os símbolos e imagens femininos já estudados —, a passagem do tempo e a lua.

Não seria, portanto, a passagem do tempo a trajetória entre a vida e a morte? O meio-termo entre os dois pontos extremos da existência humana? Por isso que o simbolismo lunar é tão importante para a teoria durandiana do imaginário e para a realização deste estudo: a lua é capaz de unir imagens da morte, da vida, da ciclicidade e do feminino, elementos-chave norteadores da análise literária que será realizada no próximo capítulo. A respeito do simbolismo lunar no imaginário, Durand salienta que

A filosofia que se destaca de todos os temas lunares é uma visão rítmica do mundo, ritmo realizado pela sucessão dos contrários, pela alternância das modalidades antitéticas: vida e morte, forma e latência, ser e não ser, ferida e consolação. (DURAND, 2021, p. 285)

Antes de iniciar o capítulo da análise literária, é necessário salientar que os símbolos e imagens estudados anteriormente correspondem a uma parcela da abrangente teoria do imaginário de Gilbert Durand. Eles foram selecionados de acordo com a necessidade de compreender quais são e como funcionam os símbolos *femininos* do imaginário para, na sequência, aplicá-los na análise do romance *As intermitências da morte*, de José Saramago. Os dois regimes da imagem serão mobilizados para a realização da análise, visto que ambos apresentam concepções pertinentes para este estudo, mesmo que antagônicas.

4 ANÁLISE DO IMAGINÁRIO FEMININO EM *AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE*

“No dia seguinte ninguém morreu” (SARAMAGO, 2017, p. 11) é a frase que inicia o romance de José Saramago, *As intermitências da morte*. Não demora para que fique explícita uma concepção diurna sobre a “greve da morte”, visto que uma parte da população expressa satisfação ao descobrir que ninguém mais está morrendo:

[...] um outro movimento popular de massas, dotado de uma visão prospectiva mais ambiciosa, proclamará que *o maior sonho da humanidade desde o princípio dos tempos, isto é, o gozo feliz de uma vida eterna cá na terra*, se havia tornado em um bem para todos, como o *sol* que nasce todos os dias e o *ar* que respiramos. (SARAMAGO, 2017, p. 15) (grifos meus).

O trecho destacado acima exemplifica uma das primeiras atitudes diante da morte no romance, que é inspirada pela necessidade de *luta ou fuga*. Sabe-se que o imaginário diurno remete ao horror da morte, baseado principalmente no movimento de *formigamento* do simbolismo animal, que gera a necessidade de fugir ou de lutar. Em *As intermitências da morte* não se trata de um movimento literal de luta ou fuga, pois é a morte quem se ausenta voluntariamente de seus serviços, mas isso não é tão relevante para o aspecto inicial que está sendo analisado; não importa se a ausência da morte foi uma vontade dela ou não, o que importa, por ora, é que as pessoas se sentiram triunfantes com isso, como se tivessem, de fato, derrotado a morte.

O triunfo sobre a morte é um sentimento característico do Regime Diurno, já que a imagem da morte é amparada por símbolos negativamente valorizados e que precisam ser vencidos pelo imaginário diurno. Esses símbolos remetem à angústia e às trevas, dois aspectos que esse regime busca combater por meio da antítese. É através da imortalidade que se vence a morte e o tempo, é através da luz que se combate as trevas, como Durand (2012, p. 158) afirma em “Esquemas e arquétipos de transcendência exigem um procedimento dialético: a intenção profunda que os guia é intenção polêmica que os põe em confronto com os seus contrários. A ascensão é imaginada *contra* a queda e a luz *contra* as trevas”.

As concepções diurnas definem a morte como antítese da vida. É evidente que o antônimo de *morto* é *vivo*, portanto é natural que se estabeleça um sentido contrário entre esses dois vocábulos, mas também é notório que para *morrer* é preciso *viver*, e isso é independente do conceito de vida empregado, podendo ser celular, animal ou vegetal. Ideias e sentimentos, inclusive, se forem analisados em um sentido figurado, também precisam nascer

“dentro” da mente ou da consciência para depois morrer. Entretanto, o Regime Diurno não abrange a morte como um fenômeno natural que faz parte da vida, pelo contrário, ele é responsável por “figurar um mal, representar um perigo, simbolizar uma angústia” (DURAND, 2012, p. 123). Ainda, é através do ato de representar a morte como um mal que o imaginário diurno a domina, como Durand (2012, p. 123) discorre em

Qualquer epifania de um perigo à representação minimiza-o, e mais ainda quando se trata de uma epifania simbólica. Imaginar o tempo sob uma face tenebrosa é já submetê-lo a uma possibilidade de exorcismo pelas imagens da luz. A imaginação atrai o tempo ao terreno onde poderá vencê-lo com toda a facilidade. E, enquanto projeta a hipérbole assustadora dos monstros da morte, afia em segredo as armas que abaterão o Dragão. *A hipérbole negativa não passa de pretexto para a antítese.*

É possível observar esse movimento representativo diurno acontecendo na narrativa de *As intermitências da morte*. Mesmo com algum grau de ceticismo e insegurança, a maioria das pessoas acabou aderindo ao sentimento coletivo de triunfo sobre a morte, que era percebida como um grande mal contra a humanidade.

Posto isto, não tiveram os periódicos reticentes ou problemáticos outra solução, e com eles as televisões e as rádios afins, que unir-se à maré alta de alegria colectiva que alastrava de norte a sul e de leste a oeste, refrescando as mentes temerosas e arrastando para longe da vista *a longa sombra de tânatos*. Com o passar dos dias, e vendo que realmente ninguém morria, os pessimistas e os cépticos, aos poucos e poucos no princípio, depois em massa, foram-se juntando ao mare magnum de cidadãos que aproveitavam todas as ocasiões para sair à rua e proclamar, e gritar, que, *agora sim, a vida é bela*. (SARAMAGO, 2017, p. 24) (grifos meus).

Contudo, a alegria pela ausência da morte não durou muito. O “país em que não se morre” (SARAMAGO, 2017, p. 71) é obrigado a enfrentar diversos problemas sociais e burocráticos que a nova “vida eterna” causou. Instituições e entidades se unem para discutir a problemática e logo concluem que a “greve da morte” modifica tudo o que se conhece sobre a vida humana, pois é a morte, é a finitude dos seres que cerne a dinâmica existencial. A verdade é que ninguém sabe como viver para sempre, como é representado na fala de uma personagem: “Porque a filosofia precisa tanto da morte como as religiões, se filosofamos é por saber que morreremos, monsieur de montaigne já tinha dito que filosofar é aprender a morrer”. (SARAMAGO, 2017, p. 38).

Apesar de todas as circunstâncias que provam os malefícios do novo estado de “vida suspensa”, o aspecto terrível da morte tem posição de destaque no romance. As pessoas que parecem compreender realmente a essencialidade da morte são aquelas que sofrem de alguma

doença, como o idoso que sugere ser enterrado de forma clandestina em uma região fronteira; aqueles que padecem das enfermidades do corpo são os que buscam a morte para encontrar alívio. Mesmo assim, a morte ainda é vista como algo terrível e cruel. Ela inspira horror por fazer o seu trabalho e também por negligenciá-lo. Parece, pelo menos inicialmente, não existir nenhuma atitude amena em relação à morte. Aqueles que a procuram é por desespero do sofrimento físico e, ainda assim, dão a impressão de um ressentimento silencioso e indignado: “morte, como ousa me deixar sofrendo enquanto ignora o seu trabalho?”.

A valorização negativa da morte permanece, seja por sua ausência ou por sua presença; ela é horrível por matar e por não matar. Dessa forma, é importante analisar o constante descontentamento das personagens com a morte e de que forma ela é caracterizada no romance. Observa-se, por exemplo, uma comparação recorrente da morte com personagens da mitologia grega. Sua responsabilidade de ceifar as vidas está relacionada com “a longa sombra de tãatos” (SARAMAGO, 2017, p. 24) e com o corte do fio da vida, realizado por uma das Moiras, como pode ser observado no trecho “A passagem do ano não tinha deixado atrás de si o habitual e calamitoso regueiro de óbitos, *como se a velha átropos da dentuça arreganhada tivesse resolvido embainhar a tesoura por um dia*”. (SARAMAGO, 2017, p. 11) (grifos meus).

Tãatos, como já foi descrito nos capítulos anteriores, é uma das mais importantes personificações da morte e é citado com frequência em diversas obras. Já as Moiras, de acordo com Brandão (1986, p. 230-231), “são a personificação do destino individual [...] e projeção de uma *lei* que nem mesmo os deuses podem transgredir, sem colocar em perigo a ordem universal”. Elas são responsáveis por fiar, sortear e cortar o fio da vida de todos os seres humanos. Átropos, comparada à morte pelo narrador de Saramago, “é a que *não volta atrás*, a inflexível” (BRANDÃO, 1986, p. 231), que usa a sua tesoura para cortar o fio da vida.

Essas comparações são fundamentais para a compreensão da morte como ser soberano e temível no romance. Quando ela decide repousar sua tesoura por um tempo, a ordem daquele país é afetada e um cenário caótico é estabelecido. Mesmo sem matar mais ninguém, a morte ainda é capaz de causar pânico, horror e sofrimento. O que parece motivo de comemoração no princípio se transforma em algo maléfico a longo prazo, tornando as atitudes da morte ainda mais aterrorizantes. O que é melhor (ou pior)? Viver com ela ou sem ela? A

questão é que, em *As intermitências da morte*, a morte é tão assustadora e poderosa porque prova aos seres humanos, desde sempre horrorizados pela ideia de morrer, que ela é *essencial*.

O trecho destacado anteriormente revela uma frase pertinente a esta análise: a velha átropos *da dentuça arreganhada*. Sabe-se que “a velha átropos” faz referência à Moira que corta o fio da vida, mas “da dentuça arreganhada” pode possibilitar mais de uma interpretação. Uma delas é que a morte sorri enquanto trabalha com a sua tesoura, mas a que mais dialoga com este estudo é a que a morte está *rosnando*. Ao retomar a teoria durandiana do imaginário, observa-se nos símbolos diurnos teriomórficos do Bestiário a presença da “boca com os dentes agressivamente à mostra” como símbolo da animalidade e, conseqüentemente, da ameaça e da agressividade. O animal rosna tanto para atacar quanto para se defender, e em ambas circunstâncias causa medo. Isso ocorre porque há uma valorização negativa do simbolismo animal, frequentemente presente em fábulas, mitos e lendas. Durand (2012, p. 85) afirma que “É, portanto, na goela animal que se vêm concentrar todos os fantasmas terríficos da animalidade: agitação, mastigação agressiva, grunhidos e rugidos sinistros”. Ainda, ele acrescenta que há “uma convergência muito nítida entre a mordedura dos canídeos e o temor do tempo destruidor”. (DURAND, 2012, p. 87).

Verificou-se no capítulo anterior que o lobo e o cão são símbolos que constelam com a morte. Hécate, deusa grega “ligada ao mundo das sombras” (BRANDÃO, 1986, p. 273), é responsável por fazer a ligação entre os canídeos e a finitude da vida. Ela é a deusa dos mortos, “divindade que preside às aparições fantasmas e senhora dos malefícios” (BRANDÃO, 1986, p. 274). Hécate, entretanto, é dual, como o autor caracteriza no seguinte trecho:

Seu poder terrível manifesta-se particularmente à noite, à luz bruxuleante da Lua, com a qual se identifica. *Deusa lunar* e ctônica, está ligada aos ritos de fertilidade. Sua polaridade, no entanto, já foi acentuada: divindade benfazeja, preside à germinação e ao parto, *protege a navegação*, prodigaliza prosperidade, concede a eloquência, a vitória e guia para os caminhos órficos da purificação; em contrapartida, possui um aspecto terrível e infernal: é a deusa dos espectros e dos terrores noturnos, dos fantasmas e dos monstros apavorantes. Mágica por excelência, é a senhora da *bruxaria*. (BRANDÃO, 1986, p. 274) (grifos meus).

Através de comparações, o simbolismo de Hécate é útil para introduzir a discussão central deste trabalho, que é a feminilidade dos símbolos da morte, e para exemplificá-la por meio da narrativa de José Saramago. Assim como a deusa dos mortos, a morte também apresenta características duais no romance. Hécate não possui um mito próprio, mas sabe-se que sua história sofreu modificações ao longo dos anos. De acordo com Brandão (1986, p.

273), ela era “uma deusa benéfica, que derramava sobre os homens os seus favores, concedendo-lhes a prosperidade material, o dom da eloquência nas assembleias, a vitória nas batalhas e nos jogos, a abundância de peixes aos pescadores”. Ao contrário do seu simbolismo atual, Hécate costumava ser “*deusa nutriz* da juventude, em pé de igualdade com Apolo e Ártemis”. (BRANDÃO, 1986, p. 273). Com o tempo, a deusa se tornou uma personagem cada vez mais sombria e assustadora, relacionando-se com a noite, a bruxaria e a morte.

A dualidade de Hécate reside na transformação de seus aspectos, e a personagem morte de Saramago percorre um trajeto semelhante. Antes de discorrer sobre os símbolos femininos que caracterizam a figura da morte, é necessário analisar as constantes mudanças que acontecem no romance e como elas influenciam a caracterização da personagem. Sabe-se que os sete meses sem a morte logo transformaram o “país da vida eterna” em um local “amaldiçoado”. Se antes os outros países sentiam inveja do estado de vida suspensa daquela nação sem nome, não tardaram a concluir que o melhor era continuar morrendo como sempre.

Nos restantes países continua a morrer-se e não parece que os seus habitantes sejam mais infelizes por isso. Ao princípio, como é natural, houve invejas, houve conspirações, deu-se um ou outro caso de tentativa de espionagem científica para descobrir como havíamos conseguido, mas, *à vista dos problemas que desde então nos caíram em cima, cremos que o sentimento da generalidade da população desses países se poderá traduzir por estas palavras, Do que nós nos livrámos* (SARAMAGO, 2017, p. 75) (grifos meus).

O trecho destacado remete ao diálogo que o aprendiz de filósofo tem com o espírito que pairava sobre a água do aquário, em que os dois discutem sobre a pluralidade das mortes, um dos mistérios mais intrigantes do romance. Segundo o espírito, “cada um de vós tem a sua própria morte, transporta-a consigo num lugar secreto desde que nasceu, ela pertence-te, tu pertence-lhes”. (SARAMAGO, 2017, p. 73). Uma das perguntas levantadas sobre a ausência da morte é que os animais e as plantas, ao contrário dos seres humanos, continuam morrendo, e que o espírito do aquário responde ao explicar que cada reino da natureza possui uma morte diferente (além das mortes individuais de cada ser, seja animal, vegetal ou humano). Ao explicitar o funcionamento da hierarquia das mortes, o espírito acrescenta: “Até onde a minha imaginação consegue chegar, ainda vejo uma outra morte, a última, a suprema, Qual, Aquela que haverá de destruir o universo, essa que realmente merece o nome de morte”. (SARAMAGO, 2017, p. 73). O aprendiz de filósofo torna pública a conversa com o espírito do aquário, gerando polêmicas e controvérsias. O argumento que ninguém consegue refutar a respeito do diálogo é que, de fato, apenas os seres humanos não estavam morrendo naquele

país. Isso influencia a percepção das pessoas sobre a morte, inspirando questionamentos sobre a naturalidade da vida, sobre o que é normal ou não na existência humana, e as fazem perceber que o “elixir da imortalidade” nacional apresenta mais contras do que prós.

A mudança de perspectiva sobre a morte ganha forças quando um economista publica o tema da conversa entre o espírito do aquário e o aprendiz de filósofo em um artigo. Ainda, ele incita a polêmica de que, mais cedo ou mais tarde, o país não conseguirá sustentar os idosos e os inválidos que não morrem, iniciando uma grave crise econômica. A euforia em relação à vida eterna acaba, instaurando um período de extrema angústia na população. O terror supremo de morrer é substituído pelo terror de continuar vivendo em uma situação tão desfavorável, como pode ser compreendido no trecho “não se compreende que ninguém se tenha logo apercebido de que o desaparecimento da morte, parecendo o auge, o acme, a suprema felicidade, não era, afinal, uma boa cousa”. (SARAMAGO, 2017, p. 78). Dessa forma, evidencia-se que o status da morte no romance passa de *temida* para *desejada*: “se não voltarmos a morrer não temos futuro”. (SARAMAGO, 2017, p. 86).

A dualidade da morte se destaca em meio ao cenário da angústia humana. O desejo de que tudo volte ao normal se sobrepõe ao medo do fim, mas isso não significa que a morte passou a ser adorada pelas pessoas. A sensação que esse arco do romance inspira é de extrema apreensão e, inclusive, de certo ressentimento pelo sofrimento e instabilidade que a ausência da morte causou. Esses sentimentos se intensificam quando a morte decide se pronunciar através de uma carta e anuncia mais mudanças: todos voltarão a morrer normalmente, mas receberão cartas de aviso prévio e sete dias para procedimentos legais e despedidas. Além da atitude de deixar de matar, a carta é a mudança mais brusca e significativa do romance, pois altera a dinâmica existencial conhecida e dá personalidade à morte. É possível, através da carta violeta, identificar características específicas da personagem e analisá-la de uma forma mais substancial, sem precisar recorrer à perspectiva de terceiros sobre ela. A carta é um marco, é a porta de entrada para conhecer *realmente* a mulher-morte de Saramago.

A carta da morte pode ser interpretada como o primeiro símbolo noturno do romance, pois o ato de enviar uma carta aos mortais revela um movimento mais íntimo da morte. Sabe-se que o Regime Noturno da imagem compreende os símbolos da intimidade, que foram eufemizados e geraram uma atitude mais sutil em relação à morte e à passagem do tempo. Por isso, a carta violeta pode ser caracterizada como um símbolo noturno de intimidade em *As intermitências da morte*, já que ela aproxima os seres humanos das motivações e sentimentos

da personagem morte, que escreve para explicar o motivo que a fez parar de matar e informar as mudanças que acontecerão a partir daquele momento.

[...] *devo explicar que a intenção que me levou a interromper a minha actividade, a parar de matar, a embainhar a emblemática gadanha que imaginativos pintores e gravadores doutro tempo me puseram na mão, foi oferecer a esses seres humanos que tanto me detestam uma pequena amostra do que para eles seria viver sempre, isto é, eternamente [...].* (SARAMAGO, 2017, p. 99) (grifos meus).

Além de explicitar que está ciente do que os seres humanos sentem por ela, a morte se coloca em uma posição mais vulnerável ao admitir que errou com a intermitência do seu trabalho.

[...] ora bem, passado este período de alguns meses a que poderíamos chamar de prova de resistência ou de tempo gratuito e tendo em conta os lamentáveis resultados da experiência, tanto de um ponto de vista moral, isto é, filosófico, como de um ponto de vista pragmático, isto é, social, *considerarei que o melhor para as famílias e para a sociedade no seu conjunto, quer em sentido vertical, quer em sentido horizontal, seria vir a público reconhecer o equívoco de que sou responsável e anunciar o imediato regresso à normalidade* (SARAMAGO, 2017, p. 99) (grifos meus).

Ela não pede desculpas de forma literal, mas é possível identificar a intenção de atenuar o caos que foi instaurado como consequência da sua pausa. Além disso, a morte decide alterar o seu método de matar, uma atitude inesperada e que reforça a simbologia intimista que começa a ser desenvolvida no romance.

[...] porém, um ponto há em que sinto ser minha obrigação dar a mão à palmatória, o qual tem que ver com o *injusto e cruel procedimento que vinha seguindo*, que era tirar a vida às pessoas à falsa-fé, sem aviso prévio, sem dizer água-vai, *tenho de reconhecer que se tratava de uma indecente brutalidade* (SARAMAGO, 2017, p. 100) (grifos meus).

Ao estabelecer uma comunicação direta com os mortais, a ceifadora rompe uma barreira que existiu por muitos anos entre a humanidade e a hierarquia das mortes. Não há indícios na obra de Saramago de como as pessoas percebiam a morte antes da sua intermitência, por isso é possível interpretar que ela não possuía características humanas notáveis para a população. O narrador não explicita *quem* era a morte para os seres humanos antes da virada do ano, mas presume-se que ela era vista apenas como um fenômeno abstrato, sem consciência e sem personalidade. Dessa forma, a morte, que até então nunca havia se

pronunciado, segura uma caneta com seus dedos ossudos e se justifica em um emblemático papel violeta, revelando seus segredos e tornando-se publicamente humanizada.

A cor violeta do papel, inclusive, também faz parte do simbolismo noturno, e Durand caracteriza essa coloração como “essência da noite e das trevas”. (DURAND, 2012, p. 221). A cor se torna a “marca registrada” da morte, pois todos aqueles que chegam ao final de suas vidas recebem o papel violeta. E não há como fugir da notificação da morte, visto que as cartas são indestrutíveis e sempre encontram o seu remetente. A cor violeta representa o aviso final e, portanto, transforma-se em um símbolo de angústia, perturbação e finitude. “Em poucos dias a cor violeta iria tornar-se na mais execrada de todas as cores, mais ainda que o negro apesar de este significar luto”. (SARAMAGO, 2017, p. 125).

O “correio da morte” continua, inclusive para confirmar a polêmica levantada pelo espírito do aquário de que a morte com letra minúscula é diferente da Morte com letra maiúscula. A autora das cartas explica essa diferença, afirmando que é apenas uma “pequena morte cotidiana” (SARAMAGO, 2017, p. 112), ao contrário da *Morte* que, segundo ela, os seres humanos “nem por sombras lhes pode passar pela cabeça o que seja”. (SARAMAGO, 2017, p. 112). Em vista disso, identifica-se, mais uma vez, a postura mais íntima da morte em relação aos mortais, que considera as dúvidas que os afligem, como ela demonstra no trecho: “aí lhe fica a informação, é gratuita, não cobro nada por ela, entretanto preocupe-se com explicar bem aos seus leitores os comos e os porquês da vida e da morte”. (SARAMAGO, 2017, p. 112). Não se sabe exatamente o que fez a morte quebrar os séculos de silêncio, talvez o arrependimento por seu experimento naquele país ter dado tão errado, mas é incontestável que o seu novo método de comunicação com os mortais teve tantas consequências quanto a imortalidade temporária.

A verdade é que as cartas de aviso da morte causam mais pânico do que qualquer outra coisa. A possibilidade de saber a data do próprio falecimento, ao contrário do que a morte imaginava, não é algo benéfico para os seres humanos, que logo regressam ao estado caótico já conhecido. O sofrimento causado pela espera dos sete dias para morrer inspira, novamente, o sentimento de ódio pela servidora.

Mal informados sobre a natureza profunda da morte, cujo outro nome é fatalidade, os jornais têm-se excedido em furiosos ataques contra ela, acusando-a de *impiedosa, cruel, tirana, malvada, sanguinária, vampira, imperatriz do mal, drácula de saias, inimiga do gênero humano, desleal, assassina, traidora, serial killer* outra vez, e houve até um semanário, dos humorísticos, que, espremendo o mais que pôde o espírito sarcástico dos seus criativos, conseguiu chamar-lhe filha-da-puta. (SARAMAGO, 2017, p. 126) (grifos meus).

Observa-se que as caracterizações destacadas no trecho acima dialogam com o arquétipo da feminilidade sangrenta e terrível que o Regime Diurno da imagem se esforça para combater. A respeito disso, Durand (2012, p. 121) discorre que

E, quando a morte e o tempo forem recusados ou combatidos em nome de um desejo polêmico de eternidade, a carne sob todas as suas formas, especialmente a carne menstrual que a feminilidade é, será temida e reprovada como aliada secreta da temporalidade e da morte.

Através da citação de Durand, é possível verificar que há uma contradição na atitude dos humanos em relação à morte, que sempre foi temida e odiada, mas, após sete meses da sua ausência, passa a ser desejada. Esse desejo, contudo, é inspirado apenas por desespero, já que, quando a morte volta a matar, os homens voltam a odiá-la. As cartas de aviso prévio são recebidas como crueldade pelos mortais, sendo que a morte, na verdade, tenta ser “gentil” ao conceder mais tempo antes do falecimento, algo que todos desejam em seus momentos finais. Como o narrador do romance afirma: “Poderia tratar-se de uma sádica manifestação de crueldade, como tantas que vemos todos os dias, mas a morte não tem qualquer necessidade de ser cruel, a ela, tirar a vida às pessoas basta-lhe e sobeja-lhe”. (SARAMAGO, 2017, p. 126).

Esse sentimento controverso em relação à morte pode ser explicado pelo simbolismo diurno durandiano. Sabe-se que, no Regime Diurno, a morte e a passagem do tempo precisam ser combatidos, e a melhor forma de combatê-los ao nível imaginário é transformá-los em ameaças pavorosas. Quanto mais se teme a imagem da morte, mais se torna possível derrotá-la, e isso, de certa forma, alivia um pouco a angústia humana. Em *As intermitências da morte*, não importa o que a morte faça ou deixe de fazer, não importa que dê mais tempo aos mortais ou não, ela sempre será temida e odiada por representar um problema que o ser humano nunca foi capaz de resolver: a própria finitude.

A maior ameaça à humanidade recebe um rosto feminino no imaginário pelos diversos símbolos e imagens que constelam com a feminilidade mortal. Como explicitado no capítulo anterior, os símbolos da água, da lua, das trevas e o esquema da queda constelam com a imagem do sangue menstrual para associar o gênero feminino à morte. Segundo Durand (2012, p. 121),

[...] finalmente, a sombra se mira no *sangue, princípio de vida cuja epifania é mortal, coincidindo na mulher, no fluxo menstrual, com a morte mensal do astro lunar*. A esse nível verificamos que a feminização do simbolismo nefasto constituía o esboço de uma eufemização que ia atingir o seu ápice quando o terceiro esquema terrificante, o da queda, se reduzia ao microcosmo da queda em miniatura, da queda interior e cenestésica, na sua dupla forma sexual e digestiva. *Transfert* graças ao qual *a atitude angustiada do homem diante da morte e do tempo se duplicará sempre de uma inquietação mortal diante da carne sexual e mesmo digestiva. A carne, esse animal que vive em nós, conduz sempre à meditação do tempo.* (grifos meus).

Em *As intermitências da morte*, a feminilidade da morte é confirmada quando um especialista em reconstituição de rostos a partir de caveiras é contratado para ajudar na busca pela servidora. Após o trabalho do especialista, não houve dúvida de que “A morte, em todos os seus traços, atributos e características, era, *inconfundivelmente*, uma mulher” (SARAMAGO, 2017, p. 128) (grifo meu). Ainda, “a morte, se chegasse a ser encontrada, seria uma mulher ao redor dos trinta e seis anos de idade e *formosa como poucas*” (SARAMAGO, 2017, p. 130) (grifos meus). Contudo, “o Regime estritamente diurno da imaginação desconfia das seduções femininas e afasta-se dessa face temporal que um sorriso feminino ilumina” (DURAND, 2012, p. 121). A beleza da morte, portanto, é um atributo que, considerando a ótica diurna, reforça a simbologia feminina aterrorizante. O Regime Noturno da imagem aborda isso de outra forma, mas neste momento da análise é relevante detalhar as concepções diurnas do imaginário.

A própria palavra “morte” é substituída por inúmeros eufemismos, e, longe de serem sempre feias, as divindades da morte transformam-se em belas e sedutoras jovens: filhas de Mara, sedutoras e dançarinas, bela Calipso, da lenda de Ulisses, fadas das lendas nórdicas. (DURAND, 2012, p. 116).

A sensualidade tenebrosa e feminina da morte é inspirada pelo esquema da queda, que “aparece mesmo como a quintessência vivida de toda a dinâmica das trevas” (DURAND, 2012, p. 112). A queda, como já foi discutido no capítulo anterior, está relacionada com punição, moralidade e morte. Em diversos mitos e lendas, a queda é a consequência do pecado, da fraqueza moral do homem, geralmente incentivada por um animal lunar, como a serpente. De acordo com Durand (2012, p. 114)

A rivalidade entre a serpente, animal lunar, e o Homem parece reduzir-se em numerosas lendas à rivalidade de um elemento imortal, regenerado, capaz de arranjar pele nova, e do *homem decaído da sua imortalidade primordial*. [...] Em numerosos mitos *é a lua ou o animal lunar quem engana o primeiro homem* e troca o pecado e a queda pela imortalidade do homem primordial (grifos meus).

A queda nada mais é do que a ausência da imortalidade humana primordial, que é tomada pelo simbolismo ou bestiário lunar. Sabe-se que a lua está associada à feminilidade e ao sangue menstrual, e é através dessa associação simbólica que ocorre a feminização da queda e, conseqüentemente, da morte, como Durand (2012, p. 115) aponta em “Chega-se assim a uma feminização do pecado original que vem convergir com a misoginia que a relação das águas escuras e do sangue deixava transparecer”. Sendo assim, o gênero feminino representa uma ameaça imaginária monstruosa que o Regime Diurno luta para vencer, e essa representação aparece em diversos mitos e lendas. A mitologia, por exemplo, “feminiza monstros teriomórficos tais como a Esfinge e as Sereias” (DURAND, 2012, p. 105). Na verdade, para Durand (2012, p. 105) “Toda a Odisséia é uma epopéia da vitória sobre os perigos das ondas e da feminilidade”.

As intermitências da morte apresenta muitas características diurnas ao longo da narrativa, visto que todos temem a servidora mortal e suas inovações nas formas de exercer seu ofício. O terror dos mortais em relação a tudo que ela representa não deixa dúvidas de que a morte é considerada um monstro, assim como suas atitudes são percebidas como monstruosas e cruéis.

Pessoas que até aí tinham vivido conscientes de que a morte é certa e de que a ela não há meio de escapar, mas pensando ao mesmo tempo que, havendo tanta gente para morrer, só por um grande azar lhes tocava a vez, passavam agora o tempo a espreitar por trás da cortina da janela a ver se vinha o carteiro ou tremendo de ter de voltar a casa, onde *a temível carta de cor violeta, pior que um sanguinário monstro de fauces escancaradas*, poderia estar atrás da porta para lhes saltar em cima (SARAMAGO, 2017, p. 132) (grifos meus).

Mesmo após a reconstituição do rosto da morte a partir das caveiras, o monstro feminino do romance não é encontrado. Ninguém sabe por onde ela anda e se sua aparência é de mulher ou de esqueleto; tampouco sabem que a morte, astuta desde o princípio, só fica visível aos olhos humanos quando quer. No entanto, por já estar morta, seu corpo, sempre invisível para os mortais, é mesmo todo feito de ossos e sem nenhuma carne, músculo ou pele sobre ele. Essa aparência física da morte, a *morte secca* de Ariès, remete ao imaginário medieval, como foi discutido na introdução deste trabalho, e contribui com os atributos terríficos da ceifadora acentuados na obra.

A morte é surpreendida quando uma carta violeta volta para suas mãos de remetente, modificando toda a dinâmica do seu trabalho.

Se tivesse nervos, poderíamos dizer que se encontra ligeiramente excitada, e não sem motivo. Havia vivido demasiado para considerar a devolução da carta como um episódio sem importância. [...] Na verdade, nunca se viu que não morresse quem tivesse de morrer. E agora, insolitamente, um aviso assinado pela morte, de seu próprio punho e letra, um aviso que anunciava o irrevogável e improrrogável fim de uma pessoa, tinha sido devolvido à origem. (SARAMAGO, 2017, p. 138).

Esse acontecimento marca outra modificação importante na obra. É através dele que o leitor consegue observar a morte por outra perspectiva, uma que não está impregnada com a raiva e o medo dos mortais. O episódio da devolução da carta violeta serve para demonstrar que a morte carrega sentimentos tão complexos quanto os dos seres humanos.

A morte conhece tudo a nosso respeito, e talvez por isso seja triste. [...] Há quem diga, com humor menos macabro que de mau gosto, que ela leva afivelada uma espécie de sorriso permanente, mas isso não é verdade, o que ela traz à vista é um esgar de sofrimento, porque a recordação do tempo em que tinha boca, e a boca língua, e a língua saliva, a persegue continuamente. (SARAMAGO, 2017, p. 139) (grifos meus).

Após outras tentativas falhas de enviar a carta ao destinatário, a morte experiencia os sentimentos de frustração e irritação. Ela não compreende o que está acontecendo, por qual motivo uma pessoa simplesmente não morre se já estava na hora, e a gravidade da situação a deixa muito aflita. Porém, essa reação da morte “não é nada de estranhar se pensarmos no tempo que já leva neste ofício sem haver sofrido, até hoje, a menor falta de respeito do rebanho humano de que é a soberana pastora” (SARAMAGO, 2017, p. 141). Intrigada, a ceifadora decide procurar pelo sujeito que está atrapalhando o seu serviço para “(...) vê-lo, tê-lo diante dos olhos, tocar-lhe sem que ele se aperceba” (SARAMAGO, 2017, p. 147). O seu encontro com o violoncelista, ao contrário do que ela imaginava, não responde às suas dúvidas. A morte continua sem saber como ele ainda está vivo e o que fazer para matá-lo.

Todavia, a visita a casa do violoncelista acaba despertando sentimentos controversos na morte. Ao se deparar com a vida doméstica do homem e de seu cão, ela é tomada por um conflito interno desconhecido.

[...] também na mais impenetrável de todas as armaduras até hoje forjadas e com promessa de que assim irá continuar até à definitiva consumação dos séculos, ao esqueleto da morte nos referimos, há sempre a possibilidade de que um dia venha a insinuar-se na sua medonha carcaça, assim como quem não quer a cousa, *um suave acorde de violoncelo, um ingênuo trilo de piano, ou apenas que a visão de um caderno de música aberto sobre uma cadeira* te faça lembrar aquilo em que te recusas a pensar, que não havias vivido e que, faças o que fizeres, não poderás viver nunca, salvo se. Tinhas observado com fria atenção o violoncelista adormecido, esse

homem a quem não conseguiste matar porque só pudeste chegar a ele quando já era demasiado tarde, *tinhas visto o cão enroscado no tapete*, e nem sequer a este animal te seria permitido tocar porque tu não és a sua morte, e, na tépida penumbra do quarto, *esses dois seres vivos que rendidos ao sono te ignoravam só serviam para aumentar na tua consciência o peso do malogro*. Tu, que te havias habituado a poder o que ninguém mais pode, vias-te ali impotente, de mãos e pés atados, *com a tua licença para matar zero zero sete sem validade nesta casa*, nunca, desde que és morte, reconhece-o, havias sido a esse ponto humilhada. Foi então que saíste do quarto para a sala de música, *foi então que te ajoelhaste diante da suite número seis para violoncelo de johann sebastian bach e fizeste com os ombros aqueles movimentos rápidos que nos seres humanos costumam acompanhar o choro convulsivo*, foi então, com os teus duros joelhos fíncados no duro soalho, que a tua exasperação de repente se esvaiu como a imponderável névoa em que às vezes te transformas quando não queres ser de todo invisível. (SARAMAGO, 2017, p. 155-156) (grifos meus).

O trecho destacado acima é essencial para interpretar a simbologia existente no encontro da morte com o violoncelista. A trajetória diurna percorrida até esse momento do romance é eufemizada e, por consequência, os símbolos sofrem uma inversão. A perspectiva predominante da obra passa de diurna para noturna quando a morte se sensibiliza com a melodia dos instrumentos musicais presentes na casa. O simbolismo da melodia, conforme Durand (2012, p. 225) declara, “é, portanto, como o das cores, o tema de uma regressão às aspirações mais primitivas da psique, mas também o meio de exorcizar e reabilitar por uma espécie de eufemização constante a própria substância do tempo”. Curiosamente, a cor violeta da carta da morte e a melodia dos instrumentos do violoncelista são símbolos que marcam o princípio das atitudes noturnas em *As intermitências da morte*.

A descida ao imaginário noturno do romance prossegue com o simbolismo da casa e da intimidade. A morte já havia esboçado o início de uma atitude mais íntima quando contactou os humanos pela primeira vez, mas o símbolo que expressa intimidade de forma mais intensa é a casa do violoncelista. Quando a morte entra na casa, passeia pelos cômodos e observa ele dormindo perto do cão, a atmosfera íntima do lar e da vida doméstica a impacta. A frase “esses dois seres vivos que rendidos ao sono te ignoravam só serviam para aumentar na tua consciência o peso do malogro” (SARAMAGO, 2017, p. 155-156) demonstra que, além da humilhação de não conseguir matar o homem, a morte se ressentia por não fruir daquela sensação prazerosa que observa; além de prejudicar o seu trabalho, o violoncelista a ignora enquanto aproveita o conforto de sua vida prolongada. “A casa é, portanto, sempre a imagem da intimidade repousante, quer seja templo, palácio ou cabana” (DURAND, 2012, p. 244).

Apesar de estar em toda parte, a morte habita uma sala fria em que guarda seus ficheiros de verbetes. A ganha é sua companhia, mas ela é tão silenciosa e fria quanto o

cômodo que as abriga. Após entrar na casa do violoncelista e conhecer um ambiente tão íntimo, a morte compara a morada dele com a sua: “Veio para ver este homem, e agora já o viu, não há nada nele de especial que possa explicar as três devoluções da carta de cor violeta, o melhor que terá a fazer depois disto é *regressar à fria sala subterrânea donde veio*” (SARAMAGO, 2017, p. 152) (grifos meus). É perceptível que ela deseja ir embora, mas o aconchego daquele lar a mantém na casa mesmo que não haja mais nada para fazer lá.

Ao lado do guarda-roupa encostado à porta que daria acesso ao corredor está um sofá pequeno onde a morte foi se sentar. Não o havia decidido, mas foi-se sentar ali, naquele canto, talvez por se ter lembrado do frio que a esta hora fazia na sala subterrânea dos arquivos. (SARAMAGO, 2017, p. 153).

Além da casa ter uma forte representação simbólica no romance por ser “a única casa da cidade, do país, do mundo inteiro, em que existe uma pessoa que está a infringir a mais severa das leis da natureza” (SARAMAGO, 2017, p. 153), ela também constela com os símbolos da intimidade e do calor. É através da antítese ao frio que o calor da casa é evidenciado, já que a morte não quer voltar para a sala subterrânea por conta da temperatura fria no ambiente. É por experimentar o calor aconchegante do lar do violoncelista que a morte apresenta resistência em retornar a sua sala fria. Nessa perspectiva, o calor remete à profundidade e intimidade do ventre, seja sexual ou digestivo, que também se relaciona com os símbolos noturnos da feminilidade.

Outro símbolo pertinente para esta etapa da análise é o cão do violoncelista. Não há menção de nenhum outro cão na parte diurna da obra, mas é sabido que a imagem desse animal constela com o simbolismo da feminilidade aterrorizante, característica do Regime Diurno. Hécate, como foi mencionada no início deste capítulo, é a personagem mitológica que une o simbolismo canídeo com o simbolismo da morte. Apesar de representar a agressividade no bestiário diurno, o cão, na perspectiva noturna do romance, reforça os símbolos de intimidade estudados até agora. Isso só é possível pela característica ambivalente dos símbolos, visto que, nesse caso, o cão representa outra face da intimidade. “Muito mais tarde, o cão levantou-se do tapete e subiu para o sofá. *Pela primeira vez na sua vida a morte soube o que era ter um cão no regaço*” (SARAMAGO, 2017, p. 154) (grifos meus).

A experiência da morte na casa do violoncelista resulta em um conflito interno complexo. A atmosfera de intimidade da casa e ter o seu poder desafiado pelas devoluções das cartas fazem com que a ceifadora questione sua soberania.

[...] agora via-lo acordado e de pé, talvez devido a uma ilusão de óptica causada pelas riscas verticais do pijama parecia muito mais alto do que tu, mas não podia ser, foi só um engano dos olhos, uma distorção da perspectiva, *está aí a lógica dos factos para nos dizer que a maior és tu, morte, maior que tudo, maior que todos nós*. Ou talvez nem sempre o sejas, *talvez as cousas que sucedem no mundo se expliquem pela ocasião*, por exemplo, o luar deslumbrante que o músico recorda da sua infância teria passado em vão se ele estivesse a dormir, sim, a ocasião, *porque tu já eras outra vez uma pequena morte quando regressaste ao quarto e te foste sentar no sofá, e mais pequena ainda te fizeste quando o cão se levantou do tapete e subiu para o teu regaço que parecia de menina*. (SARAMAGO, 2017, p. 156).

Como se quisesse reafirmar o próprio poder, a morte retorna à sala fria e decide buscar por uma solução para o caso do músico. Após consultar um regulamento antigo, ela conclui que “tem as mãos livres para agir como melhor lhe parecer” (SARAMAGO, 2017, p. 162). Com isso, a postura da morte muda e ela retoma a autoconfiança. “Apesar de tudo, a morte que agora se está levantando da cadeira é uma imperatriz. Não deveria estar nesta gelada sala subterrânea, como se fosse uma enterrada viva, mas sim no cimo da mais alta montanha” (SARAMAGO, 2017, p. 163). Decidida a resolver o problema a qualquer custo, ela altera a data de nascimento do violoncelista no verbete e, pela primeira vez, a gadanha se pronuncia, dizendo que a morte não tem autorização para fazer isso e que sua atitude terá consequências. Mas é tarde demais para alertá-la, pois a ceifadora já está decidida a seguir seu próprio plano.

Antes de prosseguir com a exposição do plano da morte, é necessário analisar a primeira menção ao simbolismo aquático que é feita em *As intermitências da morte*. É sabido que o símbolo da água constela com o símbolo da feminilidade pelo sangue menstrual e pelo esquema do engolimento, sendo o último relacionado com o mar.

[...] a vida é uma orquestra que sempre está tocando, afinada, desafinada, um paquete títanic que sempre se afunda e sempre volta à superfície, e é então que a morte pensa que ficará sem ter que fazer se o barco afundado não puder subir nunca mais cantando aquele evocativo canto das águas escorrendo pelo costado, como deve ter sido, *deslizando com outra rumorosa suavidade pelo ondulante corpo da deusa, o de anfitriete na hora única do seu nascimento, para a tornar naquela que rodeia os mares*, que esse é o significado do nome que lhe deram. A morte pergunta-se onde estará agora anfitriete, a filha de nereu e de dóris, *onde estará o que, não tendo existido nunca na realidade, habitou não obstante por um breve tempo a mente humana a fim de nela criar; também por breve tempo, uma certa e particular maneira de dar sentido ao mundo, de procurar entendimentos dessa mesma realidade*. (SARAMAGO, 2017, p. 167-168) (grifos meus).

No trecho acima, o narrador de Saramago fala sobre Anfitriete, que, conforme Brandão (1986, p. 234), “é a Rainha e a personificação feminina do Mar, aquela que, sendo ela própria a água, rodeia o mundo”. Na citação de Saramago, observa-se que o narrador faz uma metáfora entre a deusa do mar e os mistérios da vida e da morte. Essa referência à mitologia

grega dialoga com a teoria durandiana de que o mar “é o *abyssus* feminizado e materno que para numerosas culturas é o arquétipo da descida e do retorno às fontes originais da felicidade” (DURAND, 2012, p. 225). É importante salientar que o mar foi palco do nascimento da deusa Afrodite, representando o caráter das águas marítimas fertilizantes (BRANDÃO, 1986). Sendo assim, o símbolo do mar representa tanto a vida, o nascimento, quanto a morte, a finitude, e, por isso, é possível verificar “que seja qual for a filiação e o sistema etimológico que se escolha, encontramos sempre os vocábulos da água aparentados aos nomes da mãe ou das suas funções e ao vocábulo da Grande Deusa” (DURAND, 2012, p. 227).

Após observar o violoncelista por três dias consecutivos, a morte coloca o seu plano em ação. Por não ter encontrado nenhum retrato de mulher na casa do músico, ela decide se transformar em uma para seduzi-lo. Ao entrar na única porta existente da sala fria, a morte troca o seu corpo em forma de esqueleto por um corpo feminino, de carne e osso. A ceifadora poderia ter encontrado inúmeros outros jeitos de entregar a carta ao violoncelista, mas escolheu seduzi-lo por acreditar que existe um vínculo entre os dois.

O homem não a conhecia a ela, mas ela conhecia o homem, passara uma noite no mesmo quarto que ele, ouvira-o tocar, *cousas que, quer se queira, quer não, criam laços, estabelecem uma harmonia, desenham um princípio de relações*, dizer-lhe de chofre, Vais morrer, tem oito dias para vender o violoncelo e encontrar outro dono para o cão, *seria uma brutalidade imprópria da mulher bem-parecida em que se havia tornado*. O seu plano é outro. (SARAMAGO, 2017, p. 184) (grifos meus).

Ainda assim, o intuito da morte é matá-lo, entregar a carta de cor violeta para finalizar o seu trabalho inacabado. Essa atitude remete ao imaginário diurno e ao arquétipo da mulher fatal, que se relaciona diretamente com o esquema da queda. É através da sexualidade que a morte decide atacar o violoncelista, simbolizando a imoralidade carnal que empurra o homem para a sua ruína, para a ausência da imortalidade. No entanto, a morte começa a perceber mudanças em seu comportamento conforme põe o plano em prática. “Tem a certeza de que no estado de esqueleto nunca lhe teria ocorrido portar-se desta maneira, Se calhar foi por ter tomado figura humana, estas cousas devem pegar-se, pensou” (SARAMAGO, 2017, p. 188). Por carregar um corpo humano e interagir com outras pessoas, os sentimentos e as percepções da morte começam a se modificar, principalmente em relação ao músico.

À morte pareceu-lhe sentir um brusco aperto no plexo solar, uma agitação súbita dos nervos, podia ser o frémito do caçador ao avistar a presa, quando a tem na mira da

espingarda, podia ser uma espécie de obscuro temor, *como se começasse a ter medo de si mesma*. (SARAMAGO, 2017, p. 188) (grifos meus).

O estágio em que a morte se encontra nessa etapa do romance pode ser interpretado como uma transição entre o humano e o não-humano. A morte, um ser místico e com poderes sobrenaturais, adquire um corpo humano repleto de necessidades e funções fisiológicas; a única coisa que a separa da autêntica e completa humanidade é o sono, visto que, mesmo com o corpo de mulher, “A morte nunca dorme” (SARAMAGO, 2017, p. 189). O sono, de acordo com a teoria de Durand, está ligado ao repouso noturno. A noite é “símbolo do inconsciente e *permite às recordações perdidas ‘subir ao coração’*, semelhante às névoas da noite. A noite introduz, igualmente, uma doce necrofilia que traz consigo uma valorização positiva do luto” (DURAND, 2012, p. 220) (grifos meus). Considerando o simbolismo noturno durandiano, uma possível interpretação para o fato da morte não conseguir dormir é que ela não é humana o suficiente para acessar as suas recordações perdidas e inconscientes. Além disso, sendo o sono um eufemismo para a morte, a ceifadora é incapaz de entrar nesse estado de “morte eufemizada” que o sono representa por já estar morta.

O violoncelista e a morte, vestida de mulher, finalmente se encontram. Dessa vez, o músico consegue enxergá-la, e a sua primeira impressão sobre ela ressalta um dos principais símbolos femininos estudados até agora. “Ao vê-la, estacou, chegou mesmo a esboçar um movimento de recuo, como se, vista de perto, a mulher fosse outra coisa que mulher, algo de outra esfera, de outro mundo, *da face oculta da lua*” (SARAMAGO, 2017, p. 193) (grifos meus). O encontro dos dois provoca outro conflito interno na morte, que confessa ao violoncelista por telefone: “Tenho uma carta para lhe entregar e não lha entreguei, podia tê-lo feito à saída do teatro ou no táxi” (SARAMAGO, 2017, p. 198). A incapacidade da morte em concluir o seu plano indica uma incerteza em relação ao violoncelista e a si mesma, que se concretiza no seguinte trecho: “No seu quarto do hotel, a morte, despida, está parada diante do espelho. Não sabe quem é” (SARAMAGO, 2017, p. 200).

Ela tenta se despedir do violoncelista e tenta entregar a ele a carta de cor violeta, mas falha em ambas tentativas. A morte o visita novamente, mas dessa vez ele a convida para entrar e toca a suíte número seis de Bach para ela. O símbolo da melodia constela com o símbolo da intimidade nessa etapa do romance, em que a morte e o músico se entregam ao sentimento que tentavam evitar. “Entraram no quarto, despiram-se e *o que estava escrito que aconteceria, aconteceu enfim*, e outra vez, e outra ainda” (SARAMAGO, 2017, p. 207) (grifos

meus). É depois de queimar a carta de cor violeta e deitar nos braços do violoncelista que a morte, pela primeira vez, adormece, e depois disso ninguém mais morre.

O adormecer da morte pode ser interpretado como a etapa final da sua humanização. É ao “cair no sono” que ela simboliza o esquema da descida, penetrando na profundidade da sua inconsciência humana e permitindo eufemizar-se. A personagem morte de Saramago é eufemizada em si mesma, percorrendo uma trajetória sinuosa entre símbolos diurnos e noturnos, até que as simbologias da música e da intimidade triunfam sobre ela. Os aspectos tenebrosos da morte, retratados pelo Regime Diurno da imagem, são eufemizados pela tranquilidade noturna. A morte, na verdade, é derrotada pela espécie inimiga com as armas mais noturnas que se poderia imaginar: a intimidade e a música.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trajeto percorrido para a realização deste trabalho consiste, inicialmente, na reflexão sobre o horror do homem perante a morte, para, em seguida, iniciar o levantamento das personificações e feminizações da morte em produções culturais da atualidade. Feito isso, os símbolos femininos da obra de Gilbert Durand, *As estruturas antropológicas do imaginário*, foram discutidos considerando os seus respectivos Regimes da imagem, o Diurno e o Noturno. Por fim, o romance de José Saramago, *As intermitências da morte*, foi analisado através da perspectiva antropológica durandiana, resultando na identificação dos principais símbolos da obra. O simbolismo observado na narrativa de Saramago também foi comparado com alguns mitos gregos, principalmente os que se relacionam de forma direta com a morte, para exemplificar o poder de convergência que existe no(s) imaginário(s) e para enriquecer o processo de análise literária.

Conclui-se que, de forma geral, o romance é dividido em duas principais etapas simbólicas, em que a primeira é predominantemente diurna e a segunda noturna. O símbolo responsável pela transição da perspectiva diurna para a noturna é a carta de cor violeta que a morte utiliza como meio de comunicação com os seres humanos. É através das cartas que o foco narrativo da obra vai se alterando gradativamente da população do país em que não se morre para a morte, a atenta servidora, a responsável pelas mudanças inesperadas e caóticas. Mergulha-se nas profundezas suaves e íntimas do Regime Noturno quando é possível penetrar no interior psicológico da morte para contemplar a sua própria descida interna, que é ilustrada pelos inúmeros sentimentos “humanos” que ela começa a desenvolver.

A concepção inicial diurna sobre a morte é amparada por símbolos de luta, agressividade, angústia e horror. Nessa primeira etapa de *As intermitências da morte*, todas as atitudes da morte, cedo ou tarde, acabam causando caos e pânico, e a vontade geral da população é vencê-la a qualquer custo. Depois, na segunda etapa do romance, evidencia-se o surgimento de símbolos noturnos que direcionam a narrativa para o simbólico esquema da descida. Os principais símbolos responsáveis por isso são a carta e, conseqüentemente, a cor violeta, a melodia, a casa, o calor aconchegante, o cão e o sono. O cão é um símbolo que pertence originalmente ao bestiário diurno, mas, de acordo com o seu contexto de inserção na narrativa, ele é eufemizado e seu sentido original agressivo é invertido. Todos esses símbolos constelam de alguma forma com o símbolo da intimidade e com o esquema da descida.

A respeito da feminilidade da morte, verifica-se que ela também passa pelo mesmo trajeto diurno-noturno. Inicia-se com o arquétipo da feminilidade sangrenta e terrível, amparado pelos símbolos do animal noturno e agressivo, da lua nefasta, das trevas, do sangue e da monstrosidade. Os esquemas que sustentam esses símbolos e arquétipo são os esquemas da queda e do animado, sendo o último representado pelo movimento de formigamento animal. É através da sexualidade tenebrosa que a morte é relacionada com o gênero feminino, uma relação oriunda da misoginia atribuída ao sangue menstrual e que resulta no esquema da queda fatal. Observa-se essa representação simbólica no romance quando a morte assume a aparência física de mulher para seduzir o violoncelista e matá-lo.

Entretanto, esse arquétipo também é eufemizado e invertido pelas concepções noturnas presentes em *As intermitências da morte*. Ao entrar de vez na carne feminina, questões físicas e psicológicas do corpo e da psique humana se encarregam de levar a morte para um caminho diferente do planejado. Ela conhece as sensibilidades noturnas, como a música, o calor e a intimidade, que resultam no esquema da descida lenta e do engolimento. Todavia, o esquema do engolimento não resulta no arquétipo de Grande Mãe, como foi visto no capítulo do Regime Noturno. Não é possível verificar uma representação evidente desse arquétipo no romance, mas as nuances da intimidade feminina, amorosa e “materna” estão presentes.

A obra de José Saramago é finalizada com o sono da personagem morte, que simboliza o inconsciente. O ato de dormir pode ser interpretado de diferentes formas, uma delas é que o sono também simboliza uma “micro” morte, uma morte eufemizada. Não é a morte o que chamamos de sono eterno, de descanso fúnebre? São inúmeras as metáforas existentes entre sono e morte. Outra interpretação possível é que, no romance, o sono representa a vida, pois a personagem morte dorme e perde os seus poderes sobrenaturais de ceifadora. Dessa forma, basta dormir para a personagem morrer como morte e nascer como ser humano. *As intermitências da morte* é um romance que levanta diversas questões intrigantes e complexas — inclusive quem é a Morte com M maiúsculo e se ela também é uma mulher —, mas que são pertinentes para uma outra investigação literária.

REFERÊNCIAS

ALMANAQUE DA MÔNICA. São Paulo: Panini Brasil, n. 14, mar. 2009.

ALMANAQUE TURMA DO PENADINHO. São Paulo: Panini Brasil, n. 6, out. 2009.

ARAÚJO, Cynthia Pereira de. **Uma conversa com Mauricio de Sousa sobre a (Dona) Morte:** sempre foi sobre a vida. In: Folha de S. Paulo. Morte sem tabu. São Paulo, 2022. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/blogs/morte-sem-tabu/2022/04/uma-conversa-com-mauricio-de-sousa-sobre-a-dona-morte.shtml?origin=folha>> Acesso em: 15 nov. 2022.

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

AS TERRÍVEIS Aventuras de Billy e Mandy. Criado por Maxwell Atoms. Produzido pela Cartoon Network Studios. Burbank, California: Warner Bros. Television Studios, 2003-2008.

ATOMS, Maxwell. **As Terríveis Aventuras de Billy e Mandy,** 2003. Ilustração 1: Ceifador Puro Osso. Disponível em <<https://twitter.com/cartoonbrasil/status/1336449226646163456>> Acesso em: 15 nov. 2022.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. **Gilbert Durand, o montanhês que desafiou a margem esquerda do Sena.** Esferas, n. 4, 23 nov. 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.31501/esf.v0i4.5119>. Acesso em: 08 nov. 2022.

BECKER, Ernest. **A negação da morte.** 9. ed. Rio de Janeiro: Record, 2017.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega:** volume I. 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.

CLICK. Dirigido por Frank Coraci. Produzido por Adam Sandler, Jack Giarraputo, Neal H. Moritz, Steve Koren e Mark O'Keefe. Califórnia: Columbia Pictures, 2006, 107 min.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário:** introdução à arquetipologia geral. 4. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ENCONTRO Marcado. Dirigido e produzido por Martin Brest. Califórnia: Universal Studios, 1998, 181 min.

FESTA no Céu. Dirigido por Jorge R. Gutiérrez. Produzido por Aaron Berger, Brad Booker, Guillermo del Toro e Carina Shulze. Califórnia: 20th Century Fox Animation, 2014, 95 min.

GAIMAN, Neil. **Sandman,** 1992. Ilustração 3: Morte. Disponível em <<https://boundingintocomics.com/2021/06/02/neil-gaiman-responds-to-criticisms-of-race-swapped-casting-of-death-in-netflix-sandman-series/>> Acesso em: 15 nov. 2022.

GRIMAL, Pierre. **A Mitologia Grega.** 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

GUTIÉRREZ, Jorge R. **Festa no Céu**, 2014. Ilustração 4: La Muerte. Disponível em <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/tv/noticia/2019/01/sessao-da-tarde-exibe-a-animacao-festa-no-ceu-cjqr0s9md0qj401piv6xirwi4.html>> Acesso em: 19 nov. 2022.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. 37. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

SANDMAN Prelúdios & Noturnos. São Paulo: Conrad, n. 1, jun. 2005

SANTOS, James Machado dos. **O imaginário nas imagens de Sandman**. Orientadora: Maria Beatriz Furtado Rahde. 2011. 122 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

SARAMAGO, José. **As intermitências da morte**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SOUSA, Mauricio de. **Cebolinha**. n. 75, 1993, p. 11. Ilustração 2: Dona Morte. Disponível em <<https://arquivosturmadamonica.blogspot.com/2014/04/dona-morte-hq-antes-da-hora.html>> Acesso em: 15 nov. 2022.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009

TRINDADE, Alessandra Accorsi. **Percorrendo os caminhos da morte rumo à personificação em *As Intermitências da Morte e o Triunfo da Morte***. Orientadora: Jane Fraga Tutikian. 2012. 194 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

UMA SOMBRA Que Passa. Dirigido por Mitchell Leisen. Produzido por E. Lloyd Sheldon. Califórnia: Paramount Pictures, 1934, 79 min, p&b.