



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

LARISSA SOUTO ARAGÃO OSSAKA

**O MARAVILHOSO SATÍRICO EM *AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE*, DE JOSÉ
SARAMAGO**

**JOÃO PESSOA
2025**

LARISSA SOUTO ARAGÃO OSSAKA

O MARAVILHOSO SATÍRICO EM *AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE*, DE JOSÉ
SARAMAGO

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) como requisito para a obtenção de grau de mestre, na área de concentração Literatura, teoria e crítica, na linha Tradição e Modernidade.

Orientador: Prof. Dr. Arturo Gouveia de Araújo

JOÃO PESSOA

2025

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

O84m Ossaka, Larissa Souto Aragão.
O maravilhoso satírico em As Intermittências da
Morte, de José Saramago / Larissa Souto Aragão Ossaka.
- João Pessoa, 2025.
93 f.

Orientação: Arturo Gouveia de Araújo.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Sátira. 2. Realismo maravilhoso. 3. José
Saramago. 4. As intermitências da morte. I. Araújo,
Arturo Gouveia de. II. Título.

UFPB/BC

CDU 82-7(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DO(A) ALUNO(A)
LARISSA SOUTO ARAGAO DE BRITO

Aos quinze dias do mês de dezembro do ano de dois mil e vinte e cinco, às catorze horas, realizou-se, por videoconferência, a sessão pública de defesa de dissertação intitulada: “**O MARAVILHOSO SATÍRICO EM AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE, DE JOSÉ SARAMAGO**”, apresentada pelo(a) aluno(a) Larissa Souto Aragão Ossaka, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de MESTRA EM LETRAS, área de Concentração em Literatura, Teoria e Crítica, segundo encaminhamento do Prof. Dr. Roberto Carlos de Assis, Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O(A) professor(a) Doutor(a) Arturo Gouveia de Araújo (PPGL/UFPB), na qualidade de orientador(a), presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte os professores doutores Luciane Alves Santos (PPGL/UFPB) e Maria Analice Pereira da Silva (IFPB). Dando início aos trabalhos, o(a) Senhor(a) Presidente convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida, foi concedida a palavra ao(à) mestrando(a) para apresentar uma síntese de sua dissertação, após o que foi arguido pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final, ao qual foi atribuído o seguinte conceito: APROVADO. Proclamados os resultados pela presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, eu, Arturo Gouveia de Araújo (Secretário *ad hoc*), lavrei a presente ata que assino juntamente com os membros da Banca Examinadora.

João Pessoa, 15 de dezembro de 2025.

Parecer:

A banca destaca a qualidade do trabalho apresentado, mostrando as contribuições da leitura crítica da obra de José Saramago.

Documento assinado digitalmente
 **ARTURO GOUVEIA DE ARAÚJO**
Data: 15/12/2025 16:15:32-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Arturo Gouveia de Araújo
(Presidente da Banca)

Documento assinado digitalmente
 **LUCIANE ALVES SANTOS**
Data: 16/12/2025 18:28:13-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Luciane Alves Santos
(Examinadora)

Documento assinado digitalmente
 **MARIA ANALICE PEREIRA DA SILVA**
Data: 15/12/2025 20:15:54-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Maria Analice Pereira da Silva
(Examinadora)

Documento assinado digitalmente
 **LARISSA SOUTO ARAGAO OSSAKA**
Data: 16/12/2025 20:53:07-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Larissa Souto Aragão Ossaka
(Mestranda)

AGRADECIMENTOS

A Deus, cuja mão sustenta o universo e ampara a minha vida, agradeço pela graça imensurável e pela luz que, mesmo nos momentos de maior incerteza, renovou minhas forças e guiou meus passos até aqui.

Ao meu esposo, Isac, companheiro de vida, porto seguro e presença constante em todas as minhas jornadas. Obrigada por sempre acreditar em mim, por cada gesto de cuidado e incentivo, e por me impulsionar a ser melhor a cada dia. És alguém que enxerga o melhor em mim, que sonha junto comigo e que faz tudo ao seu alcance para que eu busque e alcance os meus objetivos. Este caminho se tornou mais leve porque foi trilhado contigo. Amo-te!

Ao meu filho, Heitor, hoje com seis anos, cuja existência ilumina a minha vida e torna cada conquista ainda mais significativa. És aquele que, com sua sabedoria simples e profunda, me lembra diariamente que eu nunca devo desistir. Mesmo quando as coisas parecem não dar certo, tu me ensinas, com tua pureza e teu entusiasmo, que é preciso tentar de novo e de novo. Obrigada, meu amor, por seres uma fonte constante de motivação e esperança. Amo-te infinitamente!

Ao meu segundo filho, Maurício, que carrego comigo enquanto concluo esta dissertação. A sua chegada, agora tão próxima — quase nove meses de gestação na data da defesa —, foi fonte de força, serenidade e determinação. Obrigada, meu filho, por me inspirares a seguir adiante mesmo nos dias mais difíceis. Este trabalho também é teu. Amo-te infinitamente!

Aos meus pais, Luzia e Marconi, agradeço pela dedicação, pelo exemplo de integridade e pela confiança depositada em mim desde sempre. Vocês são as raízes que me sustentam e o horizonte que me impulsiona. Todo o meu amor a vocês.

Aos meus familiares e amigos, pela presença, pelo afeto e pela compreensão diante das ausências necessárias. A partilha e o apoio de cada um foram essenciais para que este sonho se concretizasse.

Ao meu orientador, professor Arturo Gouveia, expresso profunda gratidão pela acolhida desde a primeira conversa. Sua postura tranquila, o olhar atento aos detalhes e a disposição generosa para orientar cada etapa, até mesmo as dúvidas mais simples, foram essenciais para que eu chegasse a este resultado. Obrigada pela confiança, pela paciência e pela segurança transmitida ao longo de todo o percurso.

Às professoras Luciane Alves e Maria Analice Pereira, que compõem a Banca Examinadora desta dissertação, agradeço pela leitura cuidadosa e pelas valiosas contribuições, que enriquecem e fortalecem este trabalho.

A todos que, de alguma forma, fizeram parte desta caminhada, deixo registrado o meu sincero agradecimento. Este trabalho é fruto de muitas mãos, muitas vozes e muito amor.

*“(...) enquanto houver vida, haverá
esperança. Sim, é certo, por mais espessas
e negras que estejam as nuvens sobre
nossas cabeças, o céu lá por cima estará
permanentemente azul (...)”*

(José Saramago)

RESUMO

O presente trabalho se propõe a analisar a presença e a comunhão do realismo maravilhoso e da sátira na construção do romance *As intermitências da morte* (2005), de José Saramago. O objetivo central desta pesquisa consiste em examinar não apenas a presença individual de cada categoria, mas também como esses procedimentos literários coexistem e se inter-relacionam, culminando em um efeito estético e crítico singular, que denominamos maravilhoso satírico. Ao longo da narrativa, as ações da morte são responsáveis pelos acontecimentos desencadeados, uma vez que, a partir de sua greve, surgem diversas preocupações relacionadas às atividades sociais. A humanidade, que sempre almejou a imortalidade, encontra-se em caos absoluto ao vislumbrar a realização desse grande desejo, em uma situação em que temor e interesse se entrecruzam. Nesse contexto, a obra se organiza em três momentos: a parada repentina da morte, o seu retorno às atividades e a sua personificação. A metodologia adotada é de natureza bibliográfica e fundamenta-se na leitura analítica do romance, além do diálogo com aportes teóricos que sustentam o realismo maravilhoso, segundo Irlemar Chiampi (2015) e David Roas (2014), e a sátira, a partir das concepções de György Lukács (2011) e Mikhail Bakhtin (2010). Os resultados obtidos demonstram que o maravilhoso satírico se configura como o eixo estruturante da obra: o insólito é naturalizado pela voz narrativa, transformando-se em um veículo que intensifica a crítica e expõe a falência ética das personagens e das instituições sociais, enquanto a sátira opera o rebaixamento das figuras de poder e a elevação da sabedoria popular e da força transformadora da arte, validando o maravilhoso satírico como uma chave de leitura para a crítica social e a reflexão filosófica na poética de José Saramago.

Palavras-chave: realismo maravilhoso; sátira; José Saramago; *As intermitências da morte*.

ABSTRACT

This work aims to analyze the presence and communion of magical realism and satire in the construction of the novel *As Intermittências da Morte* (2005), by José Saramago. The central objective of this research is to examine not only the individual presence of each category, but also how these literary procedures coexist and interrelate, culminating in a unique aesthetic and critical effect, which we call satirical marvel. Throughout the narrative, Death's actions are responsible for the events that unfold, since, from its strike, various concerns related to social activities arise. Humanity, which has always longed for immortality, finds itself in absolute chaos when it glimpses the realization of this great desire, in a situation where fear and self-interest intertwine. In this context, the work is organized into three moments: the sudden cessation of death, its return to activity, and its personification. The methodology adopted is bibliographic in nature and is based on an analytical reading of the novel, in addition to dialogue with theoretical contributions that support magical realism, according to Irlemar Chiampi (2015) and David Roas (2014), and satire, based on the conceptions of György Lukács (2011) and Mikhail Bakhtin (2010). The results obtained demonstrate that satirical wonder is configured as the structuring axis of the work: the unusual is naturalized by the narrative voice, transforming itself into a vehicle that intensifies criticism and exposes the ethical bankruptcy of the characters and social institutions, while satire operates the debasement of figures of power and the elevation of popular wisdom and the art's transformative force, validating the satirical wonder as a key to the understanding social criticism and the philosophical reflection in the poetics of José Saramago.

Keywords: magical realism; satire; José Saramago; *As Intermittências da Morte*.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	10
CAPÍTULO I – PROPOSIÇÃO DA PESQUISA.....	13
1.1 Apresentação das componentes do trabalho.....	13
1.2 Século XX em Portugal: intersecções entre História e Literatura.....	18
 CAPÍTULO II – O REALISMO MARAVILHOSO E A SÁTIRA NA FORMAÇÃO DA ESTÉTICA SARAMAGUIANA.....	 31
2.1 Realismo maravilhoso: gênese, percurso e definição.....	31
2.2 Sátira: fundamentos históricos, teóricos e estéticos.....	45
2.3 Um percurso na construção estética da prosa saramaguiana.....	54
 CAPÍTULO III – O MARAVILHOSO SATÍRICO EM <i>AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE</i>.....	 66
3.1 O tempo e o espaço do maravilhoso satírico.....	67
3.2 A voz do maravilhoso satírico: o narrador como consciência crítica.....	71
3.3 Entre arquétipos e caricaturas: o maravilhoso satírico nas personagens e instituições.....	84
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	 90
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	 92

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A publicação de *As intermitências da morte* (2005) inscreve-se em um momento de maturidade estética de José Saramago, cujo percurso literário, consolidado ao longo da segunda metade do século XX, se caracteriza por uma constante experimentação formal e por uma crítica incisiva às estruturas de poder. Nesse romance, *corpus* desta pesquisa, o autor retoma um dos temas mais universais da tradição ocidental, a morte, para submetê-lo a um tratamento que abarca, simultaneamente, o realismo maravilhoso e a sátira, construindo um universo em que o insólito se integra organicamente ao cotidiano e desencadeia uma profunda reconfiguração social. A suspensão dos óbitos, a intervenção das instituições, a reorganização da vida coletiva e, por fim, a humanização da própria morte constituem um cenário privilegiado para compreender como Saramago tensiona categorias narrativas, desestabiliza expectativas de leitura e amplia o horizonte de significação do real.

É nesse contexto que se insere a problemática central desta pesquisa: de que modo o realismo maravilhoso e a sátira se articulam na tessitura narrativa de *As intermitências da morte* e quais funções estéticas e críticas essa comunhão desempenha no romance? Partimos da constatação de que tais categorias não operam de modo isolado, mas se atravessam, dialogam e, sobretudo, cooperam na construção de uma imagem de mundo em que o extraordinário não rompe com o real, mas o intensifica. O insólito é naturalizado pela voz narrativa, enquanto a sátira desvela contradições estruturais das instituições contemporâneas. A hipótese que norteia este trabalho é a de que essa convergência produz um efeito particular, que denominamos “maravilhoso satírico”, no qual o riso crítico em conjunto com o maravilhoso atua como formas complementares de interpretação do mundo.

Os objetivos da pesquisa derivam diretamente dessa problemática. Nesse sentido, buscamos: identificar as manifestações do realismo maravilhoso e da sátira ao longo do romance; analisar os modos pelos quais cada categoria é acionada pela voz narrativa, pelas personagens e pela estrutura do enredo; e examinar de que forma a interação entre o realismo maravilhoso e a sátira revela dimensões estéticas e críticas ainda pouco exploradas pela fortuna crítica saramaguiana. Ao propor essa abordagem conjunta, pretendemos contribuir para a ampliação dos estudos sobre o

autor, oferecendo uma leitura que privilegia o entrecruzamento formal entre essas categorias, em detrimento de análises que as tomam separadamente.

A justificativa para este recorte assenta-se em dois eixos principais. O primeiro diz respeito à lacuna crítica: embora existam alguns trabalhos dedicados ao realismo maravilhoso/mágico na obra de Saramago e estudos que se debruçam sobre a sátira no romance, tais investigações não contemplam a relação intrínseca entre essas categorias, tampouco a forma como sua articulação estrutura a narrativa. O segundo eixo refere-se ao contexto de publicação da obra: lançada quando Saramago já contava oitenta e três anos, a obra permite observar a consolidação de uma poética que vinha sendo formada em textos anteriores, mas que, em *As intermitências da morte*, alcança o seu ápice.

Dentro dos contornos assumidos por esta pesquisa, optamos por um percurso metodológico de caráter bibliográfico, sustentado tanto pela revisão crítica da literatura já consolidada quanto pela leitura do romance. Esse procedimento exigiu um mapeamento do *corpus* e do aparato teórico mobilizado, de modo a assegurar a coerência entre as questões formuladas e as categorias analíticas aplicadas ao texto literário.

Dessa forma, para compor o arcabouço teórico que orienta este trabalho, recorreremos a um conjunto de autores cuja reflexão permite articular, de modo consistente, as categorias de realismo maravilhoso e sátira. A abordagem do realismo maravilhoso apoia-se, sobretudo, nas formulações de Irlemar Chiami, em *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano* (2015), e de David Roas, em *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas* (2014).

No que se refere à dimensão satírica, estabelece-se um diálogo entre as proposições de György Lukács, especialmente no ensaio “A questão da sátira”, e as reflexões de Mikhail Bakhtin, presentes em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2010). Esse conjunto teórico, articulado ao longo do trabalho, permite examinar a narrativa saramaguiana a partir de suas tensões constitutivas e de sua singularidade estética.

Desse modo, as questões norteadoras que orientam este estudo são: como o romance integra elementos insólitos à representação do real, sem instaurar um sistema contraditório, conforme postulado por Irlemar Chiami (2015) e problematizado por David Roas (2014)? De que maneira a sátira, enquanto método

criativo (Lukács, 2011), atua nesse ambiente permeado pelo maravilhoso, expondo discursos institucionais, contradições sociais e fragilidades ideológicas? Que sentidos emergem quando se compreende o realismo maravilhoso como condição para o funcionamento da sátira — e vice-versa?

Para responder a essas questões, estruturamos este trabalho em três capítulos. O primeiro, composto por dois tópicos, delineia as componentes fundamentais da pesquisa e empreende um percurso histórico-literário pelo Portugal do século XX, destacando os condicionantes estéticos, políticos e culturais que atravessam a formação de José Saramago e configuram o contexto de surgimento de sua obra no cenário literário.

O segundo capítulo concentra-se no quadro teórico que sustenta a análise. No primeiro tópico, examinamos a formulação do realismo maravilhoso, sua origem, desenvolvimento e principais delineamentos conceituais. No segundo, discutimos os fundamentos históricos, teóricos e estéticos acerca do procedimento satírico. Por fim, no terceiro tópico, traçamos um percurso pela construção estética da prosa saramaguiana, identificando como as categorias aqui mobilizadas se manifestam ao longo de sua produção ficcional, desde os primeiros textos até alcançar sua expressão mais complexa em *As intermitências da morte*.

Por fim, o terceiro capítulo, destinado à análise do *corpus*, examina de que modo o realismo maravilhoso e a sátira se entrelaçam em *As intermitências da morte*, conferindo ao romance sua densidade crítica e filosófica. No primeiro tópico, investigamos a configuração do tempo e do espaço, evidenciando como esses elementos participam da elaboração do maravilhoso satírico. No segundo, analisamos a voz narrativa, observando seu papel na naturalização do insólito e na elaboração das sátiras dirigidas às estruturas sociais e institucionais. O terceiro tópico concentra-se nas personagens e nas instituições, discutindo suas funções caricaturais e suas respostas aos acontecimentos extraordinários, o que contribui para intensificar o caráter satírico e reflexivo da obra.

Em suma, esta dissertação pretende demonstrar que o romance de Saramago não apenas mobiliza o realismo maravilhoso e a sátira, mas os integra de modo estrutural, produzindo uma forma narrativa singular que interpela, simultaneamente, a sensibilidade estética e a reflexão crítica.

CAPÍTULO I – PROPOSIÇÃO DA PESQUISA

1.1 Apresentação das componentes do trabalho

Esta pesquisa se propõe a observar, destacar e analisar a presença e a comunhão do realismo maravilhoso e da sátira na composição do romance *As intermitências da morte* (2005), de José Saramago. Essas categorias são ponderadas a partir das configurações assumidas pelos múltiplos elementos da narrativa, tais como: posicionamentos do narrador, falas e atitudes das personagens, espaços demarcados e a própria construção do enredo. Nossa problemática concentra-se, portanto, em compreender o emprego e a função que essas categorias exercem ao longo da narrativa, com o intuito de contribuir com a fortuna crítica acerca de José Saramago e da obra em questão.

Ao pensar essas duas categorias, levamos em conta a existência de uma correlação entre elas. De acordo com o crítico Arturo Gouveia, em seu ensaio “Fragmentos da sátira”¹, há uma tendência fantástica na sátira, cuja inclinação entendemos decorrer, sobretudo, dos absurdos e exageros típicos do procedimento satírico. Ele destaca que a “(...) igualização do objeto alegórico com o objeto real (...) pode ser exemplo de uma das tendências da sátira na literatura ocidental” (Gouveia, 2022, p. 42) e propõe uma “tipologia da sátira” através da divisão entre “sátira fantástica” e “sátira histórica”, ressaltando que esses termos podem ser alterados na condição de que permaneçam com o “(...) intuito de diferenciar o humano do não-humano e observar as possibilidades de cruzamento” (p. 42).

Ao longo da narrativa de *As Intermitências da Morte*, as ações da morte são responsáveis pelos acontecimentos desencadeados. A partir da greve da morte, segue-se uma série de preocupações concernentes às atividades sociais. A humanidade, que sempre almejou a imortalidade, acha-se em um caos absoluto quando vislumbra desfrutar de seu grande desejo, numa situação em que temor e interesse se entrecruzam. Nesse cenário, apreendemos a divisão da obra em três

¹ GOUVEIA, Arturo. Fragmentos sobre a sátira. In: **Sátira, amor, pobreza e anatomia da alusão: ensaios de literatura**. Cotia, São Paulo: Editora Cajuína, 2022. p. 17-61.

momentos: a parada repentina da morte, o seu retorno às atividades e a sua personificação.

No primeiro momento, nos deparamos com o tempo e o espaço escolhidos pela morte para a suspensão de suas atividades: “(...) desde a entrada do novo ano, mais precisamente desde as zero horas deste dia um de janeiro em que estamos, não havia constância de se ter dado em todo o país um só falecimento que fosse (...) apertado pelos governos dos três países limítrofes (...)” (Saramago, 2017, p. 13 e 48). Assim, o primeiro dia do ano, num país-símbolo fronteiro a outros três países, é o cenário definido pela morte, escolha cujas razões compreenderemos melhor posteriormente. É nessa conjuntura que o narrador aponta as consequências da ausência de mortes e denuncia, através da sátira, as marcas de uma humanidade em crise e de uma sociedade deteriorada.

O segundo momento se inicia com a chegada de uma carta ao diretor-geral de televisão: “O sobrescrito encontrava-se sobre a mesa do director-geral da televisão quando a secretária entrou no gabinete. Era de cor violeta, portanto fora do comum, e o papel, de tipo gofrado, imitava a textura do linho” (Saramago, 2017, p. 86). A carta, redigida e encaminhada pela morte, tinha como intuito informar a todos sobre o retorno à normalidade dos óbitos. Além desse restabelecimento, a partir desse momento, a morte passaria a se comunicar previamente àqueles destinados a encontrá-la, por meio de uma correspondência enviada uma semana antes do “evento”.

A terceira parte do romance concentra-se no relacionamento íntimo da Morte, agora com “M” maiúsculo – visto que ela está personificada na figura de uma mulher –, e de um músico, a quem ela não consegue matar. A morte mostra-se decepcionada consigo após uma das cartas contendo o sobreaviso retornar não apenas uma, mas três vezes. Diante dessa situação, nunca antes ocorrida ou prevista nos regulamentos da morte, ela decide ir ao encontro do violoncelista para entregar a carta pessoalmente. Nesse momento, tem início o seu processo de humanização.

Desse modo, em *As Intermittências da Morte*, o narrador nos oferece uma representação do mundo real – entre o final do século XX e início do século XXI – em que os elementos insólitos são integrados e não contrapostos, de forma que há, conforme David Roas, “(...) uma integração e equivalência absoluta do real e do extraordinário.” (Roas, 2014, p. 36). A primeira (e última) frase do romance já demonstra o caráter fantástico/insólito da narrativa: “No dia seguinte ninguém morreu”

(Saramago, 2017, p. 11 e 207). A morte, como única certeza da vida, não pode ser suspensa indeterminadamente (exceto na ficção). Em vista disso, há a possibilidade desse direcionamento da leitura para o universo do realismo maravilhoso, que se constrói na obra a partir de uma voz narrativa que tece o fio que compõe a suspensão temporal da morte, consolidando a sua naturalização.

Diante disso, objetivamos, ao longo deste trabalho, examinar não apenas a presença individual de cada categoria ao longo do romance, mas a comunhão e a correlação que o realismo maravilhoso e a sátira estabelecem, tendo em vista que a sátira ocorre nesse espaço/tempo permeado pelo realismo maravilhoso. Assim, designamos essa relação a partir do termo “maravilhoso satírico”.

A seleção do romance *As Intermittências da Morte* como *corpus* de nossa pesquisa justifica-se por dois fatores principais: a fortuna crítica e o período de publicação da obra. O primeiro consiste na ausência de uma fortuna crítica específica que analise a narrativa a partir da comunhão do realismo maravilhoso e da sátira. Apesar de haver, na crítica saramaguiana, uma imensidão de estudos publicados, levando em conta as mais variadas correntes literárias, históricas, filosóficas e psicológicas, alguns evidenciando mais a vida do autor e suas aproximações político-ideológicas do que a obra literária propriamente dita, constatamos uma escassez de abordagens e estudos em relação ao nosso objeto de pesquisa a partir das categorias analíticas aqui elencadas.

Em relação à crítica que aborda especificamente o realismo maravilhoso em *As Intermittências da Morte*, destacamos a tese de Tânia Lopes (2011), intitulada *O realismo mágico e seus desdobramentos em romances de José Saramago*, que dedica um subcapítulo ao apontamento de alguns traços que inserem o romance na perspectiva do realismo mágico/maravilhoso. Também consideramos relevante a dissertação de Isabel Branco (2008), vinculada à Universidade Nova de Lisboa, denominada *A recepção do realismo mágico na literatura portuguesa contemporânea*. Apesar de esse trabalho não abordar especificamente *As Intermittências da morte*, a autora traz preciosas reflexões acerca de como o *boom* latino-americano se reflete em autores portugueses e, mais precisamente, em José Saramago.

No tocante à sátira, evidenciamos o artigo “Por trás do riso da morte: análise sobre as manifestações satíricas de *as Intermittências da Morte*, de José Saramago”, de Natália de Medeiros e Sandra Ferreira (2021), e “*Memento Mori*: aspectos satírico-

filosóficos em *As intermitências da Morte*, de José Saramago”, também escrito pela professora e crítica Sandra Ferreira (2011). Contudo, é relevante salientar que, apesar desses estudos abordarem a temática da sátira no romance, ambos partem de pressupostos teóricos distintos dos adotados nesta pesquisa.

Assim, embora a tese de Tânia Lopes (2011) destaque a presença de traços do realismo maravilhoso em *As Intermitências da Morte* e a dissertação de Isabel Branco (2008) contribua para compreender a recepção do realismo mágico na literatura portuguesa, ambas as pesquisas não avançam no sentido de problematizar a articulação entre o realismo maravilhoso e a sátira. É justamente nesse hiato interpretativo que se inscreve a presente investigação, cujo objetivo é evidenciar como essas duas categorias, quando analisadas em comunhão, iluminam dimensões ainda pouco exploradas da estética saramaguiana.

Nesse cenário, a constatação da ausência de estudos que tratem simultaneamente do realismo maravilhoso e da sátira em *As Intermitências da Morte* não apenas garante um espaço de ineditismo, mas também evidencia uma lacuna crítica significativa. Mais do que preencher essa ausência, este trabalho pretende demonstrar como a convergência dessas categorias não é acidental, mas estruturante da poética de Saramago, abrindo novas possibilidades de leitura de sua obra.

O segundo fator que consideramos indicativo da relevância deste trabalho é o contexto temporal da publicação da obra. O romance *As Intermitências da Morte* foi publicado no início do século XXI, decorridos 58 anos desde o lançamento do primeiro romance de Saramago. Portanto, ela representa uma fase madura na trajetória literária do autor, que contava com 83 anos na época de sua publicação. Essa circunstância viabiliza a constatação de que José Saramago aborda o realismo maravilhoso e a sátira sob diferentes formas e perspectivas ao longo de suas obras.

Diante dessa conjuntura, a análise de *As Intermitências da Morte* nos possibilita demonstrar que a tessitura da narrativa construída não apenas apresenta as categorias aqui elencadas, mas marca a consolidação de uma poética saramaguiana caracterizada pela presença de procedimentos satíricos e maravilhosos que já eram empregados em obras anteriores, porém que assumem direcionamentos diferentes, conforme veremos detalhadamente mais adiante.

Posto isso, nossa análise do realismo maravilhoso está alicerçada, essencialmente, nos pressupostos teóricos estruturados por Irleamar Chiamphi, em *O*

realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano (2015)², e em David Roas, livro *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas* (2014)³. Em razão da estreita ligação entre fantástico e realismo maravilhoso, também consideramos pertinentes as teorizações feitas por Tzvetan Todorov em *Introdução à Literatura Fantástica*, publicada em 1970. A respeito da sátira, propomos um diálogo entre as concepções do filósofo e crítico húngaro György Lukács, presentes no ensaio “A questão da sátira”⁴, e as do filósofo russo Mikhail Bakhtin, no livro *Problemas da poética de Dostoiévski* (2010).

É de suma importância destacar que as concepções do realismo maravilhoso e da sátira que propomos aqui não estão circunscritas aos limites estreitos e às convenções de um gênero literário (Roas, 2014), mas abertas às inúmeras possibilidades suscitadas pelas categorias estéticas e pelos procedimentos narrativos. Sobre as razões que definem a sátira como um método criativo, Lukács (2011, p. 189) explica: “Esperamos que nossa argumentação tenha demonstrado que a sátira não é um gênero literário, mas um método criativo. Seu domínio se estende da polêmica e do pequeno poema de agitação ao grande romance e à grande comédia”. Assim, entendemos e constatamos a presença de ambas as categorias em diferentes gêneros literários e em múltiplas formas artísticas⁵.

Para uma base crítica das reflexões sobre o contexto histórico de Portugal e da ficção literária portuguesa, tomamos como fundamentação principal os estudos e o roteiro produzido por Massaud Moisés no livro *A literatura portuguesa* (2008)⁶. Com

² O livro de Chiampi é resultado de parte de sua tese de doutorado, defendida nos anos 1970, e trouxe contribuições para se pensarem os contextos narrativos, culturais e políticos que distinguem o realismo maravilhoso da literatura fantástica de forma geral.

³ Este livro reúne seis artigos do autor, nos quais ele aborda questões históricas, teóricas e conceituais do fantástico. Roas relaciona o discurso da literatura fantástica com o discurso da realidade - entendida como construção cultural -, o que dialoga veementemente com a proposta de nossa pesquisa.

⁴ LUKÁCS, György. A questão da sátira. **Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967**. In: COUTINHO, Carlos Nelson; NETTO, José Paulo (Orgs.). Rio de Janeiro: UFRJ, 2011. p.163-191.

⁵ O realismo maravilhoso e a sátira podem existir e coexistir em diversos gêneros literários, como o próprio romance, sem que isso altere sua essência. Um romance pode, por exemplo, apresentar elementos satíricos ou características do realismo maravilhoso/fantástico, mas isso não o transforma em um gênero distinto; ele continua sendo um romance. Ademais, um romance pode abordar temáticas sérias e, ainda assim, permanecer classificado como tal, utilizando diferentes procedimentos narrativos, o que demonstra a versatilidade e a profundidade das expressões artísticas.

⁶ O livro de Massaud Moisés foi publicado originalmente em 1960 e contemplava uma subdivisão da produção literária portuguesa que ia do Trovadorismo ao Modernismo. Na 36ª edição, utilizada neste trabalho, o autor insere novas informações e esclarecimentos referentes às atividades literárias do final do século XX, presentes nos capítulos XVI e XVII, intitulados “Tendências contemporâneas I (1950-1970)” e “Tendências contemporâneas II (Geração de 70)”, respectivamente.

relação ainda sobre essa visão histórica e contextual, mas direcionada e afunilada à poética saramaguiana, nosso aporte teórico estrutura-se nas considerações de Carlos Reis no artigo “A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século” (2004), no qual ele realiza um trajeto literário da ficção portuguesa que parte da Revolução de 1974, acontecimento histórico com profundas consequências no âmbito da criação literária, até o fim do século XX.

1.2 O século XX em Portugal: intersecções entre História e Literatura

A ficção portuguesa passou por importantes mudanças e rupturas no fim do século XX, mais precisamente a partir da década de 1970. Essas mudanças foram resultantes, em certa medida, da Revolução de 1974, que pôs fim à ditadura salazarista, instaurada em Portugal desde 1926, após a derrubada da Primeira República. Ao longo de 48 anos de ditadura, Portugal viu-se refém de um regime repressivo, violento e isolacionista que, influenciado pelo fascismo italiano de Benito Mussolini, violou a democracia portuguesa, limitando a livre expressão do pensamento e das práticas artísticas.

Após a Revolução dos Cravos e a abertura política por ela proporcionada, a produção literária portuguesa abarcou uma tematização marcada por uma consciência pós-colonial e uma reflexão da própria identidade, pessoal e coletiva, conforme aponta Carlos Reis (2004, p. 16): “(...) a liberdade de expressão e a descolonização permitiram rever ficcionalmente os dramas individuais e coletivos da guerra colonial; paralelamente, foi tomando corpo uma (...) consciência colonial; do mesmo modo, (...) uma reflexão identitária”.

Nesse contexto, Massaud Moisés (2008) distingue a prosa saramaguiana como “ficção pós-25 de abril” (p. 525), levando em consideração essas múltiplas possibilidades suscitadas pela Revolução, conforme destaca:

Livre das injunções circunstanciais, dos alinhamentos automáticos, a nova fornada de prosadores reconquista o direito à individualidade. Ideologicamente desembaraçados, inclusive para defender as suas convicções sem o recurso à máscara, mas orientados por outro senso de realidade, desembaraçam-se também no plano da construção romanesca e da linguagem: a estrutura ficcional, rompendo os compromissos da verossimilhança fotográfica, em voga na conjuntura

dominante até 1974, articula-se ao sabor do enredo e da matéria imaginária nele plasmada (Moisés, 2008, p. 526).

Ainda acerca de uma contextualização da prosa de José Saramago, Reis (2004) explica que o trajeto literário do autor apresenta peculiaridades, temas e estratégias discursivas de clara inserção pós-modernista, no entanto, aponta que algumas de suas obras estão circunscritas ao universo neorrealista português: “José Saramago vem a ser, com outros mais e conforme a seguir se verá, o grande protagonista de uma opção temática que todavia, no seu caso particular, é inseparável de reminiscências neo-realistas (...)” (Reis, 2004, p. 23).

Se, por um lado, Reis (2004) enfatiza o caráter pós-modernista da ficção portuguesa do pós-74, por outro, Moisés (2008) salienta a herança neorrealista da prosa saramaguiana. A leitura aqui proposta considera que Saramago articula ambas as tendências: recupera a preocupação ética do Neorrealismo, mas o faz por meio de experimentações formais próprias da literatura pós-moderna. Essa síntese contribui para compreender por que o autor é capaz de unir, em *As intermitências da morte*, a sátira corrosiva e o maravilhoso naturalizado.

O Neorrealismo foi um movimento literário que surgiu em 1940, em plena vigência do movimento presencista⁷, como uma reação ao caráter estético do Presencismo e em decorrência das influências “(...) da ficção norte-americana e brasileira dos anos 30, de fisionomia sócio-realista” (Moisés, 2008, p. 391). Nos Estados Unidos, revelavam-se escritores como Upton Sinclair e John Steinbeck, com literaturas marcadas pela observação social, de cunho realista, das camadas de trabalhadores mantidos no limbo do sistema econômico. No Brasil, destacavam-se romancistas do Nordeste como Jorge Amado, Graciliano Ramos e Raquel de Queirós, chamando atenção para os problemas “(...) socioeconômicos das secas e a luta de classes em torno do açúcar e do cacau” (Moisés, 2008, p. 391).

Nessa conjuntura, o Neorrealismo se posicionava de forma contrária ao regime político ditatorial, defendendo uma literatura engajada nas questões sociais. De

⁷ O Presencismo, caracterizado como a segunda fase do modernismo em Portugal, foi um movimento literário cuja denominação e ideário estão ligados à publicação da revista *Presença: folha de arte e crítica*, em 1927. O movimento associou-se a uma concepção de literatura que priorizava a finalidade estética da obra e os autores que mais se destacaram nesse período foram José Régio, Miguel Torga e Branquinho da Fonseca.

acordo com Massaud Moisés (2008), as principais características do Neorrealismo em Portugal associavam-se às inovações da ficção norte-americana e brasileira daquele período e constituíam-se dos seguintes aspectos:

A objetividade, que não pressupõe negação do lirismo autêntico e realista, a simpatia generosa por tudo quanto determina altos propósitos de reconstrução social, o desejo de fazer literatura não com heróis pré-fabricados ou estereotipados pela tradição, mas com os humildes, os injustiçados, os marginais, uma tentativa de estruturação cinematográfica do romance, etc (Moisés, 2008, p. 391).

Como observa Massaud Moisés, o Neorrealismo português buscava retratar as injustiças sociais a partir de uma estética engajada. Essa herança é perceptível em obras iniciais de Saramago, como *Levantado do Chão*, mas será reconfigurada em *As intermitências da morte*, quando o autor substitui o tom panfletário por uma crítica satírica e pelo insólito naturalizado. Ou seja, a matriz neorrealista persiste, mas deslocada para outro tipo de registro, no qual o realismo maravilhoso e a sátira se entrelaçam.

Levando em conta que Saramago incorpora essa temática de destacada atitude ética presente no Neorrealismo, é fundamental refletir mais profundamente sobre o contexto histórico que culminou na Revolução dos Cravos e que influenciou diretamente o movimento neorrealista e, conseqüentemente, a poética saramaguiana.

Ainda no início do século XX, Portugal passava por variações e instabilidades nas estruturas políticas e ideológicas. Oliveira Marques (2000) aponta que neste período intensificou-se a quantidade de grupos e partidos políticos, acentuando-se ainda mais a heterogeneidade ideológica, num contexto de disputa de poder entre partidos de massas e partidos de quadros. Nesse cenário instável, em 1910, a Monarquia Constitucional Portuguesa é derrubada pelos republicanos, iniciando-se, assim, a Primeira República Portuguesa.

Diante dessa nova circunstância, isto é, da instauração da Primeira República, Moisés (2008) explica que formaram-se dois grupos opostos em relação ao modo de lidar e encarar a nova realidade portuguesa: o primeiro grupo, satisfeito e conformado, buscava estabelecer bases à República recém-instaurada mediante uma filosofia tradicionalmente portuguesa; o segundo grupo, por outro lado, estava inconformado

e, diante disso, assume uma postura contrarrevolucionária, que, em 1914, dá origem ao Integralismo Português⁸.

Nesse momento marcado por problemas econômicos e grande instabilidade política, observamos o desenvolvimento de uma acentuada atividade literária. Ainda em 1910, surge a revista *A Águia*, com publicações mensais que abordavam literatura, arte, ciência, filosofia e crítica social. Imediatamente após a publicação da revista, aquele primeiro grupo dos conformados a determinaram como órgão da *Renascença Portuguesa* e passaram a utilizá-la como expressão e doutrinação do seu programa de fundamentação da cultura lusitana.

Segundo Moisés (2008), as principais figuras do movimento que surge com a publicação da revista *A Águia*, são: Teixeira de Pascoaes, Jaime Cortesão e Leonardo Coimbra. Dentre esses escritores, Pascoaes ganha destaque por tornar-se o responsável pela doutrinação e estabelecimento de uma filosofia essencialmente portuguesa: o Saudosismo. Eles buscavam, através da saudade, ressuscitar a antiga Pátria Portuguesa, o que, portanto, resultou numa literatura distante da realidade da cultura e sociedade daquela época.

O Saudosismo proposto pela revista *A Águia* atrai escritores como Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Mário Beirão, que em pouco tempo ultrapassam a iniciação saudosista e “(...) à luz das modernas correntes europeias no terreno estético e filosófico (Picasso, o Cubismo, o Futurismo, Max Jacob, Apollinaire etc.) evoluem para as tendências de vanguarda, por momentos confundidas com o Futurismo” (Moisés, 2008, p. 327). Assim, como desdobramento do Saudosismo proposto por Pascoaes e diante da influência vanguardista advinda do restante da Europa, surge a revista *Orpheu*, em 1915, marcando o início do movimento modernista em Portugal.

Salientamos que esse marco inicial do Modernismo em Portugal ocorreu como um acontecimento coletivo, fruto de encontros e correspondências trocadas entre artistas europeus e brasileiros, que discutiam com entusiasmo as mudanças estéticas que cresciam na Europa, ao passo que partilhavam a efervescência dos novos ideais para a produção literária. A respeito desse diálogo luso-brasileiro, Edson Luiz de

⁸ De acordo com João Medina (2000), o Integralismo Lusitano surge em 1914 como uma nova ideologia monárquica que se ergue através de um sentimento devotado à realeza. Conforme o estudioso, o Integralismo viabiliza ao campo conservador antirrepublicano uma base atuante da contrarrevolução, que, posteriormente, influencia diretamente na derrubada da Primeira República.

Oliveira (2019), em sua tese de doutorado⁹, descreve que o poeta português Luís de Montalvão, então funcionário da Embaixada portuguesa no Brasil, planeja, junto com o brasileiro Ronald de Carvalho, a publicação de uma revista binacional. Ao retornar para Portugal, o projeto é apoiado por Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, que impulsionam a publicação da revista *Orpheu*.

De acordo com Moisés (2008), a poesia proposta pelos escritores do *Orpheu* constituiu a primeira notável demonstração de caráter progressista em Portugal e caracterizou-se pelos seguintes aspectos:

A poesia, elevada ao mais alto grau, entroniza-se como a forma ideal de expressar a nova cosmovisão, e sintetiza toda uma filosofia de vida estética, sem compromisso com ideologias de caráter histórico, político, científico ou equivalente. A adesão ao pensamento moderno significa, pois, a ruptura com o passado, inclusive em sua feição simbolista, embora dela fosse caudatária (Moisés, 2008, p. 329).

Essa “filosofia de vida estética”, almejando a multiplicidade que acumulava dentro de si “(...) todas as partes do mundo” (Moisés, 2008, p. 328), não consegue correlacionar a arte com o contexto social. Apesar de apontar a burguesia como símbolo de uma estagnação na cultura portuguesa e de elevar a literatura para planos de universal indagação, os artistas do *Orpheu* colocam-se alheios às questões sociais e apartidários em termos políticos. Fernando Pessoa apresenta o orfismo como projeto de um nacionalismo cosmopolita, oposto ao provincianismo extremo e tradicionalista da literatura ibérica.

Apesar de ter sido planejada para publicação trimestral, a revista *Orpheu* teve uma duração bastante curta e limitou-se a apenas duas publicações. O terceiro número estava planejado, mas não chega a ser veiculado em razão da morte precoce do principal mantenedor financeiro do periódico, Mário de Sá-Carneiro, que comete suicídio aos 26 anos. Entretanto, embora a revista tenha tido uma vida curta, as novidades formais e estilísticas e o escândalo do orfismo asseguraram a reputação do periódico e do movimento para além daquele momento, representando um alicerce para o Modernismo na história portuguesa.

⁹ OLIVEIRA, Edson Luiz de. **Orpheu e Klaxon**: contexto modernista Portugal-Brasil. Orientador: Elza Ajzenberg. 2019. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Em 1920, após o envolvimento de Portugal na Primeira Guerra Mundial, em África e na Flandres francesa, os problemas internos do país se agravaram, principalmente em razão do grande custo financeiro da guerra – e consequente endividamento externo – e da ocupação de grande parte da mão de obra masculina. O custo de vida subiu vertiginosamente e grande parte da população vivia com muitas dificuldades, sem trabalho ou mal remunerada, impossibilitada de adquirir bens essenciais.

O dia a dia português era marcado por greves, manifestações e atentados, ao passo que o discurso conservador e autoritário começava a ganhar força como a saída para os problemas portugueses, conforme aponta Medina (2000):

O culto da ditadura e o louvor da espada como solução tornaram-se comuns, ao mesmo tempo que proliferavam as tentativas de derrube do regime parlamentar, o que seria finalmente conseguido durante o segundo mandato do catastrófico Bernadino Machado na Presidência da República, em maio de 1926. O Exército estava finalmente no poder, os militares iriam procurar estabelecer uma ditadura, e só faltava o ditador (Medina, 2000, p. 311).

É diante desse cenário que, em 1927, um grupo de estudantes, formado por José Régio, João Gaspar Simões e Branquinho da Fonseca, funda, edita e dirige em Coimbra a revista literária *Presença: Folha de Arte e Crítica*. Sob a influência da herança do orfismo, o movimento presencista promulgava a dissociação da arte e da literatura das temáticas política, religiosa e econômica, propondo, por conseguinte, uma literatura mais intimista, fortemente ligada ao experimentalismo.

Ao manter-se na tradição do orfismo, os presencistas defendiam o primado da “literatura viva” sobre a “literatura livresca”, o que significava, de acordo com Moisés (2008, p. 363), a anteposição do “(...) individual ao social, a intuição a qualquer verdade objetiva ou racional, o “mistério” ao realismo fotográfico, etc. Propugnam, enfim, por uma literatura artística”. Essa postura do presencismo foi omissa à expansão nazifascista na Europa e à ditadura iniciada em Portugal após o golpe de 28 de maio de 1926, um ano antes da primeira publicação da revista *Presença*.

Em 1928, os militares, que buscavam um nome para consumir a ditadura no país, nomeiam Antônio de Oliveira Salazar, católico de extrema direita, como Ministro das Finanças, na intenção de apresentá-lo como um mero técnico financeiro. A sua tarefa parecia ser apenas conduzir e equilibrar a economia, que estava catastrófica,

mas o projeto dos militares era “(...) fundar um novo tipo de trono para o poder, de governação – e de ditadura” (Medina, 2000, p. 311).

Abdala Júnior e Paschoalin (1994) descrevem que o cenário em Portugal era de fragmentação nas forças republicanas e de uma estrutura social e econômica semelhante àquela da monarquia. Como Ministro das Finanças, Salazar consegue suprir as expectativas dos grupos socioeconômicos. Após impor rígido controle e “ordem interna”, contendo as despesas dentro dos limites compatíveis com as possibilidades do país e penalizando os mais pobres, cujas demandas sociais exigidas foram suspensas, ele equilibra a economia de Portugal diante da crise econômica que tomava conta da Europa.

Durante esse período, que compreende a infância de José Saramago, ele viveu em várias casas e, juntamente com a sua família, sentiu na pele a penalização e as dificuldades enfrentadas pelos mais pobres. Essas experiências tiveram uma influência direta em sua futura produção literária, sendo reconhecidas pelo destaque que receberam em seu discurso durante a cerimônia de recebimento do Prêmio Nobel:

O homem mais sábio que conheci em toda a minha vida não sabia ler nem escrever. Às quatro da madrugada, quando a promessa de um novo dia ainda vinha em terras de França, levantava-se da enxerga e saía para o campo, levando ao pasto a meia dúzia de porcas de cuja fertilidade se alimentavam ele e a mulher. Viviam desta escassez os meus avós maternos, da pequena criação de porcos que, depois do desmame, eram vendidos aos vizinhos da aldeia. Azinhaga de seu nome, na província do Ribatejo. Chamavam-se Jerónimo Melrinho e Josefa Caixinha esses avós, e eram analfabetos um e outro. No Inverno, quando o frio da noite apertava ao ponto de a água dos cântaros gelar dentro da casa, iam buscar às pocilgas os bácoros mais débeis e levavam-nos para a sua cama. Debaixo das mantas grosseiras, o calor dos humanos livrava os animaizinhos do enregelamento e salvava-os de uma morte certa. Ainda que fossem gente de bom carácter, não era por primores de alma compassiva que os dois velhos assim procediam: o que os preocupava, sem sentimentalismos nem retóricas, era proteger o seu ganha-pão, com a naturalidade de quem, para manter a vida, não aprendeu a pensar mais do que o indispensável. Ajudei muitas vezes este meu avô Jerónimo nas suas andanças de pastor, cavei muitas vezes a terra do quintal anexo à casa e cortei lenha para o lume, muitas vezes, dando voltas e voltas à grande roda de ferro que accionava a bomba, fiz subir a água do poço comunitário e a transportei ao ombro, muitas vezes, às escondidas dos guardas das searas, fui com a minha avó, também pela madrugada, munidos de ancinho, panal e corda, a recolher nos

restolhos a palha solta que depois haveria de servir para a cama do gado.¹⁰

Em 1933, por influência das condições internacionais que apoiavam a organização de regimes totalitários, Salazar é indicado para assumir o cargo de presidente do Conselho dos Ministros. A partir daquele momento, o técnico que outrora fora integrado ao governo apenas para cumprir funções relacionadas à economia portuguesa, agora assume a posição de chefe de Estado e dá início à ditadura salazarista, nomeada de Estado Novo, através da Nova Constituição que dá suporte ao regime.

Acerca do percurso instável vivido por Portugal do início do século XX até a definição do Estado Novo e a adoção definitiva de um Estado autoritário e antiliberal, por volta de 1930, Oliveira Marques (2000) sintetiza:

Ao longo de trinta atribulados anos sucederam-se, por vezes vertiginosamente, uma Monarquia constitucional assente num desprestigiado rotativismo partidário (1900-1906), uma Monarquia constitucional renovada (1906-1907), uma Monarquia despótica e autoritária (1907-1908), uma nova Monarquia constitucional assente na multiplicidade dos partidos e na sua instabilidade consequente (1908-1910), uma Ditadura republicana visando um Estado parlamentar (1910-1911), uma República democrática parlamentar (1911-1915), uma Ditadura militar visando a correção das instituições (1915), uma segunda República democrática parlamentar caracterizada pelo predomínio de um partido (1915-1917), um Regime presidencialista autocrático (1917-1918), uma restauração da Monarquia (em parte do país; 1919), uma Terceira República democrática parlamentar assente na multiplicidade de partidos e na instabilidade sua consequente (1919-1926), uma Ditadura militar indecisa visando a correção das instituições (1926-1928) e, por fim, uma Ditadura sabendo já “o que queria e para onde ia” (1928 e seguintes) (Oliveira Marques, 2000, p. 385-386) .

Compreendemos que a instabilidade e as agitações políticas, sociais e econômicas, ocorridas em Portugal nos primeiros trinta anos do século XX, constituíram-se como fatores responsáveis por impulsionar a figura de Salazar como “salvador da pátria portuguesa” e levá-lo ao cargo de chefe de Estado e ditador de um

¹⁰ SARAMAGO, J. De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz. Disponível em <<https://www.publico.pt/2010/06/18/culturaipsilon/noticia/discurso-perante-a-real-academia-sueca-de-como-a-personagem-foi-mestre-e-o-autor-seu-aprendiz-1442556>> Acesso em 14 jan. 2025.

regime político pautado na censura e repressão. A conquista do Estado apresentava-se como uma condição necessária para salvar a nação da ruína total e da desordem.

A Ditadura Nacional (1926-1933) e o Estado Novo (1933-1974) perduraram em Portugal por longos 48 anos. O Estado Novo é muitas vezes chamado de salazarismo em razão do extenso período de 35 anos em que Salazar ficou no poder, porém, em 1968, Marcelo Caetano assumiu o cargo de presidente do Conselho de Ministros, ficando no poder até o fim do Estado Novo, derrubado com a insurreição militar de 1974.

De acordo com a *Exposição de Livros Proibidos Durante o Estado Novo*, organizada pela Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra¹¹, nesse período “(...) censuravam-se os jornais, as revistas, as peças de teatro, os filmes e a televisão ainda antes de chegarem ao público; era a chamada Censura Prévia.” A Literatura, por outro lado, geralmente era censurada apenas depois de publicada, tendo em vista que não havia capacidade de examinar antecipadamente todo o conteúdo do livro, assim, muitos livros eram proibidos depois de impressos e as editoras acabavam tendo muitos prejuízos.

O período da Ditadura Nacional e do Estado Novo foi caracterizado por um forte nacionalismo, autoritarismo e a censura rigorosa dos meios de comunicação e das artes. Na literatura, autores tanto nacionais quanto estrangeiros foram alvo de censura. Entre os escritores portugueses, destacaram-se Miguel Torga, Alves Redol, Herberto Helder e Vergílio Ferreira. No grupo dos estrangeiros, estavam Jorge Amado, Jean-Paul Sartre, Flaubert e todos aqueles que defendiam a ideologia marxista.

Um dos casos destacados pela Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra é o de Miguel Torga, que desde 1939 era vigiado como oposicionista pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), que acerca dele reuniu 455 páginas de informações, em vários processos. Algumas das suas obras foram proibidas, como *O Quarto Dia*, que lhe valeu dois meses de prisão.

Ainda sobre a conjuntura do Estado Novo, o nacionalismo era evidente na exaltação do passado e no culto dos heróis como D. Afonso Henriques e Vasco da

¹¹ BIBLIOTECA GERAL DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA. **Livros proibidos durante o Estado Novo**. Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, 2024.

Gama. A respeito do autoritarismo, Santos (2022) destaca a criação da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), uma espécie de Gestapo nazista em Portugal, e o estabelecimento de prisões políticas no Forte de Peniche e nos Campos de Deportação em Tarrafal, no Cabo Verde. Ela descreve que o papel da PIDE “(...) era o de supervisionar todos os assuntos políticos, religiosos e militares entre os civis, impedindo a divulgação de tudo que fosse ou parecesse ser contra o governo, bem como escândalos de várias ordens” (Santos, 2022, p. 920).

O regime cerceava os direitos dos cidadãos e do uso dos meios de comunicação social e das artes. No decorrer dos anos, a censura aumentou ainda mais. Santos (2022, p. 920) aponta que os livros foram proibidos de serem lidos, vendidos ou impressos, “(...) de modo que a opinião pública fosse controlada”. Para exercer esse controle, a PIDE torturava física e psicologicamente, violava correspondências e invadia residências. Além disso, “(...) possuía ainda uma grande rede de informantes nas escolas e universidades, nas empresas e indústrias, no comércio e nos centros de convívio, além de manter preso qualquer um que acreditasse ser contrário ao regime” (Santos, 2022, p. 920).

José Saramago foi um dos escritores que vivenciou a censura imposta pelo Estado Novo. Em 1952, ele escreveu *Claraboia*, uma obra que enfrentou restrições devido às suas incisivas críticas ao regime ditatorial de Salazar. A editora portuguesa que recebeu os originais decidiu não publicar o livro, considerando-o “duro e transgressor” para o contexto da época.

A obra foi publicada postumamente, em 2011, e apresenta o uso do realismo maravilhoso como recurso narrativo. O enredo é estruturado em torno de um narrador que observa a vida através da claraboia de um antigo edifício nas proximidades de Lisboa, transformando as paredes do imóvel em cristal. Esse cenário inusitado serve para recriar as penúrias e a opressão que caracterizavam o período e já apontam para uma estética literária que contém dentro de si vestígios do realismo maravilhoso.

As perseguições à imprensa e, sobretudo, às produções literárias, se intensificam na década de 1940, quando surge um novo momento de expressão artística no país: o Neorrealismo. Essa corrente artística moderna de vanguarda, com clara influência marxista, buscava expressar na escrita as questões sociais, culturais, econômicas e políticas pelas quais passava a sociedade portuguesa sob o regime salazarista.

Assim, o Neorrealismo nasce sob o signo da contestação e da denúncia social e política, impondo-se contra a ditadura salazarista, ou seja, constitui-se como um método de abordagem da realidade. A obra considerada como introdutora dessa nova tendência é *Gaibéus* (1940), de Alves Redol, romance que retrata o drama dos trabalhadores de campo chamados gaibéus, no Ribatejo. Outros escritores que obtiveram destaque neste período foram: Fernando Namora, Manuel da Fonseca, Carlos de Oliveira e Vergílio Ferreira. Esses escritores conceberam a literatura como uma arma contra as injustiças sociais.

Todavia, ao contrário do Presencismo, definido por Moisés (2008, p. 394) como um “(...) movimento crítico por excelência e acompanhado de um corpo definido de teorias”, o Neorrealismo instala-se com “relativa pobreza doutrinária”. Enquanto o Presencismo priorizava a arte e a estética em detrimento do diálogo com o contexto social, o Neorrealismo não conseguiu equilibrar a primazia estética com o social, o que, por vezes, resultou em declínio estético e obras limitadas ao teor panfletário, conforme destaca Moisés (2008):

Daí que o Neorrealismo tenha sido um movimento em que se instaurou a ideia de literatura social, de consciente ação transformadora, literatura engagée, a serviço da redenção do homem do campo ou da cidade, injustiçado e humilhado por estruturas sociais envelhecidas: na linha do pensamento marxista, os neorrealistas punham o problema da luta de classes, na equação senhor x escravo, que se desgastou à custa de tanto ser repetida, e que por vezes atrofiou a dimensão literária de certas obras, reduzindo-as à panfletos (Moisés, 2008, p. 394).

Em 1960, inicia-se a decadência do regime salazarista em Portugal. O país, num esforço para impedir que as colônias portuguesas na África conquistassem a independência, entra numa guerra colonial, episódio extremamente impopular, que agrava a situação econômica do país. Como resultado dos desgastes advindos da guerra colonial, Portugal começa a sofrer pressão por parte da Organização das Nações Unidas (ONU), que solicita a concessão da independência dos territórios que estavam sob a dominação portuguesa.

Em 25 de abril de 1974, irrompeu em Portugal a Revolução dos Cravos, um movimento histórico que pôs fim ao longo regime autoritário do Estado Novo. Este golpe militar, liderado pelo Movimento das Forças Armadas (MFA), representa um

marco crucial na história portuguesa. No entanto, é fundamental ressaltar que o sucesso deste evento revolucionário não foi somente resultado das ações do MFA, mas também, e principalmente, da ampla adesão e apoio da população portuguesa.

A Revolução dos Cravos, mais do que um marco político, representou para Portugal a abertura de um horizonte estético-literário. O fim da censura e da repressão não apenas libertou a sociedade civil, mas também permitiu que escritores como José Saramago explorassem novos modos de representação, em que a crítica social, a sátira e o insólito passaram a ser recursos centrais. Nesse sentido, a revolução não foi apenas um acontecimento histórico, mas também uma condição de possibilidade para a consolidação da poética saramaguiana.

Embora o golpe tenha sido coordenado pelos militares, sua legitimidade e êxito residiram na ampla adesão e apoio da população civil. As pessoas, munidas de cravos vermelhos, símbolo de liberdade e conquista, juntaram-se aos militares nas ruas, solidificando a natureza popular e pacífica dessa revolução.

Portanto, a Revolução dos Cravos não se limitou a um evento militar; foi um movimento social de grande envergadura, impulsionado pela vontade coletiva por mudanças, liberdade e democracia. A participação ativa e maciça da população foi essencial para o desfecho pacífico e transformador desse momento histórico em Portugal.

Assim, a revolução também trouxe consigo consequências diversas na constituição de um novo potencial de tematização literária. Após anos de censura e repressão, o crítico Massaud Moisés comenta que a (2008, p. 526) “(...) a ficção moderniza-se, acerta o passo com o melhor que se produz lá fora, redescobre a comunidade do idioma, conhece os acenos do realismo fantástico”.

É nessa conjuntura do período pós-revolução, sob influência dos acontecimentos históricos e como fruto das gerações anteriores de escritores, que José Saramago publica *Levantado do chão* (1980), obra que dá início a sua projeção pública. A obra aborda temas como greves, confrontos diretos e mobilizações camponesas, além do já mencionado histórico de exploração por parte dos grandes proprietários de terra e da repressão estatal. Embora o Neorrealismo tenha alcançado um fim cronológico, a inflexão temática e estética presente na obra de Saramago marca sua entrada no seleto grupo dos grandes autores portugueses e,

posteriormente, no panteão da literatura mundial, sendo influenciada diretamente por essa fase do Modernismo.

Posicionar historicamente a produção literária de Saramago na trajetória da Literatura Portuguesa é fundamental. Qual seria essa posição? Embora a forte influência do Neorrealismo esteja presente em *Levantando do Chão*, é em sua obra subsequente, *Memorial do Convento* (1982), que Saramago começa a expressar com maior clareza as particularidades de seu estilo literário.

Diante disso, essas circunstâncias que permeiam a estreia do autor no cenário literário configuram a relevância do percurso sócio-histórico, político e literário do século XX em Portugal, realizado neste primeiro capítulo.

A seguir, procederemos à apresentação dos conceitos de realismo maravilhoso e sátira, os quais serão explorados e destrinchados com base na fundamentação teórica previamente elencada. A partir disso, mostraremos o percurso literário trilhado por José Saramago e analisaremos a evolução do estilo saramaguiano, percorrendo seus principais romances até 2005, com a publicação de *As intermitências da morte*, objeto desta pesquisa.

Embora a produção literária do autor manifeste uma pluralidade de gêneros, abrangendo não apenas romances, mas também contos, crônicas, dramaturgia e poesia, faz-se necessário este afunilamento para o romance. Essa delimitação não implica desconsiderar a pluralidade da produção saramaguiana, mas busca enfatizar o espaço em que sua poética alcança maior densidade estética. Isso se deve ao objetivo de compreender a construção e definição do estilo saramaguiano, que se revela, em particular, por meio de duas características predominantes: o realismo maravilhoso e a sátira, que se mostram comuns em suas obras.

CAPÍTULO II – O REALISMO MARAVILHOSO E A SÁTIRA NA FORMAÇÃO DA ESTÉTICA SARAMAGUIANA

2.1 Realismo maravilhoso: gênese, percurso e definição

O realismo maravilhoso opera ao incorporar eventos impossíveis em uma perspectiva empírica, mas não visa provocar questionamentos, estranhamentos ou espanto no leitor. Conforme Roas (2014, p. 36), há uma integração do real e do extraordinário e essa situação é possibilitada “(...) mediante um processo de naturalização (verossimilização) e de persuasão, que confere status de verdade ao não existente”. Esse status de verdade impede qualquer tipo de questionamento ou estranhamento no leitor e nas personagens.

Observamos que o termo “realismo maravilhoso” sempre foi comumente utilizado de forma indiscriminada, principalmente no que se refere a sua aplicação em obras que possuem características distintas ou que não correspondem totalmente às particularidades do procedimento. Acreditamos que isso é resultado de dois fatores principais: generalização excessiva, considerando que o conceito muitas vezes é usado como uma descrição genérica de obras que apresentam elementos fantásticos ou mágicos; e falta de definição consensual, uma vez que o conceito possui muitas definições aceitas, o que pode levar a interpretações variadas e aplicações indiscriminadas sobre ele. Diante disso, é importante reconhecer que o realismo maravilhoso se originou em um contexto específico, possuindo, portanto, características distintas associadas a ele.

Na América Latina do século XX, surgiu uma grande preocupação dos escritores e da crítica a partir do momento em que os países começaram a buscar independência política e cultural dos colonizadores europeus. Logo buscou-se estabelecer os traços particulares e individuais de uma literatura latino-americana, levando em conta a complexidade de temas que permeavam essa realidade.

Nessa conjuntura, em suas origens e extensões críticas, o realismo maravilhoso se adaptava ao contexto cultural do período entre as duas grandes guerras. Chiampi (2015, p. 23) descreve que novas correntes nas áreas da arte e do pensamento absorviam os frutos das mais variadas pesquisas: “antropológicas e etnológicas (valorização das culturas primitivas, perda da centralidade europeia),

psicanalíticas (importância das camadas profundas da estrutura psíquica) e físicas (relatividade do espaço e do tempo, partição do átomo)”.

No que diz respeito ao percurso realizado pelo realismo maravilhoso, Chiampi (2015) observa que suas origens remontam às artes plásticas europeias, mais precisamente ao termo “realismo mágico”, cunhado em 1925 pelo historiador e crítico de arte Franz Roh¹², momento em que a autora afirma: “(...) já ficou patenteado o ponto de vista fenomenológico que iria predominar na crítica hispano-americana” (Chiampi, 2015, p. 21).

A partir daí, o conceito atravessou diferentes momentos de reelaboração até ganhar corpo no campo literário. Passou pelas leituras de críticos como Ángel Flores¹³, em 1955, e Luiz Leal¹⁴, em 1967, até ser associado ao “real maravilhoso” de Alejo Carpentier¹⁵ e alcançar, ainda na década de 1960, uma grande expressão no chamado *boom*¹⁶ da literatura hispano-americana (à qual a expressão é comumente relacionada). Esse percurso, portanto, revela um processo de contínua ressignificação, no qual a crítica e a produção literária latino-americana foram fundamentais para a consolidação da conceitualização que conhecemos hoje.

Ao empregar o termo “realismo mágico” pela primeira vez na obra *Nach-Expressionismus, Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei* (1925), Franz Roh buscava caracterizar uma nova tendência pictórica surgida no contexto do pós-expressionismo alemão, marcada, sobretudo, pela valorização do ato perceptivo do pintor como algo dotado de um caráter mágico. Daniela Pinho (2010) explica que tal estética emergiu no cenário europeu entre as duas Grandes Guerras, como reação ao ambiente desolador e pessimista instaurado pelas consequências devastadoras do conflito. Assim, muitos artistas se insurgiram contra a degradação

¹² ROH, Franz. **Realismo mágico**: Problemas de la pintura europea más reciente. Madrid, Revista de Occidente, Nº XLVI, 1927. pp. 274-301

¹³ FLORES, Angel. **Magical realism in Spanish American fiction**. Hispania, Alabama, v. 38, n. 2, p. 187-192, 1955.

¹⁴ LEAL, Luis. **El realismo mágico en la literatura hispanoamericana**. Cuadernos Americanos, México, DF, v. 153, n. 4, p. 230-235, 1967.

¹⁵ CARPENTIER, Alejo. **O Reino deste mundo**. Rio de Janeiro: Record, 1985.

¹⁶ De acordo com Isabel Branco (2008), o *boom* latino-americano foi um movimento intimamente associado ao êxito editorial dos escritores do subcontinente nas décadas de 1960 e 1970, no qual se incluem nomes como Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Jorge Luis Borges, Augusto Roa Bastos, Mario Benedetti e Carlos Fuentes.

social e contra a inércia dos governos diante da crise, projetando na arte uma forma de contestação.

Paralelamente a essa estética de denúncia, começa a se delinear no campo pictórico um tipo de pintura que, ao mesmo tempo em que representava o mundo visível com rigor e precisão, deixava transparecer uma aura de mistério, uma atmosfera insólita que habitava os objetos mais comuns. Não se tratava, nesse primeiro momento, de um conceito literário, mas sim de uma forma de olhar para a realidade pela lente da pintura, revelando o extraordinário no seio do cotidiano.

Na dissertação *O Realismo Maravilhoso em Terra Sonâmbula, de Mia Couto*, Daniela Pinho (2010) empreende um panorama sobre a origem e os desdobramentos do realismo maravilhoso. A pesquisadora ressalta a relevância do pensamento de Franz Roh, que concebia esse estilo como um movimento voltado à restituição da centralidade dos objetos, representados não de forma puramente mimética, mas mediados pela imaginação e pelo subconsciente do artista. Nesse sentido, não se tratava de uma mera cópia da realidade empírica, mas de uma arte que, ao recorrer à subjetividade, aos sentimentos e à interioridade do criador, promovia uma recriação do real. Tal processo conferia à obra um caráter interpretativo e profundo, capaz de revelar o mistério oculto nos elementos mais concretos da vida cotidiana. O aspecto essencial do realismo mágico, conforme sublinha Roh, reside, assim, na qualidade mágica da percepção, entendida como a revelação de uma realidade superior, articulada a uma perspectiva fenomenológica.

Irlemar Chiampi (2015) também aponta que durante a mesma época em que Franz Roh desenvolvia suas formulações, outro teórico europeu, Massimo Bontempelli, utilizava as expressões “realismo místico” e “realismo mágico”. Ambos os críticos compreendiam que “(...) a nova estética refutava a realidade pela realidade e a fantasia pela fantasia, ou seja, propugnava buscar outras dimensões da realidade, mas sem escapar do visível e concreto” (Chiampi, 2015, p. 22).

Como observa Pinho, “Este conceito, ao ser transposto para a literatura, desenvolveu-se na produção literária europeia, passando fronteiras e influenciando as produções literárias da América latina.” (2010, p. 36). É nesse ponto que a categoria se desloca do universo pictórico para se consolidar como chave interpretativa no campo literário, encontrando terreno fértil em autores hispano-americanos que, a partir

da década de 1940, reinterpretaram e reelaboraram a noção, conferindo-lhe sentidos próprios e adequados às especificidades culturais do continente.

Assim, antes de se firmar na América Latina como um modo de narrar identitário, o realismo maravilhoso teve sua gênese no solo europeu, sobretudo no campo das artes visuais, sob o título de “realismo mágico”. É somente depois de circular entre pintores, críticos e escritores europeus que o conceito atravessa o Atlântico, encontrando, na literatura latino-americana das décadas de 1940 e 1950, um terreno propício para se transformar em marca estética e em signo de identidade cultural. Ao destacar essa origem pictórica, compreendemos que o realismo maravilhoso não nasceu como uma invenção imediata da literatura hispano-americana, mas como uma herança europeia reelaborada e ressignificada no contexto latino-americano.

Nessa conjuntura, Pinho (2010) aponta que é a partir da tradução espanhola da obra de Franz Roh, realizada por Fernando Vela em 1927, na *Revista de Occidente*, que o conceito de realismo mágico transita do domínio pictórico para o literário na América do Sul. A tradução em espanhol não apenas viabilizou sua circulação no continente, como também favoreceu sua assimilação no ambiente literário e intelectual hispano-americano.

A autora ressalta, ainda, que quando a tradução realizada por Fernando Vela circulou na França, encontravam-se exilados em Paris alguns escritores latino-americanos, como Arturo Uslar Pietri (Venezuela), Demetrio Aguilera Malta (Equador), Miguel Ángel Asturias (Guatemala) e Alejo Carpentier (Cuba). Esses autores, ainda que inicialmente vinculados aos pressupostos do surrealismo francês, ao terem contato com a versão espanhola da obra de Roh, “decidiram apropriar-se do termo realismo mágico e adaptá-lo à realidade da América Latina” (Pinho, 2010, p. 41).

É nesse sentido que Irlemar Chiampi (2015) destaca um aspecto relevante na transposição do conceito para o contexto literário hispano-americano: o processo de esvaziamento cultural. A autora sublinha a necessidade de evidenciar tal esvaziamento conceitual sofrido pelo realismo mágico quando aplicado à produção literária hispano-americana, ressaltando, contudo, que em suas origens e prolongamentos críticos o termo mantinha uma estreita relação com a atmosfera cultural do período situado entre as duas guerras.

Nesse contexto, Daniela Pinho (2010) explica que o esvaziamento conceitual ocorrido quando o realismo mágico foi transplantado para a América Latina decorre da ausência, à época, de uma definição europeia precisa e consolidada do termo. Essa indeterminação permitiu que críticos aplicassem o conceito de forma ampla e, muitas vezes, indiscriminada, abrangendo obras de autores tão diversos quanto Jorge Luis Borges, Enrique Anderson Imbert, Gabriel García Márquez, María Luisa Bombal, Ernesto Sabato, Isabel Allende, José Bianco e Eduardo Mallea. Assim, o realismo mágico passou a funcionar como “um rótulo sob o qual se agrupava a produção literária hispano-americana do período” (Pinho, 2010, p. 41), evidenciando o esvaziamento conceitual destacado por Chiampi (2015) ao transpor o termo para o contexto literário da região.

Dessa forma, o ingresso do realismo maravilhoso no cenário literário latino-americano ocorre a partir da década de 1940, momento em que a narrativa do continente passa por transformações significativas e se volta para a construção de uma identidade própria. Escritores da América Latina adotam o realismo maravilhoso como estratégia estética para expressar a singularidade cultural e histórica da região, passando a identificar a nova produção hispano-americana sob esse rótulo. Entretanto, ao ser transplantado para a realidade latino-americana, o conceito, de origem europeia, sofre certo esvaziamento teórico, sobretudo pela ausência, naquele período, de uma definição rigorosa e consensual do termo.

No que se refere especificamente ao contexto hispano-americano, Chiampi (2015) assinala que o primeiro autor a incorporar o termo na crítica do romance hispano-americano foi Arturo Uslar Pietri, em 1948, em sua obra *Letras y hombres de Venezuela*. Ao comentar os contos venezuelanos produzidos nas décadas de 1930 e 1940, o autor afirmava:

Lo que vino a predominar en el cuento y a marcar su huella de una manera perdurable fue la consideración del hombre como misterio en medio de los datos realistas. Una adivinación poética o una negación poética de la realidad. Lo que a falta de otra palabra podría llamarse un realismo mágico (Pietri, 1948, p. 162).

Essa declaração indica que a realidade pode ser concebida simultaneamente como maravilhosa e prosaica, cabendo ao narrador tanto adivinhá-la quanto negá-la.

Para Uslar Pietri, essa abordagem narrativa integraria o mistério e a adivinhação poética da realidade, preenchendo, assim, os limites da poética do realismo. No entanto, segundo Chiampi (2015), a definição apresentada pelo autor revela-se claramente ambígua:

A consequência mais óbvia dessa definição ambígua é que Uslar Pietri vacila em resolver quanto à atitude do narrador: o poético consiste em buscar realisticamente o mistério além das aparências (adivinhar) ou o poético consiste em praticar o irrealismo (negar a realidade) (Chiampi, 2015, p. 23).

Esse apontamento de Chiampi evidencia a fragilidade conceitual da definição proposta por Uslar Pietri, uma vez que a oscilação entre “adivinhar” e “negar” a realidade compromete a consistência do termo. Ao não delimitar com precisão a atitude do narrador, o autor abre espaço para leituras contraditórias: de um lado, a busca do mistério latente na realidade; de outro, a recusa da própria realidade em favor do irrealismo. Tal indefinição mostra como a primeira formulação crítica do realismo mágico no contexto hispano-americano se constituiu de modo ambíguo, sem critérios claros de diferenciação.

Chiampi (2015) aprofunda essa questão ao destacar que “o problema da implantação do realismo mágico na crítica hispano-americana envolve ora a deficiência metalinguística (os dados reais são denominados realistas), ora no duplo enfoque da questão” (p. 23). O primeiro enfoque, relacionado ao referente, conduz a uma indefinição ontológica da realidade, que, em vez de ser superada, é reafirmada como necessária. Já o segundo, relativo à atitude do narrador diante do real, desloca a discussão para fora do texto literário, situando no ato criador o fundamento conceitual do realismo mágico. Dessa forma, a crítica de Chiampi evidencia não apenas a inconsistência da definição de Uslar Pietri, mas também os limites iniciais da implantação do conceito no debate hispano-americano, limites que seriam apenas parcialmente superados com a proposta posterior de Ángel Flores.

Diante disso, a difusão do termo “realismo mágico” no espaço hispano-americano deve-se, em grande parte, à conferência *Magical Realism in Spanish American Fiction*, apresentada por Ángel Flores no Congresso da *Modern Languages Association*, em Nova York, em 1954. Conforme observa Pinho (2010), nesse trabalho

o crítico procurou delimitar as raízes e características da nova corrente, estabelecendo como ponto inaugural a publicação de *História Universal de la Infamia*, de Jorge Luis Borges, em 1935.

Para Flores, a literatura hispano-americana emergia como um hibridismo entre realidade e fantasia, manifestados de forma alternada no processo narrativo. Nesse percurso, identificou como precursores europeus Franz Kafka, pela fusão entre real e fantástico em sua obra, e Giorgio de Chirico, pelo efeito de estranhamento que suas pinturas produziam. No contexto latino-americano, assinalou ainda os primeiros sinais de um realismo mágico nos escritos de Borges e Eduardo Mallea, cujas produções revelariam afinidades com essa nova estética.

Chiampi (2015) acrescenta que, ao elaborar tal sistematização, Flores conseguiu contornar parcialmente os problemas que haviam marcado a definição inicial de Uslar Pietri, isto é, o da ontologia da realidade e o da fenomenologia da percepção. Como explica a autora, “Flores tentará primeiro reconhecer as raízes históricas da nova corrente ficcional, para então conceituar o realismo mágico do ponto de vista do acontecimento narrativo” (Chiampi, 2015, p. 24). Esse deslocamento de enfoque permitiu-lhe evitar a armadilha da indefinição ontológica e da atitude ambígua do narrador, aspectos que haviam fragilizado a formulação precedente. Dessa forma, Flores conferiu maior consistência crítica ao conceito, ainda que sua proposta permanecesse aberta a ambiguidades.

Contudo, apesar de sua contribuição para a consolidação do termo, a proposta de Flores trouxe também consequências problemáticas. Ao integrar sob a designação de realismo mágico obras de diferentes narradores contemporâneos à época, muitas vezes sem critérios suficientemente rigorosos, o conceito passou a ser utilizado de forma indiscriminada em toda a América Latina. Como observa Pinho, “após o reconhecimento do realismo mágico por Ángel Flores, o conceito foi utilizado indiscriminadamente em toda a América Latina para designar a nova narrativa, sofrendo, no entanto, de um profundo esvaziamento conceptual” (PINHO, 2010, p. 43). Nesse sentido, se por um lado Flores foi fundamental para a popularização do termo, por outro contribuiu para ampliar sua indefinição no debate crítico-literário.

Em 1967, a discussão em torno da conceituação do realismo mágico ganha um novo fôlego com a contribuição do crítico Luis Leal. Conforme observa Pinho (2010), Leal procura sintetizar e, ao mesmo tempo, corrigir alguns aspectos presentes na

formulação de Ángel Flores, estabelecendo uma breve cronologia do termo a partir da obra de Franz Roh, de 1925, e relacionando-o ao conceito de “real maravilhoso”, apresentado por Alejo Carpentier. Para o crítico, diferentemente de uma simples criação de mundos irreais ou fantásticos, o realismo mágico “é, antes de mais, uma atitude face à realidade, e não a criação de um mundo mágico” (Pinho, 2010, p. 43). Nesse sentido, Leal enfatiza que a força do realismo mágico não reside em uma ruptura com o real, mas na maneira como o narrador interpreta e revela os mistérios que nele se encontram.

A importância atribuída por Leal ao narrador reforça esse ponto: “o envolvimento do autor com os factos que narra é muito importante, pois é através da sua visão que o leitor vai conhecendo a história” (Pinho, 2010, p. 43). Tal posição indica que o núcleo da originalidade do realismo mágico repousa na relação estabelecida entre narrador e acontecimentos narrados. Como salienta Pinho (2010), Leal insiste que a tarefa do autor mágico-realista não é justificar os acontecimentos insólitos, mas refletir a realidade e os mistérios que a circundam.

Chiampi (2015), por sua vez, ao revisitar essa contribuição, ressalta tanto os méritos quanto as limitações do esforço crítico de Luis Leal. A autora observa que, em 1967, ainda tratar o realismo mágico como uma simples “tendência” da ficção hispano-americana revelava certo anacronismo, sobretudo diante do impacto de *Cien años de soledad*¹⁷, de Gabriel García Márquez, que já explorava plenamente os recursos do procedimento. Apesar disso, Chiampi reconhece que Leal procurou preencher a lacuna deixada por Flores, “inverte[ndo] o percurso, para negar a orientação de Flores” (Chiampi, 2015, p. 26). Enquanto Flores associava o realismo mágico ao processo de naturalização do irreal, Leal aproximava-se mais daquilo que Chiampi denomina “sobrenaturalização do real” (Chiampi, 2015, p. 26), ao postular que o maravilhoso já se encontra imanente na própria realidade.

Essa inversão interpretativa é significativa porque reorienta o debate: ao invés de compreender o realismo mágico como mera estratégia para tornar verossímeis

¹⁷ O romance *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, foi publicado em 1967 e é considerado um marco fundamental na consolidação do realismo maravilhoso. A obra não apenas consagrou internacionalmente a literatura latino-americana, como também projetou o chamado *boom* hispano-americano, sendo traduzida em diversas línguas e alcançando milhões de leitores. Seu impacto foi tão profundo que redefiniu os contornos do realismo maravilhoso, tornando-se o principal paradigma do procedimento e influenciando gerações de escritores em âmbito global.

acontecimentos sobrenaturais, como fazia Flores, em sua leitura de Kafka, Luis Leal desloca a questão para uma ontologia do real, na qual o maravilhoso não é uma criação artificial, mas uma dimensão constitutiva do mundo. Nesse sentido, como sublinha Chiampi (2015), Leal “apoia-se tanto no lema antiexpressionista de Franz Roh (não violação do sistema real e objetos e fatos) como na proposta surrealista da ‘ontologia’ da realidade” (p. 26). Essa posição a leva, ainda, a polemizar com Flores, rejeitando a inclusão da literatura fantástica modernista no âmbito do realismo mágico.

Apesar de seu alcance limitado, como aponta Chiampi (2015), a formulação de Leal trouxe uma contribuição relevante ao debate, ao enfatizar a centralidade do narrador e ao propor uma definição que, embora ainda incipiente, já se afastava das confusões conceituais de Flores. Contudo, a falta de um consenso entre os críticos hispano-americanos e o uso indiscriminado do termo continuaram a favorecer um “esvaziamento conceptual do realismo mágico” (Pinho, 2010, p. 44), situação que se prolongaria nas décadas seguintes.

Dessa forma, enquanto Ángel Flores (1954) associou o realismo mágico a uma naturalização do irreal, privilegiando a herança europeia (Kafka, Borges), Luis Leal (1967) propôs um deslocamento: o maravilhoso não seria um recurso narrativo artificial, mas uma dimensão imanente da realidade. Essa tensão crítica entre “tornar verossímil o insólito” (Flores) e “sobrenaturalizar o real” (Leal) é produtiva para pensar Saramago, cuja narrativa parece oscilar entre ambos os polos — o insólito é naturalizado, mas também revela uma camada do real que o discurso racional não dá conta de explicar.

Alejo Carpentier foi o primeiro crítico a descrever de forma sistemática o real maravilhoso, no prólogo de seu romance *El reino de este mundo* (1949), considerada um marco fundamental do realismo maravilhoso. A partir de sua experiência no Haiti, em 1943, Carpentier percebeu que o maravilhoso não se constituía como uma invenção arbitrária, mas como uma dimensão constitutiva da realidade latino-americana, perceptível na fé coletiva, nas tradições culturais e nos acontecimentos históricos que ultrapassavam a lógica europeia. Como afirma o próprio autor, “lo real maravilloso se encuentra a cada paso en las vidas de hombres que inscribieron fechas en la historia del Continente y dejaron apellidos aún llevados” (Carpentier, 1949, p. 12). Dessa forma, o real maravilhoso americano diferencia-se do realismo mágico de

Roh e da formulação de Flores, pois se enraíza em uma experiência histórica, social e cultural específica.

A formulação de Carpentier marca um divisor de águas ao inscrever o real maravilhoso no contexto histórico-cultural latino-americano, enraizado na mestiçagem e na fé coletiva. Embora Portugal não compartilhe da mesma matriz colonial da América Latina, o procedimento carpentieriano ilumina a prosa de Saramago: em *As intermitências da morte*, o maravilhoso emerge não como fantasia arbitrária, mas como revelação de tensões históricas — a relação entre poder, sociedade e mortalidade em uma nação que também experimentou longos períodos de repressão política.

No ensaio “De lo real maravilloso americano”¹⁸, Carpentier aprofunda essa concepção ao explicar que o maravilhoso latino-americano nasce de uma “inesperada alteración de la realidad”, de um milagre ou de uma iluminação que revela as camadas ocultas da realidade. Para ele, a percepção do maravilhoso exige uma fé, seja individual ou coletiva: “la sensación de lo maravilloso presupone una fe” (Carpentier, 1949). Assim, o maravilhoso não é produto da imaginação literária desvinculada do real, mas a revelação de forças históricas e espirituais que atravessam o continente, como demonstra no episódio de Mackandal, cuja execução, narrada em *El reino de este mundo*¹⁹, só pode ser compreendida pelo poder da crença coletiva dos escravizados haitianos.

A proposta de Carpentier marca um momento decisivo no debate, pois, diferentemente da generalidade de Flores e das correções de Leal, o crítico cubano inscreve o real maravilhoso em uma ontologia da realidade americana, sustentada pelo encontro entre matrizes culturais diversas — europeias, africanas e indígenas — e pela intensidade de uma história que combina opressão, resistência e fé. Como destaca Pinho (2010), essa concepção torna-se central para a crítica hispano-americana, porque afasta a ideia de mera técnica literária e a substitui por uma visão estética e filosófica profundamente ligada ao contexto social e político da América Latina.

¹⁸ CARPENTIER, Alejo. De lo real maravilloso americano. In: **Tientos y diferencias**. Buenos Aires: Calicanto Editorial, 1976.

¹⁹ *El reino de este mundo* narra a vida de Ti Noel, um escravo na colônia francesa de Saint-Domingue (futuro Haiti), acompanhando as revoltas de escravos, a queda de reis tirânicos como Henri Christophe e as complexidades do Haiti independente, marcado pela violência e opressão contínuas.

Essa reflexão de Carpentier também abre caminhos para se pensar como o real maravilhoso pode ultrapassar fronteiras e dialogar com outras tradições literárias. Maggie Ann Bowers (2004) observa que o realismo mágico assume diferentes formas conforme os contextos culturais em que se manifesta, podendo ser influenciado tanto pelo cristianismo europeu quanto por crenças indígenas ou africanas. Nesse sentido, se García Márquez reconhece a influência de autores como Franz Kafka, William Faulkner e James Joyce, também admite que sua literatura se enraíza em uma experiência cultural mestiça, capaz de abarcar referências europeias, latino-americanas e até africanas. Essa perspectiva permite pensar que, embora originado na América Latina, o realismo maravilhoso pode dialogar com outras literaturas, como a portuguesa, na qual José Saramago desenvolve uma estética que ressoa com essas mesmas categorias, conforme afirma Chiampi (2015):

E, de fato, o realismo maravilhoso não é uma modalidade narrativa exclusiva da literatura hispano-americana, e nem todos os relatos dessa literatura tomam a América como referente. Mas tal procedimento se legitima à simples constatação de que, na América Hispânica, a continuidade e a renovação da produção ficcional vêm marcada pela busca de significar a identidade do continente americano (seja em seu aspecto histórico, político, social, religioso ou mítico), tomando-o como espaço privilegiado para as aventuras dos seus heróis (Chiampi, 2015, p. 95).

Assim, ao lado das formulações de Flores e Leal, a contribuição de Carpentier é decisiva porque confere densidade histórica, cultural e espiritual ao conceito, deslocando-o da abstração crítica para a concretude da experiência americana. Essa mesma abertura interpretativa possibilita, como veremos, compreender como a literatura portuguesa de Saramago, em diálogo com tradições locais e universais, incorpora e reelabora esse legado, estabelecendo um ponto de convergência entre o “real maravilloso americano” e o realismo maravilhoso que se manifesta em sua obra.

Nessa direção, Chiampi (2015) observa que as configurações revolucionárias desse novo fazer literário se expressam em soluções formais que também encontramos na narrativa de Saramago, tais como “a desintegração da lógica linear de consecução e de consequência do relato (...); maior dinamismo nas relações entre o narrador e o narratário, o relato e o discurso, através da diversidade das focalizações, da auto-referencialidade (...)” (p. 21). Dessa forma, as contribuições

críticas de Carpentier e as análises formais propostas por Chiampi se articulam, oferecendo um horizonte fértil para compreender como o real maravilhoso ultrapassa fronteiras e ganha novas configurações na estética saramaguiana.

Acerca dos significados dos termos “realismo mágico” e “realismo maravilhoso”, Chiampi estabelece correlações semânticas entre eles e ressalta divergências pragmáticas, optando por utilizar o termo “realismo maravilhoso”, defendendo que:

Maravilhoso é termo já consagrado pela Poética e pelos estudos crítico-literários em geral, e se presta à relação estrutural com outros tipos de discursos (o fantástico, o realista). Mágico, ao contrário, é termo tomado de outra série cultural e acoplá-lo a realismo implicaria ora uma teorização de ordem fenomenológica (a “atitude do narrador”), ora de ordem conteudista (a magia como tema) (Chiampi, 2015, p. 43).

Essa distinção é fundamental porque demonstra a preocupação de Chiampi em superar as imprecisões terminológicas que marcaram as formulações anteriores. Enquanto Flores difundiu o termo de maneira ampla e pouco rigorosa, e Leal buscou redefini-lo com base na “sobrenaturalização do real”, Carpentier elaborou a categoria do real maravilhoso vinculada à experiência histórico-cultural latino-americana. Nesse contexto, a opção de Chiampi pelo termo “realismo maravilhoso” procura conciliar tradição crítica e precisão conceitual, permitindo que o fenômeno seja analisado em diálogo com outras modalidades discursivas, como o fantástico e o realista, sem se restringir a conteúdos mágicos ou a enfoques fenomenológicos da narrativa.

Concordamos com Chiampi e escolhemos empregar ao longo do trabalho o termo “realismo maravilhoso”, uma vez que a palavra “mágico” pode sugerir uma conotação de magia, que difere do significado do realismo maravilhoso. Tal escolha não é meramente terminológica: ao evitar a palavra “mágico”, que remete a uma conotação de feitiço ou encantamento, buscamos ressaltar que, em Saramago, o extraordinário não rompe com a racionalidade do real, mas se inscreve nele de modo crítico e naturalizado. Dessa forma, propomos uma explanação da teoria que torne possível a discussão e análise da obra *As Intermittências da Morte*, assim como dos termos utilizados, esclarecendo que o realismo maravilhoso hoje não é exclusivo da América Latina, mas também foi apropriado por outras literaturas, como a portuguesa.

Ainda a respeito de uma conceitualização do realismo maravilhoso, os estudos de David Roas (2014) proporcionam grandes elucidações. Antes de adentrar no universo do realismo maravilhoso, o autor traz uma discussão pertinente sobre a distinção entre a literatura fantástica e a literatura maravilhosa.

Em relação à literatura fantástica, Roas afirma que esta “(...) não pode funcionar sem a presença do sobrenatural. E o sobrenatural é aquilo que transgride as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, de acordo com essas mesmas leis” (Roas, 2014, p. 31).

No tocante à literatura maravilhosa, cuja conceituação também difere do realismo maravilhoso, Roas aponta que “(...) o sobrenatural é mostrado como natural, em um espaço muito diferente do lugar em que vive o leitor” (Roas, 2014, p. 33). Ou seja, esse mundo é um lugar completamente inventado, marcado pela ausência das confrontações básicas que geram o insólito, como as oposições natural/sobrenatural e ordinário/extraordinário.

Entretanto, especificamente no que concerne ao realismo maravilhoso, Roas descreve que este utiliza um procedimento fundamental, que consiste na desnaturalização do real e naturalização do elemento insólito:

Assim, os acontecimentos são apresentados ao leitor como se fossem corriqueiros. E o leitor, contagiado pelo tom familiar do narrador e com a falta de assombro tanto dele quanto dos personagens, acaba aceitando o narrado como algo natural: o “realismo maravilhoso” revela que a maravilha está no seio da realidade sem problematizar até o paradoxo os códigos cognitivos e hermenêuticos do público (Roas, 2014, p. 36).

A observação de Roas (2014) é relevante porque evidencia a especificidade do realismo maravilhoso em contraste com outras modalidades narrativas do insólito ficcional. Se, por um lado, a literatura maravilhosa se caracteriza pela criação de mundos totalmente inventados, onde o sobrenatural é naturalizado por completo e não encontra resistência na lógica da realidade empírica, por outro, o realismo maravilhoso ancora-se no real cotidiano, inserindo nele o elemento insólito de modo a torná-lo plausível e familiar. Nesse procedimento, o narrador e os personagens não demonstram surpresa diante do extraordinário, o que conduz o leitor a aceitar a narrativa como natural. Assim, o maravilhoso não se constitui como fuga ou evasão,

mas como intensificação do real, revelando que a dimensão do insólito pode emergir do próprio tecido da realidade.

Feito esse panorama inicial do realismo maravilhoso, destacamos que Tzvetan Todorov, em *Introdução à literatura fantástica* (2017), teoriza sobre os caminhos percorridos pela literatura fantástica tradicional. Embora Todorov tenha focado principalmente na literatura europeia e no século XIX, em específico, ao desenvolver sua teoria do fantástico e delimite o fantástico como um gênero literário, acreditamos que suas ideias contribuíram para a compreensão acadêmica do termo e, por extensão, influenciaram indiretamente a forma como os escritores latino-americanos abordaram o realismo maravilhoso.

Esse “novo” procedimento literário aponta para um espaço em que o caos e o inabitual possam surgir, com o propósito de apresentar a verdadeira face dos valores preservados pelos sistemas ideológicos.

David Roas salienta que a relação do fenômeno fantástico com o contexto sociocultural é essencial, destacando que é necessário contrastar o sobrenatural com a nossa concepção do real para qualificá-lo como fantástico. Cada representação da realidade está vinculada a um modelo de mundo a partir do qual uma cultura se fundamenta: “realidade e irrealidade, possível e impossível se definem em sua relação com as crenças às quais um texto se refere” (Roas, 2014, p. 39).

Embora a tipologia do realismo maravilhoso seja aplicada a obras latino-americanas, seria reducionista restringir sua análise a um único critério extratextual. A observação de Roas (2014) se aplica ao romance *As Intermittências da Morte*, assim como em vários outros romances de José Saramago, como veremos mais à frente, na medida em que a narrativa envolve o leitor com um tom de familiaridade: a cidade, as pessoas e a rotina se apresentam como elementos reconhecíveis e aceitos como reais e normais.

O insólito é introduzido como uma possibilidade dentro desse contexto, no universo construído pela e para a narrativa. A cidade descrita no romance não se distancia radicalmente da nossa; a distinção reside no fato de que o “elemento anormal” se integra àquela realidade. A presença do discurso do realismo maravilhoso também é corroborada pela ausência de espanto do narrador e dos personagens diante dos eventos extraordinários que ocorrem.

Em vista disso, embora o conceito de Realismo Maravilhoso tenha sido inicialmente direcionado às obras latino-americanas, ele pode ser igualmente aplicado às obras de José Saramago, que apresentam características semelhantes. Essa categoria literária rompe com a literatura do realismo, resgatando a memória popular e marginalizada do contexto ditatorial, vivenciado também por Portugal até a Revolução dos Cravos, em 1974. José Saramago utiliza uma linguagem que remete à oralidade, e, em uma fase inicial de sua obra, concentra-se na busca por identidade, retratando espaços característicos de Portugal. Em um segundo momento, ele passa a criar cidades fictícias, onde eventos extraordinários são abordados com naturalidade, refletindo uma complexidade social e política, de maneira semelhante às narrativas latino-americanas.

Assim, ao apresentar uma construção narrativa fazendo uso do realismo maravilhoso, José Saramago desestabiliza a lógica para questionar as estruturas que sustentam a realidade e a sociedade. Entretanto, esse não é o único procedimento recorrente em suas obras. Observamos que o desenvolvimento do realismo maravilhoso ocorre em consonância com outro método: a sátira.

2.2 Sátira: fundamentos históricos, teóricos e estéticos

O termo sátira tem origem no latim *satura*, que significa “cheio” ou “mistura variada”, indicando, desde sua etimologia, a natureza híbrida e multifacetada do procedimento. Conforme o *Dicionário Houaiss*²⁰ trata-se de um substantivo feminino que, na tradição literária latina, era compreendido como uma composição poética de tom jocoso ou indignado, voltada contra as instituições, os costumes e as ideias de seu tempo. Posteriormente, o termo passou a designar qualquer forma poética ou discursiva que, de modo incisivo, ridiculariza vícios, imperfeições ou desvios morais. Em sentido mais amplo, abrange também o discurso crítico e mordaz, marcado pela zombaria e pela censura espirituosa.

De acordo com o crítico Arturo Gouveia (2022, p. 20), “(...) a sátira, historicamente, tem um objetivo moral e/ou moralizante, que pode ser atingido pela

²⁰ SÁTIRA. In: **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa** [Online]. Disponível em: https://houaiss.uol.com.br/houaission/apps/uol_www/vopen/html/inicio.php/d28/s%C3%A1tira. Acesso em: 05 ago. 2025.

mediação de uma ação que só tem credibilidade na medida em que é confrontada pelo riso”. Mais adiante neste mesmo ensaio, ao realizar uma distinção ontológica da sátira, o crítico aponta que ela “(...) nasce historicamente da não-aceitação de uma certa realidade ou situação.” (p. 21).

No romance *As Intermittências da Morte*, José Saramago exemplifica a sátira como um instrumento moral e crítico, conforme aponta Arturo Gouveia (2022). Ao apresentar uma realidade em que a morte se torna intermitente, Saramago provoca uma reflexão sobre a sociedade e suas convenções. A sátira, nesse contexto, emerge da não aceitação da inevitabilidade da morte, levando o leitor a confrontar suas crenças.

Nesse cenário, o realismo maravilhoso não atua de modo isolado, mas como um instrumento a serviço da sátira, ampliando sua força crítica. Ao naturalizar o insólito e inseri-lo no tecido da realidade cotidiana, Saramago utiliza o maravilhoso não como fuga do real, mas como forma de revelá-lo sob uma nova luz, expondo suas contradições mais profundas. O elemento extraordinário, nesse contexto, funciona como catalisador da sátira.

A temática da sátira é um campo, muitas vezes, negligenciado nos estudos literários, seja pela falta de interesse dos pesquisadores, seja pela escassez de uma fortuna crítica abrangente. Contudo, é um elemento que merece atenção, uma vez que existem obras de caráter satírico que foram produzidas em diversos períodos da história da literatura, desde a Antiguidade até os dias atuais.

Em György Lukács (2011), a análise da sátira é abordada de maneira aprofundada, pois envolve a discussão das contribuições de Hegel e de outros pensadores, com o intuito de estabelecer uma poética específica para a sátira. Ele se aprofunda na investigação da sátira, identificando o caráter revolucionário desse procedimento, sobretudo nas sátiras produzidas durante o período de ascensão burguesa, no século XVIII. Durante essa fase, quando a burguesia ainda representava uma classe revolucionária, obras satíricas como as de Swift e Voltaire emergiram com uma extraordinária relevância, demonstrando a eficácia poderosa da sátira e o seu forte potencial realista²¹.

²¹ *As Viagens de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift e *Cândido, ou o Otimismo* (1759), de Voltaire, são obras-primas da sátira literária. A primeira narra as aventuras de Lemuel Gulliver em terras fantásticas, expondo as falhas da sociedade e da natureza humana. Já a segunda critica o otimismo ingênuo

Para Lukács, o traço revolucionário dessa técnica residiu na oposição que ela apresentou aos interesses de classe da própria burguesia, o que resultou na subvalorização da sátira pela teoria literária burguesa alemã e na consequente perda do seu significado social e histórico. Nesse sentido, é a partir da exploração do conteúdo social presente na sátira, dentro do seu contexto histórico, que Lukács a concebe não meramente como um gênero, mas um método criativo capaz de atravessar diferentes formas artísticas. Essa formulação é especialmente útil para compreender *As intermitências da morte*: ao satirizar governos, igrejas e meios de comunicação diante da suspensão dos falecimentos, Saramago não escreve “uma sátira” no sentido estrito, mas mobiliza o método satírico como recurso para desnudar contradições sociais.

É importante destacar que o realismo a que nos referimos aqui não está circunscrito ao movimento artístico e literário do século XIX, tampouco a um conjunto de normas que o escritor deve seguir estritamente. Apontamos um realismo em que a matéria social, como conteúdo determinante, desafia o escritor a criar novas formas e a reorganizar as preexistentes, não se resumindo a uma mera reprodução fotográfica da vida cotidiana e imediata.

Para Lukács (2011), a reflexão efetiva da realidade não pode ser superficial; ela exige uma compreensão profunda da dialética entre essência e fenômeno. Isso implica em representar a relação entre a forma imediata que observamos e as forças motrizes que a sustentam, além de reconhecer a interligação entre a vida cotidiana e a estrutura subjacente da vida social. Lukács enfatiza ainda que “(...) o dever de toda figuração literária é o de representar este universo imediato e este ambiente dos homens em sua interação com a essência, com as reais forças motrizes da sociedade e da história” (2011, p. 170). Assim, a literatura deve ir além da superfície das coisas, capturando a complexidade das interações humanas e as dinâmicas sociais que moldam a experiência.

Assim, no contexto da sátira, essa reflexão sobre essência e fenômeno se faz necessária em razão daquilo que, para Lukács (2011, p. 171), compõe o âmago do método criador da sátira: “(...) aquilo que forma a base do método criador da sátira é

através das desventuras de Cândido, que, após uma série de infortúnios, questiona a filosofia que é o argumento central na teodiceia de Leibniz: “tudo está para melhor no melhor dos mundos possíveis”.

a oposição *imediata* entre essência e fenômeno”. Ele esclarece que, além da unidade e do contraste imediato entre fenômeno e essência demandarem, frequentemente, o uso do exagero, do fantástico e do fantasmagórico, a própria realidade da vida cotidiana apresenta contradições que por si mesmas se constituem como “sátiras prontas e acabadas” (p. 172).

Acerca da inclinação da sátira para o fantástico, Lukács aponta a razão por trás desse quadro:

A sátira liga acaso, possibilidade e necessidade, fenômeno e essência, de modo diverso daquele que ocorre na própria realidade; e nela são afastadas as mediações reais. Por isso, a sátira cria uma imagem do mundo cuja evidência depende, do ponto de vista da forma, da força de impacto sensível do contraste figurado, e, do ponto de vista do conteúdo, da exatidão da ligação entre as categorias. (...) o que se manifesta imediatamente, portanto, é uma impressão de realidade, a impressão fornecida pelo reflexo da realidade; contudo, o fator que desencadeia a sátira é, por sua estrutura, qualitativamente diferente da realidade refletida (Lukács, 2011, p. 171).

Essa relação decorre da forma peculiar como a sátira reorganiza os elementos da realidade. Diferente do mundo real, onde os acontecimentos seguem mediações concretas, a sátira opera por meio da supressão dessas mediações, criando uma imagem exagerada e contrastante da realidade. Esse processo é responsável por intensificar o impacto sensível da obra, tornando a sátira expressiva e perceptível ao leitor.

Para além disso, a coerência interna da sátira não depende apenas de uma reprodução fiel da realidade, mas da precisão com que estabelece conexões entre categorias essenciais. Por isso, embora a sátira ofereça uma impressão de realidade, essa impressão não se fundamenta na mera cópia do real, mas num reflexo distorcido que evidencia contradições e absurdos o que, muitas vezes, desliza para o âmago do fantástico.

Ainda a respeito da sátira, Bakhtin, no livro *Problemas na poética de Dostoiévski* (2010), especificamente no quarto capítulo, intitulado “Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski”, apresenta ponderações acerca da origem e das características da sátira menipeia. Diferente de Lukács, o teórico conceitua a sátira como um gênero do campo sério-cômico:

No caso da Antiguidade Clássica e, posteriormente, na época do Helenismo, formam-se e desenvolvem-se inúmeros gêneros, bastante diversos exteriormente, mas interiormente cognatos, constituindo, por isso, um campo especial da literatura que os próprios antigos denominaram muito expressivamente sério-cômico. Neste, os antigos incluíam os mimos de Sófron, o “diálogo de Sócrates” (como gênero específico), a vasta literatura dos simpósios (também gênero específico), a primeira Memorialística (Íon de Quio, Crítias), os panfletos, toda a poesia bucólica, a “sátira menipeia” (como gênero específico) e alguns outros gêneros (Bakhtin, 2010, p. 121).

No tocante à origem, Bakhtin reflete sobre a carnavalização na literatura, retomando o carnaval como um evento cultural e popular, cujo ponto alto se dá nas ações de coroação e destronamento de um escravo como rei carnavalesco, o que aponta para a desestabilização de uma ordem preestabelecida. Essa cosmovisão carnavalesca é responsável por permitir e conciliar elementos opostos, como o diálogo filosófico, a aventura e o fantástico, na formação da sátira menipeia.

Para Bakhtin, a cosmovisão do folclore carnavalesco é o que define as peculiaridades dos gêneros literários que compõem o sério-cômico, estabelecendo uma relação singular entre a imagem, a palavra e a realidade. O autor destaca três peculiaridades que para ele são comuns em todos os gêneros integrantes do sério-cômico:

A primeira peculiaridade de todos os gêneros do sério-cômico é o novo tratamento que eles dão à realidade. A atualidade viva, inclusive o dia a dia, é o objeto ou, o que é ainda mais importante, o ponto de partida da interpretação, apreciação e formalização da realidade. (...) A segunda peculiaridade é inseparável da primeira: os gêneros do sério-cômico não se baseiam na lenda nem se consagram através dela. Baseiam-se conscientemente na experiência (...). A terceira peculiaridade são a pluralidade de estilos e a variedade de vozes de todos esses gêneros (Bakhtin, 2010, p. 122-123).

Bakhtin explica que as raízes da sátira menipeia estão na Antiguidade Clássica e que a sua denominação se deve ao filósofo Menipo²² de Gádara, do século II a.C.. Porém, sabe-se que a utilização do termo para nomear o gênero propriamente dito

²² As obras de Menipo não foram preservadas até os dias atuais e as informações sobre elas nos são transmitidas por meio de outros textos. Entre essas fontes, destaca-se *Vidas e Doutrinas dos Filósofos Ilustres*, escrito por Diógenes Laércio no século III d. C., uma compilação que apresenta os principais filósofos da Antiguidade.

(conforme a visão de Bakhtin) foi introduzido pela primeira vez por um erudito romano chamado Varro, do século I a. C.. O teórico ressalta que “A ‘sátira menipeia’ exerceu uma influência muito grande na literatura cristã antiga (do período antigo) e na literatura bizantina (e, através desta, na escrita russa antiga.” (Bakhtin, 2010, p. 129).

Além disso, Bakhtin também ressalta o papel fundamental da sátira menipeia na evolução das literaturas europeias, destacando sua influência duradoura e sua capacidade de adaptação ao longo do tempo:

Esse gênero carnavalizado, extraordinariamente flexível e mutável como Proteu, capaz de penetrar em outros gêneros, teve uma importância enorme, até hoje ainda insuficientemente apreciada, no desenvolvimento das literaturas europeias. A “sátira menipeia” tornou-se um dos principais veículos e portadores da cosmovisão carnavalesca na literatura até os nossos dias (Bakhtin, 2010, p. 129).

Especificamente acerca das características da sátira, o teórico enumera quatorze particularidades, levando em conta a forma como elas foram determinadas na Antiguidade. Segundo Bakhtin (2010), a sátira é marcada pela presença do elemento cômico, que atua como instrumento crítico e estruturante, e pela liberdade de invenção no enredo e na reflexão filosófica, permitindo a criação de situações originais que problematizam questões humanas e sociais. A fantasia audaciosa, sempre orientada por fins filosófico-ideológicos, combina-se frequentemente com simbolismo e elementos místico-religiosos, demonstrando que o sobrenatural na sátira está integrado à narrativa e à ideologia da obra. Essa ousadia se alia a um universalismo filosófico, enquanto a estrutura narrativa, por vezes organizada em três planos com deslocamentos entre terra, Olimpo e inferno, amplia seu alcance simbólico.²³

²³ As quatorze particularidades da sátira, elencadas por Bakhtin (2010), são: (1) a importância do elemento cômico; (2) a liberdade de invenção do enredo e filosófica; (3) a fantasia audaciosa e descomedida, interiormente motivada por um fim filosófico-ideológico; (4) a combinação orgânica do fantástico livre com o simbolismo e, por vezes, com elementos místico-religiosos; (5) a ousadia da invenção e do fantástico aliada a um universalismo filosófico; (6) a estrutura em três planos, com deslocamentos da ação entre a terra, o Olimpo e o inferno; (7) a modalidade específica do fantástico experimental; (8) a experimentação moral e psicológica; (9) a presença de cenas de escândalo e comportamentos excêntricos; (10) o uso de contrastes agudos e jogos de oximoros; (11) a incorporação de elementos da utopia social; (12) o amplo emprego de gêneros intercalados; (13) a multiplicidade de estilos e a pluritonalidade; e (14) a publicística atualizada. Ressalte-se que, em relação ao *corpus* aqui analisado, privilegiamos algumas dessas particularidades para orientar a leitura crítica e a abordagem interpretativa.

Para Bakhtin (2010), a modalidade específica do fantástico experimental permite explorar o inesperado e desafiar convenções literárias, ao passo que a experimentação moral e psicológica revela dilemas éticos e comportamentais profundos. Cenas de escândalo e comportamentos excêntricos reforçam o efeito crítico e humorístico, complementadas por contrastes agudos e jogos de oximoros que intensificam a ambiguidade reflexiva. A incorporação de elementos da utopia social oferece perspectivas alternativas sobre a organização humana, enquanto o uso de gêneros intercalados, a multiplicidade de estilos e a pluritonalidade enriquecem a expressão narrativa. Por fim, a atualização publicística evidencia o diálogo constante da sátira com questões contemporâneas, articulando humor, crítica social e experimentação literária de forma integrada e significativa.

Nesse contexto, Bakhtin (2010) aponta que em razão da sátira ter suas raízes ligadas ao folclore carnavalesco e se caracterizar por “(...) uma excepcional liberdade de invenção do enredo e filosófica” (p. 130), ela permite a combinação do fantástico e maravilhoso com o universalismo filosófico, ajustando-se à intenção do artista de questionar as verdades consideradas absolutas pela tradição.

Para o teórico, a própria formação da sátira aponta para essa desintegração da tradição, conforme o seguinte trecho:

Ela se formou na época da desintegração da tradição popular nacional, da destruição daquelas normas éticas que constituíam o ideal antigo de “agradável” (beleza-dignidade), numa época de luta tensa entre inúmeras escolas e tendências religiosas e filosóficas heterogêneas (...) (Bakhtin, 2010, p. 136).

Além da qualidade de rompimento com a tradição, a sátira apresenta um desenvolvimento flexível e mutável, que penetra em outros gêneros e emprega gêneros intercalados, como novelas, cartas e discursos oratórios. Assim, essa versatilidade da sátira manifesta a sua grande característica dialógica: “(...) a multiplicidade de estilos e a pluritonalidade (...)” (Bakhtin, 2010, p. 135).

Nesse contexto, a sátira, com seu caráter mutável e flexível, penetra no universo do realismo maravilhoso presente na narrativa e proporciona uma visão ampliada da realidade. Conforme Bakhtin, a característica mais importante da sátira constitui-se em que “(...) a fantasia mais audaciosa e descomedida e a aventura são

interiormente motivadas, justificadas e focalizadas aqui pelo fim puramente filosófico-ideológico” (Bakhtin, 2010, p. 130).

O riso carnavalesco de Bakhtin encontra paralelo na obra de Saramago quando a morte, tradicionalmente representada como força temida e transcendente, é humanizada e ridicularizada. Na terceira parte da narrativa, ao apaixonar-se por um violoncelista, a figura que deveria aterrorizar o homem se torna vulnerável, invertendo a lógica hierárquica entre vida e morte.

Diante disso, a partir das reflexões de Lukács e Bakhtin sobre a sátira, constatamos que, embora ambos compartilhem uma formação marxista, suas abordagens em relação a esse fenômeno literário apresentam diferenças fundamentais. Bakhtin concebe a sátira como um gênero literário específico, cuja origem está profundamente associada ao princípio da carnavalização, um elemento estruturante da literatura popular e da tradição cômica. Para ele, a sátira se insere no amplo contexto da cultura carnavalesca, caracterizando-se pela inversão hierárquica, pela paródia e pela subversão das normas estabelecidas²⁴.

Lukács, por outro lado, adota uma perspectiva distinta, compreendendo a sátira não como um gênero autônomo, mas como um método criativo que se manifesta na construção da obra literária. Seu entendimento sobre a sátira se desenvolve a partir de sua crítica às concepções estéticas de Schiller, Vischer e, sobretudo, Hegel, analisando o papel que a sátira desempenha no pensamento da filosofia clássica alemã.

Essa perspectiva é visível em *As intermitências da morte*, em que a sátira se manifesta como método recorrente. O narrador satiriza, por exemplo, as tentativas do governo de administrar a crise da imortalidade com soluções burocráticas ineficazes, expondo as contradições da política diante do insólito

Para Lukács, a sátira possui um caráter essencialmente combativo, pois, por meio da distorção e da hipérbole, busca revelar as contradições da realidade e expor os conflitos sociais e ideológicos que permeiam a vida histórica. Dessa forma, enquanto Bakhtin enfatiza a relação da sátira com a carnavalização e a cultura

²⁴Compreendemos que a sátira pode ser encontrada em diversas formas, incluindo poemas. Muitos poemas de Gregório de Matos, por exemplo, são notáveis por sua crítica social e política, utilizando a forma poética para expressar sátira, ironia e humor. A conceituação de Mikhail Bakhtin parece estabelecer não a diferença tradicional de forma, mas em outro sentido, como o comportamento dos heróis.

popular, Lukács a compreende como um procedimento artístico voltado para a crítica social e filosófica, evidenciando o seu potencial de desvelamento das estruturas da realidade.

Assim, embora Lukács e Bakhtin adotem abordagens teóricas distintas sobre a sátira, fundamentadas em concepções diferentes de literatura e sociedade, ambos a reconhecem como uma forma literária capaz de expor as condições sociais e políticas, questionar a autoridade estabelecida e oferecer uma crítica incisiva da realidade. Além disso, a sátira, em suas análises, emerge como um espaço de expressão que possibilita a subversão das normas vigentes e a construção de múltiplas perspectivas dentro do discurso literário.

Consideramos igualmente relevante destacar um ponto específico da abordagem da sátira por ambos os autores: o tratamento da realidade. Ao pensar a sátira como um novo tratamento à própria realidade, Bakhtin (2010, p. 122) afirma que o objeto principal da sátira é a atualidade viva e o próprio dia a dia, enquanto Lukács (2011, p. 176) destaca o aparecimento de uma “(...) realidade poética que, tanto em seus detalhes quanto em sua totalidade, é um reflexo correto da realidade, mas que se afasta dela na ligação do detalhe com o todo (...), criando assim a aparência de uma realidade nova e original”.

Para Lukács, a sátira é concebida como uma forma de ruptura com a natureza, entendida aqui como o estado primordial das coisas, ou seja, a essência da realidade tal como ela realmente se apresenta. Nesse sentido, a sátira emerge como um mecanismo de desvendamento das contradições entre a aparência e a essência, expondo os desvios em relação a uma ordem natural idealizada.

A partir disso, o autor destaca que a sátira se manifesta quando o escritor rompe com essa ligação ingênua com a natureza, passando a enxergar a discrepância entre a realidade e o ideal. Nesse contexto, ele cita Schiller, que afirma: “O poeta pode ser dito satírico quando toma como objeto (...) o afastamento das coisas em relação à natureza e a contradição entre a realidade e o ideal” (Lukács, 2011, p. 163).

Dessa forma, no que concerne à análise da sátira no romance *As Intermittências da Morte*, alicerçamos nossa visão, primordialmente, na abordagem de Lukács. Simultaneamente, utilizaremos as quatorze características da sátira propostas por Bakhtin (2010) como um aparato descritivo e funcional, com o intuito de detalhar a presença do cômico e do subversivo na obra.

Assim, a sátira em Saramago não se limita a denunciar vícios sociais, mas opera como chave estética que potencializa o efeito maravilhoso. Em *As intermitências da morte*, a sátira dirigida a instituições, como a Igreja, o governo e a imprensa, evidencia que o insólito não se sobrepõe ao real, mas serve para expor suas fissuras. Essa articulação entre sátira e maravilhoso será o eixo central da análise proposta nesta dissertação.

Mais adiante, no terceiro capítulo, dedicado à leitura de *As Intermittências da Morte*, exploraremos as relações entre alguns diferentes tipos de sátira presentes na obra. Analisaremos como a sátira social e filosófica de Lukács se entrelaça com as características propostas por Bakhtin. Essa análise permitirá uma compreensão mais detalhada das nuances da sátira no romance, revelando as interações entre o cômico e o crítico, bem como suas funções dentro da narrativa.

2.3 Um percurso na construção estética da prosa saramaguiana

A profícua fortuna crítica em torno de José Saramago ressalta, dentre vários aspectos, a originalidade estilística do autor, forjada pela fusão de diferentes elementos literários. Algumas das características mais notáveis apontadas pela crítica especializada incluem: estilo narrativo único, demonstrado na ausência de pontuação convencional, na construção de frases longas e no recorrente fluxo de consciência; abordagem filosófica, presente nas inúmeras reflexões sobre a natureza humana, a moralidade, a condição social e a existência; crítica social e política; e narrativas profundas e complexas, com tramas multifacetadas que exploram diferentes camadas de significado.

Além desses aspectos, reconhecemos e constatamos a fusão do realismo maravilhoso, caracterizado pela inserção de elementos insólitos no contexto cotidiano, com uma sátira afiada. Consideramos essa combinação uma das principais técnicas que permitem ao autor explorar questões sociais, políticas e existenciais de maneira provocativa e reflexiva.

A princípio, a nossa intenção é realizar um mapeamento temático dos romances do autor, focado na análise da presença e atuação do realismo maravilhoso e da sátira em cada obra, permitindo uma compreensão crítica de como esses

elementos se desdobram na estética de Saramago, até a publicação de *As Intermittências da Morte*.

O primeiro romance publicado por Saramago, aos 25 anos, foi *Terra do Pecado* (1947), que, segundo a crítica, distingue-se dos demais por suas características realistas e naturalistas. Freitas (2019) estabelece uma comparação entre a obra de Saramago e o romance de Eça de Queirós, *O primo Basílio* (1878), apontando similaridades entre as caracterizações morais e físicas das personagens. Essa análise destaca, principalmente, as protagonistas Luísa e Maria Leonor, ambas retratadas como jovens recatadas, criadas segundo os padrões da sociedade portuguesa, e ressalta semelhanças psicológicas entre elas, evidenciando paralelos nas construções das personagens femininas de ambos os autores.

Todavia, apesar de Freitas (2019) apontar a presença de um narrador contido e de traços moralistas em *Terra do Pecado*, é crucial considerar a influência do contexto histórico tumultuado durante a ditadura salazarista em Portugal. Apesar de, nesse primeiro momento, Saramago desenvolver uma narrativa ambientada em outro tempo, diferente da literatura proposta pelos autores neorrealistas da época, observamos os primeiros indícios das ironias e reflexões que caracterizariam a obra saramaguiana posteriormente.

Em *Terra do Pecado*, embora não se encontrem elementos distintivos do realismo maravilhoso, é perceptível a sutil gênese da sátira, identificada em determinados espaços, personagens e momentos da narrativa. Destacamos, dentre eles, o confronto entre os personagens doutor Viegas, um ateu convicto, e padre Cristiano, amigo da família, que sempre oferece respostas prontas e ortodoxas para as questões levantadas pelo médico.

Acerca desse período no percurso literário de José Saramago, Ferreira e Ferreira (2012) apontam que, após estreitar no cenário literário com o romance *Terra do Pecado*, em 1947, mesmo ano do nascimento de sua única filha, Violante, José Saramago continua atuando como funcionário público e passa cerca de duas décadas sem publicar novas obras, pois embora tenha submetido o manuscrito de *Clarabóia*, em 1952, ao seu editor, a obra foi rejeitada em razão da ditadura e permaneceu inédita por muitos anos.

Em 1977, seguindo a Revolução dos Cravos, José Saramago lança *Manual de Pintura e Caligrafia*. O romance é centrado em explorar psicologicamente o

protagonista e analisar os seus conflitos, anseios e frustrações. Porém, ainda que sutilmente, vislumbramos a inclinação fantástica do autor, representada pela aparição do pintor espanhol Goya e suas figuras anômalas e monstruosas, conforme descreve Ferenc (2012) no artigo intitulado “O fantástico nos romances de José Saramago”.

No período pós-revolução, quando parte do modelo europeu daquilo que é real se revelou falível, irrompe em Portugal uma literatura caracterizada pela presença de elementos insólitos e fantásticos como forma de desvelar a realidade. Nesse mesmo período, o *boom* latino-americano provocava um deslocamento do centro literário que se situava nas principais capitais europeias.

Através do contato literário e cultural entre Portugal e a América Latina, novas relações e perspectivas literárias são suscitadas. O impulso do *boom* faz emergir em Portugal a descoberta do próprio realismo maravilhoso lusitano, que vem desde os românticos²⁵ e possui importantes precedentes na história.

Os romances *Levantado do Chão* (1980) e *Memorial do Convento* (1982) exibem traços simbólicos do Neorrealismo, demonstrando uma representação nítida de espaços históricos e uma análise da História portuguesa. Ambos os romances são marcados por uma reflexão crítica sobre os eventos históricos e personagens, oferecendo uma nova maneira de interpretar e compreender a trajetória histórica de Portugal sob uma perspectiva renovada.

Em *Levantado do Chão*, o narrador descreve vividamente a vida dos trabalhadores rurais, revelando a injustiça social e a opressão enfrentadas por eles ao longo da história portuguesa. Ao destacar a realidade do latifúndio, Saramago oferece uma crítica contundente à estrutura social e política do país.

Essa herança neorrealista permanece, embora transfigurada, em *As intermitências da morte*. Se em *Levantado do Chão* a denúncia recai sobre a exploração agrária, no romance de 2005 a crítica desloca-se para instituições universais, que revelam seu caráter falho e individualista diante da súbita ausência de mortes.

²⁵ Encontramos certa afinidade na abordagem dos românticos portugueses, como Almeida Garrett, Alexandre Herculano e Camilo Castelo Branco, em relação ao uso de elementos folclóricos, míticos e lendários da história portuguesa em suas obras. Eles muitas vezes evocavam um senso de magia e mistério ao explorar o passado do país, criando atmosferas vívidas e utilizando a imaginação para recriar narrativas históricas e lendas populares.

Em *Memorial do Convento*, a voz ficcional mergulha na construção do Palácio Nacional de Maфра durante o reinado de Dom João V, utilizando-o como pano de fundo para explorar os eventos históricos e as figuras relevantes da época. Saramago não só retrata a grandiosidade arquitetônica do palácio, mas também examina a complexidade das relações sociais, os desafios enfrentados pelo povo e os efeitos da influência religiosa e política na sociedade portuguesa.

Todavia, apesar de o escritor exibir nessas obras aspectos da estética neorrealista, simultaneamente foge desses padrões através da utilização do realismo maravilhoso e da sátira. De acordo com Roas (2014, p. 36), “O “realismo maravilhoso” propõe a coexistência não problemática do real e do sobrenatural em um mundo semelhante ao nosso”, ou seja, ele permite uma integração do real e do irreal em uma única representação de mundo.

É a partir dessa teorização que se torna evidente em *Levantado do Chão* a presença do realismo maravilhoso. Essa manifestação ocorre pela fusão entre presente e passado, manifestada no deslocamento temporal, nas aparições noturnas de figuras fantasmagóricas, nas metamorfoses de homens que se transformam em lobos e porcos, assim como na coexistência de vivos e mortos. Dentre as características do realismo maravilhoso presentes em *Levantado do Chão*, Antonietti-Lopes (2007, p. 21) destaca o deslocamento do tempo (mistura de presente e passado) e a presença do narrador-contador de histórias (comentários, julgamentos, recorrências).

Quanto à sátira, notamos sua evidência na figura do padre Agamedes. Saramago utiliza este personagem para satirizar a função de Deus e a narrativa eclesástica. Ao reproduzir os pensamentos do clérigo, o autor ataca de forma incisiva o discurso católico e suas contradições.

Em *Memorial do Convento*, o escritor utiliza o processo de construção do edifício para explorar a extravagância e a ambição dos governantes da época, contrastando a grandiosidade do projeto com as dificuldades e sofrimentos enfrentados pelos trabalhadores envolvidos na construção. Outro ponto de sátira é a maneira como Saramago retrata a vida na corte e as relações entre os personagens nobres, oferecendo uma visão crítica e cômica das intrigas palacianas e da extravagância dos aristocratas, revelando os excessos e a corrupção da elite dominante.

A respeito disso, Reis destaca em *Memorial do Convento* a presença frequente da ironia, da paródia e do sarcasmo, que “(...) contribuem para uma reinterpretação de figuras e de episódios mitificados na cultura ocidental e na cultura portuguesa” (Reis, 2004, p. 37). Além disso, personagens como Blimunda, com poderes sobrenaturais de enxergar o interior das pessoas e dos objetos, apontam a aproximação do romance com o realismo maravilhoso.

Em entrevista concedida a José Jorge Letria, em 1982, José Saramago declarou que os seus livros são profundamente realistas, mas que as produções mais recentes são cheias de elementos que numa outra fase da sua escrita não estiveram presentes: “no realismo hoje cabem muito mais coisas do que aquelas que durante muito tempo se consentiu que lhe metessem dentro. O meu realismo é, no fundo, um realismo de portas abertas” (Saramago, 2010, p. 151).

Dessa forma, através da ficcionalização da história em *Levantado do Chão* e *Memorial do Convento*, ambos publicados no início da década de 1980, podemos reconhecer a gênese da formação de uma estética saramaguiana que busca romper com a própria tradição popular nacional.

Acerca de uma conceituação do termo “tradição”, Todorov (1994) explica que ela ocorre como resultado do contato e das ressonâncias temáticas e estéticas em diversas obras ao longo do tempo, o que delimita uma fonte temática dentro das produções literárias de determinada sociedade e nos pontos temáticos que permanecem em constante diálogo dentro daquela tradição.

Diante disso, em concordância com Moisés (2008), salientamos que Saramago rompe com os alinhamentos automáticos, retoricismos e compromissos de verossimilhança fotográfica, tendências do contexto dominante até 1974. A partir desse momento, o escritor subverte o padrão, unindo a própria tradição literária portuguesa do romance histórico ao que seria o realismo maravilhoso hispano-americano.

Nessa conjuntura, assim como o movimento neorrealista português foi uma resposta à ditadura e censura, o realismo maravilhoso também propôs um descentramento e uma desestabilização do discurso dominante presente no contexto hispano-americano, que só aceitava um ponto de vista e ignorava as vozes consideradas marginalizadas. Essa aproximação com o realismo maravilhoso, portanto, revela a semelhança de dois universos literários distantes geograficamente,

mas com afinidades culturais e estéticas que apontam para indícios de motivações referenciais equivalentes.

O ano da morte de Ricardo Reis, publicado em 1984, representa um ponto de inflexão na trajetória estética de Saramago, em que o autor, sem abandonar o diálogo com a história, passa a investir na ambiguidade entre o real e o insólito. O romance demonstra uma forma de realismo maravilhoso introspectivo, no qual o extraordinário se manifesta de modo silencioso, diluído na atmosfera melancólica de uma Lisboa enevoadada e labiríntica.

Ao retornar do exílio, o heterônimo de Fernando Pessoa adentra uma cidade descrita como um organismo vivo, dotado de sensações e humores: “É domingo. Para além dos barracões do cais começa a cidade sombria, recolhida em frontarias e muros (...) olhando para fora com olhos vagos, ouvindo gorgolhar a água dos telhados” (Saramago, 1988, p. 13). Tal personificação, que dissolve as fronteiras entre espaço e personagem, materializa a dimensão insólita da narrativa. Conforme observa Antonietti-Lopes (2017), Saramago constrói aqui uma estética do insólito que se infiltra na tessitura narrativa, criando efeitos de estranhamento e de naturalização, pela qual o maravilhoso surge como extensão perceptiva do olhar de Ricardo Reis.

Essa fusão entre interioridade e espaço histórico projeta a cidade de Lisboa como símbolo da estagnação portuguesa e reflete, simultaneamente, o desencanto do protagonista diante de um país imobilizado sob o salazarismo.²⁶

Ao descrever a alfândega como “uma antecâmara, um limbo de passagem” (Saramago, 1988, p. 14), o narrador revela uma nação presa entre o passado e o futuro — imagem que traduz, sob viés satírico, a letargia espiritual e política do povo português. Assim, o maravilhoso em *O ano da morte de Ricardo Reis* não se opõe ao real, mas o desnuda, ampliando-o até o limite do absurdo cotidiano.

Como assinala Antonietti-Lopes (2017), o maravilhoso saramaguiano assenta-se no cruzamento do histórico com o imaginário, produzindo uma realidade outra, em que a lógica racional é constantemente posta em causa. Ao retratar um país

²⁶ Ainda que se identifique uma relação entre a representação literária e o contexto histórico do salazarismo, é preciso considerar que a literatura não se limita a reproduzir a realidade. Conforme já observava Aristóteles, na *Poética* (séc. IV a.C.), a arte não é uma cópia do mundo empírico, mas uma forma de recriação, capaz de operar tanto por acréscimo quanto por decréscimo em relação ao real. Assim, a Lisboa literária não corresponde à cidade histórica em sua materialidade, mas a uma elaboração simbólica que traduz o sentimento de estagnação e desencanto do protagonista.

transformado em labirinto e um sujeito dividido entre vida e morte, Saramago tensiona o limite entre sonho e consciência crítica, consolidando o movimento de sua prosa rumo à integração entre maravilhoso e sátira.

Em 1986, José Saramago publica *A jangada de pedra*, romance que, já em sua epígrafe, “Todo futuro és fabuloso”, de Alejo Carpentier, anuncia a filiação estética à tradição do realismo maravilhoso. Carpentier, como mencionado anteriormente, foi o primeiro a empregar o termo “Real Maravilhoso” no prólogo de *El reino de este mundo* (1948), tornando-se uma das vozes fundamentais na conceituação e consolidação dessa categoria literária. A escolha dessa epígrafe por Saramago não é por acaso: ela antecipa o deslocamento simbólico e geográfico que estrutura o romance, no qual o território ibérico se desprende do continente europeu e passa a flutuar no Atlântico, instaurando uma narrativa que funde o insólito e a sátira com crítica social e política.

O destacamento físico da Península Ibérica do continente europeu instaura uma situação que transgride a lógica natural e racional, mas que é narrada com a mesma naturalidade com que, em outros romances, o narrador saramaguiano descreve fatos cotidianos. A península que se transforma em jangada de pedra, “barca que se afasta do porto e aponta ao mar outra vez desconhecido” (Saramago, 2008, p. 39), representa simultaneamente o distanciamento histórico, cultural e político entre Portugal, Espanha e o restante da Europa.

Como observa Samira Botelho (2012, p. 81), Saramago “não só transformou o discurso historiográfico em discurso literário, como o fez de uma maneira extrema: com fatos que transcendem à normalidade, que fogem à esfera do racional”. Assim, ao “descolar a península do continente”, o escritor constrói “uma imagem forte, exagerada, do sentimento de distanciamento que há anos se faz presente na cultura dos portugueses e dos espanhóis” (Botelho, 2012, p. 81). O insólito, portanto, não se limita a um efeito estético: converte-se em um dispositivo crítico capaz de desvelar as contradições históricas e identitárias do espaço ibérico.

O deslocamento geográfico da península constitui também uma representação da memória e da condição histórica do povo português, que, ao mesmo tempo em que se sente “à margem” do continente, mantém viva a vocação marítima e o impulso de viagem. Como explica Botelho (2012, p. 82), ao “afastar a península do restante do continente, José Saramago fez referência às viagens marítimas – tão importantes na construção da identidade do povo ibérico”.

Nesse sentido, o insólito em *A jangada de pedra* reforça a dialética entre afastamento e reencontro, solidão e pertencimento, memória e utopia, instaurando uma poética do deslocamento que articula o maravilhoso e o político. Ao representar o espaço como entidade viva e errante, Saramago reitera o tema da viagem como metáfora da própria identidade portuguesa — “navegar é preciso, viver não é preciso” — transformando o fantástico em instrumento de crítica histórica e de autoconhecimento coletivo.

Em *História do Cerco de Lisboa* (1989), José Saramago realiza uma inflexão em relação ao tratamento do maravilhoso presente em romances anteriores. Se antes o insólito se apresentava por meio de acontecimentos extraordinários e visíveis, como a separação da península, neste romance ele se desloca para o plano da reescrita histórica. Como observa Paulo Serra (2023, p. 182), Saramago “encontra na intervenção do maravilhoso uma estratégia retórica que coloca em causa o cânone e a tradição literária, questionando o real e procurando intervir sobre ele”. A “amalgama de realidade e magia” que, segundo Berrini (1998, p. 127, apud Serra, 2023), caracteriza o realismo maravilhoso, é aqui menos evidente, mas ainda atua de forma simbólica na ruptura do discurso histórico e na inversão das suas certezas.

O romance tematiza o ato de reescrever o passado, revelando a dimensão criadora e subversiva do gesto ficcional. Raimundo Silva, ao inserir um simples “não” na narrativa histórica, transforma um enunciado oficial em espaço de contestação e dúvida. Esse gesto, aparentemente banal, adquire valor insólito porque rompe a linearidade e a autoridade da História: “o que passou a estar escrito, o mundo, então emendado, terá vivido diferentemente só um curto instante” (Saramago, 1989, p. 29).

Como explica Serra (2023, p. 186), Saramago “comenta o passado à luz do presente, filtrado pela sua própria subjetividade”, o que aproxima o romance de uma forma de “realismo maravilhoso discursivo”, em que a imaginação corrige, questiona e reinventa o que foi cristalizado como verdade. O insólito, portanto, manifesta-se como categoria epistemológica, que revela a instabilidade da própria ideia de realidade e de História.

Paralelamente à dimensão insólita, *História do Cerco de Lisboa* desenvolve uma poderosa sátira da historiografia portuguesa, desestabilizando seus heróis e mitos fundadores. Como observa Lucas Lopes (2012, p. 94), o romance “revitaliza o romance histórico na medida em que coloca em dúvida as verdades sedimentadas na

sociedade”, dando voz a personagens marginais e “satirizando e ironizando a história apreendida como monumento de verdades”. O célebre discurso de D. Afonso Henriques, símbolo da fundação nacional, é reescrito em tom prosaico e humorístico — “nós cá, embora vivamos neste cu do mundo (...)” (Saramago, 2000, p. 139) —, transformando a solenidade épica em fala cotidiana. O riso, nesse contexto, cumpre função crítica e desmistificadora: ao ridicularizar a retórica heroica, Saramago evidencia o caráter ideológico da História e reafirma o poder libertador da linguagem. Assim, o romance conjuga o insólito da reescrita com a sátira corrosiva, ampliando a consciência histórica do leitor.

Na obra *O evangelho segundo Jesus Cristo*, publicado em 1991, o autor revisita um dos mais consagrados relatos da tradição ocidental para subvertê-lo sob o olhar da ficção. Reescrevendo os episódios bíblicos a partir de uma perspectiva humana e desmistificadora, Saramago apresenta um Jesus contraditório, sensível e consciente de seu papel histórico. O destino de Cristo é narrado por um Deus ambíguo e por um Diabo surpreendentemente lúcido.

Assim, José Saramago reelabora o universo religioso por meio do que David Roas (2014) denomina de “maravilhoso cristão”, isto é, uma forma narrativa na qual o sobrenatural não rompe a lógica do real, pois encontra explicação dentro de uma ordem já codificada: a fé cristã (Roas, 2014, p. 37). Nessa perspectiva, os milagres, as aparições divinas e os diálogos entre Deus, o Diabo e Jesus são apresentados com naturalidade, sem causar espanto aos personagens ou ao narrador. Como observa Roas (2014, p. 37), “os fenômenos sobrenaturais têm uma explicação religiosa (...) o que elimina toda a possibilidade de transgressão”. Saramago, contudo, transforma essa herança da tradição cristã em um campo de problematização ética e filosófica, pois o maravilhoso, embora aceito como possível, passa a ser questionado quanto à sua legitimidade moral.

Essa reinterpretação do maravilhoso cristão é acompanhada de uma forte sátira, construída, sobretudo, pela inversão dos papéis entre Deus e o Diabo. A representação de um Deus autoritário, preocupado com o poder e com o controle das consciências, contrapõe-se a um Diabo humanizado, dotado de compaixão e lucidez. Tal inversão, como aponta Bakhtin (2010), é característica do princípio carnavalesco, em que ocorre o destronamento simbólico das figuras de autoridade e a suspensão das hierarquias espirituais e morais. Ao ridicularizar o divino, Saramago desloca o

centro da fé para o domínio da razão e da humanidade, instaurando uma sátira que configura uma crítica à manipulação ideológica do Sagrado.

Em *Ensaio sobre a cegueira* (1995), romance que inaugura o segundo ciclo da produção saramaguiana, segundo Arnaut (2008), o autor reformula os procedimentos narrativos do insólito, afastando-se da representação da história nacional para abordar uma crise universal da humanidade. O enredo parte de um acontecimento extraordinário, uma epidemia de cegueira branca que se espalha sem causa aparente, mas esse fato é narrado com naturalidade, sem questionamentos metafísicos ou explicações científicas. Essa naturalização do irreal aproxima o romance do realismo maravilhoso, em que o extraordinário é acolhido como parte da realidade. A cegueira, embora inexplicável, é tratada como dado empírico, e o narrador, com seu tom distanciado e impessoal, reafirma o absurdo como cotidiano, convertendo o insólito em uma categoria perceptiva do humano.

De acordo com Antonietti-Lopes (2011), nesse tipo de narrativa “a atmosfera do absurdo se instala por meio da técnica do estranhamento”, de modo que o familiar se torna inquietantemente estranho. Em *Ensaio sobre a cegueira*, a cegueira coletiva, a mulher do médico — a única que conserva a visão — e o cão das lágrimas são elementos que constroem essa sensação de irrealidade, sem que o narrador a justifique. A ausência de espanto nas personagens e o tom do relato contribuem para a naturalização do absurdo, característica essencial no realismo maravilhoso. Como assinala Antonietti-Lopes (2011, p. 102) “a sensação de irrealidade se instaura na narrativa pela impossibilidade de uma definição palpável dos fatos”.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, Saramago também faz uso da sátira para discutir um grande problema do homem na modernidade: a crise identitária. Alvarez (2010) ressalta que, neste romance, a sátira tem como alvo rebaixar e escarnecer a ordem estabelecida, sugerindo uma nova perspectiva de visão e pensamento. Ainda no início da narrativa, no episódio em que o primeiro personagem fica cego, observamos um dos traços da sátira destacados por Bakhtin: o fantástico experimental, caracterizado pela escolha de um campo de visão insólito a partir de experiências atípicas. As categorias do tempo e do espaço são subvertidas e reelabora-se um espaço-tempo que divide a existência dos personagens em três momentos: antes, durante e após o manicômio (Alvarez, 2010).

A obra *Ensaio sobre a lucidez* (2004) constitui-se como uma sátira aos limites representativos da democracia. Quando todos os cidadãos votam em branco como forma de protesto, expressando opiniões de maneira direta, eles utilizam a sátira para desmascarar as contradições e os absurdos da situação política daquele país fictício.

Ao percorrermos a trajetória estética da prosa saramaguiana até *Ensaio sobre a Lucidez*, observamos um movimento de ampliação das possibilidades narrativas e críticas do autor, que parte de uma escrita fortemente ancorada na história e na sátira social para atingir, gradativamente, uma dimensão mais universal e reflexiva. Desde as obras iniciais, Saramago constrói uma poética marcada pela tensão entre o real e o insólito, em que o realismo maravilhoso surge como via de questionamento da realidade histórico-política e da tradição literária. A sátira, nesse percurso, consolida-se como força motriz dessa estética, funcionando como instrumento de dessacralização dos discursos de poder, sejam eles religiosos, políticos ou morais.

Desse modo, a poética saramaguiana vai se configurando como um espaço de articulação e permanente diálogo com o insólito. A sátira crítica, a inversão de hierarquias e a carnavalização instauram um olhar renovado sobre o mundo, no qual a literatura torna-se instrumento de desmascaramento e reinvenção. Se nas primeiras obras o realismo maravilhoso e o fantástico eram mobilizados como estratégias de ruptura com a tradição realista, nas narrativas posteriores o insólito passa a servir à reflexão ética e existencial, deslocando o foco do evento extraordinário para o questionamento do próprio sujeito diante da realidade. Assim, o percurso até aqui traçado evidencia a consolidação de uma estética em que o realismo maravilhoso e a sátira se entrelaçam numa escrita que subverte a lógica do mundo para revelar, paradoxalmente, sua mais profunda verdade humana.

Dessa forma, a leitura de *As intermitências da morte*, a ser detalhada no próximo capítulo, não será abordada apenas como um evento insólito, mas como o ápice dessa fusão estética, na qual a interrupção das mortes atua como dispositivo maravilhoso que potencializa a sátira das instituições e das falhas da condição humana. A análise subsequente explorará, portanto, como essa dupla chave interpretativa, Realismo Maravilhoso e Sátira, permite o pleno desvelamento das camadas críticas e filosóficas do romance.

CAPÍTULO III – O MARAVILHOSO SATÍRICO EM *AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE*

Antes de adentrarmos a análise do romance *As intermitências da morte*, é importante retomar, ainda que de modo sintético, as categorias teóricas que fundamentam esta leitura. Conforme discutido no capítulo anterior, o realismo maravilhoso, em Saramago, manifesta-se pela naturalização do insólito no seio do cotidiano e pela aceitação de fenômenos extraordinários como parte integrante da realidade narrada, sem que sejam postos em dúvida pelo narrador ou pelas personagens (Roas, 2014; Chiampi, 2015).

Já a sátira, segundo as concepções de Bakhtin (2010) e Lukács (2011), atua como um procedimento crítico que subverte hierarquias, ridiculariza instituições e desnuda contradições morais, sociais e políticas, operando por meio de três constantes, conforme Arturo Gouveia (2022) aponta: “ela é o resultado da soma de três constantes: o rebaixamento, os exageros e a intenção de riso” (Gouveia, 2022, p. 23).

Portanto, a comunhão entre essas categorias, que denominamos “maravilhoso satírico” constitui-se como eixo estético da poética saramaguiana, por meio do qual o autor transforma o extraordinário em instrumento de crítica ao real, reconfigurando o espaço da ficção como campo de reflexão ética, filosófica e existencial.

O romance *As intermitências da morte* inicia-se com duas epígrafes que anunciam a natureza dual e o campo de reflexão da obra, estabelecendo o tom para a construção do maravilhoso satírico. A primeira, “Saberemos cada vez menos o que é um ser humano” (atribuída ao Livro das Previsões), indica uma perspectiva de incerteza e instabilidade acerca da própria natureza humana. Ela prefigura o rebaixamento satírico da dignidade humana, que ocorrerá quando a morte se ausentar e as instituições entrarem em colapso. Já a segunda, “Pensa, por ex. mais na morte, - & seria estranho em verdade que não tivesse de conhecer por esse facto novas representações, novos âmbitos da linguagem” (Wittgenstein), estabelece um vínculo direto entre a experiência da finitude e a necessidade de criar novas formas de representação e linguagem para abordá-la.

Essas epígrafes, em conjunto, dialogam com a articulação entre realismo maravilhoso e sátira. O insólito (a interrupção da morte), enquanto fenômeno

extraordinário inserido no cotidiano, é o evento que materializa a incerteza humana (primeira epígrafe) e exige uma nova linguagem para sua descrição (segunda epígrafe). Essa perturbação da lógica, condição essencial do realismo maravilhoso, é o que abre espaço para que a narrativa explore, de maneira crítica e satírica, instituições, comportamentos sociais e tradições. Assim, Saramago coloca o leitor diante de uma experiência literária que mescla filosofia, crítica social e o fantástico, indicando que o absurdo será tratado com grande naturalidade, fundamentando a poética do maravilhoso satírico.

Nesse sentido, o presente capítulo de análise se dedicará especificamente à investigação de como o realismo maravilhoso e a sátira se articulam no romance para reforçar sua dimensão crítica e filosófica. O percurso se iniciará com o primeiro tópico, que abordará a configuração do tempo e do espaço, examinando como o cenário contribui para a construção do maravilhoso satírico. No segundo tópico, investigaremos a voz narrativa, considerando seu papel na naturalização do insólito e nas sátiras dirigidas às estruturas sociais e institucionais. Por fim, o terceiro tópico se dedicará aos personagens e às instituições, analisando suas funções caricaturais e suas reações diante dos eventos extraordinários, reforçando a dimensão satírica e crítica da obra.

3.1 O tempo e o espaço do maravilhoso satírico

Em *As intermitências da morte*, José Saramago constrói uma representação de espaços urbanos reconhecíveis do mundo contemporâneos – um país sem nome, mas com instituições, burocracias e meios de comunicação inconfundivelmente modernos —, nos quais o extraordinário se insere como componente orgânico da realidade. O irreal, longe de romper o real, torna-se sua extensão natural. É nessa fusão entre o empírico e o insólito que se desenha o tempo e o espaço do maravilhoso satírico, isto é, um cenário em que a suspensão da morte não causa espanto, mas reorganiza satiricamente a vida coletiva.

A primeira parte do romance, que se estende do primeiro ao sexto capítulo, situa-se num tempo cíclico e simbólico: o início de um novo ano, o momento em que o relógio marca a passagem para a “zero hora”. A escolha do instante em que a morte decide “suspender suas atividades” (Saramago, 2017, p. 11) é carregada de

ambiguidade mítica. Meia-noite é o ponto-limite entre o velho e o novo, entre o que se encerra e o que se inaugura. Esse limiar temporal, repetido no momento do retorno da morte, constitui um dos eixos estruturais do romance: o tempo é ritual e simbólico, próximo do tempo mítico e, ao mesmo tempo, da cronologia realista.

O narrador, ao anunciar o insólito com aparente objetividade, “No dia seguinte ninguém morreu” (Saramago, 2017, p. 11), cria uma ruptura sem ruptura: o impossível se instala com naturalidade, o extraordinário é absorvido pela rotina da informação jornalística. A ausência de estranhamento confere ao romance a marca do realismo maravilhoso, cuja principal operação é a naturalização do inverossímil (Chiampi, 2015). Essa normalização do insólito é reforçada por uma espacialidade de certa forma generalizada, em que o país permanece sem nome, tornando-se um espelho genérico da civilização ocidental contemporânea. O espaço, assim, assume função simbólica: o “país sem nome” pode ser qualquer país e, por isso, é o mundo.

Nesse cenário, o narrador enfatiza o caos cotidiano provocado pela suspensão da morte:

Desvairados, confusos, aflitos, dominando a custo as náuseas, os bombeiros extraíam da amálgama dos destroços míseros corpos humanos que (...) deveriam estar mortos e bem mortos, mas que, apesar da gravidade dos ferimentos e dos traumatismos sofridos, se mantinham vivos (...) (Saramago, 2017, p. 11-12).

Essa cena, que poderia ser trágica, é relatada com o tom neutro de um boletim de ocorrências. Assim, o espaço urbano, atravessado pelo absurdo, torna-se palco de uma comédia amarga, em que a vida, prolongada artificialmente, revela a precariedade moral e institucional de um mundo que não sabe lidar com a própria existência.

A suspensão temporal descrita como “se o tempo tivesse parado” (Saramago, 2017, p. 13) também tem função simbólica e estrutural: marca o início de um ciclo que desafia as leis da natureza e da razão. É o tempo mítico instaurado dentro do tempo histórico. Por isso, como observa Chiampi (2015), o realismo maravilhoso opera uma “poética da homologia”, integrando “as lógicas empírica e meta-empírica do sistema referencial do leitor” (p. 157).

Observamos essa homologia entre o real e o meta-real ao longo de toda a configuração do espaço social da narrativa, especialmente com o surgimento da chamada “máphia”. Grafada com “ph”, a organização surge como uma resposta pragmática ao impasse coletivo instaurado pela ausência da morte: famílias desesperadas recorrem a seus serviços para transportar, de forma clandestina, os moribundos até a fronteira, onde ainda se morre “normalmente”.

O espaço em que essa rede se organiza é um território fronteiro, liminar, que escapa tanto à ordem da vida quanto à da morte, um “entrelugar” em que se condensam as tensões éticas, políticas e metafísicas do romance. A máphia nasce nesse intervalo, no vazio deixado pela ausência da morte e pela inoperância das instituições, configurando um espaço híbrido entre o real e o maravilhoso, o moral e o ilícito.

O modo como o narrador introduz a máphia demonstra a sátira saramaguiana: o diálogo entre o diretor de serviço e os representantes do grupo desmonta qualquer pretensão moral ou heroica, revelando a naturalização do absurdo dentro da racionalidade burocrática, conforme observamos no trecho abaixo:

Quem são vocês, perguntou o director de serviço que atendera a chamada, Apenas um grupo de pessoas amantes da ordem e da disciplina, gente altamente competente na sua especialidade, que detesta confusões e cumpre sempre o que promete, gente honesta, enfim, E esse grupo tem nome, quis saber o funcionário, Há quem nos chame máphia, com ph, Porquê com ph, Para nos distinguirmos da outra, da clássica (...) (Saramago, 2017, p. 50).

Esse diálogo evidencia o modo como o absurdo, isto é, a existência de uma máphia legalizada e “honest”, é absorvido com plena normalidade por uma sociedade que já não distingue o ético do ilícito. Assim, a sátira de Saramago demonstra um mundo em que a desordem moral se oculta sob o discurso da competência e da eficiência, e em que até a morte, ausente, se transforma em oportunidade de negócio.

Nesse sentido, a cena aproxima-se do que Bakhtin (2010, p. 134) identifica como uma das particularidades da sátira: “as cenas de escândalos, de comportamento excêntrico, de discursos e declarações inoportunas (...), incluindo-se também as violações do discurso.” O episódio da máphia encena exatamente esse tipo de

transgressão carnavalesca. A própria grafia da palavra “máphia”, com ph, simboliza essa violação do código linguístico e moral, deslocando o signo para o território do absurdo. Assim, verificamos que a sátira saramaguiana opera no mesmo registro apontado por Bakhtin, rompendo a seriedade do discurso social e revelando, sob o verniz da ordem, o absurdo constitutivo da realidade.

O tempo e o espaço do romance, portanto, não são neutros: são atravessados pela sátira. A escolha da “zero hora” como marco da suspensão da morte e seu retorno sete meses depois, ambos anunciados por um narrador que alterna a gravidade e o satírico, revela como Saramago encara a própria ordem do mundo.

A partir da segunda parte da narrativa, do sétimo ao nono capítulo, o tempo adquire uma nova dimensão: a morte envia suas cartas “manuscritas de cor violeta”, anunciando individualmente a cada destinatário o momento de sua morte. Esse recurso altera o regime temporal da narrativa, de um tempo coletivo e caótico para um tempo individual e introspectivo. O tempo passa a ser o da expectativa e do adiamento, instaurando uma tensão entre o inevitável e o adiável, o universal e o pessoal. Essa mutação temporal reforça a sátira: o destino, burocratizado e regulado por correspondência, transforma a experiência da morte em mais um procedimento administrativo.

Por fim, na terceira parte do romance, o espaço e o tempo se contraem ainda mais, reduzindo-se ao quarto do violoncelista e à madrugada simbólica em que a morte, “às três horas dadas da madrugada”, o visita (Saramago, 2017, p. 147). Nesse cenário, o espaço íntimo substitui o coletivo e o tempo da narrativa adquire um caráter quase ritual. A morte atravessa a fronteira entre o mítico e o humano, entre o sagrado e o profano. A sátira cede lugar a um tom de revelação, mas o narrador continua a mediar o insólito como quem contempla o absurdo do humano e do divino reconciliados pela arte.

A configuração do tempo e do espaço em *As intermitências da morte* também pode ser compreendida à luz da reflexão de Lukács (2011) acerca da sátira e sua relação com o fantástico. O teórico observa que a sátira de força realista não se limita à representação mimética do real, podendo, ao contrário, recorrer ao distanciamento e à deformação para revelar a essência da realidade. Esse afastamento do real cria as condições para que o insólito, o fantasmagórico e até o maravilhoso se tornem veículos de crítica.

Este distanciamento da realidade (que continua a ser, contudo, uma reprodução correta da essência da realidade), esta contínua oscilação entre o real e 'irreal', cria a impressão do grotesco e do fantástico. Na verdade, isso ocorre somente quando este 'irreal' expressa, no nível do conteúdo, precisamente a essência da realidade (...) (Lukács, 2011, p. 177).

Assim, o maravilhoso satírico em Saramago nasce desse movimento de oscilação: o "irreal" não é fuga do mundo, mas meio de expor suas contradições mais profundas. O tempo e o espaço, ao se dobrarem sobre o realismo maravilhoso, não perdem seu vínculo com o real; antes, o revelam em sua dimensão mais complexa e contraditória. Nesse sentido, o país sem nome e o tempo simbólico da "zero hora" não são lugares fora da história, mas espelhos deformantes da pós-modernidade, em que o maravilhoso satírico se converte em instrumento de desmascaramento das contradições sociais.

3.2 A voz do maravilhoso satírico: o narrador como consciência crítica

A voz narrativa de José Saramago constitui um dos principais elementos de articulação entre o realismo maravilhoso e a sátira em *As Intermittências da Morte*. A construção de um narrador onisciente e intruso, que comenta, satiriza e se intromete nos acontecimentos, possibilita a naturalização do insólito e, simultaneamente, a exposição de uma crítica contundente às estruturas sociais e institucionais.

A tipologia desse narrador encontra respaldo na classificação proposta por Norman Friedman (2002) em *O ponto de vista na ficção*, estudo fundamental para a compreensão das relações entre voz, foco e distância narrativa. Ao analisar as possíveis formas de enunciação do relato ficcional, Friedman propõe uma série de questões que orientam a análise do ponto de vista, quem fala, de que posição, por meio de quais canais de informação e a que distância o leitor é colocado em relação à história, de modo a compreender como se constrói o efeito de presença ou afastamento deste narrador.

Entre as categorias delineadas pelo teórico, destacamos a do "autor onisciente intruso", cuja principal característica é a presença ativa de uma voz autoral que não

apenas relata os fatos, mas emite juízos, comenta e generaliza sobre a vida, as condutas e a moral humana, muitas vezes extrapolando o universo diegético. Trata-se, portanto, de um narrador cuja onisciência não é neutra: ele intervém, interpreta e conduz o olhar do leitor por meio de digressões. Essa voz, ao invés de desaparecer por detrás da ficção, se projeta deliberadamente sobre o texto, instaurando uma tensão entre a narrativa e a reflexão que ela engendra.

Sobre esse tipo de narrador, Friedman (2002) observa:

O leitor tem acesso a toda a amplitude de tipos de informações possíveis, sendo elementos distintivos desta categoria os pensamentos, sentimentos e percepções do próprio autor; ele é livre não apenas para informar-nos as ideias e emoções das mentes de seus personagens como também as de sua própria mente. A marca característica, então, do Autor Onisciente Intruso é a presença das intromissões e generalizações autorais sobre a vida, os modos e as morais, que podem ou não estar explicitamente relacionadas com a estória à mão (Friedman, 2002, p. 173).

Essa formulação evidencia que o narrador intruso ultrapassa a função de mediador da ação narrativa para assumir o papel de intérprete do mundo narrado. Sua voz reflete uma consciência crítica que se manifesta em comentários digressivos e observações filosóficas, operando como um espelho da própria subjetividade autoral.

É justamente essa função que o narrador de *As intermitências da morte* desempenha. Ao assumir uma postura onisciente e intrometida, ele combina a amplitude informativa do ponto de vista total com a liberdade crítica de uma voz que comenta o próprio enredo, aproximando-se do que Friedman chama de “sumário narrativo”, no qual a intervenção do narrador muitas vezes sobrepõe-se ao relato dos acontecimentos. Assim, a presença dessa voz não apenas organiza a narrativa, mas transforma o ato de narrar em ato de pensar, conferindo à obra uma dimensão metanarrativa e reflexiva que se ajusta tanto à sátira quanto à filosofia que caracterizam o estilo saramaguiano.

A voz narrativa de *as intermitências da morte* também se aproxima da sátira conforme delineada por Bakhtin (2010), sobretudo por seu caráter híbrido e dialógico. Entre as particularidades desse gênero, para Bakhtin, tendo em vista que ele a caracteriza como um gênero, não como procedimento estético, o teórico destaca o “amplo emprego dos gêneros intercalados”, a “liberdade excepcional de invenção do

enredo e filosófica” e o “caráter publicístico e atualizado”, que transforma a sátira em uma espécie de enciclopédia da vida contemporânea (Bakhtin, 2010, p. 130-135).

No romance de Saramago, esses traços se manifestam na figura de um narrador cuja voz assume a forma de um ensaio ficcional, em que a narrativa se converte em pensamento. Esse narrador transita entre o comentário filosófico, o tom jornalístico e a evocação mítica, criando um tecido discursivo que dialoga com múltiplas esferas da linguagem. O resultado é uma prosa que reflete sobre si mesma — uma consciência que narra e, ao narrar, pensa.

Tal como nas antigas sátiras menipeias, Saramago rompe com a integridade épica e trágica do mundo, instaurando um espaço em que a contradição se torna motor do conhecimento. As “violações das normas da conduta e da etiqueta” (Bakhtin, 2010, p. 134) funcionam aqui como gesto de revelação: ao deslocar o sagrado para o terreno do riso, o narrador desmonta hierarquias e desmascara ilusões. Sua palavra é inoportuna, franca e cínica, e é justamente dessa franqueza que nasce sua força crítica.

Ao profanar o que seria intocável — a morte, a fé e o poder —, o narrador de Saramago realiza um movimento duplo: desconstrói o sagrado e restitui ao pensamento sua potência interrogativa. Assim, a sátira se torna um modo de filosofar, e o maravilhoso, uma forma de revelar a dimensão simbólica e contraditória da realidade.

Dito isso, iniciemos à nossa análise ainda no primeiro parágrafo do romance, com a notícia da suspensão das mortes:

No dia seguinte ninguém morreu. O facto, por absolutamente contrário às normas da vida, causou nos espíritos uma perturbação enorme, efeito em todos os aspectos justificado, basta que nos lembremos de que não havia notícia nos quarenta volumes da história universal, nem ao menos um caso para amostra, de ter alguma vez ocorrido fenómeno semelhante, passar-se um dia completo, com todas as suas pródigas vinte e quatro horas, contadas entre diurnas e nocturnas, matutinas e vespertinas, sem que tivesse sucedido um falecimento por doença, uma queda mortal, um suicídio levado a bom fim, nada de nada, pela palavra nada. Nem sequer um daqueles acidentes de automóvel tão frequentes em ocasiões festivas, quando a alegre irresponsabilidade e o excesso de álcool se desafiam mutuamente nas estradas para decidir sobre quem vai conseguir chegar à morte em primeiro lugar. 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).

A abertura do romance já manifesta o duplo movimento que caracteriza o maravilhoso satírico em Saramago: a suspensão do acontecimento mais universal da experiência humana, a morte, é narrada como uma simples notícia, dotada de frieza descritiva e satírica. A expressão inicial, “No dia seguinte ninguém morreu”, instaura de imediato o insólito, mas a voz narrativa evita qualquer tom de assombro ou ruptura, tratando o evento com a objetividade semelhante à de um relato jornalístico. Essa atitude confirma o que Roas (2014) aponta como uma das estratégias centrais do realismo maravilhoso: a naturalização do extraordinário dentro do regime do verossímil. A escolha lexical de Saramago, “facto”, “normas da vida”, “história universal” e “regueiro de óbitos”, opera sob o prisma de uma razão empírica.

Tal recurso evidencia o funcionamento da onisciência intrusa descrita por Friedman (2002), pois é a voz narrativa, e não as personagens, que se encarrega de informar o absurdo, enquadrando-o no campo da normalidade e, simultaneamente, expondo o caráter insólito das próprias convenções sociais. Ao fim do trecho, a sátira se intensifica na imagem caricatural e mitológica da morte, “a velha Átropos da dentuça arreganhada”, rebaixando-a a uma figura quase folclórica, que nos remete ao folclore carnavalesco, apontado por Bakhtin (2010) como uma das matrizes estéticas dos gêneros do campo sério-cômico, entre eles, a sátira. Uma das particularidades da sátira apontadas por Bakhtin (2010) refere-se justamente à presença do elemento cômico que emerge desse caráter carnavalesco.

A abordagem adotada pelo narrador, que trata o acontecimento mais inusitado com frieza empírica, corrobora a distinção teórica proposta por Irlemar Chiampi (2015), para quem o realismo maravilhoso se afasta do fantástico justamente por neutralizar os “efeitos emotivos” e partilhar “os mesmos motivos servidos pela tradição narrativa e cultural (...) ao desarranjo da causalidade, do espaço e do tempo” (Chiampi, 2015, p. 52-53). A naturalização do insólito, portanto, não é apenas um recurso temático, mas uma estratégia formal que supera a oposição natural/sobrenatural.

O mesmo procedimento satírico e crítico se dá nas passagens em que o narrador comenta o impacto social e econômico da suspensão das mortes. Um

exemplo expressivo encontra-se no trecho em que os setores diretamente afetados pela ausência de falecimentos — como funerárias, hospitais, lares de idosos e seguradoras — buscam auxílio do governo:

Também os diretores e administradores dos hospitais, tanto do estado como privados, não tardaram muito a ir bater à porta do ministério da tutela, o da saúde, para expressar junto dos serviços competentes as suas inquietações e os seus anseios, os quais, por estranho que pareça, quase sempre relevavam mais de questões logísticas que propriamente sanitárias (Saramago, 2017, p. 27).

A sátira do narrador emerge justamente da contradição que a frase enuncia: aquilo que “por estranho que pareça” deveria causar espanto, o fato de que a preocupação é apenas logística e não sanitária (ou até mesmo humanitária), revela-se, na verdade, absolutamente previsível dentro de uma sociedade regida por valores mercantis. O uso da expressão aparentemente neutra, mas carregada de sarcasmo funciona como instrumento de desmascaramento ideológico. O narrador, ao intervir na descrição com esse comentário, expõe a lógica capitalista que transforma a morte (e a própria vida) em um dado econômico, reduzindo a dignidade humana a uma variável administrativa.

A onisciência e a intromissão desse narrador não se limitam a julgar o mundo, mas permitem também uma vazão e exposição direta dos pensamentos dos personagens que representam as várias esferas sociais, como o primeiro-ministro, o cardeal, os filósofos e os donos dos lares de idosos e das empresas de seguro de vida, conforme destacam Medeiros e Ferreira (2021). A voz satírica se torna, assim, um portal para a consciência ideológica das instituições.

Nesse sentido, a sátira de Saramago realiza o que Lukács (2011) identifica como o impulso essencial do procedimento satírico:

o autor satírico combate sempre uma situação social, uma tendência da evolução social; mais concretamente, ainda que nem sempre os próprios autores estejam conscientes disso, ele combate uma classe, uma sociedade de classes. O combate, como vimos, deve ser dirigido contra os vícios essenciais, contra os abusos essenciais de uma dada ordem social (...) (Lukács, 2011, p. 180).

Ao longo do desenvolvimento de *As intermitências da morte*, o narrador saramaguiano evidencia os “vícios essenciais” do sistema capitalista, a mercantilização da vida e a indiferença ética, ridicularizando instituições que, diante do colapso da morte, revelam sua verdadeira motivação: o lucro. A sátira, portanto, não se restringe ao riso, mas opera como forma de denúncia e consciência crítica.

Sob essa perspectiva, Lukács (2011) compreende a sátira como uma forma estética que se dirige aos fundamentos sociais e morais de uma época, convertendo a indignação em lucidez. Segundo o teórico, “para que nasçam verdadeiras sátiras, esta crítica deve se enriquecer com um matiz particular, ou seja, o que nasce da indignação, do desprezo e de um ódio tornado clarividente graças à paixão, à reflexão e à compreensão do real” (Lukács, 2011, p. 184). No narrador saramaguiano, esse “ódio clarividente” se traduz em sátira e crítica: ele observa o mundo com o olhar de quem reconhece a falência ética das estruturas sociais.

Assim, a sátira saramaguiana nasce desse impulso ético e intelectual que, conforme Lukács, distingue o verdadeiro satirista: não o mero zombador, mas o intérprete da doença do sistema. O narrador de *As intermitências da morte* expõe a podridão moral de um mundo que lucra com a morte e teme a vida, figurando, como afirma Lukács (2011, p. 182), “a doença deste sistema, que o condena a uma morte próxima”. O riso e o próprio insólito instaurado, nesse contexto, torna-se forma de conhecimento, uma arma que ilumina o real, revelando a precariedade de suas instituições e a falsidade de seus valores.

A comicidade satírica do narrador em *As intermitências da morte*, portanto, não é mero adorno retórico, mas a expressão estética de uma consciência que desmascara as ideologias que sustentam o poder. Ao rir do absurdo, da burocracia, da Igreja, do governo e dos interesses econômicos, o narrador instaura o que Lukács chama de “compreensão do real”: um olhar que transforma a indignação em clareza, o sarcasmo em crítica e a literatura em instrumento de lucidez histórica.

Um exemplo de objeto-alvo satirizado pelo narrador é a Igreja Católica. Com a greve da morte, a Igreja se encontra diante de um acontecimento fora de seu controle, o que deslegitima sua influência histórica e política na consciência social-religiosa. A sátira ocorre na confissão do cardeal, quando indagado sobre a atitude da instituição:

Diga, Que irá fazer a igreja se nunca mais ninguém morrer, Nunca mais é demasiado tempo, mesmo tratando-se da morte (...) Sem mais explicações, À igreja nunca se lhe pediu que explicasse fosse o que fosse, a nossa outra especialidade, além da balística, tem sido neutralizar, pela fé, o espírito curioso (Saramago, 2017, p. 20).

A crítica expõe o refúgio da instituição através da neutralização da curiosidade em prol da fé, configurando um momento de alta lucidez satírica. Essa intervenção, na qual a palavra do narrador se manifesta no discurso institucional, se aproxima da “palavra inoportuna” e da “franqueza cínica ou pelo desmascaramento profanador do sagrado” que Bakhtin descreve como marcas distintivas da sátira (Bakhtin, 2010, p. 134).

Para concretizar o maravilhoso satírico e com o objetivo de preservar a verossimilhança dos acontecimentos e sustentar a lógica interna da narrativa, *As intermitências da morte* organiza-se a partir de uma mimese²⁷ deliberada do real, em que as instâncias institucionais e discursivas buscam reagir à greve da morte com as mesmas estratégias e racionalizações que empregariam diante de qualquer crise social. O narrador, nesse contexto, relata as tentativas do ministério da saúde de administrar o inadministrável, descrevendo, com aparente seriedade burocrática, as medidas adotadas para enfrentar o fenômeno:

O governo quer aproveitar esta oportunidade para informar a população de que prosseguem em ritmo acelerado os trabalhos de investigação que, assim o espera e confia, hão-de levar a um conhecimento satisfatório das causas, até este momento ainda misteriosas, do súbito desaparecimento da morte. Igualmente informa que uma nutrida comissão interdisciplinar, incluindo representantes das diversas religiões em vigor e filósofos das diversas escolas em actividade, que nestes assuntos sempre têm uma palavra a dizer, está encarregada da delicada tarefa de reflectir sobre o que virá a ser um futuro sem morte, ao mesmo tempo que tentará elaborar uma previsão plausível dos novos problemas que a sociedade terá de enfrentar (...) (Saramago, 2017, p. 29).

A fala institucional apresentada pelo governo reproduz o discurso tecnocrático e evasivo característico da linguagem política contemporânea. A escolha lexical,

²⁷ “Mimese” (do grego *mímēsis*): No contexto da *Poética* de Aristóteles, o termo designa a representação artística da realidade pela imitação criadora (ou “poderia ser”), diferenciando-se da mera cópia. O filósofo argumenta que essa tendência de imitar é natural ao ser humano, fundamental para a aprendizagem e fonte de prazer na produção e na recepção da arte. Cf. ARISTÓTELES, 2008.

marcada pela prolixidade e pelos eufemismos, como “trabalhos de investigação”, “comissão interdisciplinar” e “delicada tarefa”, evidencia o distanciamento entre o aparato estatal e a dimensão humana do fenômeno. A sátira se manifesta justamente na fidelidade com que o narrador encena o tom impessoal e burocrático da comunicação oficial, revelando o absurdo que permeia a tentativa de racionalizar a morte. Ao apresentar a suspensão da mortalidade como um problema administrativo e previsível, a narrativa reforça o procedimento do realismo maravilhoso: o insólito é tratado como um dado ordinário, submetido ao mesmo regime de causalidade e verossimilhança que rege o mundo real.

A possibilidade de “um futuro sem morte”, enunciada pelo governo e relatada sem estranhamento pelo narrador, confirma o processo de naturalização do insólito. O impossível se estabelece como possível, instaurando uma ordem de mundo em que a irrupção do extraordinário não suspende, mas antes reafirma, a lógica social preexistente. Nesse sentido, a narrativa de Saramago exemplifica o que David Roas (2014, p. 37) define como característica essencial do realismo maravilhoso, em que “o irreal aparece como parte da realidade cotidiana, o que significa, em última instância, superar a oposição natural/sobrenatural sobre a qual se constrói o efeito fantástico”. Em *As intermitências da morte*, o extraordinário não rompe com o real, mas o amplia, dissolvendo a fronteira entre o natural e o sobrenatural por meio sátira.

Essa fusão entre o real e o insólito também pode ser compreendida à luz do que Irleamar Chiampi (2015) denomina de “poética da homologia”, segundo a qual há uma integração e equivalência absoluta entre o empírico e o meta-empírico. De acordo com a autora, esse tipo de discurso “caracteriza-se: 1. pela produção de um efeito de encantamento que visa estabelecer uma relação metonímica entre as lógicas empírica e meta-empírica do sistema referencial do leitor; 2. pela enunciação problematizada, através da função metadieética da voz, engendrando o diálogo entre narrador e narratário” (Chiampi, 2015, p. 157-158). Em Saramago, essa “função metadieética” se concretiza na voz narrativa que coloca o leitor em contato direto com o processo de construção da ficção e, simultaneamente, com sua dimensão crítica e filosófica.

Num ambiente de desordem crescente, a superlotação dos asilos e o colapso das estruturas sociais intensificam a atmosfera de caos instaurada pela ausência da morte. A população, incapaz de suportar o peso de um mundo em que a vida se

prolonga indefinidamente, passa a desejar o retorno da finitude. O insólito, até então naturalizado, revela a fragilidade da própria ordem humana: diante da impossibilidade de morrer, o homem vê desestabilizada a lógica que sustenta suas instituições, seus valores e suas crenças. Em meio a essa crise, o narrador expõe o esvaziamento moral de uma sociedade que transforma até a morte em mercadoria e reduz a existência a uma questão de administração e lucro.

Desse modo, a partir da segunda parte do romance (do sétimo ao nono capítulo), a narrativa sofre um desvio decisivo: a morte, antes força abstrata e ausente, se manifesta como personagem, adquirindo voz e consciência. Sua presença se dá inicialmente por meio de cartas manuscritas em papel violeta, enviadas às pessoas para anunciar o momento de seu falecimento. Esse artifício narrativo não apenas retoma o funcionamento do ciclo vital, mas também reforça o tom de estranhamento e encantamento que define o realismo maravilhoso em Saramago. A morte continua a desafiar a lógica racional, mas é tratada com a mesma naturalidade com que o narrador antes descrevera sua ausência, consolidando a fusão entre o extraordinário e o cotidiano.

Convém destacar que, no momento em que a morte retoma suas atividades a voz narrativa explicita a natureza paradoxal do ser humano, capaz de produzir destruição em escala muito superior àquela da própria morte. A sátira amarga do narrador se condensa na afirmação: “A propósito, não resistiremos a recordar que a morte, por si mesma, sozinha, sem qualquer ajuda externa, sempre matou muito menos que o homem” (Saramago, 2017, p. 107). Nessa passagem, o narrador inverte o lugar tradicional da morte como símbolo de terror, revelando que o verdadeiro agente da catástrofe é o próprio homem.

O fenômeno do retorno da morte se manifesta por um gesto burocrático e ao mesmo tempo poético: as cartas violetas enviadas às pessoas que morrerão no prazo de uma semana. Esse expediente é narrado com a mesma objetividade que caracterizou a primeira parte, preservando o tom narrativo que naturaliza o extraordinário. O narrador, ao descrever a retomada das atividades da morte, mantém a distância crítica que sustenta o olhar satírico sobre as reações humanas, observando com frieza as estratégias de acomodação e satisfação social diante do inusitado:

(...) adiámos para um momento mais oportuno, que veio a ser este, as indispensáveis reflexões sobre a maneira como reagiram à mudança de situação os lares do feliz ocaso, os hospitais, as companhias de seguros, a máfia e a igreja, especialmente a católica, maioritária no país, ao ponto de nele ser crença comum que o senhor Jesus Cristo não queria outro lugar para nascer se tivesse de repetir, de A até Z, a sua primeira e até agora, que se saiba, única existência terreal. Nos lares do feliz ocaso, começando por eles, os sentimentos foram o que se esperaria. Se se levar em conta que a ininterrupta rotação dos internados, como ficou claramente explicado logo no princípio destes surpreendentes sucessos, era a própria condição da prosperidade económica das empresas, o regresso da morte teria de ser, como foi, motivo de alegria e renovadas esperanças para as respectivas administrações (Saramago, 2017, p. 114-115).

Os comentários do narrador acentuam o pragmatismo banal com que os homens acolhem a “volta da morte”. O tom da narração continua a operar como instrumento de sátira, expondo o automatismo ético de uma sociedade que reage à catástrofe com os mesmos mecanismos administrativos e económicos com que lida com qualquer crise.

Nesse sentido, o narrador de *As intermitências da morte* reforça a crítica à superficialidade das instituições. Sua sátira não se dirige apenas às figuras do poder, mas à própria mentalidade moderna, que reduz a morte a um problema de gestão. O retorno da morte, mediado por bilhetes cuidadosamente redigidos, é a imagem mais aguda dessa racionalização: o mistério absoluto da finitude humana é transformado em correspondência formal, um “serviço público” regularizado.

Na terceira e última parte do romance, a partir do décimo capítulo, observamos o aprofundamento desse processo a partir do deslocamento do centro do discurso do coletivo para o individual, do social para o existencial. A morte, agora plenamente personificada, torna-se personagem e interlocutora. É significativo que esse novo estágio da narrativa não altere o estatuto da voz narrativa: o narrador permanece onisciente e intruso, mas sua sátira ganha um tom mais melancólico, filosófico e até compassivo. A sátira cede espaço à meditação sobre o próprio sentido da mortalidade e do afeto, sem, contudo, perder o carácter crítico que define a escrita saramaguiana.

Nesse momento, quando a narrativa se volta para a relação entre a morte e o violoncelista, o narrador saramaguiano mantém sua função reflexiva e onisciente, mas passa a adotar um tom mais introspectivo e poético, acompanhando a transformação da personagem-título. É ainda a voz do narrador que conduz o leitor por esse processo

de humanização os gestos e emoções inéditas da morte. Sua presença permanece constante, mas já não se limita à crítica social; torna-se mediadora entre o humano e o transcendente.

Ao anunciar que “(...) às três horas dadas da madrugada, a morte já deve estar em casa do violoncelista” (Saramago, 2017, p. 147), o narrador introduz o episódio sob o signo do mistério e da superstição, evocando o imaginário popular associado à “hora dos mortos”. Essa referência, típica das narrativas fantásticas, é reconfigurada aqui sob o prisma do realismo maravilhoso: o insólito é tratado com naturalidade, e o narrador, consciente de seu próprio papel, antecipa a inversão de papéis que ocorrerá: a morte, símbolo do absoluto, experimentará a vulnerabilidade humana.

Nesse contexto, a observação de Chiampi (2015, p. 69) é elucidativa:

Como contrapartida, o realismo maravilhoso propõe um ‘reconhecimento inquietante’, pois o papel da mitologia, das crenças religiosas, da magia e das tradições populares consiste em trazer de volta o ‘Heimliche’, o familiar coletivo, oculto e dissimulado pela repressão da racionalidade.

Assim, o leitor é colocado diante de uma realidade ampliada, onde o maravilhoso se confunde com o cotidiano e recupera saberes simbólicos reprimidos pela lógica moderna. O olhar do leitor se constitui como o de alguém que reconhece os vestígios do sagrado e do mítico em sua própria experiência. Dessa maneira, os efeitos emotivos comumente associados ao fantástico, como o medo, a dúvida ou a perturbação, são neutralizados no realismo maravilhoso, pois o sobrenatural não ameaça o real: ele o desvela.

À medida que esse terceiro momento se desenvolve, a voz narrativa se torna o instrumento de mediação entre o inefável e o real, traduzindo o que seria inominável: “a morte deixou-se cair de joelhos, era toda ela, agora, um corpo refeito (...) chorar não será, não se pode pedir tanto a quem sempre deixa um rasto de lágrimas por onde passa, mas nenhuma delas que seja sua” (Saramago, 2017, p. 152-153). Nesse momento, o narrador não apenas descreve o impossível — a morte que chora —, mas o faz com uma sátira contida, sugerindo, por meio do jogo verbal (“nenhuma delas que seja sua”), o paradoxo da própria condição humana.

Um ponto que merece destaque nessa terceira parte do romance é o modo como o narrador incorpora o ritmo e a musicalidade da própria linguagem para espelhar o encantamento da morte diante da arte. Quando a personagem se ajoelha diante da suíte número seis de Bach, “com os teus duros joelhos fincados no duro soalho”, e sua “exasperação de repente se esvaiu como a imponderável névoa em que às vezes te transformas” (Saramago, 2017, p. 156), a voz narrativa abandona o tom jornalístico das partes anteriores e adere a uma cadência sensorial e lírica. O narrador, sem perder a consciência crítica, permite que o sublime emergja pela via da arte: a música, nesse caso, como metáfora da transcendência e da reconciliação entre o humano e o divino.

Ao final, a voz do narrador parece compartilhar da epifania da personagem: “Assim como estava, nem visível, nem invisível, nem esqueleto, nem mulher, levantou-se do chão como um sopro e entrou no quarto” (Saramago, 2017, p. 153). Essa ambiguidade ontológica é narrada de forma a demonstrar que o narrador saramaguiano não se coloca como mero observador do insólito, mas como artífice de uma linguagem que dá forma ao inverossímil.

Nesse desfecho, o narrador consolida a fusão entre o realismo maravilhoso e a sátira: o insólito da morte humanizada e o cômico da condição humana convergem em um mesmo gesto narrativo. A sátira, marca constante da voz saramaguiana, se transmuta em compaixão crítica, mostrando que o riso, a filosofia e o encantamento não são opostos, mas formas complementares de compreender o real.

A voz narrativa em *As intermitências da morte* revela-se também como um espaço de experimentação linguística, no qual o autor problematiza as próprias convenções da escrita. A ironia metalinguística, marca do estilo saramaguiano, manifesta-se em diversos momentos por meio do uso de diminutivos, das minúsculas em nomes próprios e dos comentários que antecipam e satirizam as possíveis censuras gramaticais. Em trechos como “É curioso, a letra inicial da assinatura deveria ser abrangente, e é minúsculo” (Saramago, 2017, p. 94) e “Segundo a opinião autorizada de um gramático consultado pelo jornal, a morte, simplesmente, não dominou nem sequer os primeiros rudimentos da arte de escrever” (Saramago, 2017, p. 111), o narrador se apropria da linguagem como instrumento de sátira e autocrítica, desvelando o caráter das normas linguísticas e do discurso que as sustenta.

Esse gesto linguístico constitui uma dimensão suplementar da consciência crítica do narrador: ao mesmo tempo em que comenta o mundo diegético, ele reflete sobre o próprio ato da escrita. Tal recurso reforça a ideia de que a sátira saramaguiana não se limita ao conteúdo, isto é, à crítica das instituições ou da moral social, mas se estende à forma. O narrador, ao ironizar o “gramático consultado”, ridiculariza a pretensão de pureza e controle da linguagem, revelando-a como outro dispositivo de poder.

Há ainda uma constante autorreflexividade, em que o narrador se adianta às reações do leitor, questionando, explicando ou corrigindo-se de modo intencionalmente satírico. Em trechos como “O erro, resultante de uma impressão precipitada do narrador de um exame que não passou de superficial, deverá, por respeito à verdade, ser mediatamente retificado” (Saramago, 2017, p. 45), Saramago transforma a própria falibilidade narrativa em procedimento estético, evidenciando o narrador como sujeito que pensa, hesita e se autocritica. É essa prestação de contas do narrador que torna possível a imaginação dos fatos narrados: um narrador tão consciente de seus deslizes e tão disposto a expô-los dificilmente nos conduziria a uma mentira absoluta. Sua sinceridade paradoxal, ao mesmo tempo autor e autocrítico, torna o absurdo verossímil, abrindo espaço para que o leitor aceite o inaceitável como parte de uma lógica narrativa coerente.

Dessa forma, o narrador de *As intermitências da morte* assume plenamente a condição de “autor onisciente intruso” (Friedman, 2002), não apenas pela amplitude de sua intervenção, mas pela consciência de seu próprio papel construtivo. Sua sátira se volta tanto para o mundo representado quanto para a linguagem que o constitui. A voz narrativa, portanto, torna-se o lugar em que se realiza o paradoxo central da obra: administrar o inadministrável, não apenas a morte, mas o próprio sentido da experiência humana.

3.3 Entre arquétipos e caricaturas: o maravilhoso satírico nas personagens e instituições

A supressão dos nomes próprios em *As intermitências da morte*, que reduz os indivíduos às suas funções sociais, como o primeiro-ministro, o cardeal e o

violoncelista, constitui um dos traços mais reconhecíveis do estilo saramaguiano. Esse procedimento funciona, ao mesmo tempo, como estratégia de universalização e de caricatura. Conforme observa Amorim (2013, p. 22), essa escolha foi registrada pelo próprio autor nos *Cadernos de Lanzarote* (1994), ainda durante a composição de *Ensaio sobre a cegueira*, em meados de 1993, e consolidou-se como marca estilística de sua obra desde então. Ao retirar dos personagens a identidade individual, Saramago desloca o foco da psicologia particular para a dimensão arquetípica e institucional: as personagens tornam-se tipos representativos de discursos, valores e poderes.

No contexto de *As intermitências da morte*, essa opção adquire especial relevância. A greve da morte atua como catalisador que desnuda e rebaixa as figuras de poder. O realismo maravilhoso e a sátira se entrelaçam ao transformar o caos metafísico, a suspensão da morte, em instrumento de exposição da miséria política, moral e espiritual da sociedade. A ausência do morrer desencadeia reações absurdamente racionais: a Igreja, o Estado e o mercado mobilizam-se para administrar o inadministrável.

Tal relação paradoxal — a tentativa de administrar o inadministrável — corresponde, de forma proposital, à própria poética de Saramago, que faz do desajuste entre razão e insólito o eixo de sua reflexão filosófica. A sátira, nesse contexto, não é mero instrumento de riso, mas um meio de revelar a precariedade das estruturas que pretendem impor sentido ao que, por natureza, escapa à razão.

O discurso do primeiro-ministro e do cardeal evidencia a redução das instituições à burocracia e à retórica. Diante do inaudito, o primeiro-ministro tenta preservar a ordem e o aparato estatal, mas revela o colapso iminente do Estado-nação: “O estado tentará sobreviver, ainda que eu muito duvide de que o venha a conseguir (...)” (Saramago, 2017, p. 20). A sátira se manifesta nesta frase, que converte a “sobrevivência do Estado” em preocupação maior que a vida humana. De modo análogo, o cardeal, ao ser interpelado sobre a posição da Igreja diante da falha da ressurreição, responde: “A igreja, senhor primeiro-ministro, habituou-se de tal maneira às respostas eternas que não posso imaginá-la a dar outras” (Saramago, 2017, p. 20).

A cena, de sátira ácida, condensa a crítica de Saramago à estagnação das instituições. O narrador, com seu tom ensaístico e intrometido, estabelece o diálogo

entre o poder temporal e o espiritual apenas para revelar o esvaziamento de ambos: à política resta o medo, à religião restam fórmulas vazias.

A suspensão da morte opera, desde o início da narrativa, uma reconfiguração da vida social. A greve da morte faz emergir tensões antigas e inaugura debates que atravessam valores religiosos, científicos, éticos e políticos. À medida que o fenômeno persiste, proliferam comissões, pareceres e discursos especializados que buscam interpretar o insólito: astrólogos, filósofos, líderes religiosos e chefes de governo disputam a autoridade de explicar o inexplicável.

Na sequência, ocorre uma reunião da chamada “comissão interdisciplinar” que, segundo o narrador, reuniria “(...) representantes das diversas religiões em vigor e filósofos das diversas escolas em actividade, (...) encarregada da delicada tarefa de reflectir sobre o que virá a ser um futuro sem morte” (Saramago, 2017, p. 29).

Entretanto, embora o discurso oficial aparente pluralidade, apenas líderes cristãos católicos são efetivamente mencionados, demonstrando uma assimetria que desmascara a pretensa universalidade da comissão e evidencia seu caráter performático. É nesse cenário que se articula o argumento teológico segundo o qual a morte seria “absolutamente fundamental para a realização do reino de Deus” (Saramago, 2017, p. 35), de modo que imaginar um futuro sem ela equivaleria a blasfemar, por implicar “um deus ausente, para não dizer simplesmente desaparecido” (Saramago, 2017, p. 35).

A sátira de Saramago, porém, envereda para um plano mais profundo ao expor a hipocrisia dos próprios líderes religiosos, que, confrontados pelo filósofo, acabam por admitir o caráter terrestre (e comercial) da religião: “a religião, senhor filósofo, é um assunto da terra, não tem nada que ver com o céu (...) Fazemos de conta” (Saramago, 2017, p. 36). Esse trecho atesta a desmontagem da autoridade discursiva das instituições religiosas e sublinha um dos mecanismos centrais do romance: a revelação de que, diante da suspensão da morte, aquilo que ruirá não é a fé, mas a estrutura de poder que nela se sustenta.

Nesse ponto da narrativa também notamos a afinidade do romance com o que Bakhtin identifica como a décima quarta particularidade da sátira, marcada pela “publicística atualizada”, estabelecida pela impregnação de debates contemporâneos e pela presença de “polêmica aberta e velada com diversas escolas ideológicas, filosóficas, religiosas e científicas” (Bakhtin, 2010, p. 135), além da exposição de

“figuras atuais ou recém-desaparecidas, dos ‘senhores das ideias’ em todos os campos da vida social”, e da apresentação dos “tipos sociais em surgimento em todas as camadas da sociedade” (Bakhtin, 2010, p. 135).

Nesse contexto, a comissão interdisciplinar criada para gerir o colapso instaurado pela ausência de morte funciona como condensação ficcional desse princípio: nela, Saramago reúne, e satiriza, representantes de discursos sociais em concorrência, revelando as fragilidades e cinismos que estruturam a racionalidade contemporânea diante do inadministrável.

Além disso, a reunião da “comissão interdisciplinar” também denota a dimensão do realismo maravilhoso na narrativa, tal como formulado por Chiampi (2015) e Roas (2014). Em vez de suscitar incredulidade, a pausa da morte mobiliza comissões, relatórios, discursos técnicos e disputas de autoridade, ilustrando aquilo que Chiampi (2015) define como a aceitação naturalizada do maravilhoso no interior do real. Do mesmo modo, conforme observa Roas (2014), o impossível instala-se como possível e passa a exigir soluções práticas: reorganização dos asilos, redefinição das funções do Estado e disputas religiosas sobre a economia da salvação.

Em contraste com as elites, surge o núcleo popular representado pela família de camponeses. Sua presença introduz no romance o princípio do rebaixamento carnavalesco (Bakhtin, 2010): a sabedoria prática e corporal do povo opõe-se ao discurso elevado e impotente das instituições. O avô moribundo, figura humilde e lúcida, sintetiza a lógica do maravilhoso satírico: ao desejar apenas morrer, ele desmonta a metafísica da imortalidade e restitui à morte seu caráter natural. Sua fala é direta, desprovida de abstração: “O velho falou, Que se chegue alguém aqui, disse, Quer água, perguntou uma das filhas, Não quero água, quero morrer (...)” (Saramago, 2017, p. 39).

A simplicidade do gesto, atravessar a fronteira para morrer onde a morte ainda opera, converte-se em ato de resistência simbólica. A fronteira, limite geográfico e político, é também o limite entre o natural e o artificial, entre o humano e o institucional. A travessia do corpo agonizante é, portanto, um gesto de restauração da ordem vital, mas também de subversão: ao burlar as regras do país “sem morte”, o camponês desmascara o absurdo das leis que tentam domesticar o incontrolável:

(...) o pai havia determinado que o levassem nessa mesma noite ao outro lado da fronteira, lá onde, segundo a sua ideia, a morte ainda está em vigor nesse país, não teria mais remédio que aceitá-lo. A notícia foi recebida com um sentimento complexo de orgulho e resignação, orgulho porque não é cousa de todos os dias ver um ancião oferecer-se assim, por seu próprio pé, à morte que lhe foge, resignação porque perdido por um, perdido por cem, que se lhe há-de fazer, contra o que tem de ser toda a força sobra. Como está escrito que não se pode ter tudo na vida, o corajoso velho deixará em seu lugar nada mais que uma família pobre e honesta que certamente não se esquecerá de lhe honrar a memória (Saramago, 2017, p. 40).

A cena amplia o alcance simbólico da família camponesa dentro do romance. Ao transformar o gesto do velho em um acontecimento quase ritual, Saramago acentua a distância entre a ética popular, fundada na aceitação da finitude e na dignidade do corpo, e a lógica estatal, que tenta interditar o próprio morrer. Nesse contraste, evidencia-se o funcionamento do maravilhoso satírico: é no gesto cotidiano, pobre e honesto, que emerge a crítica mais profunda ao artifício institucional. A travessia do ancião não apenas reafirma a morte como parte constitutiva da vida, mas também expõe a fragilidade das estruturas que pretendem governar aquilo que escapa à razão. Ao mesmo tempo, o leitor é conduzido a reconhecer que, no universo saramaguiano, é justamente no rebaixamento, aqui demonstrado no corpo vulnerável e na família anônima, que se inscreve a verdade humana que falta às grandes instituições.

Por fim, o violoncelista, único personagem nomeado em função de sua arte, ocupa, na terceira parte do romance, o polo oposto das figuras institucionais. Enquanto os representantes do Estado e da Igreja se imobilizam diante do mistério da morte, o músico acolhe o insólito com naturalidade poética. Sua relação com a morte, tornada mulher, traduz a reconciliação entre o humano e o metafísico pela via da arte. Nesse ponto, o maravilhoso satírico se converte em revelação estética. A morte, ao ouvir a música de Bach, ajoelha-se, gesto impensável para a abstração que fora até então.

A relação entre a morte e o violoncelista introduz uma virada estética e simbólica. Após a sátira das instituições e a exposição da decadência do corpo social, Saramago desloca o foco para a interioridade: a própria morte torna-se sujeito de experiência. Sua paixão pelo músico representa um lugar onde o absoluto se humaniza e o imutável se perturba. Este trecho concretiza aquilo que Bakhtin (2010,

p. 133) denomina de “experimentação moral e psicológica”, própria da sátira, onde se figuram “inusitados estados psicológicos-morais, anormais do homem — toda espécie de loucura, da dupla personalidade, do devaneio incontido, de sonhos extraordinários, de paixões limítrofes com a loucura” (Bakhtin, 2010, p. 133).

A transformação da morte em figura humana, jovem, corpórea e capaz de hesitar, inaugura uma nova tessitura do insólito no romance. O diálogo com a gadanha, permeado por referências míticas como a fênix renascida, o homem da lua, o barão de Münchhausen e Drácula (Saramago, 2017, p. 181), reinscreve a personagem num imaginário coletivo ancestral que atravessa séculos de fabulação humana.

Ao invés de romper o pacto de verossimilhança, tais referências o ampliam: a morte reconhece o seu próprio limite ao admitir “Não saberia explicar” (Saramago, 2017, p. 182), e justamente nesse reconhecimento se confirma a sua entrada definitiva no campo da experiência. É nessa confluência entre mito e cotidiano que o romance se aproxima do que Chiampi (2015) identifica como a “lógica do realismo maravilhoso”, cuja operação discursiva funda-se na constituição de um “sistema referencial não contraditório” (p. 89). Nesse regime narrativo, o insólito deixa de funcionar como ruptura e passa a integrar, de modo orgânico, a inteligibilidade do real, pois, como observa a autora, o projeto do realismo maravilhoso consiste em “abolir as polaridades convencionais” (Chiampi, 2015, p. 89) que estruturam a tradição narrativa, tais como real/sobrenatural ou razão/não-razão. Assim, esse momento da narrativa funciona como catalisador de sentidos latentes, capaz de tornar visíveis dimensões adormecidas da existência e de reordenar a experiência.

É nesse cenário que o violoncelista adquire centralidade simbólica. Como aquele que “se vê a si mesmo” no estudo de Chopin (Saramago, 2017, p. 170), ele não se espanta diante do impossível: sua relação com a morte nasce justamente da sensibilidade que lhe permite acolher aquilo que excede o entendimento racional. Roas (2014) observa que, no realismo maravilhoso, o insólito se constitui como prolongamento do mundo, nunca como negação dele, e o violoncelista é a figura que melhor encarna essa lógica. Quando se detém diante da mulher que o observa “como se fosse algo de outra esfera, de outro mundo, da face oculta da lua” (Saramago, 2017, p. 193), o músico não recua da experiência, ele a integra ao seu horizonte interior. Assim, o vínculo amoroso entre ambos não é mera fantasia romanesca, mas

a expressão estética de um encontro entre duas ordens do real: o humano, limitado e sensível; e o metafísico, que, tocado pela arte, se percebe capaz de sentir.

O clímax dessa confluência entre o humano e o insólito manifesta-se quando a morte, após ouvir o violoncelista tocar apenas para ela, desfaz a carta violeta e, num gesto inesperadamente humano, adormece: “A morte voltou para a cama, abraçou-se ao homem e, sem compreender o que lhe estava a suceder, ela que nunca dormia, sentiu que o sono lhe fazia descair suavemente as pálpebras” (Saramago, 2017, p. 207).

Na manhã seguinte, ninguém morre. Esse retorno ao ponto inaugural da narrativa não configura repetição, mas inflexão: se a primeira suspensão da morte desencadeara o colapso institucional e a exposição das fragilidades sociais, a nova interrupção deriva de uma experiência de ordem íntima. A continuação da vida já não resulta da ruptura mecânica do ciclo natural, mas da abertura afetiva produzida pela arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final deste trabalho, o percurso analítico trilhado confirma que o objetivo principal proposto, o de analisar a presença e a comunhão do realismo maravilhoso e da sátira na tessitura narrativa do romance *As intermitências da morte* (2005), de José Saramago, foi alcançado. A problemática central, que buscava compreender o emprego e a função dessas categorias em correlação, foi respondida ao longo dos capítulos, confirmando que essa inter-relação produz um efeito estético e crítico singular, designado neste trabalho como maravilhoso satírico.

O estudo demonstrou a pertinência da escolha terminológica pelo realismo maravilhoso, com base em Chiampi (2015) e Roas (2014), em detrimento do realismo mágico, ressaltando que o insólito em Saramago se configura pela integração e equivalência absoluta do real e do extraordinário, sem provocar questionamento ou espanto; a greve da morte é o elemento que, ao ser naturalizado pela voz narrativa, constitui o fundo para a sátira emergir como um método criativo (Lukács, 2011) que se manifesta na oposição imediata entre essência e fenômeno da realidade social.

Os principais resultados obtidos atestam que o maravilhoso satírico se configura como o eixo estético e crítico do romance, operando em diversos níveis analíticos. Ficou evidenciado que a intermitência da morte atua como um catalisador formal que intensifica a crítica satírica, desestabilizando a ordem para que a sociedade e suas instituições revelem seus interesses e contradições estruturais.

Nesse sentido, a análise do romance demonstrou como o narrador mobiliza o insólito para tecer críticas incisivas, expondo a crise da humanidade, o cinismo político e a mercantilização da vida. Essa sátira saramaguiana, que subverte a lógica e opera por meio de exageros e contrastes, alinha-se aos princípios da cosmovisão carnavalesca (Bakhtin, 2010), notadamente na ridicularização das autoridades e no rebaixamento das figuras de poder (o Cardeal, o Primeiro-Ministro) em contraste com a elevação da sabedoria popular (o avô camponês) e da força transformadora da arte (o violoncelista), que oferecem uma resolução para o caos.

Em termos de contribuições para a fortuna crítica, o maior aporte desta dissertação reside justamente na conceituação e análise aprofundada do maravilhoso satírico. O trabalho preenche uma lacuna significativa ao oferecer uma leitura que privilegia o entrecruzamento formal e a função crítica conjunta do realismo

maravilhoso e da sátira, provando que essa união não é acidental, mas estruturante da poética de Saramago, consolidada em sua fase madura. Tais conclusões possuem implicações de naturezas diversas: no plano teórico, o estudo valida o realismo maravilhoso como a categoria mais apropriada para descrever o insólito saramaguiano e reforça a sátira como um instrumento filosófico capaz de desvelar as estruturas da realidade ao questionar verdades absolutas; na esfera prática, o conceito de maravilhoso satírico estabelecido pode ser estendido como uma ferramenta conceitual para a análise de outras obras, seja de Saramago ou de autores que combinam elementos insólitos e crítica social incisiva.

Dessa forma, espera-se que este estudo estimule novas leituras que reconheçam a complexidade da obra de José Saramago, um autor que, ao transformar o inexplicável em matéria-prima da sátira, reafirma a literatura como campo essencial para a reflexão ética, filosófica e política.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA JÚNIOR, Benjamin e PASCHOALIN, Maria Aparecida. **História social da literatura portuguesa**. São Paulo: Ática, 1994.

ALVAREZ, A. G. R. A sátira menipeia e o mito relendo a modernidade. **Todas as Letras - Revista de Língua e Literatura**, [S. l.], v. 12, n. 2, 2010.

AMORIM, José do Carmo. **O erudito e o popular em As Intermittências da Morte, José Saramago**. 2013. 107 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013.

ANTONIETTI-LOPES, Tânia Mara. **O realismo mágico na comunhão estética entre Memorial do Convento e Cem Anos de Solidão**. 2007. 88 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários – Teoria e Crítica da Narrativa) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2007.

ANTONIETTI-LOPES, Tania Mara. **O realismo mágico e seus desdobramentos em romances de José Saramago**. 2011. 129 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2011.

ANTONIETTI-LOPES, Tania Mara. Do (sur)realismo e do maravilhoso *n’O ano da morte de Ricardo Reis*. **Travessias Interativas**, São Cristóvão (SE), v. 7, n. 14, p. 9–25, jul./dez. 2017.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução e notas de Ana Maria Valente; prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

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

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BOTELHO, Samira Daura. **História, ficção e memória nos espaços fantásticos de A Jangada de Pedra: uma (a) ventura ibérica**. 2012. 100 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

BOWERS, Maggie Ann. **Magic (al) realism**. New York: Routledge, 2004.

BRANCO, Isabel Rute Araújo. **A recepção do realismo mágico na literatura portuguesa contemporânea**. Orientador: Maria Fernanda de Abreu. 2008. 160 p. Dissertação (Mestrado em estudos portugueses) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2008.

CARPENTIER, Alejo. De lo real maravilloso americano. In: **Tientos y diferencias**. Buenos Aires: Calicanto Editorial, 1976.

CARPENTIER, Alejo. **El reino de este mundo**. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso**: forma e ideologia no romance hispano-americano. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERENC, Pál. O fantástico nos romances de José Saramago. **Recorte**, Três corações, v. 9, n. 1, 2012.

FERREIRA, Rosimar; FERREIRA, Vanderson. Um percurso na narrativa de José Saramago através da obra *As intermitências da morte*. **REVELLI** – Revista de Educação, Linguagem e Literatura da UEG-Inhumas, Inhumas, v. 4, n. 1, p. 137-158, mar. 2012.

FREITAGAS, D. A. Terra do Pecado: influências realistas e naturalistas no primeiro romance de José Saramago. **Navegações**, [S. l.], v. 13, n. 1, p. e36054, 2020. DOI: 10.15448/1983-4276.2020.1.36054.

FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**. n. 53, p. 172. 2002.

GOUVEIA, Arturo. **Fragmentos sobre a sátira**. In: SÁTIRA, amor, pobreza e anatomia da alusão: ensaios de literatura. 1. ed. Cotia, São Paulo: Editora Cajuína, 2022. p. 17-61.

LOPES, Lucas da Silva. (Re)Contar (um)a história: Saramago e sua História do Cerco. **Língua, Literatura e Ensino**, v. 7, p. 87-95, out. 2012.

LUKÁCS, György. **A questão da sátira**. Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967. In: COUTINHO, Carlos Nelson; NETTO, José Paulo (Orgs.). Rio de Janeiro: UFRJ, 2011. p.163-191.

MARQUES, A. H. O. Da Monarquia para a República. In: TENGARRINHA, J. (Org.). **História de Portugal**. São Paulo: UNESP, 2000.

MASSAUD, Moisés. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 2008.

MEDINA, JOÃO. A democracia frágil: a primeira república portuguesa (1910-1926) In: TENGARRINHA, J. (Org.). **História de Portugal**. São Paulo: UNESP, 2000.

MEDEIRAS, Natália Kanashiro de e FERREIRA, Sandra Aparecida. Por trás do riso da morte: análise sobre as manifestações satíricas em *As intermitências da morte* de José Saramago, **Cadernos acadêmicos**: conexões literárias, n.1, UNIFESP/SP-Leituras, Guarulhos-SP, dez. 2021.

PINHO, Daniela Fernanda Arpa de. **O realismo maravilhoso em Terra sonâmbula de Mia Couto**. 2010. 160 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Portugueses) – Universidade de Aveiro, Aveiro, 2010.

REIS, C. A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século. **Scripta**, v. 8, n. 15, p. 15-45, 21 out. 2004. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12566/9868>. Acesso em: 22 de março de 2023.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. Tradução de Julián Fuks. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROSIGNOLI, Margareth. A revolução na literatura portuguesa. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, [S.l.], v. 24, n. 33, p. 69-77, dez. 2004. ISSN 2359-0076. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/6677/5674>. Acesso em: 14 dez. 2023.

SANTOS, Cybele Regina Melo Dos. **Os desafios de escritores durante e após o regime salazarista em portugal**. Anais do XXVIII CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PROFESSORES DE LITERATURA PORTUGUESA. Campina Grande: Realize Editora, 2022. Disponível em: <https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/82654>. Acesso em: 26/12/2023.

SARAMAGO, José. **O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SARAMAGO, José. **História do Cerco de Lisboa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SARAMAGO, José. **A Jangada de Pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SARAMAGO, José. **As palavras de Saramago**: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas. Seleção e organização de Fernando Gómez Aguilera. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

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

SERRA, Paulo Nóbrega. Da universalidade à negação da censura histórica: História do Cerco de Lisboa, de José Saramago. **CONFLUENZE – Rivista di Studi Iberoamericani**, Bologna, v. 15, n. 1, p. 179-205, 2023.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2017.

TODOROV, T. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Record, 1993.

TORGAL, L. R. O Estado Novo. Salazarismo, Fascismo e Europa. In: TENGARRINHA, J. (Org.). **História de Portugal**. São Paulo: UNESP, 2000.

USLAR PIETRI, Arturo. **Letras y hombres de Venezuela.** México: Fondo de Cultura Económica, 1948.