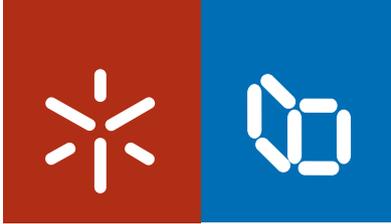


Universidade do Minho
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Simona Vermeire

A viralidade em Saramago e Ionesco

agosto de 2014



Universidade do Minho
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Simona Vermeire

A viralidade em Saramago e Ionesco

Tese de Doutoramento em Ciências da Literatura
Especialidade em Literatura Comparada

Trabalho efetuado sob a orientação da
**Professora Doutora Maria do Rosário Girão
Ribeiro dos Santos**

DECLARAÇÃO

Nome: Simona Vermeire

Endereço electrónico: simfosimfo@gmail.com

Título da tese: A viralidade em Saramago e Ionesco

Orientadora: Professora Doutora Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos

Ano de conclusão: 2014

Designação do Doutoramento: Doutoramento em Ciências da Literatura
Especialidade em Literatura Comparada

É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO INTEGRAL DESTA TESE APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE;

Universidade do Minho, ___/___/_____

Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

À Sr.^a Professora Doutora Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos, pela dedicação incansável na orientação deste trabalho, pela excelência intelectual, pela determinação e paciência indomável e, finalmente, pela atitude nobre que me ensinou que “o único lugar onde o sucesso vem antes do trabalho é no dicionário”. (Albert Einstein).

Doamnei Profesoare Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos, pentru grația și noblețea intelectuală, pentru determinarea și atitudinea cu mi-a demonstrat că “unicul loc unde succesul vine înaintea muncii se află în dicționar” (Albert Einstein).

Ao dr. José da Fonseca e Silva pela amizade que tornou o “sonho de Saramago” numa realidade feliz. A presente tese de doutoramento não teria sido possível sem o seu incentivo, e sobretudo, sem o seu apoio emocional, carinho paternal, sabedoria infinita e a leitura atenta da última versão da tese.

Ao Sr. Professor Doutor Manuel José Silva pela atenção dedicada à leitura das diversas versões da dissertação e pela disponibilidade de partilhar a sua magnífica cultura sobre a história e a civilização portuguesa.

Para Sr.^a Dr.^a Prof. Maria Clara Pedro de Jesus Oliveira, pela amizade e pela ajuda na tradução do resumo para inglês.

À Sr.^a Dr.^a Adelina Gomes, funcionária do CEHUM, pela amizade e pelo apoio emocional.

E, lembrando que a “gratidão é a memória do coração” (Lao-Tsé), dedico um amor eterno aos meus filhos, Amélie e Raffaello, que me acompanharam com o mais adorável candor e uma infinita paciência ao longo dos seus preciosos anos de infância.

Ao meu melhor amigo, Geert Vermeire, pelo amor e a dedicação que inspiraram este projeto de investigação.

À minha mãe, com muita gratidão pela vida que se transformou numa árvore cheia de sonhos felizes.

E, não no último lugar, a José Saramago que reinventou a minha vida, ao ensinar-me que “dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos.”

Gratidão infinita à sua esposa, Pilar del Río e à sua maravilhosa amiga Soro de Lanzarote, que me abriram as portas da Casa e da alma do Mestre Saramago.

RESUMO

A viralidade, conceito hodierno e proteiforme comum a várias áreas do conhecimento, constitui um bom pretexto, sob o nosso ponto de vista, para a leitura transdisciplinar e para a análise comparatista da obra de José Saramago e de Eugène Ionesco.

Esta nova ‘ecologia’ viral ou ‘*viral turn*’ – que amplifica o mecanismo de autorreplicação, para além do plano biológico, ao envolver a noosfera, a economia, a psicologia e a comunicação – configura um horizonte de sedução ficcional patente em várias obras de José Saramago e de Eugène Ionesco. Assim sendo, a *viroecologia* (passe o neologismo) torna manifesto um complexo temático obsessivo na obra dos Autores supracitados, incidindo sobre a replicação parasitária a nível somático (alterações dramáticas do corpo), a nível memético (a replicação noosférica), a nível metafísico (a morte como fenómeno contagioso pela ausência) e a nível digital (a replicação de imagens que aniquilam a corpórea consistência fenomenológica).

Ao realçarmos o potencial tecnológico responsável pela germinação de um novo tipo de replicadores, os memes e os temas, salientámos a artificialização biológica (através da clonagem, da reprodução artificial e da criação de *cyborgs*), a artificialização psicológica (através da propaganda e da imersão no mundo da imagética digital) e a artificialização transcendental (através da ‘manipulação’ tecnológica da morte). Tendo em vista a ‘corrupção’ universal de qualquer tipo de informação, bem como da fonte energética que a viralidade pressupõe, ao complexificar o perfil epistemológico e ao fragilizar o sistema axiológico vigente na civilização humana, optámos por uma orientação teórica alicerçada no princípio de consiliência, proposto por E. O. Wilson e pelas novas tendências da crítica evolucionista (“Darwinian literary studies”). No âmbito deste quadro teórico, construímos uma plataforma interdisciplinar, recorrendo à Literatura Comparada, e nomeadamente, aos Estudos Culturais, suscetível de congregar perspetivas recentes sobre a evolução universal: a memética e a(s) teoria(s) da singularidade tecnológica.

Neste sentido, destacámos o carácter ‘visionário’ das obras em exegese, porquanto os seus Autores desenvolveram pistas ficcionais tendendo para uma compreensão aprofundada do modo de vida contemporâneo. Assim sendo, enfatizámos as mundividências e as mundivivências inéditas, patentes em representações literárias que funcionam como um dispositivo ficcional visando a adaptação da mente aos novos desafios evolutivos.

Ao contrapor estes tópicos a uma breve perspetiva diacrónica da peste, que é, talvez, a praga mais explorada pelo imaginário literário, tentámos demonstrar o contributo inovador dos dois Homens de Letras no tocante ao paradigma das representações ficcionais, ‘alinhadas’ pelas tendências atuais de replicação parasitária em todas as vertentes/dimensões da realidade.

Quedando-nos nestes aspetos de alteração viral, que repassam a obra de José Saramago e de Eugène Ionesco, e dilucidando-os pela via de vários contributos conceptuais, nomeadamente os de Deleuze e de Guattari, de Sloterdijk e de Michel Serres, enfatizámos novos horizontes ficcionais no que respeita à sintomatologia avassaladora dos ‘germes’, propagadores não apenas de doenças biológicas, mas, sobretudo, da ubiquidade de *patterns* autorreplicativos. Neste lógica fractal, que substitui as relações de contiguidade das pragas ‘clássicas’ pelas leis da autossimilaridade, a viralidade, na retentiva dos Autores escolhidos, configura a ‘patografia’ de uma época, cujo perfil imunológico já não se relaciona com questões mitológicas, nem com soluções médicas e/ou justificações fisiológicas.

Afinal, o polissemantismo virótico abarca um potencial tóxico universal ou, então, uma germinação infinita de várias categorias de replicadores, que vão constantemente redefinindo o horizonte de adaptação humana.

Palavras-chave: viralidade, contágio, epidemia, replicação, teoria da singularidade, consiliência, memética, *soma*, resistência.

ABSTRACT

Virality, a modern and proteiform concept, common to various areas of knowledge constitutes a good pretext, in our point of view, towards a transdisciplinary reading and towards a comparative analysis of José Saramago's and Eugène Ionesco's works. This new viral ecology or viral turn, which amplifies the mechanism of autoreplication, beyond the biological level, involving -- the noosphere, economy, psychology and communication -- establishes a horizon of fictional seduction present in several works by José Saramago and Eugène Ionesco. Thus, a viroecology (notwithstanding the neologism) highlights an obsessive thematic complex in the works of the above mentioned authors focusing on the parasitic replication at a somatic level (dramatic alterations of the body), at a memetic level (the noosphere replication), at a metaphysical level (death as a contagious phenomenon of absence) and at a digital level (the replication of images that annihilate the phenomenological consistence of the body). When emphasizing the technological potential responsible for the germination of a new type of replicators, the memes and the memes, we highlighted the biological artificialization (through cloning, artificial reproduction and creation of cyborgs) the psychological artificialization (through propaganda and the immersion in a world of digital imaged) and the transcendental artificialization (through the technological manipulation of death). Considering the universal "corruption" of any kind of information as well as the energetic source that virality presupposes, making the epistemological profile more difficult, weakening the current axiological system in the human civilization, we opted for a theoretical orientation based on the consilience principle, proposed by E.O. Wilson and the new tendencies of the evolutionist critic. In the scope of this theoretical framework, we built an interdisciplinary platform, taking recourse to the comparative literature, and particularly, to the cultural studies, susceptible to encompass the recent perspective about the universal evolution: memetic and the theory or theories of technological singularity. In this way, we pointed out the 'visionary' character of the works in exegesis, because their authors developed fictional clues conducive to a deep understanding of the contemporary way of life. Thus, we underlined the world view and the unknown world experiences, present in the literary representations that function as a fictional device envisaging the adaptation of the mind to the new evolutionary challenges.

Opposing these topics to a brief diachronic perspective of the pest, that is, probably the most explored plague of the literary imaginary, we tried to demonstrate the innovative contribution of these writers to the paradigm of fictional representations, "aligned" with the contemporary tendencies of the parasitical replication in all aspects/dimensions of reality. Considering these aspects of viral alteration that underlie the work of José Saramago and Eugène Ionesco, and elucidating them through several conceptual contributions, mainly those of Deleuze and Guattari, of Sloterdijk and of Michel Serres, we emphasized new fictional horizons regarding the overwhelming symptomatology of the "germs" spreading, not only biological diseases, but above all the ubiquity of the autoreplicative patterns. In this rhizomatic logic, which replaces the relations of contiguity of the "classical" plagues by the laws of autosimilarity, virality, in the viewpoint of the chosen authors, configures the "pathography", whose immunological profile does not relate anymore to mythological questions, nor does it relate to medical solutions and/or physiological justifications.

In reality, the viral polysemantism encompasses a universal toxic potential, or, then an infinite germination of varied categories of replications constantly redefining the horizon of human adaptation.

Key words: virality, contagious, epidemic, replication, theory of singularity, consilience, memetic, soma, resistance.

ÍNDICE

Introdução.....	1
1.Atualidade do tema.....	1
2.Perspetiva diacrónica da peste.....	4
1. Ionesco e Saramago: da tradição à inovação.....	26
1.1. A Peste.....	26
1.2. Contaminação sem contágio.....	39
CAPÍTULO I – A VIRALIDADE.....	47
1. Para uma autópsia de corpo-sem-órgãos.....	47
1.1. A fenomenologia virótica: o contágio, a contaminação, a epidemia.....	48
2. O mundo contemporâneo: um palimpsesto do vírus.....	51
3. A interface metodológica.....	66
3.1. A Consiliência como plataforma interdisciplinar abrangendo a Literatura Comparada e os Estudos Culturais.....	66
3.2. A crítica evolucionista e a representação ficcional do mundo.....	71
3.3. A memética.....	77
3.4. A(s) teoria(s) da singularidade tecnológica.....	82
CAPÍTULO II – A VIRALIDADE SOMÁTICA.....	85
1. A epidemia de embriões.....	85
2. A epidemia de bestas.....	100
CAPÍTULO III – A VIRALIDADE MEMÉTICA.....	119
1. A cegueira da mente ou o ensaio sobre a propaganda.....	120
2. Entre o homem <i>Kitsch</i> e o Homem <i>Insula</i>	138
2.1. Submergir no indistinto memético : o homem Kitsch.....	139
2.2. Emergir do mar memético. O Homem <i>Insula</i>	154

CAPÍTULO IV – A VIRALIDADE METAFÍSICA	175
1. O contágio pelo vazio.....	179
2. O invisível ou o nada disseminado.....	194
3.1. Porquê os prefixos entre e trans?.....	214
3.1.1. No entre a vivência da imortalidade e a voz precária do transumanismo	217
3.1.2. A trans-ausência	238
3.1.3. A ausência como sublime musical	255
CAPÍTULO V – A VIRALIDADE DIGITAL.....	271
CONCLUSÃO.....	301
BIBLIOGRAFIA	311
ANEXOS ICONOGRÁFICOS.....	327

INTRODUÇÃO

“A fame, peste et bello, libera nos, Domine.”
(Oração medieval quotidiana).

1. Atualidade do tema

A atualidade do tema da viralidade¹ no paradigma existencial contemporâneo impõe-se como uma consequência natural da globalização, bem como da subsequente fusão dos corpos, dos bens materiais e, sobretudo, da informação. Uma nova lógica de ação rege o mundo através do contágio viral, seguindo uma ordem complexa e não linear das estruturas sociais passíveis de relações parasitárias. Apesar de uma aparente abolição das pragas biológicas devastadoras da humanidade, assistimos hoje em dia, devido à proliferação das novas tecnologias, a uma ameaça infecciosa que ‘globaliza’ vários paradigmas do modo de vida:

A growing number of present-day authors, writing from social science, humanities, network science, economic, and business perspectives, have evoked a past interest in contagion theory by pondering its relevance in the current age. Some of these accounts point to the intensification in connectivity brought about by network technologies as a possible trigger for increased chances of infection from wide-ranging social, cultural, political, and economic contagions. (Sampson, 2012:1)

Num sistema global de eclosão epistemológica, a comunicação torna-se um veículo virulento que não deixa de seduzir as possibilidades artísticas e filosóficas contemporâneas: repensar a vulnerabilidade humana neste horizonte emergente implica um mapeamento viral do mundo. Aliás, a praga, como metáfora da viralidade, é “cartografada” nos textos literários como um ‘eco’ artístico refletindo o caos somático do passado, abarcando, nas obras atuais, aspetos sociais, económicos e digitais do modo de vida contemporâneo:

¹ A palavra “viralidade” é utilizada no uso quotidiano como um substantivo derivado do adjetivo “viral”. Neste sentido, o livro bem recente intitulado *Virality* (2011) e assinado por Tony. D. Sampson apresenta argumentos sólidos que justificam o recurso ao novo lexema, conceptualizando esta nova “praga” da humanidade.

Si l'on en juge par la place occupée par la peste dans toute la littérature occidentale, y compris la littérature contemporaine, cette métaphore s'avère d'une vitalité étonnante, *a fortiori* dans un monde où la peste et les épidémies en général ont disparu en même temps. Pareille vitalité serait bien entendu impensable si la "peste" sociale, fantôme ou réalité, sous quelque forme que ce soit, avait cessé d'exister. (Girard, 2002:230)

Nos meandros desta alucinação virótica global destaca-se a velocidade de irradiação de uma 'entidade' parasitária, que desempenha um papel preponderante na 'atmosfera' vivencial. Assim, a propagação de pessoa para pessoa é substituída pela proliferação simultânea ou pela difusão interativa, que vulnerabilizam qualquer hierarquia axiológica estabelecida ao longo da civilização humana. Na verdade, a capacidade replicadora do vírus torna-se um modelo para vários complexos sistémicos da sociedade atual:

[...] the self-propagation of network virality is explicitly made through a heady concoction of business enterprise, network science, and neo-Darwinian related literature. Like this, the meme and the viral (marketing buzzwords of the network age) have been conjured up from an assortment of crude renderings of evolutionary theory, powerful computer-assisted contagion modeling, and business trends. It is via these various contagions modeling that financial crisis, social influence, innovations, fashions and fads, and even human emotions are understood to spread universally like virus across networks. (Sampson, 2012:2)

Mas, para além desta interpretação 'sistémica' da viralidade hodierna, existe uma visão mais abrangente, a nosso ver, de Deleuze e Guattari, que associam à epidemia uma capacidade universal de devir rizomático² contra a filiação de sangue e as forças centrípetas da hierarquia. Como consequência, outros tipos de alianças, de cariz simbiótico ou parasitário, surgem como formas de expressão do contágio:

Os bandos, humanos e animais, proliferam com os contágios, as epidemias, os campos de batalha e as catástrofes. A propagação por epidemia, por contágio não tem nada a ver com a filiação por hereditariedade, mesmo que os dois temas se misturem e precisem um do outro. O vampiro não filiaçiona, ele contagia. (Deleuze e Guattari, 1997:23)

² "À la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple... Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. Il constitue des multiplicités." (Deleuze, 1980:31)

Nesta ‘lógica’ rizomática do contágio contemporâneo, a identidade individual transforma-se em fluxo social, em devir ilimitado, estratificando a cinética viral num conceito proteiforme. Segundo Tony D. Sampson (2012:4), no seu livro mais recente intitulado *Virality. Contagion Theory in the Age of Networks*, a viralidade não é uma metáfora, mas “it is all about the forces of relational encounter in the social field”, “a spatiality within which the social, psychological, and biological are folded” ou, numa perspetiva mais filosófica, “currents flowing between a porous self and other relation.” (*idem*:13). Sob o ponto de vista deste Autor, a viralidade ‘mapeia’ uma nova ontologia da conectividade – intensificada pela massificação e pela democratização da informação digital – num paradigma de vida em *network*, mas de uma forma paradoxal, pois a nova viralidade faz proliferar “conteúdos” e não subjetividades: um “pli”³ embrionário do individualismo exposto a uma proliferação cancerígena dos *patterns* auto-replicantes da sociedade capitalista de consumo.

Como poderíamos, porém, definir a viralidade, de uma forma muito sintética, nesta paisagem conceptual, complexificada pela onipotência da replicação infecciosa? Thierry Bardini, sociólogo e pensador contemporâneo de renome no tocante à esfera da virologia, agrega vários contributos conceptuais, quer de Burroughs, Baudrillard, Deleuze, Derrida e Susan Sontag, quer de outras vozes da cultura popular (filmes e música da atualidade), no seu artigo intitulado “Hypervirus: A Clinical Report” (2006), a fim de demonstrar a omnipresença e a ubiquidade do “hipervírus” na quarta fase⁴ atual do capitalismo:

At the beginning of the 1980s, the logistic curve of the hypervirus (the virus “virus”) passed its first critical point (i.e. second order inflexion). Materializing the cybernetic convergence of carbon and silicon, it infected computers and human alike at unprecedented levels. From this point on, an explosive diffusion in «postmodern culture» emerged, eventually its plateau near saturation, redefining culture as a viral ecology. (Bardini, 2006)

³ Conceito trans-histórico e, também, metáfora epistemológica da estética do barroco, na qual a cinética do irregular é recuperada através da visão de Leibniz: “On sait quel nom Leibniz donnera à l’âme ou au sujet comme point métaphysique: monade. Il emprunte ce nom aux néoplatoniciens, qui s’en servaient pour désigner un état de l’Un : l’unité en tant qu’elle enveloppe une multiplicité, cette multiplicité développant l’Un à la façon d’une « série ». Plus exactement l’Un a une puissance d’enveloppement et de développement, tandis que le multiple est inséparable des plis qu’il fait quand il est enveloppé, et des déplis, quand il est développé.” (Deleuze, 1988:33).

⁴ Bardini, retomando Susan Sontag, considera a praga como a primeira etapa viral arquetípica, a tuberculose como a segunda fase correspondendo ao capitalismo mecanizado, o cancro associado à sociedade de controlo e a SIDA como concretização do hipervírus ou, mais bem dito, a síndrome do vírus “vírus”, que pode ser uma complexificação patológica generalizada.

Assim, esta nova viroecologia (passe o neologismo) define o vírus como “master trope”⁵ da pós-modernidade, corruptor universal de qualquer tipo de informação e de fonte energética, ultrapassando o plano biológico. Todavia, para entendermos melhor este alargamento de esfera conceptual da viralidade moderna patente na obra de José Saramago e de Eugène Ionesco, urge seleccionar um *corpus* de textos literários incidindo sobre a infeção epidémica e considerados marcos incontornáveis na tradição literária europeia. Ou, mais bem dito, rever concisamente as representações literárias das pragas ao longo da história da humanidade, enfatizando a pestilência, com o intuito de construirmos bases comparativistas para uma compreensão mais clarividente da viralidade.

2.Perspetiva diacrónica da peste

Carreando a herança de um imaginário rico em experiências trágicas de degradação extrema, a peste, imagem matricial da epidemia, transmuta o corpo num laboratório fenomenológico do ser, revelador do mal existencial e da sua expressividade fóbica. Flagelo humano coletivo que desencadeou possibilidades múltiplas dos eventos catastróficos, a praga que é a peste detém uma dimensão estética e literária extraordinária, exacerbando as representações simbólicas do sofrimento físico e psicológico. Este desvio patológico ‘coloniza’ representações literárias de horror extremo, de crueldade, de transgressões sociais e de angústias metafísicas, numa retórica do excesso, configurando situações de perturbação na homeostasia humana. De facto, a peste constitui o contexto patológico de reiteração simbólica da desordem e da abolição das normas civilizacionais:

La peste, cet agent magique des plus formidables déstabilisations psychologiques et sociales, est une puissance germinative et procréatrice. La peste est un bourgeonnement, elle ensemece littéralement le corps humain; c’est une grossesse, une poussée violente qui enfle le corps jusqu’à l’explosion, et les bubons sont les symptômes lisibles sur la peau de ce cataclysme organique [...] la peste est avant tout «une force spirituelle» et si elle attaque de façon symptomatique la peau, l’enveloppe des corps, ceci est moins à prendre dans le sens concret de la désintégration des tissus que dans le sens métaphorique d’une perturbation de l’ordre symbolique. (Grosman, 1996:114-115)

⁵ Como figura retórica, alargamos o sentido de tropo a “master trope”, na terminologia atual de Philip B. Corbett: “[...] the sense has been extended to something vague and less effective, like ‘theme’, ‘motif’ or ‘image’.” (2009)

Optando por uma perspectiva diacrónica, entendemos de modo mais rigoroso as mudanças relativas aos agentes patogénicos, pois, antes das descobertas científicas do século XX, havia apenas ‘doenças’ e uma parca, ou até nenhuma, consciência das causas microbiológicas. Por esta razão, sobrevoaremos as mais importantes obras da tradição literária ocidental incidindo sobre eventos relacionados com a peste.

Iniciando o nosso quadro sintético e sinóptico das obras literárias que têm como tema a peste, destacamos, na antiguidade grega, duas tendências subjacentes à interpretação da origem da praga: uma, mitológica e, outra, fisiológica. Na primeira categoria inserimos, como textos fundadores, a *Ilíada* de Homero e *Édipo Rei* de Sófocles (a peste como *hubris* que provoca a busca identitária de Édipo); da segunda, onde prevalece um olhar clínico sobre a ‘avaliação’ do evento epidémico, destacamos *A Guerra do Peloponeso* de Tucídides.

No caso das obras mais antigas, a *Ilíada* de Homero, a peste surge como o castigo divino de um erro humano. Assim, no primeiro Canto, o sacerdote Crises invoca Apolo para castigar Agamémnon, comandante dos Dânaos, que o recusou e o ofendeu ao pedir de volta a sua filha Criseida, levada como escrava e como troféu de guerra:

Entre eles qual dos deuses provocou o conflito?
Apolo, filho de Leto e de Zeus. Enfurecera-se o deus
contra o rei e por isso espalhou entre o exército,
uma doença terrível de que morriam as hostes,
porque o Atrida desconsiderara Crises, seu sacerdote. (Homero, 2005:29)

Por conseguinte, Apolo lança a peste no exército dos Aqueus, sendo a praga justificada pelo adivinho Calcas, que alerta Agamémnon para a sua responsabilidade neste trágico acontecimento:

E não afastará dos Dânaos a repugnante pestilência,
até que ao querido pai seja restituída a donzela de olhos
brilhantes, gratuitamente e sem resgate, e seja levada até Crise
uma sagrada hecatombe. Então convencê-lo-emos a acalmar-se. (Homero, 2005:32)

Se “Durante nove dias contra o exército voaram os disparos do deus, [...]”(idem:30), as consequências da epidemia alastraram-se fatalmente aos membros do exército aqueu, contaminando primeiro os animais e, depois, as pessoas:

Depois sentou-se à distância das naus e disparou uma seta:
terrível foi o som produzido pelo arco de prata.
Primeiro atingiu as mulas e os rápidos cães;
Mas depois disparou as setas contra os homens.
As piras dos mortos ardiam continuamente. (*ibidem*)

Assim, o protagonismo divino, neste *incipit* da epopeia homérica, torna-se responsável pela justificação da pestilência e, implicitamente, pelas suas consequências a nível do enredo do poema épico: o possível cancelamento da guerra contra Tróia, tendo em vista o conflito entre Aquiles e Agamémnon, originado pelo desejo que nutre o último por Briseida, troféu de luta inicialmente entregue a Aquiles. No entanto, esta praga cessa imediatamente, a partir do momento em que o rei Crises e o seu protetor Apolo ficam satisfeitos. Desta maneira, a peste entra no esquema mitológico de *hubris*, que uma vez resolvida, deixa de intervir na construção do poema homérico.

Na mesma linha de pensamento, Sófocles, na tragédia *Édipo Rei*, associa a pestilência a uma *hubris*. Através da voz de Creonte, que expressa a vontade de Apolo, a sociedade torna-se responsável pela purificação da pestilência: “Passarei então a transmitir o que ouvi da parte de deus. Ordenou-nos o poderoso Febo, com clareza, que expulsássemos a mancha desta terra, pois aqui neste solo ela se criou, e que a não deixássemos crescer, até ficar sem remédio.” (Sófocles, 1995:62). Como consequência da propagação da peste, a paisagem citadina transforma-se num “abismo de ensanguentado desespero, consumindo-se nos rebentos fecundos da terra, consumindo-se no gado das pastagens e na gravidez estéril das mulheres” (*idem*:59), pressionando, desta forma, a procura do culpado pela morte de Laios e, implicitamente, a busca identitária de Édipo:

Ó Tirésias, que tudo conheces, o que foi revelado e o que é oculto, o que habita o céu e o que pisa a terra! Se não vês, no teu espírito está, contudo, presente a cidade e a espécie do flagelo a que ela se vê entregue. Por isso em ti eu reconheço, ó venerável, o seu único protetor e salvação. Febo – se acaso não conheceis o que foi anunciado – emitiu uma resposta aos nossos emissários: um só remédio poderia curar este flagelo: que os assassinos de Laios, uma vez

conhecidos, os executassem ou da nossa terra os baníssemos para o exílio.
(Sófocles, 1995:74)

Todavia, a epidemia constitui apenas o *background* exterior do verdadeiro caos identitário, ponto de interesse fulcral desta tragédia. Daí, as referências escassas que o Autor faz ao evento epidémico: a esterilidade das mulheres e da terra, ou seja, uma alusão geral à ameaça da extinção humana.

O mesmo evento real, a epidemia de peste que grassou em Atenas (430-428 A.C.), torna-se pretexto para todo um capítulo sobre o ‘relatório’ histórico-ficcional de Tucídides, *A História da Guerra do Peloponeso*, no qual a pestilência adquire uma dimensão dramática, tanto na sua manifestação fenomenológica, como no impacto a nível social. Nos relatos literários da epidemia na antiguidade, destaca-se, na maioria dos casos, a voz da testemunha do fenómeno patológico, e não do padecente, possibilitando desta forma um discurso ‘lúcido’ sobre o panorama compósito dos acontecimentos epidémicos. Todavia, a versão de Tucídides constitui uma exceção, pois a narrativa é construída quer através do corpo contaminado do historiador, quer pela via do olhar da testemunha: “[...] après avoir, en personne, souffert du mal, et avoir vu, en personne, d’autres gens atteints”. (Thucydide, 1991:35). Utilizando o seu corpo como laboratório fenomenológico da peste, Tucídides justapõe, no Livro II, o episódio da invasão da Ática pelos Peloponésios à deflagração da peste:

Ils [les Péloponnésiens] n’étaient encore que depuis peu de jours en Attique, quand l’épidémie se mit à sévir parmi les Athéniens ; et l’on racontait bien qu’auparavant déjà le mal s’était abattu en diverses régions, du côté de Lemnos entre autres, mais on n’avait nulle part souvenir de rien de tel comme fléau, ni comme destruction de vies humaines. (*idem*:34)

Tendo tido a praga origem no Egito, transitando em seguida para a Líbia e chegando, depois, a Atenas pela via do porto Pireu, o Autor sugere a provocação voluntária da epidemia, como ‘arma biológica’ suscetível de assegurar o sucesso da derrota dos Atenenses: “[...] ils prétendaient [les Athéniens] même que les Péloponnésiens avaient empoisonné les puits” (*idem*:35). Evento trágico responsável por mais mortes do que a própria guerra entre Atenenses e Espartanos, a peste anestesia a vontade de combater na guerra, mas, também, de lutar contra a própria doença, que prolifera sobremaneira através do contágio inevitável numa situação bélica:

Mais le pire, dans ce mal, était d'abord le découragement qui vous frappait quand on se sentait atteint (l'esprit passait d'emblée au désespoir, on se laissait bien plus aller, sans réagir) ; c'était aussi la contagion, qui se communiquait au cours des soins mutuels et semait la mort comme dans un troupeau [...] (*idem*:37)

Assim, este texto torna-se fundamental para a representação da peste na tradição literária ocidental, pois, ao acrescentar uma força destrutiva maciça a uma outra que é a guerra, aumentam-se as possibilidades de aniquilação de um segmento demográfico, atendendo à impossibilidade de estruturar quarentenas: “La maladie, en effet, survint et accabla complètement les Athéniens” (*idem*:41). Além disso, confrontadas com a pestilência, tanto a medicina como a espiritualidade demonstram ser impotentes. Numa situação de crise sem remédio, a única ‘solução’ parece ser o abandono: “[...] pour finir, ils y renoncèrent, s’abandonnant au mal”. (*idem*:34). Neste processo epidémico, o narrador obnubila a intervenção dos deuses no drama humano. Nesta ordem de ideias, a representação do evento devorador segue o modelo hipocrático de percepção da verdade, ao investigar as possíveis origens da doença (no porto de entrada em Atenas, o Pireu, como já tivemos ocasião de mencionar) e ao descrever clinicamente os seus sintomas através das técnicas cinematográficas, nomeadamente pela amplificação dos quadros que realçam o carácter exponencial da difusão epidémica.

Mercê de um olhar clínico, Tucídides detalha, em primeiro lugar, os sinais patológicos externos, para passar, depois, a uma ‘endoscopia’ dos pulmões e do coração, desaguando no esvaziamento dos líquidos do corpo: “On avait tout d’abord de fortes sensations de chaud à la tête, les yeux étaient rouges et enflammés, au-dedans, le pharynx et la langue étaient à vif ; le souffle sortait irrégulier et fétide.” (*idem*:35). Às estatísticas significativas das vítimas da peste, Tucídides acrescenta episódios de que foram objeto os cadáveres, esquecidos e abandonados à ‘decomposição livre’ em espaços públicos e estigmatizados pela bestialidade e selvajaria coletiva: “[...] furent bouleversés tous les usages observés auparavant pour les sépultures.” (*idem*:38). Todavia, a esta desordem imoral que invade a cidade contrapõe-se uma atitude de empatia para com o sofrimento alheio, por parte daquela faixa populacional que ganhou resistência através da imunidade:

Ceux, pourtant, qui en avaient réchappé montraient, envers mourants et malades, une pitié plus grande, car ils connaissaient d’avance les symptômes, tout en

n'ayant plus de craintes personnelles ; en effet, on n'était pas atteint une seconde fois de façon qui fut mortelle. (*idem*:38)

Este texto impõe-se como matriz para a posteridade por duas razões: a desmitologização e a descrição empírica do pestilento quadro clínico. Neste sentido, Lucrecio representa a praga de uma forma empírica, ao descrever a crueldade a partir do modelo iniciado por Tucídides. Assim sendo, o escritor latino descreve, no Livro VIII – no *explicit* do seu extenso poema *De Rerum Natura* –, uma peste similar à de Atenas de Tucídides, tentando explicitar a origem da doença a partir de um ponto de vista científico: a peste, neste caso, seria provocada pelos germes provenientes da terra e contaminaria a atmosfera desequilibrada pela instabilidade climatérica, numa corrupção miasmática geral e inevitável:

[...] des germes de nombreuses substances qui ont pour rôle d'entretenir la vie ; mais en revanche, il est indéniable que les germes de maladie et de mort volent en grand nombre dans l'air. Lorsque ceux-ci se trouvent réunis par le hasard et qu'ils ont corrompu le ciel, l'atmosphère devient morbide. Et toutes ses puissances malignes, toutes ses épidémies nous arrivent soit des régions extérieures à notre monde, comme les nuages et les brouillards, en traversant le ciel, soit de la terre elle-même d'où elles montent en masse vers nous, lorsque le sol chargé d'humidité se décompose sous la double influence des pluies déréglées et des ardeurs excessives du soleil. (Lucrece, 1985:283)

Evocando a mesma que assolou Atenas, originária do Egito, Lucrecio informa sobre o poder destrutivo da doença no exército de Péricles e, sobretudo, sobre as consequências da desertificação demográfica citadina: “C'est cette forme d'épidémie, c'est un souffle mortel qui jadis sur la terre de Cécrops remplit les campagnes de funérailles, rendit les chemins déserts, vida la ville de ses citoyens.” (Lucrece, 1985:284). A ‘investigação’ clínica não é diferente da versão de Tucídides, enfatizando-se a febre, os olhos vermelhos, a garganta negra e a invasão patológica interna (do peito e do coração). A destruição do corpo pela peste liquidifica a consistência visceral, que se esvazia pelo nariz num fluxo exterminador: “Souvent encore, un flot de sang corrompu, accompagné de maux de tête, jaillissait, de ses narines engorgées ; et toutes les forces, toute la substance de l'homme s'écoulaient par cette voix.” (*idem*:287).

Como na *Ilíada*, o sofrimento físico antes do trespasse prolonga-se até nove dias, culminando numa angústia terrível perante a morte: “[...] au retour de la huitième aurore, ou encore à la neuvième apparition du flambeau du jour, on les voyait rendre l'âme.” (*ibidem*). Numa tentativa desesperada de sobreviver, as pessoas arrancam as partes contaminadas do

corpo (o sexo, os membros e os olhos), como método terapêutico absurdo que está na origem de um mundo grotesco de inválidos. A crueldade física infligida ao próprio corpo, como meio de intensificar a imunidade, é intensificada por uma crueldade psicológica que se manifesta pelo abandono geral do próximo, tanto pela indiferença relativa ao sofrimento dos vivos, como pelo desleixo dos cadáveres infestando a atmosfera. Assim, a peste é representada como um evento de ordem natural, e não como um castigo divino, situando-se, desta feita, fora de qualquer ‘molde mitológico’. No âmbito do tom epicurista do poema, a praga pode ser considerada uma catarse da fobia da morte, uma oportunidade de alcançar a felicidade através da intensificação fenomenológica pelas forças da natureza. Nesta sequência, uma eventual explicação para o final abrupto do poema, realçando a pestilência, seria um confronto ‘filosófico’ com o sofrimento físico, como tópico de reflexão sobre os mistérios da vida natural.

Conciliando as perspectivas de Sófocles e de Tucídides, nomeadamente a justificação da peste pela intervenção divina e a descrição sintomática, Ovídio aborda, igualmente, a epidemia (a peste de Egino) em *Metamorfoses*, no sétimo livro, onde o narrador Éaco, filho de Zeus e primeiro rei dos Mirmidões, descreve um fenómeno pestilento assustador, que ultrapassa a competência médica da época:

Une peste terrible s’est abattue sur mon peuple, poursuivi par la colère de Junon, qui avait pris en haine un pays appelé du nom de sa rivale. Tant que le mal parut être de ceux qui tiennent à la nature humaine et qu’on ignora la funeste cause d’un si grand fléau, on le combattit avec les ressources de l’art médical ; mais le désastre surpassait tous les secours ; ils ne pouvaient en triompher. (Ovide, 1995:47)

Como consequência nefasta dos ciúmes entre os deuses, o reino de Éaco submerge num caos geral, atingindo, numa primeira fase, o reino animal. Neste sentido, a representação do contágio através da ‘cinética venenosa’ das serpentes prolíferas sugere o alastramento da doença imperdoável ou, em termos mitológicos, o poder letal gorgóneo que contamina as terras e as águas:

Il est constant que les sources et les bassins furent infestés par la contagion, que des milliers de serpents se répandirent à travers les campagnes incultes et souillèrent les cours d’eau de leur venin. Ce furent les chiens, les oiseaux, les moutons, les bœufs, les animaux sauvages qui, en succombant par monceaux, révélèrent les premiers la puissance de cette maladie subite. (*idem*:47)

Contaminando, de igual modo, as pessoas, a peste provoca uma morte generalizada que excede a capacidade por parte dos vivos de sepultar os cadáveres, conforme as regras de decência humana:

On n'emporte plus les cadavres, comme le voudrait la coutume, au milieu d'un cortège funèbre ; car les portes de la ville ne seraient plus assez larges pour leur cortège; ils gisent sans sépulture sur la terre ou bien on les jette sur d'immenses bûchers sans les honorer d'aucune offrande ; on ne connaît plus le respect [...].
(*idem*:49)

Todavia, o término da peste revela-se compensador para o rei Éaco: implorando a Júpiter que cesse a praga, o rei assiste a uma situação milagrosa, ao verificar que a autoridade divina concede o privilégio de substituir as vítimas da epidemia por uma grande quantidade de formigas metamorfoseadas em pessoas ou, mais bem dito, antropomorfizadas: “Je m’acquitte de mes vœux envers Jupier ; à ce peuple nouveau je partage la ville et les campagnes, veuves de ceux qui les cultivaient autrefois ; je les appelle Myrmidons, afin que le souvenir de leur origine reste attaché à leur nom.” (*idem*:51). Neste caso, a epidemia adquiriu uma força fundadora, uma função mítica, suscetível de justificar a origem dos Mirmidões (um povo gerado a partir das formigas).

Quanto à visão de Virgílio no tocante à epidemia, salientemos o final do terceiro livro das *Geórgicas*, onde as vítimas são os animais (sobretudo os cavalos, os bois, as ovelhas, os touros, os cães, os peixes e as aves), afetando o ecossistema natural, ou seja, a água, a terra e o ar. Apesar do contágio, a homeostasia biológica humana não é afetada: instala-se apenas uma desordem na prática laborial quotidiana. Ao descrever tão-somente o mundo agrário e idílico do espaço rural, Virgílio põe em cena, através da doença generalizada, o reino animal:

Jamais en nulle autre saison la lionne oubliant ses petits n'erra plus cruelle dans les plaines; jamais les ours informes ne semèrent autant le carnage et la mort à travers les forêts ; alors le sanglier est féroce, la tigresse plus mauvaise que jamais. Malheur, hélas ! à qui s'égare alors dans les champs solitaires de la Lybie ! Ne vois-tu pas comme les chevaux frémissent de tout leur corps, si l'air leur a seulement apporté des effluves bien connus ? (Virgile, 1998:142)

Transitando para o século XVII, La Fontaine imagina, na sua fábula cujo título é *Les Animaux malades de la peste*, um mundo alegórico de animais contaminados pela peste.

Recorrendo à alegoria para desviar a atenção da censura política e religiosa, La Fontaine revela, nesta fábula, o mesmo fascínio da antiguidade grega pelo conceito de *húbris*. Os animais, simbolizando a sociedade da corte real, têm de ‘pagar’ com a vida os erros cometidos por um de entre eles:

Un mal qui répand la terreur,
Mal que le ciel en sa fureur
Inventa pour punir les crimes de la terre,
La peste (puisqu’il faut l’appeler par son nom),
Capable d’enrichir un jour l’Achéron,
Faisait aux animaux la guerre. (La Fontaine, 1965:118)

Nesta sequência, organiza-se um julgamento que surge como um ato de justiça para o burro ‘culpado’, bode expiatório da crise epidémica:

Le lion tint conseil, et dit: «Mes chers amis,
Je crois que le ciel a permis
Pour nos péchés cette infortune.
Que le plus coupable de nous
Se sacrifie aux traits du céleste courroux;
Peut-être il obtiendra la guérison commune. (*ibidem*)

No entanto, os animais pestiferados não emblemizam o universo zoológico real, como em Virgílio, pois são inspirados pelo bestiário medieval (o leão, o lobo, o burro, a raposa, o urso), de modo a simbolizarem as vicissitudes e os valores da hierarquia humana. Assim, a peste dos animais só denuncia, de uma forma alegórica, falhas no sistema social humano: o sistema do poder político, judicial e religioso.

Se a peste de Atenas, como evento real, marcou as representações literárias da antiguidade greco-romana, a peste negra da época medieval alterou a consciência humana coletiva, abrindo o caminho para o humanismo renascentista. Neste contexto, consideramos paradigmático o *Decamerone*⁶ de Boccaccio, no qual a praga de 1348 constitui trampolim para

⁶ Na esteira de Boccaccio, Marguerite de Navarre escreve, por volta de 1540, o livro *Heptaméron*, no qual insere 72 novelas contadas, em 8 dias incompletos, por um grupo de nobres que se abrigam, para fugir a uma

a construção narrativa. Assim é que um grupo de 10 jovens (7 mulheres e 3 homens) decide fugir à peste de Florença para se isolar numa vila toscana, no seio de uma paisagem idílica, onde constitui uma microssociedade de narradores. Conformando-se e confinando-se ao convívio literário (cada uma das personagens adquire não só o estatuto de narrador um dia por semana, mas também o de “rei” do discurso, propondo um tema aos demais narradores), os jovens cumprem rigorosamente as leis morais, apesar da concupiscência das suas narrativas.

Inserindo o episódio epidémico no *incipit* do romance, como pretexto para um desenvolvimento narrativo ulterior, Boccaccio torna patente o seu choque no tocante à pestilência, que regressa ciclicamente ao horizonte trágico da experiência humana:

[...] je reconnais que le présent ouvrage aura selon votre jugement un pénible et poignant début : car il porte à son commencement le souvenir douloureux de la mortelle peste aujourd’hui révolue, navrante pour tous ceux qui virent ou en eurent autrement connaissance. (Boccage, 1994:38)

Mediante uma referência ao passado, Boccaccio visualiza a pandemia, que flagela a Europa medieval, de um modo semelhante a Tucídides: a crueldade e a barbaridade dos pestiferados, o abandono dos cadáveres, mas, também, o deboche e a luxúria que corrompem a sociedade, tal como a guerra no caso do Autor grego. Numa atitude irónica, Boccaccio sugere a ira divina que pune a humanidade com a praga, nascida, como já foi referido, na parte oriental do mundo: “Qu’elle fût l’œuvre de corps célestes, ou que la juste colère de Dieu l’eût envoyée aux mortels en punition de nos iniquités, elle était apparue quelques années plus tôt dans les régions orientales [...]”. (*idem*:38). Confrontando-se com a morte omnipresente, as pessoas seguem quer o caminho de ponderação regido pelo rigor moral e religioso, quer o caminho do excesso, culminando na violência ou no desamparo dos próximos:

En une telle affliction, en une si grande misère de notre cité, la vénérable autorité des lois humaines et divines paraissait presque déchuë et anéantie, leurs gardiens et leurs exécuteurs étant tous – comme les autres hommes – ou morts, ou malades, ou si démunis d’auxiliaires qu’ils ne pouvaient remplir aucun office : il était donc licite à chacun de se comporter à sa guise. (*idem*:41)

tempestade em Cauterets, nos Pirinéus. O tema das narrativas oscila entre episódios da vida conjugal, cenas de infidelidade e ciúmes e *quiproquós* numa paisagem natural, fustigada pela violência de várias tempestades.

O confronto chocante com a degradação e a aniquilação da população banaliza tanto a morte como a vida: “[...] les choses en étaient même venues à un tel point qu’on ne se souciait pas plus d’une mort d’homme qu’on ne prendrait garde aujourd’hui à celle d’une chèvre.” (*idem*:44). A falta de medidas de quarentena e de higiene faz com que a epidemia deflagre na cidade de uma forma aleatória, não apenas através da contaminação dos corpos doentes, mas também através dos pertences contaminados dos pestiferados. Neste sentido, a cena dos porcos que se apoderam de roupa contaminada, encontrada na rua, é relevante no que respeita à força agressiva da doença contagiosa: “Moins d’une heure après, [...] tous deux tombèrent morts sur les haillons qu’ils avaient malencontreusement saisis”. (*idem*:40).

A sintomatologia da praga segue a mesma lógica de manifestação infecciosa dos bubões, que atacam, primeiro, as articulações e se alastram, posteriormente, a toda e qualquer parte do corpo: “Les bubons mortels s’étendirent indistinctement à tout le reste du corps ; après quoi, le symptôme du mal se changea en des taches noires ou bleuâtres qui, chez beaucoup de malades, apparaissaient aux bras, aux cuisses et en toute autre partie du corps.” (*idem*:39). O olhar clínico de Bocaccio dá relevo, como Tucídides e Lucrécio, à alteração sofrida pelo mundo físico, sem qualquer tipo de intervenção da força divina. No entanto, o escritor toscano transpõe o nível da crónica de um evento histórico, estigmatizado pela peste, para construir uma narrativa a partir do contexto epidémico. De facto, o modo de estruturar a convivência dos dez jovens na vila toscana, através do discurso que ‘contamina’ diariamente cada um dos narradores-reis, revela-se uma resposta eficaz da ‘civilização’ do *logos* contra o caos que domina a cidade de Florença. De uma forma controlada, ao contrário do vírus, a palavra passa de um narrador para o outro, assim se firmando como uma alternativa feliz ao mundo disfórico cidadão. No final do livro, o escritor insiste, também, sobre a possível ameaça de corrupção moral através da contaminação pela concupiscência das narrativas, indicando as qualidades humanas suscetíveis de construir um necessário espaço imunitário:

Aucun esprit pervers n’entendit jamais un seul mot sainement : de même que les propos honnêtes ne peuvent amender un tel esprit, les paroles qui le ne sont guère ne peuvent contaminer l’esprit bien disposé, pas plus que la fange ne peut altérer les rayons de soleil, ni les terrestres laideurs les beautés du ciel. (*idem*:859)

Neste contexto, o discurso literário, através das narrativas das dez personagens, confere uma ordem possível ao caos epidémico, não ordenado por qualquer tipo de força divina reguladora da *húbris*. Por conseguinte, Bocaccio recorre à representação da peste para introduzir no horizonte cultural uma nova visão do mundo: o humanismo ou antropocentrismo veiculando um discurso disciplinador da realidade.

Outra obra que explorou o tema da peste bubónica, que grassou em Londres, foi *O Diário do Ano da Peste*, escrito por Daniel Defoe em 1722. Consultando os arquivos da época, o escritor retrata a pestilência de uma forma jornalística por excelência, elaborando um relatório quase científico sobre a desagregação da sociedade urbana atacada pela epidemia em 1664:

It was about the beginning of September, 1664, that I, among the rest of my neighbours, heard in ordinary discours that the plague was returned again in Holland; for it had been very violent there and particularly at Amsterdam and Rotterdam, in the year 1663, whiter, they say, it was brought, some said from Italy, others from the Levant, among some goods which were brought from Candia; others from Cyprus. It mattered not from whence it came; but all agreed it was come into Holland again. (Defoe, 2001:1)

Ao deflagrar em Londres, a peste é ‘registrada’ num diário pelo protagonista Pepys como sendo um dos momentos mais mortíferos na história da cidade. Mas, para além do sofrimento e da miséria entrevistadas nas ruas da capital, o diário faz ressaltar as medidas abusivas de uma quarentena no domicílio, tanto dos doentes, como dos eventuais contaminados:

That every house visited be marked with a red cross of a foot long in the middle of the door, evident to be seen, and with these usual printed words, that is to say, “Lord, have mercy upon us”, to be set close over the same cross, there to continue until lawful opening of the same house. (Defoe, 2001:33)

Neste caso, o biopoder transmuta-se em arma tão letal como a própria epidemia, ou seja, em multiplicador dos ‘bodes expiatórios’. A população urbana é segregada em núcleos domésticos, transformados em múltiplas prisões que intensificam a fobia generalizada da morte e, implicitamente, a revolta contra a administração da crise por parte do poder oficial. Assim, a quarentena não favorece a proteção contra a epidemia, mas, pelo contrário, obriga a um intolerável confronto entre os sadios e os doentes:

Nor, indeed, could less be expected, for here were so many prisons in the town as there were houses shut up; and as the people shut up or imprisoned so were guilty of no crime, only shut up because miserable, it was really the more intolerable to them. (Defoe, 2001:40)

Como no caso de Camus no romance *La Peste*, Defoe introduz uma personagem que atesta uma visão científica da praga, o Dr. Heath, que surpreende o leitor atual pelo seu visionarismo em relação às possíveis origens da peste. Contestando a ‘teoria’ medieval dos miasmas responsáveis pela propagação da doença através da respiração, chega-se a consenso no que respeita à origem microbiana da peste, caracterizada por uma ‘eflorescência’ do imaginário monstruoso:

My friend Dr. Heath was for opinion that it might be known by the smell of their breath; but then, as he said, who durst smell to that breath for his information? since, to know it, he must draw the stench of the plague up into his own brain, in order to distinguish the smell! I have heard it was the opinion of others that it might be distinguished by the party’s breathing upon a piece of glass, where, the breath condensing, there might live creatures be seen by a microscope, of strange, monstrous, and frightful shapes, such as dragons, snakes, serpents, and devils, horrible to be hold. (Defoe, 2001:153)

A par desta visão ‘objetiva’, jornalística e descritiva, Defoe aborda, igualmente, a possibilidade de um castigo divino, posicionando-se entre o teocentrismo medieval e o cientismo do século XIX: “Nothing by the immediate finger of God, nothing but omnipotent power, could have done it. The contagion despised all medicine; death raged in every corner [...]” (Defoe, 2001:184). Talvez seja esta a razão pela qual o Autor transforma Londres, no término da epidemia, em cidade gótica, fantasma que hospeda o silêncio e a ausência da vida pública: com efeito, nessa capital esvaziada pela praga, resta apenas o silêncio de um Deus que ainda existe.

Esta experiência social precária, como consequência nefasta de um evento epidémico, transforma-se em solidão absoluta do ser humano no romance *The Last Man*, escrito em 1826 por Mary Shelley. Numa tentativa falhada de escrever *avant la lettre* um romance de ficção científica (A Autora não consegue imaginar, visionariamente, nem as condições tecnológicas do século XXII, nem uma estrutura sociopolítica diferente da que existe na sua época), a escritora inglesa imagina uma história escatológica do humano, erradicado por uma pandemia

de peste ocorrida no final do ano de 2100. A fonte de inspiração ficcional do romance é, segundo o narrador, um misterioso documento encontrado em Itália, inspirado pelas profecias das Sibilas: “I present the public with my latest discoveries in the slight Sibillyne pages. Scattered and unconnected as they were, I have been obliged to add links, and model the work into a consistent form.” (Shelley, 2004:4).

Apesar de inserir a maior parte dos eventos romanescos num tempo politicamente instável, na Inglaterra do após 2073, a segunda parte do romance narra um conflito bélico na Grécia e no Império Otomano. Os Turcos são derrotados e os Gregos bloqueiam os portos de Istambul, mas a vitória é fugaz, posto que a guerra é substituída pela peste que se alastra à Grécia, à Asia, à Europa e, depois, ao resto do universo:

This enemy of the human race had begun early in June to raise its serpent-head on the shores of the Nile; parts of Asia, not usually subject to this evil, were infected. It was in Constantinople; but as each year that city experienced a like visitation, small attention was paid to those accounts which declared more people to have died there already, than usually made up the accustomed prey of the whole of the hotter months. (Shelley, 2004:139)

Como no caso de Tucídides, a praga deflagra com violência em Atenas, na sequência de um fluxo epidémico com origem no Oriente. Porém, a capital da Grécia demonstra ser apenas uma ‘estação’ no trânsito imparável da pandemia para o resto do mundo, que alcança também o continente americano através de uma praga diferente: a febre-amarela. A calamidade generaliza-se, qual desastre ecológico que altera a vida no recanto mais profundo da natureza, fragilizada no seu papel protetor da espécie humana:

The plague at Athens had been preceded and caused by the contagion from the East; and the scene of havoc and death continued to be acted there, on a scale of fearful magnitude. [...] America had also received the taint; and, was it yellow fever or plague, the epidemic was gifted with a virulence before unfelt. The devastation was not confined to the towns, but spread throughout the country; the hunter died in the woods, the peasant in the corn-fields, and the fisher on his native waters. (Shelley, 2004:178)

Ao lembrar a virulência da peste medieval que quase exterminou a população da Europa, o narrador questiona a imunidade relativa do Ocidente, que conheceu uma incidência epidémica menor do que a parte oriental do mundo: “We called to mind the plague of 1348,

when it was calculated that a third of mankind had been destroyed. As yet Western Europe was uninfected; would it always be so?" (Shelley, 2004:186). Além do mais, a distância temporal que o romance de antecipação pressupõe permite inserir no enredo intertextos epidêmicos contemplados na obra de Daniel Defoe e Arthur Mervyn, constituindo uma base sólida para a construção de um imaginário comum e subsequente intensificação empática com as experiências trágicas da humanidade:

While every mind was full of dismay at its effects, a craving for excitement had let us to peruse Defoe's account, and the masterly delineations of the author of Arthur Mervyn. The pictures drawn in these books were so vivid, that we seemed to have experienced the results depicted by them. (Shelley, 2004:206)

A pandemia transforma o mundo num deserto, enfatizando a solidão do protagonista do romance, Lionel Verney, que vê dramaticamente o ano 2100 como o último ano da civilização humana na Basílica de S. Pedro de Roma. O final do romance lança Lionel numa aventura sem testemunhas, num barco solitário do qual contempla a vacuidade do mundo:

I spread the whole earth out as a map before me. On no one spot of its surface could I put my finger and say, here is safety. In the south, the disease, virulent and immedicable, had nearly annihilated the race of man; storm and inundation, poisonous wind and blights, filled up the measure of suffering. In the north it was worse – the lesser population gradually declined, and famine and plague kept watch on the survivors, who, helpless and feeble, were ready to fall an easy prey into their hands. (Shelley, 2004:208)

Relativamente a anteriores representações literárias da peste, Mary Shelley antecipa as narrativas pós-apocalípticas atuais, que abordam a praga com uma extrema virulência, suscetível de exterminar a raça humana: "That the plague was not what is commonly called contagious, like the scarlet fever, or extinct smallpox, was proved. It was called an epidemic. But the grand question was still unsettled of how this epidemic was generated and increased." (Shelley, 2004:185).

Alargando a semântica da praga à condição absurda da existência, Albert Camus aprofunda, no seu romance *La Peste* (1947), a identificação da epidemia com a vida: "Mais qu'est-ce que ça veut dire, la peste ? C'est la vie, et voilà tout." (Camus, 1982:278). A contaminação pela peste bubônica, transmitida pelos ratos, transmuta a cidade de Oran num

fluxo quotidiano de sofrimento, ‘atualizando’ uma existência claustrofóbica nos confins da solidão. ‘Domesticar’ este caos citadino afigura-se uma tarefa sisífica, que o médico Rieux assume num quotidiano invadido pela calamidade transgénica. Esta responsabilidade do médico, respeitante à destruição da praga que prolifera na cidade, constitui a matriz conceptual da revolta de Camus: “[...] quand on voit la misère et la douleur qu’elle apporte, il faut être fou, aveugle ou lâche pour se résigner à la peste.” (Camus, 1982:119). Além do mais, a inserção do médico no enredo chama a atenção para um aspeto inédito das narrativas que tematizam a praga: o absurdo da situação não se reduz ao mistério da origem da doença (desmistificada a nível da medicina), mas à própria existência que reflete, em si mesma, a angústia de uma praga em constante renovação. Atendendo às descobertas científicas de finais do século XIX, que corroboram formas de contaminação através de patogénicos microbianos, a narrativa camusiana imprime um novo ritmo hermenêutico ao discurso da pestilência: o alargamento da viralidade através da contaminação entre animais e humanos. Na sequência desta nova lógica epistemológica, o romance narra, no seu *incipit*, uma invasão progressiva e alarmante de ratos mortos: “Dès le quatrième jour, les rats commencèrent à sortir pour mourir en groupe. Des réduits, des sous-sols, des caves, des égouts, ils montaient en longues files, titubants, pour venir vaciller à la lumière, tournés sur eux-mêmes et mourir près des humains.” (*idem*:21). Apesar deste quadro mortífero da praga, partilhada entre pessoas e animais, ser descrito a partir da narrativa histórica de Tucídides, Camus inaugura uma nova visão científica ao certificar o trânsito viral transgénico. Assim, num diálogo entre os médicos, verifica-se que a peste provocada pelos ratos se torna inverosímil para o horizonte de conhecimento científico do início do século XX:

– Vous savez ce qu’on répondra, dit le vieux docteur : «Elle a disparu des pays tempérés, depuis des années ».

– Qu’est-ce que ça veut dire, disparaître ? répondit Rieux en haussant les épaules. (*idem*:40)

Mau grado o caráter inverosímil da situação, a praga não deixa de ocorrer num mundo controlado pelos químicos imunizadores, lançando o humano numa dimensão tão violenta como aqueloutra da guerra: “Les fléaux, en effet, sont une chose commune, mais on croit difficilement aux fléaux lorsqu’ils vous tombent sur la tête. Il y a eu dans le monde autant de pestes que des guerres. Et pourtant pestes et guerres trouvent les gens toujours aussi

dépourvus.” (*idem*:41). Nesta dimensão irreal da pestilência, o humanismo e os seus sonhos desvanecem-se ao serem confrontados com o pesadelo que a praga concretiza:

Le fléau n'est pas à la mesure de l'homme, on se dit donc que le fléau est irréel, c'est un mauvais rêve qui va passer. Mais il ne passe pas toujours et, de mauvais rêve en mauvais rêve, ce sont les hommes qui passent, et les humanistes en premier lieu, parce qu'ils n'ont pas pris leurs précautions. (*ibidem*:41)

A hiperbolização da força avassaladora da peste substitui, de facto, a intervenção divina na vida humana. Este fluxo epidémico desestabilizador das energias vitais, responsável pela morte ‘silenciosa’ da cidade de Oran, contrasta com a violência dos eventos epidémicos anteriormente evocados, num lato quadro intertextual, pelo narrador do romance *La Peste*:

Et une tranquillité si pacifique et si indifférente n'ait presque sans effort les vieilles images du fléau, Athènes empestée et désertée par les oiseaux, les villes chinoises remplies d'agonisants silencieux, les bagnards de Marseille empilant dans des trous les corps dégoulinants, la construction en Provence du grand mur qui devait arrêter le vent furieux de la peste, Jaffa et ses hideux mendiants, les lits humides et pourris collés à la terre battue de l'hôpital de Constantinople, les malades tirés avec des crochets, le carnaval des médecins masqués pendant la Peste noire, les accouplements des vivants dans les cimetières de Milan, les charrettes de morts dans Londres épouvanté, et les nuits et les jours remplis, partout et toujours, du cri interminable des hommes. (*idem*:43)

Recuperando os eventos trágicos da peste a nível mundial, transcritos quer nos textos literários, quer em relatórios e crónicas, Camus demonstra, de uma maneira óbvia, o seu complexo obsessor em relação à redefinição da existência através de um trauma epidémico. Na longa frase supracitada, o narrador estabelece uma correspondência entre cada tópico respeitante à peste e um quadro disfórico que perturba a homeostasia do modo de vida, qual calamidade generalizada que desagua irremediavelmente na extinção: “Et le docteur Rieux, qui regardait le golfe, pensait à ces bûchers dont parle Lucrèce et que les Athéniens frappés par la maladie élevaient devant la mer.” (*idem*:44). O transporte ‘civilizado’ dos cadáveres, de elétrico, tanto para as valas comuns como para os crematórios que viciam os bairros da falésia de Oran, numa última viagem fantasmática, opõe-se aos conflitos e à bestialidade que ocorrem, aquando do enterro dos mortos, noutros cenários epidémicos das obras anteriormente revisitadas. No romance *La Peste*, a praga não suscita o abandono dos valores humanos, mas, pelo contrário, constitui um pretexto para incrementar a compaixão, a

solidariedade e a vontade de disciplinar o caos social advindo da pestilência perturbadora. Apesar desta aparente vitória, a sobrevivência é condicionada pelos espaços de quarentena, alusão a uma convivência forçada em campos de concentração:

Il y avait ainsi, dans la ville, plusieurs autres camps dont le narrateur, par scrupule et par manque d'information directe, ne peut dire plus. Mais ce qu'il peut dire, c'est que l'existence de ces camps, l'odeur d'hommes qui en venait, les énormes voix des haut-parleurs dans le crépuscule, le mystère des murs et la crainte de ces lieux réprouvés, pesaient lourdement sur le moral de nos concitoyens et ajoutaient encore au désarroi et au malaise de tous. Les incidents et les conflits avec l'administration se multiplièrent. (*idem*:220)

Fora destes espaços, a liberdade na cidade torna-se ilusória, pois a única experiência, não contando com o sofrimento, é o tédio, a atonia da existência que se torna evidente num novo contexto de isolamento pela praga: “Cette heure du soir, qui pour les croyants est celle de l'examen de conscience, cette heure est dure pour le prisonnier ou l'exilé qui n'ont à examiner que du vide. Elle les tenait suspendus au moment, puis ils retournaient à l'atonie, ils s'enfermaient dans la peste.” (*idem*:168). O exílio, como experiência do nada, como desvio pela solidão absoluta diante da morte, como expressão do individualismo angustiante, será a primeira consequência da deflagração da peste: “Ainsi, la première chose que la peste apporte à nos concitoyens fut l'exil.” (*idem*:71). Todavia, o final otimista, que revela o potencial da ciência para reforçar o espaço imunitário através da vacina descoberta por Castel, sublinha, nesta experiência traumática, o lado positivo humano:

[...] le docteur Rieux décida alors de rédiger le récit qui s'achève ici, pour ne pas être de ceux qui se taisent, pour témoigner en faveur de ces pestiférés, pour laisser du moins un souvenir de l'injustice et de la violence qui leur avaient été faites, et pour dire simplement ce qu'on apprend au milieu des fléaux, qu'il y a dans les hommes plus de choses à admirer que de choses à mépriser. (*idem*:279)

Nesta perspectiva, segundo a qual os valores humanos sobrelevam a bestialidade na qual não raro caem os seres que vivem num cenário epidémico, Camus torna manifestas as mesmas convicções de Bocaccio: “Tout ce que l'homme pouvait gagner au jeu de la peste et de la vie, c'était la connaissance et la mémoire.” (*idem*:263). Tal conhecimento não se refere apenas ao mundo e aos eventuais perigos a ele inerentes, mas, sobretudo, à própria condição

existencial, alastrando-se como uma peste ao quotidiano de qualquer ser humano, indiferente à vontade de resistir à contaminação:

L'honnête homme, celui qui n'infecte presque personne, c'est celui qui a le moins de distraction possible. Et il en faut de la volonté et de la tension pour ne jamais être distrait ! Oui, Rieux, c'est fatigant d'être un pestiféré ! Mais c'est encore plus fatigant de ne pas vouloir l'être ! C'est pour cela que tout le monde se montre fatigué, puisque tout le monde, aujourd'hui, se trouve un peu pestiféré. Mais c'est pour cela que quelques-uns, qui veulent cesser de l'être, connaissent une extrémité de fatigue dont rien ne les délivra plus que la mort. (*idem*:228)

Se Camus redefiniu a existência como uma experiência da praga, acompanhada pela angústia permanente de desintegração somática, Artaud redefine o paradigma teatral a partir de uma interpretação “cruel” da mesma. Assim, no seu livro *Le théâtre et son double*, publicado em 1938, Artaud justifica as bases dramáticas do “teatro da crueldade”, explanando, no capítulo “Le théâtre et la peste”, a praga como “maladie qui serait une sorte d'entité psychique et ne serait pas apportée par un virus.” (Artaud, 1981:25).

Partindo de um evento histórico registado nos arquivos de Cagliari (Sardenha), que evoca um sonho premonitório do rei sobre a peste que teria poder de assolado o seu pequeno país, Artaud constrói uma narrativa sobre a praga que invadiu Marselha em 1720, trazida pelo navio *Grand-Saint-Antoine*, desviado da sua rota por razões imunitárias. Apesar das detalhadas descrições orgânicas quer do fenómeno pestífero, quer do corpo devastado por uma “orage organique sans précédent” (*idem*:28), quer dos cadáveres petrificados e “durs comme des pierres” (*idem*:29), a peste, na sua mundividência, tem uma fisionomia espiritual, pois mesmo a descoberta científica do vírus por Yersin em 1880 não justifica a incoerência do cenário patológico:

Ce n'est là à mes yeux qu'un élément matériel plus petit, infiniment plus petit qui apparaît à un moment quelconque du développement du virus, mais cela ne m'explique en rien la peste. Et je préférerais que ce docteur me dise pourquoi toutes les grandes pestes ont, avec ou sans virus, une durée de cinq mois, après laquelle leur virulence s'abaisse, [...]. (Artaud, 1981:31)

Interrogando as pandemias mais marcantes de peste ocorridas na história da humanidade, bem como outras tantas transformadas em pretextos literários (não olvidemos

Bocaccio), Artaud, na impossibilidade de encontrar uma lógica de contágio viral justificada pelo contacto com os agentes contaminadores, conclui:

De ces bizarreries, de ces mystères, de ces contradictions et de ces traits, il faut composer la physionomie spirituelle d'un mal qui creuse l'organisme et la vie jusqu'au déchirement et jusqu'au spasme, comme une douleur qui, à mesure qu'elle croît en intensité et qu'elle s'enfonce, multiplie ses avenues et ses richesses dans tous les cercles de la sensibilité. Mais de cette liberté spirituelle, avec laquelle la peste se développe, sans rats, sans microbes et sans contacts, on peut tirer le jeu absolu et sombre d'un spectacle que je vais essayer d'analyser. (Artaud, 1981:33)

Projetando a desorganização somática na paisagem urbana, numa violência frenética traduzida por crimes e violações, Artaud enfatiza a comparação entre a peste e o teatro: “Et c'est alors que le théâtre s'installe. Le théâtre, c'est à dire la gratuité immédiate qui pousse à des actes inutiles et sans profit pour l'actualité.” (Artaud, 1981:35). Assim, tanto a peste como o teatro revelam o Mal espiritual, ou seja, a crueldade latente que reside nas profundezas abismais dos seres humanos, passível de concretização em carnificinas fundadoras de mitos. Contudo, a peste e o teatro afiguram-se necessários para a purificação do indivíduo, para o esvaziamento do abcesso coletivo. Por conseguinte, esta crise orgânica geral da praga permite que o teatro funcione como um corpo ‘inacabado’, ao hiperbolizar os gestos orquestrados por uma ‘lógica’ de conflitos psicológicos, que invadem a existência como verdadeiros vírus. Pela via do esquema de epidemia irradiada, regendo eventos simultâneos de crise orgânica e de violência social, sem apresentarem, contudo, o caráter sequencial do contágio, Artaud aproxima-se do que designamos por viralidade.

Ainda neste contexto, em *Peste & Cholera* de Patrick Delville, um romance recente de 2012 (Prix Femina), o leitor depara com uma perspectiva científica de erradicação das pragas da humanidade durante a *Belle Époque*, graças à genialidade de um grupo de cientistas formados por Koch e, principalmente, por Pasteur: “En quelques années, les fléaux comme monstres homériques sont terrassés l'un après l'autre, la lèpre, la typhoïde, le paludisme, la tuberculose, le choléra, la diphtérie, le tétanos, le typhus, la peste.” (Delville, 2012:246). Na verdade, o romance poderia ser catalogado como um “documentário” literário sobre a vida do cientista Alexandre Yersin, bacteriólogo, explorador, inventor, médico, fotógrafo, biólogo, etnólogo ou, por outras palavras, como o diário de um explorador do mundo e, sobretudo, da vida. Assim se explica a estrutura do livro que ‘coagula’ eventos importantes da existência do

protagonista através dos espaços que pautaram e transformaram o seu devir pessoal e profissional: Berlim, Paris, Normandia, Haiphong, Phnom Penh, Dalat, Hong Kong, Nha Trang, Madagascar, Canton, Bombay e Hanoi. Afastando-se do estereótipo da vida limitada a um laboratório, Yersin percorre o mundo segundo o modelo de Livingstone, ou seja, opondo-se à associação paralisante de uma escola científica que o obrigava a ficar “l’œil collé au microscope au lieu de l’horizon” (*idem*:39). Apesar de não se ter dedicado apenas à microbiologia, Yersin, de origem suíça, decidiu fazer parte do grupo de Pasteur, escola francesa oposta à escola alemã iniciada por Koch. Como pano de fundo das guerras mundiais, o livro constitui um desafio para a avaliação da história do mundo, não apenas por critérios políticos e militares, mas, sobretudo, pela divulgação do conhecimento científico, entendido como ameaça terrível de armas biológicas: “Mais s’il était demeuré suisse ou s’était fait allemand ? [...] s’il avait choisi Koch contre Pasteur ?” (*idem*:32).

Além de inserir a praga num contexto político de guerra, protagonista da história da humanidade, Patrick Delville atualiza o paradigma tecnológico em progresso, acelerado no início do século XX, como matriz benéfica da contaminação pela peste: “La terreur est proportionnelle à l’accélération des moyens de transport. La peste attendait la vapeur, l’électricité, le chemin de fer et les hauts navires à coque en fer.” (*idem*:119). Neste contexto disfórico no qual a velocidade de propagação de doenças é facultada pelo incremento das relações comerciais entre vários países, mercê do desenvolvimento dos meios de transporte (ferroviários e marítimos), o papel de Yersin, no destino da humanidade, torna-se paradoxal, pois tanto aparece como ‘aniquilador’ da peste, como abre várias rotas comerciais, de trânsito para zonas naturais ainda não exploradas:

Pendant deux ans il remplit la mission. On lui procure le matériel et les hommes, et l’argent et les armes. On lui demande en échange d’étudier sur son passage la trace des nouvelles voies pour le commerce, de signaler des lieux propices d’élevage, d’inventorier les richesses forestières en Chine. (Delville, 2012:119)

Solucionando o problema epidémico da peste, Yersin expõe, inconscientemente, o mundo a uma outra praga, a saber, a exploração económica dos recursos naturais da parte oriental da Indochina. Na verdade, ao explorar o mundo de uma maneira científica, geográfica e etnológica, Alexandre Yersin torna-se um Noé contemporâneo, que tenta construir uma ilha de harmonia entre o humano e a natureza, num lugar paradisíaco de pescadores sito na Índia,

em Nha Trang: “Yersin façonne une petite planète en autarcie, une métonymie du monde, une arche du salut, un jardin d’Éden interdit aux virus relégués en enfer.” (*idem*:157). Esta última etapa sedentária do seu itinerário existencial fecha a vida de um nómada em busca do seu perfil humano e da sua definição identitária, que o lança para vários tipos de ‘experimentações’ científicas. É o caso da descoberta do vírus que provoca a peste durante uma deflagração epidémica na China: Yersin consegue isolar o material virótico através dos bubões causados pela peste. A descrição empírica do flagelo, decompondo milhares de corpos, é acompanhada de uma detalhada caracterização dos meios imunológicos disponíveis na época:

Depuis son arrivée au port, sous une pluie torrentielle, il a vu des cadavres de pestiférés dans les rues et dans les flaques, au milieu des jardins, à bord de jonques au mouillage. Les soldats britanniques emportent d’autorité les malades et vident leurs maisons, entassent tout et brûlent, versent de la chaux et de l’acide sulfurique, élèvent des murs de brique rouge pour interdire l’accès des quartiers infestés. (*idem*:121)

O relatório científico de Yersin, incidindo sobre as etapas percorridas pelo vírus da peste, oferece uma oportunidade ao narrador para explorar alguns trilhos intertextuais. Assim, a proliferação de ratos mortos constitui um modelo narrativo para o *incipit* do romance camusiano:

La première note griffonnée par Yersin le soir même concerne les égouts qui dégorgeant et les rats en décomposition. Depuis Camus, ça semble évident mais ça ne l’était pas. Voilà ce que Camus doit à Yersin quand il écrit son roman, tout juste quatre ans après la mort de celui-ci. (*idem*:121)

De uma forma sintética, a peste é definida no romance não apenas sob um ponto de vista científico, mas também como um meio de se justapor a uma visão absurda da existência, tanto numa vertente contagiosa de extinção maciça, como numa perspectiva de fealdade estética e intolerável purulência da vida orgânica: “La peste est imprévisible et mortelle, contagieuse et irrationnelle. Elle sème la laideur et la mort, répand sur le monde le jus noir ou jaune des bubons qui percent sur le corps.” (*idem*:119). Apesar deste destino coletivo trágico da humanidade, o romance desemboca na possibilidade de encontrar a felicidade, tão-somente

a nível individual: “Comme nous tous, Yersin cherche le bonheur. Sauf que lui, il le trouve.” (*idem*:155).

1. Ionesco e Saramago: da tradição à inovação

1.1. A Peste

A peste, uma das doenças contagiosas mais exploradas na literatura universal, será o primeiro tópico epidémico, incidindo sobre alterações somáticas, que analisaremos cinco obras: *Jeux de massacre* de Eugène Ionesco, *Levantado do Chão*, *Que Farei com Este livro?*, *O Ano 1993*, *A História do Cerco de Lisboa* e *Memorial do Convento* de José Saramago.

Ao conjugar as forças malignas que ameaçam o humano pela sua dimensão pernicioso, funesta, agressiva, insalubre e nociva, a representação ficcional da peste é similar a um código bélico que tem como objetivo a exterminação do adversário: “Warfare and disease are connected by more than rhetoric and the pestilences that have so often marched with and in the wake of armies.” (McNeill, 1998:73). Assim, e definida como uma realidade viral atroz que redundo na calamidade, a praga surge como um escândalo ontológico em *Jeux de massacre*, como um arquétipo devorador de uma realidade social corrupta em *Que Farei com Este Livro?*, como uma consequência da miséria social em *Levantado do Chão* e como uma arma de exterminação maciça tanto no poema em prosa *O Ano 1993* como no romance *A História do Cerco da Lisboa*. A análise das obras supracitadas não deixará de salientar este polissemantismo viral, que a epidemia da peste configura a nível de representações literárias.

Inspirada⁷ pela fatídica peste de Londres de 1665, narrada por Daniel Defoe no romance *A Journal of the Plague Year*, mas, também, no romance *La Peste* de Albert Camus,⁸ a peça de teatro *Jeux de massacre* é construída a partir de um evento pestilencioso que introduz as personagens num caos social. Os títulos alternativos que foram anteriormente

⁷ “Dans *Jeux de Massacre*, je ne me suis pas seulement inspiré de Daniel Defoe, j’ai suivi des descriptions, sa démarche dans le *Journal de la Peste*. Que nous dit-il ? Pendant que le danger – la peste – était là, les gens s’occupaient d’autre chose. Ils tournaient le dos à la menace immédiate, à la chose essentielle qui était la question de la mort, d’une mort proche, partout présente, et ils faisaient de la politique. Agissant ainsi, évitant de regarder la réalité en face, ils n’étaient plus conscients de leur identité, ni du sens de leur existence.” (Ionesco, 1996:169)

⁸ “En m’inspirant du *Journal de la Peste*, j’ai bien eu la même source que Camus. En conséquence, il peut y avoir quelque ressemblance entre son roman et ma pièce, mais pour ma part ce qui m’intéressait, c’étaient les implications métaphysiques, l’aspect apocalyptique de l’événement.” (*idem*:170)

propostos pelo Autor (Ionesco, 1995:1779) – *La Catastrophe, L'Épidémie, L'Épidémie dans la ville, L'Endémie, La Peste* – sugerem, de modo cristalino, a ênfase dada a uma crise epidémica urbana, que reduz a sociedade a uma violência frenética. Neste caso, a peste constitui, apenas, um pretexto para a deflagração de um massacre geral, que subsiste como uma força social latente: “On se massacre de plus en plus. Pour une bouchée de pain, pour un bout de terrain, pour agrandir un empire, pour du pétrole, du fer ou du cuivre. Finalement, les raisons vraies des guerres ne sont pas les raisons des massacres. Le massacre a sa véritable raison en lui-même.” (Ionesco, 1979:116). Segundo Eugène Ionesco no seu ensaio *Un Homme en question*, a peste não só constitui a epifania desta agressividade que a civilização camufla, mas também a expressão ‘estilística’ de uma angústia que emerge do próprio ato de viver:

Une parole, et les foules se jeteront les unes sur les autres ou se suicideront, une étincelle, l'incendie universel se propage. Les cadavres des pauvres jonchent les routes des Indes, les suicides se multiplient dans la Scandinavie et d'ailleurs, les jeunes se droguent par absence d'idéal, parce qu'il n'y a plus de sens à la vie, les travailleurs détestent leur travail. (Ionesco, 1979:68)

Ao exacerbar o tema da morte através de várias cenas de homicídio, suicídio, doença e, no final, por um incêndio purificador, Ionesco estrutura a peça em dezoito diapositivos, expondo centenas de personagens a uma ameaça total de extinção. O crime torna-se uma calamidade maior do que a peste, atingindo qualquer pessoa indefesa. Assim, para além da praça pública onde deflagram com violência a peste e os crimes aleatórios, assistimos a vários episódios domésticos onde a morte é protagonista: a morte de um burguês e dos seus serviços enclausurados na própria casa, refúgio vulnerável contra a doença; o falecimento de um dos amigos de um grupo de dois casais numa clínica médica; a morte absurda nas ruas da cidade, provocada tanto pela peste, como pelos crimes; a morte fora e dentro da prisão, bem como a morte dos hóspedes numa albergaria.

Como no caso do poema em prosa *O Ano 1993*, o instantâneo da morte é revelado por vários diapositivos ou quadros cinematográficos, que fazem ressaltar uma cinética do horror da viralidade criminosa. Nesta dinâmica acelerada do devir para a morte, não existe empatia para com as vítimas, mas apenas uma apresentação ‘estatística’, um tipo de relatório fúnebre de uma humanidade em vias de extinção: com efeito, a banalização da morte através do fluxo pandémico, que se transforma numa máquina tanática, relembra o ritmo monótono das danças

macabras.⁹ Tanto Ionesco como Saramago se recusam, nestas duas obras, a construir uma intriga progressiva com protagonistas e personagens individualizadas: o ritmo do massacre prevalece no seu paroxismo constante desde o início do texto, intensificando-se através da técnica de justaposição dos quadros, a que já aludimos.

Se, no *Ano de 1993*, a peste surge como uma das armas de extermínio da raça humana e constitui, apenas, o conteúdo semântico do segundo quadro do poema, em Ionesco ela configura o conflito ao longo de toda a peça. Todavia, quer numa obra, quer noutra, a peste adquire uma expressão agressiva num espaço público, na praça da cidade: “Os habitantes da cidade doente de peste estão reunidos na praça grande que assim ficou conhecida porque todas as outras se atulharam de ruínas” (Saramago, 1991:147). Na ótica de Ionesco, a praça é o lugar hermenêutico da catástrofe viral, onde as personagens expõem tanto as suas opiniões sobre a praga como a crueldade dos crimes a que assistem.

De uma forma irónica, este processo argumentativo inicia-se, na peça em questão, com uma conversa absurda entre várias ‘autoridades’ no assunto, ‘sofisticadas’ empregadas domésticas que justificam a viralidade quer de uma maneira concreta e plástica, quer pela via de razões éticas e sociais:

DEUXIÈME MÉNAGÈRE: Pourtant, ce sont les gens qui apportent le virus.

PREMIÈRE MÉNAGÈRE : Dans les mains ? Sans le faire exprès ! [...]

TROISIÈME MÉNAGÈRE : Mon mari me disait que la plupart de ces gens vivent dans l’incohérence. Ils n’ont pas de mœurs précises. Il paraît qu’ils en meurent.

QUATRIÈME MÉNAGÈRE : Il faut faire le nécessaire. (Ionesco, 1995:962)

Este *forum* doméstico partilha um espaço democrático de opinião, tendo em conta o facto de que cada personagem / voz (no sentido operático) tem direito a uma réplica, que

⁹ Recuperando este sentido da dança macabra, Ionesco escolhe o título da sua peça, *Jeux de massacre*, como uma ‘réplica’ moderna das famosas danças macabras medievais. Assim, o lexema “jeux” pode ser descodificado numa perspetiva coreográfica e não sob o ponto de vista lúdico: “*Jeux de Massacre* est une allégorie portée à la scène, mais une allégorie de nature privilégiée puisqu’elle suggère les mouvements mêmes que la dynamique dramaturgique respectera. La Mort, grande triomphatrice, vient, avec sa faux, couper, à ras de tige, les vies humaines dispersées qu’elle semblait avoir épargnées dans *Le Roi se meurt*. Elle mène secrètement une de ces danses macabres que le Moyen Âge avait associées au fléau de ses épidémies. À ces images classiques Ionesco joint les souvenirs de marionnettes qui s’effondrent raides et stupéfaites sous les coups du Jeu de massacre. L’osmose des deux allégories parfaitement réalisée commandera, dès lors, toute l’économie de sa pièce.” (Vernois, 1991:213).

expressa várias modalidades ao investigar as causas da emergência viral. Assim, a polémica tem início com uma sentença assertiva, incidindo sobre a manipulação viral pelas pessoas; prossegue com uma segunda voz que expressa uma dúvida no que diz respeito à consciência e à responsabilidade desta manipulação; enriquece-se com a citação de uma fonte de inspiração externa concretizada numa modalidade epistémica (o marido que justifica a praga através de um caos comportamental social) e finaliza, de uma forma absurda, por uma modalidade deontica que declara uma submissão à necessidade. Seguindo este discurso polifónico, mais duas empregadas intervêm com argumentos sobre as pragas e outras patologias, destacando as causas alimentares e corroborando ‘dogmas’ médicos adquiridos na prática doméstica:

CINQUIÈME MÉNAGÈRE, [...]: Dans le temps, il fallait bien laver les carottes. Sinon elles vous faisaient attraper la lèpre.

SIXIÈME MÉNAGÈRE : Maintenant ce sont les pommes de terre qui vous donnent le diabète ou vous font trop grossir. Les épinards sont mauvais, ça donne trop de sang. Les lentilles trop d’amidon. Les fruits, les salades, toutes les crudités vous donnent des colites ; si on les cuit, ça n’a plus de vitamines, ça n’a plus d’enzymes, ça vous tue. L’eau n’est pas bonne, même dans les bottes. Ça gonfle l’estomac. Ça le remplit de grenouilles. (Ionesco, 1995:962)

O potencial tóxico inerente a qualquer processo fágico intensifica a vulnerabilidade perante o parasita inoculado na própria cadeia trófica. Associando um potencial viral a cada nutriente, num ritmo discursivo que hiperboliza a dimensão paranóica do ato do viver, o dramaturgo alterna o paroxismo da angústia com a vertente lúdica que a própria peste não deixa de suscitar:

CINQUIÈME MÉNAGÈRE : Et les moules, ça peut donner la peste ! Et les huîtres et les coquillages.

CINQUIÈME MÉNAGÈRE : Il y a les aubergines, ça ne donne que le rhume.

SIXIÈME MÉNAGÈRE : C’est moins gai que la peste ! (*idem*:963)

Neste fragmento citacional, a peste adquire uma interface melodramática que a situa na dimensão estética do absurdo. Aliás, a viralidade pode surgir através da contemplação, da fenomenologia do belo e da emoção espontânea, tornando-se o olhar o veículo predileto de contaminação maligna:

LE MAÎTRE DE LA MAISON: [...] Ne regardez pas par la fenêtre. La vue du mal, elle-même, peut contaminer. [...] C'est le vent qui porte les germes du mal. L'esprit mauvais ne connaît pas toujours les murs et les cloisons. Il est invisible et pour lui il n'y a pas de matière. (*idem*:977)

Esta inconsistência material do vírus/do Mal é, claramente, uma interpretação artaudiana da praga como uma patologia abstrata associada à estética teatral: “L’art du pestiféré qui meurt sans destruction de matière, avec en lui tous les stigmates d’un mal absolu et presque abstrait, est identique à l’état de l’acteur que ses sentiments sondent intégralement et bouleversent sans profit pour la réalité.” (Artaud, 1981:35). Neste contexto, a germinação do Mal torna-se omnipresente através da imprevisível cinética etérea, suscetível de transitar livremente em qualquer espaço imunitário.

Podemos inferir que a peste, de modo similar ao que acontece na obra de Ionesco, detém este mesmo potencial estético na peça de teatro de José Saramago intitulada *Que Farei com Este Livro?*. Como Artaud, Saramago entrevê na peste uma fonte de inspiração válida para a poesia: “Diogo de Couto: Se sobre as guerras fazem os poetas belos versos, porque não hão-de fazê-los magníficos sobre as pestes?” (Saramago, 1991:343). Esta peste histórica, que ocorreu em Lisboa entre 1570-1572 e foi referida na obra de Camões¹⁰, coincide com a chegada à capital lusitana, após 16 anos na Índia e em Moçambique, do poeta protagonista. Ignorado pela corte real, desprezado pela nobreza e censurado pela Inquisição, Camões dá-se conta, com amargura, de que o destaque patriótico da sua obra não se justifica numa realidade histórica invalidada pela mesquinhez. Neste contexto irrisório, a peste afigura-se uma alternativa poética mais autêntica, tendo em conta que a sociedade do tempo era um reflexo patológico da praga: “LUÍS DE CAMÕES: Singular homem tu és, Diogo de Couto. Quem sabe se não seria justo e necessário escrever isso, e não finezas da alma e alvoroços do coração?” (Saramago, 1988:60).

Quanto ao aspeto estético da peste, patente no poema em prosa *O Ano 1993*, é de salientar a atmosfera de terror da música de Bach, que acompanha o espetáculo miserável dos pestiferados expostos publicamente a uma execução silenciosa num horizonte de pânico apocalítico:

¹⁰ “Diogo de Couto: Lembras-te daquelas oitavas em que falas da podridão das gengivas dos marinheiros, e do cheiro pestilento, e de se lhes retalharem as carnes como em mortos que eram já? É a peste.” (Saramago, 1991: 344)

Foram tirados das suas casas por uma ordem que ninguém ouviu
Porém segundo estava escrito em lendas antiquíssimas haveria vozes vindas do
céu ou trombetas ou luzes extraordinárias e todos quiseram estar presentes
Alguma coisa podia talvez suceder no mundo antes do triunfo final da peste nem
que fosse uma peste maior
Ali estão pois na praça angustiados e em silêncio à espera
E depois nada mais se ouve que uma aérea e delicada música de cravo
Qualquer fuga composta há duzentos e cinquenta anos por João Sebastião Bach
em Leipzig
É então que os homens e as mulheres sem esperança se deixam cair no pavimento
estalado da praça
Enquanto a música se afasta e voa sobre os campos devastados. (Saramago,
1991:147)

Na verdade, a iminência da morte é musicalmente traduzida pela técnica de contraponto da fuga de Bach, pactuando terrivelmente com a memória fúnebre dos campos de concentração, onde a marcha para a morte era acompanhada, de uma forma paradoxal, pelas peças musicais clássicas. A peste torna-se, então, uma alusão a uma execução e a uma condenação coletivas, cuja crueldade se intensifica através do sublime musical (“uma aérea e delicada música”), desaguando num silêncio funesto. Arma de extinção apocalíptica, a peste simboliza o limite de expansão do sofrimento humano que não pode ser ultrapassado por “uma peste maior”. Neste caso, a viralidade torna-se sinónima de um sistema patológico de armadilha, passível de encaixe noutras armadilhas, ou seja, um processo infinito e cíclico de captura do homem predestinado à violência, reiterando um caminho torcionário rumo a uma extinção maciça: “Porque eram os senhores da morte os empresários da tortura e por isso tinham de ser retribuídos na única moeda que conheciam” (Saramago, 1991:181).

Quanto às representações da peste, a esfera semântica da crueldade¹¹, quer como meio de exterminação, quer como reação defensiva, constitui uma ponte no que respeita à aproximação do poema *O Ano 1993* de Saramago e da peça *Jeux de massacre* de Ionesco. O

¹¹ “Cependant, toute figure et l’histoire même s’arrêtent devant l’horreur des camps de concentration. Peut-on encore parler de cruauté? Cette catégorie n’est-elle pas excédée? Artaud disait: «pas de cruauté sans conscience». Parler de la cruauté des bourreaux nazis n’a tout simplement pas de sens, sinon, comme dirait Artaud, pour « faire image ». Et pourtant, il écrit: «Le théâtre, c’est l’échafaud, la potence, les tranchées, le four crématoire ou l’asile d’aliénés. La cruauté: les corps massacrés». Peut-être faut-il alors rabaisser l’horreur au plan de la cruauté pour parvenir à la dire, puisqu’il faut dire l’indicible et faire une histoire de ce qui a brisé l’Histoire même. [...]” (Dumoulié, 2000:13-14)

massacre do corpo, individual e coletivo, tanto pela consequência natural da doença, como por intervenção criminosa, revela o potencial humano autodestrutivo na peste: ambos os textos são uma expressão estilística do macabro somático, da abundância de cadáveres, da parafernália de corpos desmantelados por atos de canibalismo e da profusão de crimes sem fundamento. O excesso de horror e a volúpia na execução dos crimes põem a nu um mundo algófilo, que intensifica o devir para a morte e, implicitamente, a acumulação dos cadáveres: “Quando a primeira porta foi alcançada amontoaram-se os corpos uns sobre os outros e / os vivos passaram sobre uma ponte de mortos que eram a escora e o arco e a macia e dolorosa calçada.” (Saramago, 1991:179). Assim, as representações da peste alternam vários efeitos estilísticos que agudizam o horror, o perigo e o desgosto: os cadáveres proliferam e invadem o espaço urbano, que surge como uma justaposição simultânea de elementos arquiteturais de resistência (“escora”, “arco”) e de fluxo e trânsito (“ponte”, “calçada”). Substituindo a paisagem citadina por um cemitério aberto, a epidemia confronta a sensibilidade com uma repugnância abismal, simbolizada, neste caso, pelos corpos sem vida:

Disgust must be accompanied by ideas of a particular kind of danger, the danger inherent in pollution and contamination, the danger of defilement, which ideas in turn will be associated with rather predictable cultural and social scenarios. Even when the source of disgust is our own body the interpretations we make of our bodily secretions and excretions are deeply embedded in elaborate social and cultural systems of meaning. (Miller, 1997:8)

Na peça de teatro *Que Farei com Este Livro?*, a acumulação dos cadáveres em campas coletivas configura, também, uma paisagem urbana, desta vez emocional, instituindo um paradigma subversivo em relação aos valores estéticos e humanos que vigoram em tempos ditos de normalidade. Assim, a tristeza do poeta Camões por não poder publicar os seus versos torna-se derisória no horizonte de uma experiência quotidiana que se confronta com a mortalidade intensificada pela praga:

LUÍS DE CAMÕES [...] Numa cidade que morre de peste, pesam bem pouco as amarguras dos vivos. Ainda agora me dizia em São Domingos frei João da Silva que para essas covas se atiram todos os dias quarenta, cinquenta defuntos. Ouves a sineta da galera dos mortos? Vê lá onde ficam as tristezas de Luís de Camões. (Saramago, 1988:58)

Esta “sineta da galera dos mortos”, reminiscência tanatofórica das grandes epidemias, parece encontrar o seu equivalente na peça *Jeux de massacre*: “LE GEÔLIER : [...] Hier, un

tramway est parti d'un bout de la ville, plein de passagers. Ils sont tous morts pendant le trajet. [...]” (Ionesco, 1995:989). Na verdade, qual representação cinética do trespasse e da agonia, o veículo da morte é uma consequência lógica do ‘escândalo’ que a peste provoca em todas as suas valências: em *Jeux de massacre*, as personagens morrem à facada, pelo fogo, pelo assassinio, pela rebelião, pelo suicídio, pela antropofagia e pela necrofagia. Inspirando-se no imaginário medieval, a morte é marcada silenciosamente pela passagem fantasmagórica de um monge, que grava no seu arquivo as vítimas da peste:

Chaque séquence se termine de la même façon. Le personnage, foudroyé par la maladie, tombe raide mort, comme un pantin désarticulé. Seules les brèves apparitions d'un moine, très haut de taille, vêtu de noir, dont le visage est masqué par une cagoule, assurent un lien tendu entre ces différentes scènes discontinues. Allégorie de la mort, il symbolise les cheminements de l'épidémie. La plupart du temps, les personnages ne le voient pas. (Hubert, 1990:180)

Como no caso da peste imaginada por Saramago no poema *O Ano 1993*, que provoca a morte sem tempo de agonia, as poses de trespasse dos pestiferados, na peça *Jeux de massacre*, são instantâneas¹², tal como numa situação de violência bélica que estigmatiza os corpos por uma calamidade avassaladora: “Ils s'écroulent, les hommes défont leur cravate, les femmes poussent un cri, et puis ils meurent” (Ionesco, 1995:981); “Les piétons ne sont pas à l'abri. Les cadavres ou les agonisants leur tombent sur la tête du haut des fenêtres.” (Ionesco, 1995:981). Esta invasão ‘militar’ da peste, ou seja, este ataque viral é confirmado pela personagem que é o terceiro médico: “Théoriquement, ne meurent que les personnes qui relâchent leur vigilance et meurent sans le savoir, sans qu'elles s'en aperçoivent ou bien meurent ceux qui le veulent bien, ou alors les condamnés à mort ou les soldats tués à la guerre.” (Ionesco, 1995:1014). Uma visão similar de agressividade viral extrema, que tem como objetivo a exterminação da raça humana através da força militar das bestas mecanizadas contra as tribos rebeldes das pessoas, é, também, realçada no poema escatológico *O Ano 1993*. Se, neste contexto, a peste é apenas umas das armas de erradicação do humano, na peça de Ionesco ela acompanha a vida sem nenhuma razão de ser, nem mesmo como punição de uma *hubris* por parte da sociedade:

¹² Como é facilmente detetável, Ionesco inspira-se no romance *The Journal of the Year Plague*: “Sometimes a man or a woman dropped down dead in the very markets [...]” (Defoe, 2001:60)

LUCIENNE : Qu'avons-nous fait tous, pour qu'il en soit ainsi ?

PIERRE : Rien. On n'a rien fait. Il en est ainsi pour rien. Il n'y a pas de cause. Au moins, si c'était une punition.

LUCIENNE : C'est peut-être une punition.

PIERRE : Bien sûr. Si c'en était une, nous serions plus rassurés. Mais il n'y a rien eu. On n'a rien fait. Le mal est sans raison. (Ionesco, 1995:995)

Neste diálogo de essência maiêutica, o destaque do mal que surge do nada e que não se justifica na lógica da vida é 'ponderado' numa atitude dubitativa: as tentativas de justificar a peste/o mal demonstram o lado absurdo da existência, tendo em conta que a punição não surge como uma consequência fatal de um horizonte factual de anomalias.

Apesar das imagens oníricas predominantes nas peças de Ionesco, *Jeux de massacre* propõe uma visão orgânica do corpo doente, mediante descrições concretas dos efeitos viróticos, traduzidos por epítetos cromáticos que se subsumem numa visão *tanática* (mãos que se tornam negras, olhos vermelhos, cara azul), aproximando-se da "crueldade" do teatro de Artaud, no sentido etimológico de *cru*, ou seja, de contacto fenomenológico bruto com a própria carne. Este impacto com a materialidade densa e profunda do ser redundava em imagens chocantes, tanto no poema de Saramago, *O Ano 1993*, através da representação da devoração humana pelas máquinas-bestas, como na peça *Jeux de massacre* de Ionesco, através das cenas de canibalismo¹³: "PREMIÈRE FEMME: Partageons le bébé. La chair des petits enfants est bien meilleure que celle de cette bourrique de Fonctionnaire." (Ionesco, 1995:1028). A crueldade¹⁴, o horror e o cinismo alcançam o paroxismo nas cenas de necrofagia:

¹³ O facto, de Ionesco se ter inspirado no romance *The Journal of the Year Plague* de Daniel Defoe, como mencionámos na nota de rodapé anterior, torna-se evidente: "[...] mothers murdering their own children in their lunacy, come dying of mere grief as a passion, some of mere fright and surprise without any infection at all, others frightened into idiotism and foolish distractions, some into despair and lunacy, others into melancholic madness." (Defoe, 2001:62).

¹⁴ A crueldade é um tópico recorrente na obra de José Saramago. Mencionamos apenas um excerto retirado do romance *O Ano da morte de Ricardo Reis*, no qual assistimos a um diálogo/monólogo heteronímico sobre a condição animal e canibal dos seres humanos e dos regimes políticos: "Agora imaginemos nós que as mulheres mal arraçadas durante a gravidez, e é o mais do comum, sem carne, sem leite, algum pão e couves, se punham também a comer os filhos, e, tendo imaginado e verificado que tal não acontece, torna-se afinal fácil distinguir as pessoas dos animais, este comentário não o acrescentou o redactor, nem Ricardo Reis, que está a pensar noutra coisa, que nome adequado se deveria dar a esta cadela, não lhe chamará Diana ou Lembrada, e que adiantará um nome ao crime ou aos motivos dele, se vai o nefando bicho morrer de bolo envenenado ou tiro de caçadeira por mão do seu dono, teima Ricardo Reis e enfim encontra o certo apelativo, um que vem de Ugolino della Gherardesca, canibalissimo conde macho que manjou filhos e netos, e tem atestados disso, e abonações, na História dos Guelfos e Gibelinos, capítulo respectivo, e também na Divina Comédia, canto trigésimo terceiro do

“L’HOMME: Une morte toute fraîche. DEUXIÈME HOMME ou DEUXIÈME FEMME: C’est tout de même plus tendre qu’un homme.” (Ionesco, 1995:1029). O ajuntamento de cadáveres desestabiliza o sentido da morte, passível de interpretação como um parasita que invade o corpo vivo. Neste sentido, o dilema surge naturalmente:

LE PASSANT : Ce qu’il faudrait savoir, ce qu’il faut bien établir, c’est ceci : se sont-ils multipliés de leur vivant ou après ? En tous cas, cela s’est fait en cinq minutes.

LE COMPAGNON : Peut-être par la machine. (Ionesco, 1995:993)

Contemplando a paisagem urbana que se torna uma infraestrutura para os pestiferados e para os cadáveres, o choque agudiza-se no que respeita à transição instantânea da vida para a morte. Ao justificar a calamidade pestilencial por uma imagem metafórica da guerra, eficaz como uma máquina, Ionesco hiperboliza o ato devorador do vírus, tal como aconteceu no poema *O Ano 1993*, onde apenas as tribos subversivas conseguem fugir à guerra de erradicação da raça humana: “Mas soltas esparsas sobrevivem aos mortos intermináveis e ao sangue tanto que este sol encontra na praia uma tribo que repousa entre duas batalhas” (Saramago, 1991:180).

No romance *A História do Cerco de Lisboa*, a peste afigura-se uma das hipóteses imaginadas pelo revisor Raimundo Silva, no seu processo de reconstrução ficcional da possível História do cerco da capital lusitana. Neste sentido, a praga poderia ter justificado o não auxílio militar aos Galegos, pelos cavaleiros e pelos cruzados, na reconquista da Lisboa. Entre outras hipóteses, como, por exemplo, o clima e o sismo, a praga surge como:

Terceira hipótese, e final, para resumir, seria grassar por cá uma fatal pestelença, como as que de tempos a tempos varrem de morte estes povos de Europa e adjacentes, sem excepção dos cruzados, que por alguns simples casos endémicos não seria caso de assustar-se homem, uma pessoa acostuma-se a tudo, é como viver inquieto agarrado às fraldas dum vulcão, enfim, são despropositadas comparações, que esta terra é sim de terremotos, sabê-lo-emos melhor daqui por seiscentos anos e picos. Três hipóteses aí ficam, e nenhuma sequer plausível. (Saramago, 1998:127-128)

Inferno, chame-se pois Ugolina à mãe que come os seus próprios filhos, tão desnaturada que não se lhe movem as entranhas à piedade quando com as suas mesmas queixadas rasga a morna e macia pele dos indefesos, os trucida, fazendo-lhes estalar os ossos tenros, e os pobres cãezinhos, gementes, estão morrendo sem verem quem os devora, a mãe que os pariu, Ugolina não me mates que sou teu filho.” (1985:30).

Apesar de ser invalidada, a hipótese que sugere o evento pestilencial na configuração de uma História alternativa aponta, também, para a epidemia como uma força bélica: a peste possibilita uma guerra exterminadora, tanto no campo do atacante, como no campo das vítimas. Neste contexto, as forças militares tornam-se ineficientes e diminuídas pela ‘máquina’ endêmica da peste. A referência a esta possibilidade viral não é retomada na trama narrativa do romance, mas, apesar desta única ocorrência, a peste capta a atenção pela força que pode assumir na configuração dos eventos bélicos, demográficos e políticos. No cenário possível da intervenção da peste, a crueldade militar apaga-se a par das ambições expansivas. A epidemia, nesta História alternativa do cerco da Lisboa, surge como um agente pacificador, evitando, desta forma, o confronto humano. Esta conversão axiológica da praga, que Saramago explora de uma forma sucinta no romance *A História do Cerco da Lisboa*, está presente, de uma forma poética, no romance *Memorial do Convento*: aproveitando a praga da febre-amarela¹⁵ que ocorreu em Lisboa, Blimunda consegue mobilizar as vontades dos moribundos, necessárias para a elevação da Passarola. A peregrinação de Baltasar e Blimunda, na *via dolorosa* da “cidade de ponta a ponta, sem medo da epidemia” (Saramago, 2000b:120), não é só uma incursão terrível no corpo dos pestiferados, nas “vísceras e ossos, a rede agônica dos nervos, o mar do sangue, a comida pastosa no estômago, o excremento final”, mas também “uma longa e custosa caçada, muito jejum” (*idem*:182), que transforma, de uma maneira alquímica, este sofrimento físico numa aventura do sublime: o homem voador. Para além desta sublimação do sofrimento, a epidemia constitui um bom pretexto para a higienização de Lisboa, um alívio aromático do olfato em comparação com o fedor habitual que rege a vida quotidiana em condições de ‘normalidade’ e saúde dos cidadãos: “Por toda a parte se queimava alecrim para afastar a epidemia, nas ruas, nas entradas das casas, principalmente nos quartos dos doentes, ficava o ar azulado de fumo, e cheiroso, nem parecia a fétida cidade dos dias saudáveis.” (*idem*:118). Apesar destes esforços terapêuticos, a epidemia não recua e, numa alusão irônica, Saramago retoma a tradição literária, que justifica a praga como uma redenção perante o divino:

¹⁵ Os sinais clínicos da praga indicam uma indecisão do diagnóstico, entre a febre-amarela, doença advinda das colônias brasileiras, e a peste negra da Europa: “[...] pelos sinais que dá, é vômito negro ou febre amarela, o nome importa pouco, o caso é que estão morrendo como tordos”. (Saramago, 2000b:117). Enfatiza-se, neste contexto, não a causa da mortalidade, mas o excesso de mortes.

Com tudo isto, parece impossível que ainda morra gente, havendo tanto remédio e tanta salvaguarda, alguma irreparável falta, aos olhos de Deus, terá Lisboa cometido para virem a morrer nesta epidemia quatro mil pessoas em três meses, o que representa mais de quarenta cadáveres para enterrar todos os dias. (*idem*:119)

Nestas duas obras, a praga aparece como um evento causador de terrível sofrimento somático, que faz ressaltar, por oposição, os sonhos de transgressão da condição humana: a *Passarola* e *Os Lusíadas* de Camões. O voo e a criação das esferas do sublime representam, assim, a única resistência possível contra o Mal que é a vida. Ao entrelaçar ecos mitológicos (a caixa de Pandora) com eventos reais, que fizeram parte da história medieval dos lusitanos e dos mouros, a peste aparece, também, no romance *Levantado do Chão*, como matriz dos males do mundo:

Caso mais claro é aquele das duas arcas de pedra enterradas pelos mouros, uma cheia de ouro, outra cheia de peste. Diz-se que, com medo de abrir por engano a arca de peste, ninguém teve ânimo para as procurar. Não tivesse sido aberta, não estava o mundo como está, tão de peste cheio. (Saramago, 1998c: 85)

Ironizando a atitude geral do povo que interpreta a praga como resultado de um ‘ataque’ perverso dos inimigos muçulmanos, o narrador pinta uma paisagem de miséria e desastres em resultado de uma ‘prenda’ venenosa: a cobiça libertou uma herança viral, que transforma ao longo do tempo a vingança dos mouros numa arma latente. De facto, esta referência aos Mouros obriga-nos a uma leitura intertextual, que associa o espaço geográfico descrito em *Levantado do chão*, o Alentejo, à sua memória histórica, questionada pelo revisor Raimundo Silva no romance *A História do Cerco da Lisboa*. A par da guerra, da fome e da miséria dos alentejanos, a peste atacou também, de um modo insistente, os que sobreviveram aos rumos da imprevisível história:

De guerra e outras pestes se morreu muito neste e mais lugares da paisagem, e no entanto quanto por aqui se vai vendo são vivos: há quem defenda que só por mistério insondável, mas as razões verdadeiras são as deste chão, deste latifúndio que por corcova de cima e plaino de baixo se alonga, aonde os olhos chegam. (Saramago, 1998c:12)

Contrariamente à diminuição dramática da população causada por estas catástrofes, uma imunidade misteriosa explica o excesso vital em terras inóspitas, enclausurando os seus habitantes num horizonte de sofrimento cíclico, que reforça a fertilidade¹⁶.

Retomando a peça *Jeux de massacre*, questionemos esta praga em e com Ionesco: será a peste o resultado de uma imprudência ou de uma má frequência social¹⁷, uma moda¹⁸, uma consequência de ‘domesticação’ civilizacional¹⁹ ou de propaganda²⁰? Como ‘definir’ uma parcela de segurança imunitária contra um inimigo tão misterioso? Poder-se-á encará-la como uma falsa quarentena que nos expõe, em todo e qualquer momento, a uma caça viral? Será a prevenção uma situação de incongruência, uma forma absurda de defrontar a vida? A resposta lúdica de Ionesco consitui uma ponte ‘poética’ entre a tradição literária, que investigou a peste como sendo a força maléfica do corpo e da sociedade, e a viralidade atual, que ultrapassa as fronteiras meramente biológicas. Assim, consideramos fundamental, para a nossa argumentação sobre a viralidade, o diálogo dramático onde alternam expressões axiomáticas, usadas e abusadas nas conversas ‘filosóficas’ do quotidiano:

TROISIÈME HOMME, *au Quatrième* : Il n’y a pas d’avenir.

TROISIÈME FEMME, *à la Quatrième* : Rien n’est à venir. Tout est à prévenir.

QUATRIÈME FEMME, *à la Troisième* : Mieux vaut prévenir que guérir.

QUATRIÈME HOMME, *au Troisième* : Rien n’est vraiment prévisible.

TROISIÈME FEMME, *à la Quatrième* : Rien n’est vraiment guérissable.

TROISIÈME HOMME, *au Quatrième* : Pas même le prévisible.

QUATRIÈME FEMME, *à la Troisième* : Pas même le curable.

QUATRIÈME HOMME, *au Troisième* : Surtout pas le prévisible ne peut être prévu.

¹⁶ Lembramos as várias gravidezes das mulheres da família de Mau-Tempo que, durante três gerações, fizeram proliferar o número de membros da mesma família, apesar das condições miseráveis de vida: fome, trabalho pesado, doenças, revoltas sociais, desemprego e exploração do trabalho infantil.

¹⁷ “PREMIER BOURGEOIS : [...] Les gens qui sont malades, les mourants et les morts sont, ou ont été, imprudents. Il n’y a qu’à ne pas se mêler à la foule. Il n’y a qu’à ne pas s’approcher des malades. Il y a tout simplement qu’à ne pas avoir de mauvaises fréquentations.” (Ionesco, 1995:985)

¹⁸ “ÉMILE : Plus que d’habitude. On meurt beaucoup dans la rue. [...] JACQUES : C’est une mode.” (Ionesco, 1995:981)

¹⁹ “QUATRIÈME DOCTEUR : On meurt aussi en temps de paix. On meurt aussi malgré soi. C’est pour cela que beaucoup de personnes, les personnes polies meurent en s’excusant.” (Ionesco, 1995:1014)

²⁰ “CINQUIÈME DOCTEUR : [...] Nous pouvons l’affirmer. Ils ont été sensibles à la propagande adverse, ce furent des victimes. C’est à cause de la propagande adverse que notre science n’est pas assez puissante. Ce sont des victimes, c’est aussi leur faute. Ils auraient dû nous croire. Hélas, ils ont une autre croyance, vieille et dépassée, mais encore virulente.” (Ionesco, 1995:1016)

TROISIÈME FEMME : C'est surtout le curable qui ne peut être guéri. C'est du poison. (Ionesco, 1995:967)

O efeito melodioso deste diálogo procura uma possibilidade de alívio existencial na própria 'fenomenologia' viral: com efeito, na contiguidade paronímica das palavras ("avenir", "venir", "prévenir") encontra-se uma resistência encantatória ao destino viral imprevisível que dissolve, na sua dinâmica frenética, qualquer esperança de saída do círculo tóxico. O horizonte da vida fecha-se nestas camadas virais cíclicas ("Rien n'est à venir. Tout est à prévenir"), o que leva o homem a um eterno esforço sisífico, no sentido de impedir a sua aniquilação pelo peso viral. Negando qualquer possibilidade de cura através das afirmações paradoxais ("C'est surtout le curable qui ne peut être guéri"), a viralidade impõe a resignação. Assim, "veneno" é a palavra que fecha esta divagação sobre a anarquia pestilencial, captando a vida numa metástase aleatória e dispersando situações caóticas. Em consequência, o "Géôlier" afirma: "La vraie prison est à l'extérieur. Choisissez : la prison ou la mort?" (Ionesco, 1995:989). Considerando esta pergunta um ponto de partida para a investigação da viralidade na obra de Ionesco e de Saramago, daremos enfoque, nos capítulos seguintes, a vários eventos catastróficos endémicos ou, simplesmente, a episódios simbólicos de contaminação, que possam desenvolver representações ficcionais inéditas como 'respostas' possíveis a este ciclo viral contemporâneo. Ou seja, se até agora interrogámos, de uma forma sucinta, a história literária das representações da peste como um reflexo 'medieval' da morte triunfante²¹, passaremos doravante a quedar-nos na viralidade, que pode abrir interpretações literárias inauditas nalgumas obras de Eugène Ionesco e de José Saramago.

1.2. Contaminação sem contágio

"Nem os melhores escapam à contaminação. Não se pode trabalhar num esgoto sem cheirar a esgoto." (Saramago, *A Noite*)

²¹ Escolhemos como imagem emblemática para a nossa afirmação o final da peça *Jeux de massacre*, na qual o único 'sobrevivente' mais não foi do que a própria morte: "*Le Moine noir entre par la droite des spectateurs, tout le monde le frôle, personne ne le voit, il s'installe, debout, au milieu du plateau.*" (Ionesco, 1995:1035). De salientar que no palco vazio, no final da peça *Le Roi se meurt*, perpassa a mesma imagem do monge fantasmagórico de *Jeux de massacre*.

Antes da configuração de um discurso crítico sobre as representações virais existentes na obra ficcional de José Saramago e de Eugène Ionesco, tentaremos responder de um modo sintético a uma pergunta que surge naturalmente: qual a razão desta associação, aparentemente inverosímil, entre dois autores bastante afastados em termos culturais, linguísticos e geográficos? Sem anteciparmos uma resposta devidamente argumentada, asseveramos, desde já, que a matriz desta relação se encontra a nível das representações ficcionais que desenvolvem complexos obsessivos associados à viralidade. Focando a nossa atenção na ‘cirurgia’ dessas representações parasitárias, anamorfozes ficcionais dos agentes patogénicos no modo de vida contemporânea, consideramos que tanto os textos de Eugène Ionesco como os de José Saramago constituem repositórios literários de angústias comuns, assumindo-se como ameaças ao próprio ‘arquivo’ biológico. De facto, este medo universal da contaminação vai moldar o espaço de ‘interstício’, a nível da ficção, na obra dos escritores mencionados, não sendo o contacto entre ele imprescindível para justificar mundividências similares e complementares sobre a viralidade. Neste contexto, Eugène Ionesco afirma no livro *Entre le rêve et la vie*:

[...] les préoccupations, les obsessions, les problèmes universels sont en nous et nous les retrouvons les uns après les autres. La grande erreur de la littérature comparée – du moins telle qu’elle était pratiquée il y a vingt ans – était de penser que les influences sont conscientes et même de penser que les influences existent. Les choses simplement sont là. Nous sommes plusieurs à réagir d’une même façon. Nous sommes à la fois libres et déterminés. (Ionesco, 1996:20)

O contágio seria, por conseguinte, um destes complexos universais, suscetível de constituir um dispositivo estético de adaptação aos novos desafios da realidade ou, mais bem dito, uma recorrência semântica de tudo o que é considerado patologia, desvio, sofrimento, precariedade do viver em geral:

Pour découvrir le problème fondamental commun à tous les hommes, il faut que je me demande quel est mon problème fondamental, quelle est ma peur la plus déracinable. C’est alors que je découvrirai quelles sont les peurs et les problèmes de chacun. Voilà la vraie grande route, celle qui plonge dans mes propres ténèbres, nos ténèbres, que je voudrais amener à la lumière du jour. (Ionesco, 1979:141)

O mesmo caminho é percorrido por Saramago, que desenvolve na sua obra questões universais, filtradas pela sua própria visão, com o objetivo de fazer vibrar a consciência dos leitores: “[...] o que acho é que as questões que me preocupam são questões que, queiram as pessoas reconhecê-lo ou não, a todos preocupam. E assim, quando vou falar das minhas preocupações, vou acordar, se estão adormecidas, as preocupações dessas outras pessoas.” (Reis, 1998:49). Assim, a ficção do escritor português destaca-se pela sua dimensão especulativa e alegórica, questionando a resistência humana através de desafios catastróficos (“e se acontecesse tal epidemia?”), patentes em situações inverosímeis, mas conhecendo, ulteriormente, desenvolvimentos lógicos e coerentes do enredo narrativo. Confrontado com tópicos de cunho universal, investigando tanto a vida como a morte, o protagonismo individual altera-se nesta vertigem de situações dilemáticas²², que proporciona e incita a uma atitude introspetiva:

Falávamos de portas fechadas. É isso, essa espécie de peregrinação por essas portas que abres ou não abres, que escutas ou não escutas, a esse nível e, sobretudo, mais que uma espécie de introspecção psicológica, é algo mais gratuito, coisas que nós chamamos «narizes de cera», coisas comuns, tópicos. Trata-se de perguntas essenciais: que é isto de viver? Quem é o outro? Que relação tenho eu com a vida, com o mundo, com o tempo, com a história, com isso a que chamamos universo? Onde estou, quem sou, o que é que vivi? Não tanto em termos biográficos, concretos, mas sim como me vejo perante tudo isso? (Arias, 1998:57)

Força paradoxal somática, a epidemia reduz a sociedade a uma convalescença esquizofrénica, implicando fenomenologicamente o próprio *soma* que se confronta com um estado patológico extremo. Este encontro brutal com o sofrimento questiona a dimensão sensível da existência humana: “La maladie, comme l’enfance et comme l’état de «primitif», est une forme d’existence complète et les procédés qu’elle emploie pour remplacer les fonctions normales détruites sont, eux aussi, des phénomènes pathologiques.” (Merleau-Ponty, 1987:125).

²² “L’enjeu des romans de Saramago est d’imaginer les conséquences possibles d’un état du monde qui suivrait à un choc de proportions, capable de renverser complètement la carte géographique (*Le radeau de pierre*), politique (*La lucidité*), existentielle (*Les intermittences de la mort*), gnoséologique (*La Caverne*), historique (*L’année de la mort de Ricardo Reis*, *Histoire du siège de Lisbonne*), mystique (*Le Dieu manchot*) ou finalement pandémique (*L’aveuglement*).” (Ilea, 2011:176)

Contudo, a viralidade abre, a nível literário, outras e mais possibilidades do viver epidémico: o corpo tanto ‘experimenta’ o sofrimento como a anestesia, a alienação, a bestialização, a mecanização, a digitalização e, finalmente, a euforia de viver. Serão estes cenários ficcionais um meio de adaptação emocional que reforça a imunidade contra a recorrência do mal, ou, por outras palavras, contra a angústia perante a morte e, sobretudo, perante a forma de morrer? Nesta sequência, o narrador do romance *Manual de Pintura e de Caligrafia* afirma claramente: “Tenho (ou tive na adolescência, e ainda me resta) a obsessão da morte, ou não tanto da morte, mas do morrer.” (1993:140). Citando as palavras de Béranger na peça de teatro *Le Piéton de l’air*, “Voilà ce que c’est que de ne pas avoir le corps bien accroché. C’est très contagieux.” (Ionesco, 1995:705). Por conseguinte, a sobrevivência e a sua expressão somática e psicológica não deixam de constituir um tópico importante na interpretação da viralidade na obra de José Saramago e de Eugène Ionesco. Saliente-se, neste caso, a prioridade dos fundamentos biológicos na interpretação dos textos do Autor português: “ [Os meus livros] têm um sentido ideológico e político, é verdade. Mas há também uma espécie de sentido biológico, porque eu me sinto como se pertencesse a um corpo. Há uma relação carnal com a história, com o país e com a cultura de qualquer um de nós.” (Entrevista dada por José Saramago a Sol Alameda com data de 23 de Abril 1989 im *José Saramago nas suas palavras*, 2010:104). Assim, no romance *O Homem Duplicado*, esta “relação carnal”, passível de degradação e corrupção, define, de um modo contagioso, os laços que configuram uma “abstração” comumente designada por sociedade:

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

Destarte, o corpo torna-se uma entidade minimal na propagação dos valores da sociedade, um veículo que detém, de uma maneira latente, as ameaças de uma desintegração coletiva. Segundo Ernest Becker, “o temor da morte é, obviamente, mais profundo do que a ideologia” (2007:315), traumatizando, de um modo irremediável, a sensibilidade humana. No

caso do jovem Saramago, esta fobia da praga foi decisiva na sua infância, tendo ficado registrada, na biografia *As Pequenas Memórias*, como episódio inesquecível, atendendo à força do contágio que o medo suscitou no seu imaginário:

[...] após um momento de expectativa, começou a subir, tenebrosamente encarapuçado e com medonha lentidão, um leproso que assentou uma das mãos carcomidas pela doença sobre a mão alvíssima do actor, o qual, acto contínuo, ali mesmo e à nossa visão, contraiu, na pessoa da personagem, o mal de Hansen. Nunca, em toda a história das enfermidades humanas, se haverá dado um caso de contágio tão rápido. O resultado de um tal horror foi que, nessa noite, dormindo eu na mesma cama que o Félix [...], acordei a altas horas e vi no meio do quarto, também casa do jantar da outra família, o leproso da fita, exactamente como nos tinha aparecido, todo de negro, com um capuz em bico e um bordão que lhe chegava à altura da cabeça. (Saramago, 2006:58)

Quanto à angústia, presente à saciedade nos textos em prosa de Ionesco, urge lembrar que o crítico romeno Eugen Simion enfatiza a sua vertente existencialista, diferente da ‘aventura’ que desagua no trágico grandioso específico dos textos de Camus, Malraux ou Artaud, pela exploração do interior e da carne, no registo do impossível, do absurdo, do inconcebível e do incomunicável (Simion, 2007:14). Transferir estas inquietações para o discurso não seria possível sem pôr o próprio corpo a falar, já que a existência é “uma contínua encarnação” (Dantas, 2001:177), traduzida por várias metamorfoses e diversos traumas somáticos. A manifestação viral seria, neste caso, o efeito de um excesso obsessivo do *taedium vitae*, tematizado por Ionesco no ensaio *Un homme en question* através de uma cinética traumática suscetível de reforçar o sentimento de viver:

Quelle inhibition ! Il me faudrait je ne sais quelle poussée pour me remettre au mouvement. L’ennui : trop habitué à des choses fortes : guerres, émeutes, cataclysmes, séismes. Quand il n’y en a pas, je m’ennuie. Nous avons perdu le goût des choses simples, subtiles ou délicates. (Ionesco, 1979:133)

Ao tornar patente esta visão violenta nos seus textos dramaturgicos, Ionesco aproxima-se do teatro da crueldade de Artaud, que privilegia a expressão fenomenológica do sofrimento físico em detrimento da ideologia e do pensamento filosófico. Os crimes e a mutilação do corpo, individual e coletivo, proliferam numa atmosfera onírica de pesadelo, como fonte inesgotável de angústia:

Au théâtre, ce ne sont pas les idées qui demeurent, puisque toutes les idéologies sont finalement périmées, dépassées. Ce qui reste, ce sont les passions, les

personnages, des idées peut-être, mais vécues, devenues de la chair et du sang. Ce ne sont pas les idées philosophiques de Shakespeare qui nous intéressent, c'est la passion de Hamlet, ou de Macbeth ou du roi Lear. (Abastado, 1971:279)

Denunciando uma violência fenomenológica a nível somático através das representações arquetípicas do pesadelo (amputação, desintegração e fusão social, isolamento, morte), a epidemia constitui um tema recorrente tanto na obra de Saramago como na obra de Ionesco. Neste contexto, consideramos pertinente analisar vários tópicos relativos a algumas formas de contaminação viral, tendo em conta o número significativo de ocorrências das representações de contágio nos textos dos dois Homens de Letras.

Observando o vírus numa perspetiva sincrónica, ou seja, atualizando a praga, deparamos com uma dinâmica semântica do comportamento parasitário inflacionado na cultura popular, na tecnologia, no marketing, na informática e na teoria da cultura. A viralidade constitui, hoje, o nosso modo de vida. Nesta ordem de ideias, o progresso “clássico” da pestilência é substituído por uma virulência omnipresente, irrompendo de uma forma imprevisível e acelerada, prescindindo cada vez mais do contacto entre as pessoas ou, por outras palavras, da contaminação somática.

Constituirá, então, esta ontologia atual uma possível matriz da viralidade através das novas linguagens que substituem o contacto real entre os corpos? Ou seja, uma resposta virótica fatal à assepsia emotiva da humanidade? Tentando dar resposta cabal a estas questões, passamos a analisar alguns tópicos de viralidade recorrentes na obra de Eugène Ionesco, sobremaneira a proliferação, e na de José Saramago, sobremaneira a pandemia.

O nosso pacto interpretativo incidirá sobre um questionamento das obras dos dois Autores, entre “o rigor e a imaginação, a sistematização hermenêutica e a liberdade do improvisado, a receptividade e a descoberta” (Machado, 2011:30), marginalizando a ‘avaliação’ crítica da viralidade a nível ideológico (lugares comuns), a nível social (estereótipos), a nível linguístico (clichés) e a nível narrativo (“poncifs”). Como consequência desta abordagem crítica, obnubilam-se os géneros em que axiologicamente se afirmaram os dois escritores, nomeadamente o romance em Saramago e o teatro em Ionesco, bem como os espaços geoculturais diferentes (Roménia e França para Ionesco e Portugal e Espanha para Saramago), porquanto “todo o estudo do fenómeno literário suscita necessariamente uma base comparatista, que é também por definição transnacional e trans-histórica [...]” (Buescu, 2001a:22). Eliminando estas eventuais pistas de análise comparatista, focalizaremos a nossa

atenção crítica na ficção, através das representações virais que percorrem a obra de Ionesco e de Saramago, por nós considerados pioneiros da mutação literária contemporânea do paradigma vivencial. Assim, e fazendo ressaltar a viralidade, adotaremos uma tomada de posição relativamente às representações de desintegração somática, memética, metafísica e digital, ou seja, no tocante aos novos fenômenos atuais de contaminação viral que cartografam novos modos de viver. Esta nossa abordagem das representações literárias virais insere-se num recente movimento crítico comumente designado por evolucionismo. Sem anteciparmos o capítulo teórico, no qual explicaremos e justificaremos o nosso posicionamento evolucionista, não podemos deixar de mencionar que a estrutura da nossa dissertação tenta replicar este *shift paradigm* ontológico, epistemológico, metafísico e digital provocado pela viralidade. Assim, selecionámos o *corpus* da tese a partir de quatro tópicos de viralidade na obra de Eugène Ionesco e de José Saramago: a contaminação somática, a contaminação mental (ou memética), a viralidade metafísica (a ausência) e a viralidade digital. Tendo em conta que o contágio viral pode ser interpretado como uma forma de comunicação involuntária, de uma doença, de uma ideia ou de um sentimento, comungamos da opinião de Susan Blackmore: “We can now see that the idea of a virus is applicable in all three worlds – of biology, of computer programs and of human minds. The reason is that the all three systems involve replicators and we call particularly useless and self-serving replicators ‘viruses’.” (1999:22).

Por conseguinte, organizaremos a nossa leitura crítica em quatro capítulos nos quais serão analisados os tópicos acima citados (a viralidade somática, mental, metafísica e digital) nas seguintes obras: *O Ano 1993*; *A Jangada de Pedra*; *Ensaio sobre a Lucidez*; *O Conto da Ilha desconhecida*; *As Intermittências da Morte*; *Ensaio sobre a Cegueira*; *Todos os nomes*; *O Homem Duplicado* de José Saramago e *Les Rhinocéros*; *L’avenir est dans les œufs*; *Le roi se meurt*; *Les Chaises*; *Les Tableaux* e *Le Nouveau Locataire* de Eugène Ionesco.

CAPÍTULO I – A VIRALIDADE

“Je serai ton cercueil, aimable pestilence !
Le témoin de ta force et de ta virulence,
Cher poison préparé par les anges ! liqueur
Qui me ronge, ô la vie et la mort de mon cœur !”

(Charles Baudelaire, “Le Flacon” in *Les Fleurs du Mal*)

Neste primeiro capítulo teórico da tese, consideramos pertinente fazer a abordagem do tópico da viralidade na sua vertente fenomenológica (a exploração da doença através do contágio, da contaminação e da epidemia), cultural (o mundo hodierno como palimpsesto do vírus), metodológica (a consiliência como interface interdisciplinar) e ficcional (nalgumas obras em prosa de José Saramago e de Eugène Ionesco).

1. Para uma autópsia de corpo-sem-órgãos

“Remplacer l’anamnèse par l’oubli, l’interprétation par l’expérimentation.” (Gilles Deleuze, *Mille Plateaux*)

Configurar uma paisagem conceptual dos tópicos viróticos (vírus, contágio, contaminação, epidemia) para várias interpretações epistemológicas e níveis hermenêuticos pressupõe um ‘colapso’ do raciocínio disciplinado, ou seja, uma perspectiva eclética, incompatível com a “organicidade” de um corpo teórico. Envidando os nossos esforços no tocante à definição da viralidade à luz de Deleuze, propomos, como base de des-limitação da compreensão do nosso tópico, o conceito corpo-sem-órgãos, desenvolvido por Deleuze a partir de obra de Artaud (o corpo como reflexo da esquizofrenia): “Esse corpo sem órgãos era atravessado por matérias instáveis não-formadas, fluxos em todos os sentidos, intensidades livres ou singularidades nômadas, partículas loucas ou transitórias.” (Deleuze, 1995:52). Retemos, deste conceito complexo, uma visão do corpo que nega a hierarquia imposta pelo organismo em proveito de um *soma* sem imagem, de um fluxo de intensidade do desejo, de uma experimentação contínua do mundo. Neste sentido, associamos o nosso percurso reflexivo sobre a viralidade a este corpo-sem-órgãos, seguindo uma multiplicidade de sentidos

sem centro de proliferação ou, parafraseando o título do romance *La Possibilité d'une île* de Houellebecq, destacando esta visão moderna e abrangente das 'possibilidades de um vírus'.

Além das 'mutações' civilizacionais provocadas pela intervenção viral, assistimos, nos nossos tempos, a uma ameaça ontológica fundamental veiculada pela atual matriz da globalidade, sistema emergente de viralidade. Segundo os autores Michael Hardt e Antonio Negri (2000:136), no estudo *Empire*, a época de globalização é a época do contágio universal. Desta forma, mesmo que a maioria das doenças infecciosas tenha sido erradicada no início do século XX através de descobertas científicas que certificaram a origem microbiana, o espaço biológico não deixa de se tornar um território propício à vulnerabilidade geral: "This is an age in which the increased contact with the Other has rekindled anxieties concerning the spreading of diseases and corruption since permeable boundaries of the nation-state can no longer function as a colonial hygiene shield." (Sampson, 2012:2). Segundo esta teoria, o espaço imunitário de uma certa comunidade reduz-se apenas a uma partilha de um horizonte global, permeabilizando o fluxo viral. Assim, este devir-vírus da humanidade atual questiona profundamente a dinâmica incaptável da nossa imunidade: se todos nos tornarmos vulneráveis à contaminação, qual será, então, a nossa capacidade de discernir esta "aura negativa" de outras formas replicadas de existência? Desembocando neste ponto de 'confusão' ou de indistinção ontológica, qual estratégia do vírus que conquista o seu espaço vital, inspirado por uma retórica do desejo, fecharemos o nosso círculo associativo dedicado ao corpo-sem-órgãos artaudiano/deleuziano.

Por consequência, o paradoxo do nosso título, "Para uma autópsia do corpo-sem-órgãos", remete para a impossibilidade de hierarquizar as esferas conceptuais englobando as palavras relacionadas com a viralidade, pois definir ou 'autopsiar' esta última seria equivalente ao ato absurdo de definir o corpo pleno deleuziano. Deixamo-nos, então, guiar pelo fluxo intensivo do 'desejo', a fim de mergulharmos nos aspetos atuais dos tópicos viróticos.

1.1. A fenomenologia virótica: o contágio, a contaminação, a epidemia

A propagação, a irradiação, a difusão, a proliferação, a transmissão, a expansão, a distribuição são apenas alguns aspetos da manifestação viral que se concretizaram lexicalmente numa esfera semântica específica, englobando, como já referimos, as palavras

contágio, contaminação e epidemia. A polivalência semântica destes três lexemas revela uma dinâmica incontestável na percepção da viralidade ao longo da história civilizacional humana. Assim, o tópico do contágio foi abordado em várias áreas do saber humano, chegando praticamente a tornar-se uma extensão semântica do vivo, uma ameaça patológica suscetível de introduzir um *shift paradigm* ou uma mutação ontológica através da anulação das fronteiras identitárias.

Mas, antes de refletirmos sobre esta condição fenomenológica da viralidade, destacaremos alguns sentidos das três palavras que pertencem à esfera viral. Como ‘ferramenta’ semântica, recorreremos ao *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa* (2003). Assim, para a definição do contágio, retemos:

1. Infecção ou transmissão de doença de uma pessoa a outra, por contato direto ou indireto; 2. Transmissão de características negativas, de vícios; 3. Reprodução involuntária de reacção alheia; 3. Propriedade de uma distribuição de probabilidade que depende de parâmetros que por sua vez têm distribuições de probabilidade; 4. Passagem de traços de um elemento linguístico a outro por contiguidade ou proximidade.

Para a palavra contaminação, enfatizamos a etimologia latina (*contaminatio, onis* – “*mancha, nódoa*”), que passamos a explicar: 1. “A transmissão de germes nocivos ou doença infecciosa”; 2. “A infecção por contacto”; 3. “A transmissão de vícios, males, influência de uma coisa sobre alguém ou algo”; 4. “A mudança linguística devida à semelhança formal e semântica entre duas palavras”.

Justapondo estas duas definições, detetamos uma semelhança semântica entre o contágio e a contaminação referente à difusão de um fenómeno de cariz médico/social/linguístico. Para os dois termos, temos em vista um fenómeno de *relata* entre os indivíduos, sendo a contaminação um processo que obriga a um contacto direto, enquanto o contágio pressupõe tanto o contacto direto como o indireto. Assim se entende que podemos ter contágio sem contaminação e que, apenas no caso da contaminação, se torna lícita a atribuição dos papéis de agente contaminador e de vítima contaminada. Num cenário contagioso, a contaminação constitui o ponto de emergência de um fenómeno de incubação, cujo término é uma proliferação infecciosa maciça: a epidemia. De uma forma sintética, retomamos a definição de Trostle em relação à epidemiologia:

Epidemiology is derived from the Greek *epi* meaning “upon”, *demos* meaning “the populace or common people”, and *logos* meaning “word.” Epidemiology is literally the study of what is upon the populace, referring specifically to the burden of disease. [...] It is more conventionally defined as the study of the distribution and determinants of disease in human population. (Trostle, 2010:4).

Segundo o mesmo dicionário *Houaiss* (2003), a epidemia é:

1. Uma doença infecciosa de caráter transitório, que ataca simultaneamente grande número de indivíduos numa determinada localidade;
2. Um surto periódico de uma doença infecciosa em dada população ou região;
3. Um aumento de números e casos de qualquer doença ou de qualquer fenômeno anormal;
4. Fig. Adopção, por parte de muitos, de costume ou coisa incômoda ou censurável;
5. Generalização rápida e ampla de algo (uso, costume, método) por estar em moda.

Mas, além do corpo biológico, a epidemia realçou, também, formas de proliferação no domínio social e tecnológico como ‘atitudes’ emergentes da ideologia do mundo cultural globalizado. Neste sentido, a epidemia estendeu o seu alcance a possíveis pandemias ameaçando o futuro próximo da humanidade (desde pandemias de fungos, surtos de síndrome respiratória grave, gripe de aves, o recente coronavírus MERS, até à emergência de uma nova ordem social dos robôs). Num colapso geral do mundo inscrito numa geografia mental do absurdo, do desespero, do trauma, da abjeção e do medo, a pandemia gera um dramatismo intenso e impregna as novas narrativas de praga de um simbolismo considerável no tocante ao modo da vida contemporâneo. Assim, a experimentação pandêmica é uma nova leitura antropológica da humanidade atual. O contágio, como figura onnipresente de troca, de fluxo incontrolável a nível macrossocial, dinamizando a propagação por encadeamento (ou em rede), transforma as ‘políticas’ de isolamento e de segregação num ato obsoleto contra os novos flagelos viróticos. Desta maneira, o mundo é submetido a uma ditadura dissipadora, de ‘escorregamento’ viral pelas veias da própria existência.

Ao serem representados numa projeção ficcional, os fluxos epidêmicos, como episódios da recorrência do mal, adquirem uma ‘imunidade’ psicológica no âmbito de um dispositivo literário evolucionista: “In an epidemic, people see in advance a death; it takes place under their very eyes”. (Canetti, 1962:319). Neste quadro escatológico, o protagonismo das pandemias remete para o vírus, como anomalia e mutação ocorrendo em várias dimensões da existência: biológica, digital, econômica, tecnológica e linguística. Seguindo esta lógica de ideias, desenvolveremos o tópico seguinte incidindo sobre o vírus como representação paradigmática do modo cultural de viver-em-rede.

2. O mundo contemporâneo: um palimpsesto do vírus

“The word is now a virus”. (William S. Burroughs, *Word Virus*).

As ‘dobras’ do vírus que constituem as camadas do modo de vida moderno redefinem a lógica do contágio e da replicação como objetos de uma reflexão complexa sobre a ontologia contemporânea. Analisado a nível semântico, estrutural e físico, o vírus revela uma fenomenologia complexa. Todavia, a sua extensão a vários aspetos do modo do viver torna-se ainda mais complexa, pois a viralidade é um conceito suscetível de englobar a realidade atual na sua íntegra. Por conseguinte, ‘viral turn’ implica uma eclosão da existência na sua dinâmica parasitária, que ultrapassa o nível de infeção biológica e penetra na comunicação, contagiando exponencialmente a tecnologia, a economia e a cultura.

Antes de abordarmos esta sociedade construída em rede através de infeções transversais e relações parasitárias, consideramos necessária uma definição sintetizada do lexema ‘vírus’ registrada no *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa* (2003):

1. Agente infeccioso, caracterizado pela falta de metabolismo independente e pela habilidade de se replicar somente no interior de células hospedeiras; 2. Gérmen patogénico em geral; 3. Programa do computador executado independentemente da vontade do utilizador e sem o seu conhecimento, capaz de criar cópias de si mesmo em meios magnéticos e na memória primária de computadores, e que danifica, corrompe ou destrói informações armazenadas em meios magnéticos, trava a máquina ou provoca efeitos indesejáveis.

Entidade de uma ontologia instável, transgredindo a fronteira entre a morte e a vida em função da ‘disponibilidade’ matricial de outros organismos hospedeiros, o vírus destaca-se pela sua capacidade reprodutiva: a autorreplicação exponencial. Criatura limiar, o vírus desafia-nos a redefinir a vida, como possibilidade de inserir simultaneamente na sua esfera conceptual o orgânico, o anorgânico e os ‘artefactos’ de engenharia humana:

Standing as they do on the border between the 'living' and the 'non-living', and *virtually real*, viruses serve to challenge almost every dogmatic tenet in our thinking about the logic of life, defying any tidy division of the physical, such as we find in Kant, for example, into organisms, the inorganic, and engineered artifacts. (Ansell-Pearson, 1997:133)

Instalado de uma forma parasitária num organismo estranho, o vírus manifesta-se através de uma dinâmica de conexões, impregnando o hóspede do seu próprio sistema etiológico. Assim, o nosso corpo torna-se um palimpsesto dos nossos concorrentes biológicos ou digitais, através de um processo contínuo de imunização que antecipa prováveis mutações geradas pelos vírus. Será a autorreplicação a clonagem ‘industrial’ dos objetos, das ideias e das entidades biológicas, orquestrando novas formas do existir contemporâneo, uma construção imunitária de inoculação virótica? Ou, mais bem dito, o reflexo de uma invasão viral descontrolada? Será o mundo moderno uma grafia virulenta dos padrões repetitivos da sociedade que conecta em rede ilhas de individualidade?

Possíveis respostas para estas perguntas não serão encontradas na definição e na descrição da fenomenologia do vírus através de uma leitura biológica, embora consideremos importante destacar alguns comportamentos de sobrevivência viral, para conseguirmos entender melhor os efeitos a nível de convivência humana. Por outras palavras, tentamos seguir um percurso reflexivo a partir do vírus como entidade biológica para chegarmos à conceptualização da viralidade aplicada ao modo atual de viver. Assim, o vírus (a etimologia latina aponta para os significados “veneno” ou “toxina”) é definido como um agente infeccioso nanométrico (cem vezes menor do que uma bactéria), que tem um código genético próprio rudimentar (constituído por uma ou várias moléculas de ácido nucleico), mas que não apresenta potencial metabólico próprio (as enzimas) para gerar energia vital. (Mahy, 2001:432).

Como consequência desta afirmação sobressai a sua condição parasitária que obriga a uma invasão das células vivas conducente à sua replicação através da maquinaria de síntese de proteínas. Uma vez conquistado o território vital da célula-hóspede, o vírus liberta o seu código genético simples, que facilita a replicação exponencial. Desta forma, a célula parasitada torna-se um veículo viral, pois ‘carrega’ uma informação genética corrupta: a célula viva vai apenas produzir cópias dos vírus e não dela própria. O vírus subversivo da informação intracelular tem vantagens replicativas sobretudo ao nível da sua estrutura genética rudimentar: tendo poucos genes (até oito), em comparação com os organismos vivos (os humanos têm até 25 000), o vírus replica-se exponencialmente, conquistando o seu território vital. Esta facilidade de reprodução viral obriga a uma reflexão crítica sobre a adaptabilidade humana, sobre a informação proliferante, ou seja, sobre a capacidade que tem a

viralidade de modificar aspetos sociais, económicos, linguísticos e afetivos. Esta ‘dobra’ embrionária do vírus na essência ontológica da humanidade contemporânea torna-se, sob o ponto de vista do escritor americano Burroughs, uma relação parasitária, permitindo-lhe uma proliferação favorável (conquistando mais hóspedes, o vírus aumenta a capacidade exponencial de autorreplicação viral):

My general theory since 1971 has been that the Word is literally a virus, and that it has not been recognized as such because it has achieved a state of relatively stable symbiosis with its human host; that is to say, the Word Virus (the Other Half) has established itself so firmly as an accepted part of the human organism that it can now sneer at gangster viruses like smallpox and turn them in to the Pasteur Institute. But the Word clearly bears the single identifying feature of virus: it is an organism with no internal function other than to replicate itself. (Burroughs, 1985:48)

Na verdade, o vírus é o parasita absoluto do paradigma do vivo em geral, pois é capaz de infetar todos os seres, mesmo a bactéria, tornando-se, desta forma, o representante da maior diversidade biológica do planeta. Neste processo de capturar continuamente a essência do mundo, a vida em si define-se como uma máquina viral, pois viver impõe um processo trófico específico do perfil parasitário: “Le parasite parasite les parasites. Autrement dit, n’importe quelle position sur le schéma ternaire est, *ad libitum*, parasitaire. Qui est le troisième ? On. Le bruit cesse, *on* se retire.”(Serres, 1997:103). Assim, captamos o mundo num devir viral, de contágio e irradiação, pois cada forma de viver torna-se um núcleo de parasitas, ou seja, um centro contaminador que carrega a proliferação de outros vírus. Apesar da sua marginalização, o vírus ‘desmarginaliza’ a entidade contaminada, pois cada ser infetado se torna centro viral. Brotando exponencialmente, o mundo segue um devir rizomático, no qual “qualquer ponto de um rizoma pode ser conetado a qualquer outro” (Deleuze, 1995:14). Um princípio advindo desta estrutura rizomática seria a multiplicidade que denuncia “as pseudomultiplicidades arborescentes” (*idem*: 14), replicações infinitas do mesmo vírus:

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e...” Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Para onde vai você? De onde você vem? Aonde quer chegar? São questões inúteis. Fazer tábua rasa, partir ou repartir do zero, buscar um começo, ou um fundamento, implicam uma falsa concepção da viagem e do movimento (metódico, pedagógico, iniciático, simbólico...). (*idem*:39)

As linhas que agregam estas multiplicidades nunca se encontram numa raiz (do verbo “ser”), mas em conexões proliferantes das conjunções e linhas de fuga específicas do *plateau* (*idem*:16) ou rede de intensidades que provocam ruturas ou ‘mutantes artísticos’ na linha evolutiva:

Faz-se uma ruptura, traça-se uma linha de fuga, mas corre-se sempre o risco de reencontrar nela organizações que reestratificam o conjunto, formações que dão novamente o poder a um significante, atribuições que reconstituem um sujeito – tudo o que se quiser, desde as ressurgências edipianas até as concreções fascistas. Os grupos e os indivíduos contêm microfascismos sempre à espera de cristalização. Sim, a grama é também rizoma. O bom o mau são somente o produto de uma seleção ativa e temporária a ser recomeçada. (*idem*:17)

A viralidade seria, então, uma captura ‘voraz’ de códigos num esquema rizomático de “evolução a-paralela” (*idem*:18):

Em certas condições, um vírus pode conectar-se a células germinais e transmitir-se como gene celular de uma espécie complexa; além disso, ele poderia fugir, passar em células de uma outra espécie, não sem carregar “informações genéticas” vindas do primeiro anfitrião (como evidenciam as pesquisas atuais de Benveniste e Todaro sobre um vírus de tipo C, em sua dupla conexão com o ADN do babuíno e o ADN de certas espécies de gatos domésticos). Os esquemas de evolução não se fariam mais somente segundo modelos de descendência arborescente, indo do menos diferenciado ao mais diferenciado, mas segundo um rizoma que opera imediatamente no heterogêneo e salta de uma linha já diferenciada a uma outra. (*idem*:19)

Neste processo de devir, a reprodução não se firma como sendo a única forma de condicionar a existência, pois a replicação viral agrega seres e modos de viver: “[...] fazemos rizoma com nossos vírus, ou antes, nossos vírus nos fazem fazer rizoma com outros animais”. (*idem*:19). Alargando o pensamento deleuziano às novas realidades digitais e tecnológicas, chegamos à conclusão de que estas linhas de emergência viral permitem a entrada no esquema rizomático do ‘ser’ dos mundos construídos artificialmente, transformando a vida num conceito que reflete a instabilidade ontológica do vírus: entre o animado e o inanimado. As novas ferramentas digitais configuram canais para um fluxo informacional irradiador, que expõe o humano a uma contaminação incessante por replicadores ‘incubados’ pela política, marketing, filosofia, tecnologia e sociologia. Imersos numa noosfera construída iterativamente pela ecologia viral, os indivíduos são obrigados a um *up dating* contínuo, ou seja, a uma infecção mental e comportamental ‘ajustada’ pela conectividade em rede:

To use a more medical analogy, may be ideas are acquired as a kind of mental “infection” through social contact. We know that we can acquire terrible diseases in this way, from germs sneezed at us by someone else. What if we need to fear that something caught culturally from our compatriots can be dangerously infectious as well? We might become contaminated with treacherous brain pathogens just by talking with one another! In effect, through conversation, ideas might be able to move from brain to brain, replicating themselves inside our heads. (Aunger, 2002:2)

A viralidade torna-se, assim, uma condição *sine qua non* para o relacionamento social: “Le bruit de fond est le fond de l’être, le parasitisme est le fond de la relation.” (Serres, 1997:99). Fechar as portas ao ‘barulho’ parasitário transforma-se em esforço sisífico, num contexto social onde a comunicação representa as bases do capitalismo viral. As formas radicais de resistência contra a viralidade são, de facto, transgressões artísticas, mutações criativas utópicas a partir da própria vulnerabilidade. Neste caso, a literatura poderia ser um território de abertura criativa e um cenário perturbador para a lógica replicativa da viralidade, denunciando-a, a nível de ficção, em representações ‘subversivas’. Inserir o movimento viral no discurso estético é uma modulação obrigatória da tomada de consciência em relação ao mundo hodierno, que faz proliferar eventos sem origem fixa e sem justificação de difusão. Como a viralidade só se torna visível depois dos seus efeitos, o discurso literário contemporâneo, representando estes fluxos epidémicos, pode gerar uma resistência estética ou modulações de uma oposição categórica: replicar a diferença ou *never-being-the-sameness*. Por outras palavras, refletir sobre a viralidade através do discurso literário, sobre as infeções emergentes no modo atual de vida, poderia ser um ato de criação da memória imunológica. Esta ‘vacina literária’ foi conceptualizada por Priscilla Wald no seu estudo *Contagious. Culture, Carriers, and the Outbreak Narrative*, sob a etiqueta de “*outbreak narrative*”:

The possibility informs what I call “the outbreak narrative”, an evolving story of disease emergence that I will chronicle herein. Following the introduction of the human immunodeficiency virus (HIV) in the mid – 1980s, accounts of newly surfacing diseases began to appear with increasing frequency in scientific publications and the mainstream media world. These accounts put the vocabulary of disease outbreaks into circulation and introduced the concept of “emerging infections”. The repetitions of particular phrases, images, and story lines produced a formula that was amplified by the extended treatment of these themes in the popular novels and films that proliferated in the mid-1990s. Collectively, they drew out what was implicit in all of the accounts: a fascination not just with the novelty and danger of the microbes but also with the changing social formations of a shrinking world. (Wald, 2008:2)

A literatura captou, através destes novos *outbreak narrative*, não apenas as fobias e as angústias inerentes às desordens epidémicas, mas, sobretudo, o fascínio pela replicação viral, que transpõe o nível biológico para se infiltrar em vários níveis de convivência humana: “Disease emergence dramatizes the dilemma that inspires the most basic human narratives: the necessity and danger of human contact”. (*ibidem*).

Na verdade, o discurso ficcional dá relevo a uma inquietação geral no que diz respeito à vulnerabilidade do sistema imunitário do ser: a imunodeficiência consiste numa suscetibilidade geral à exposição do vírus da replicação (o hipervírus que nos transforma em máquinas replicadoras), que nos projeta numa amnésia reprodutora dos nossos próprios genes. Esta desordem ontológica, desencadeada pela viralidade, ultrapassa de longe as perturbações somáticas, económicas e filosóficas provocadas pelas pragas biológicas do passado da humanidade: “Contemporary narratives of emerging infections register the influence of earlier accounts of plagues and theories of contagion, contemporary scientific explanations and social concerns.” (Wald, 2008:11). Neste sentido, a viralidade transforma-nos em parasitas prontos para uma metabolização contínua em matrizes económicas, sociais, digitais, políticas e filosóficas: “The metamorphosis of infected people into superspreaders is a convention of the outbreak narrative, in which human carriers rhetorically (or, some of the fiction, literally) bring the virus itself to life.” (*idem*:4).

A intensificação informacional, através do “triumph of human connection and cooperation” (*idem*:2), complexifica o perfil ontológico do mundo, que pode orientar-se quer para um esgotamento dos seus recursos, num processo absurdo de replicação, quer para uma diversificação do ser através das possibilidades de mutação. Relativamente a esta última perspectiva, assinalamos o facto de a replicação exponencial aumentar, também, as possibilidades de mutação a nível do paradigma humano e, implicitamente, a probabilidade de extinção, tanto física como identitária, em proveito do vírus. Mas, num contexto de surto epidémico, para além das limitações, abusos, ameaças, angústias e momentos de pânico, convergem várias forças positivas de regeneração, novas possibilidades de cartografar *terras incógnitas* da sensibilidade humana:

While outbreak narrative proliferate in periods of major demographic shifts and increased social contact, their mappings do more than register the related

anxieties surrounding contagion and assimilation. They address even as they express those anxieties, materializing the microbial communions that mark the theology of the imagined community as communicable disease transforms a social group into a mystically connected biological entity. They are at the same time stories of tragedy and triumph, horror and salvation. (*idem*:54)

O certo é que esta ‘hemorragia’ viral do mundo tanto pode intensificar a nossa expressão exuberante do modo de viver, como o nosso percurso para a morte: “Evoluímos e morremos devido às nossas gripes polimórficas e rizomáticas mais do que devido a nossas doenças de descendência ou que têm elas mesma sua descendência.” (Deleuze, 1995:19). Numa fenomenologia dinâmica, tanto a nível físico como semântico e estrutural, o vírus permeabiliza constantemente as fronteiras de habitar no mundo, inserindo dissimetrias e turbulências irreversíveis no ritmo do ser, pela via da retórica específica do medo e da ameaça omnipresente: “[...] metaphors of disease shape the network space by way of ignition public anxieties concerning an epidemic «enemy» that is «undetected, and therefore potentially everywhere»”. (Sampson, 2012:4). Neste caso, a imunidade torna-se uma utopia, pois os invasores podem replicar os nossos ‘aliados’, configurando, desta maneira, uma paisagem vital baseada na dissimulação e no simulacro:

Dès que l’on a admis le sens auto-immunisant et créateur d’espace spécifique de l’«originalité», ou mieux : de la compétence micromaniaque (jusqu’au kitsch et la folie), le parler-en-passant-à-côté-de-la réalité qui constitue la plupart des propos humains, et même une certaine pratique de l’hallucination, peuvent être interprétés comme des indices indiquant l’installation réussie d’individus et de petits groupes dans leurs sphères d’autonomie sémantique. (Sloterdijk, 2005:229)

As ferramentas de sobrevivência adquirem, ao longo da evolução humana, este potencial complementar de adaptação no confronto com os agentes patológicos, parasitas detentores de um papel paradoxal, simultaneamente subversivos e adjuvantes²³:

²³ “C’est un temps tout à fait parasite, mais le parasite peut être tantôt un adjuvant, tantôt un obstacle. Au sein du temps du parasite : l’évolution produit un parasite qui produit l’évolution, en greffant sur les deux procédures élémentaires de celle-ci : d’un côté la mutation, qu’on peut bien considérer comme un bruit introduit dans un message écrit : le code génétique. Le bruit introduit le hasard et une altération de l’ordre, qui est donc aussi une altération du sens. D’un autre côté, il y a la sélection, c’est-à-dire le fait que le sens soit le sens d’une circulation irréversible. Le parasite, donc, est l’élément de l’évolution : il interrompt une répétition, il fait bifurquer la série du même.” (Serres, 1997:334)

Individual decisions and epidemic patterns are partly separable but clearly link. Closely related to the kinds of individual decisions and behavioral patterns we have been talking about, culture also influences human health and the patterning of disease. Our total way of life (work, food, activities), combined with our learned behavior (including knowledge, lies, and misunderstanding), our techniques for adjusting to the environment, and our ways of feeling and believing, all influence our susceptibility to illness. (Trostle, 2010:2)

O poder exponencial da viralidade aumenta, no mundo contemporâneo, através de um discurso omnipresente de sedução do indivíduo, seguindo a lógica de autorreplicação dos germes: “Rates of morbidity (sickness) and mortality (death) are determined in part by cultural scripts that specify how, where, and when to behave in certain ways.” (*ibidem*).

A conectividade viral a nível cultural, social e tecnológico indicia uma nova dimensão na hermenêutica dos textos ficcionais, no sentido da complexificação da leitura do mundo, representado através de uma convergência de várias áreas do saber no *outbreak narratives*:

The spread of disease materialized social interactions generally and broadened interest in the mechanism of contagion. Reanimated, the term circulated among reformers and fiction writers, journalists and sociologists, who capitalized on its currency by applying it to a range of cultural phenomena. (Wald, 2008:116)

Assim, volve-se o espaço literário numa retórica dos germes, questionando e administrando tanto angústias, como momentos de exuberância, numa recodificação contínua da identidade biológica, social, moral, estética, epistemológica, filosófica e política. Ou seja, e de uma forma sintética, as narrativas da viralidade enfatizam “the politics of life itself”. (Rose, 2006). Comparando estas ‘traduções’ literárias da viralidade com as obras anteriores ao século XX, que incidiram sobre a praga e que estruturaram um universo da culpa (o evento epidémico arquetípico coagula interpretações *hybricas*, como formas de punição dos erros humanos pela divindade), observamos uma co-evolução dos vírus biológicos e dos vírus culturais, propagando-se em mapas de um devir imprevisível a nível de relações sociais. A viralidade generalizada a todos os níveis da existência pode constituir o ponto de convergência das pessoas, ou, então, uma força dissipadora na experiência humana, quer em matéria de convivência física, quer em matéria de perceção do mundo. Este novo ‘código’ estético da viralidade, contemplado em vários textos literários, impõe uma certa semântica da infecção ao *outbreak narrative*, como consequência lógica das leis de sobrevivência: a doença, a resistência, a quarentena, a replicação, a proliferação e os ritos de purificação.

A doença. Numa situação epidémica, a crise é provocada, numa primeira etapa, por uma doença comum, veiculando sofrimento, exclusão, impotência e culminando na morte. Nestas condições, a gramática da realidade torna-se uma experiência do caos, um meio excepcional de explorações fenomenológicas, um encontro paradoxal dentro do corpo entre o íntimo e o estranho alienante:

L'expérience du chaos, sur le plan spéculatif comme sur l'autre, nous invite à apercevoir le rationalisme dans une perspective historique à laquelle il prétendait par principe échapper, à chercher une philosophie qui nous fasse comprendre le jaillissement de la raison dans un monde qu'elle n'a pas fait et préparer l'infrastructure vitale sans laquelle raison et liberté se vident et se décomposent. [...] Le premier acte philosophique serait donc de revenir au monde vécu en deçà du monde objectif, puisque c'est en lui que nous pourrions comprendre le droit comme les limites du monde objectif, de rendre à la chose sa physionomie concrète, aux organismes leur manière propre de traiter le monde, à la subjectivité son inhérence historique, de retrouver les phénomènes, la couche d'expérience vivante à travers laquelle autrui et les choses nous sont d'abord donnés, le système «Moi-Autrui-les choses» à l'état naissant, de réveiller la perception au profit de l'objet qu'elle nous livre et de la tradition rationnelle qu'elle fonde. (Merleau-Ponty, 1987:69)

Estas situações-limite, de concentracionismo e tortura somática, tornam-se reveladoras para a consciência humana, face ao sofrimento que antecipa a morte: “C’est dans la maladie que nous nous rendons compte que nous ne vivons pas seuls, mais enchaînés à un être d’un règne différent dont les abîmes nous séparent, qui ne nous connaît pas et duquel il est impossible de se faire comprendre: notre corps”. (Proust, 1972:45). Interrogar o humano através do sofrimento físico é privilegiar a fenomenologia biológica em detrimento da filosofia conceptual, ou seja, a percepção ativa de Merleau-Ponty²⁴ em relação ao corpo vivido²⁵:

În fața omului abstract, care gândește pentru plăcerea de a gândi, apare omul organic, care gândește sub determinantul unui dezechilibru vital, și care este dincolo de știință și dincolo de artă. [...]. Nu s-au convins, încă, oamenii că a

²⁴ “Chercher l’essence du monde, ce n’est pas ce qu’il est en idée, une fois que nous l’avons réduit au thème du discours, c’est chercher ce qu’il est en fait pour nous avant toute thématization. Le sensualisme «réduit» le monde en remarquant qu’après tout nous n’avons jamais que des états de nous-mêmes. [...]. La réduction eidétique c’est au contraire la résolution de faire apparaître le monde tel qu’il est avant tout retour sur nous-mêmes, c’est l’ambition d’égaliser la réflexion à la vie irréfléchie de la conscience. Je vise et je perçois un monde.” (Merleau-Ponty, 1987:X-XI)

²⁵ “Le corps propre est dans le monde comme le cœur dans l’organisme: il maintient continuellement en vie le spectacle visible, il l’anime et le nourrit intérieurement, il forme avec lui un système.” (Merleau-Ponty, 1987:235)

trecut timpul preocupărilor superficiale și inteligente și că este infinit mai importantă problema suferinței decât a silogismului... (Cioran, 1990:170)²⁶

O corpo, ‘ditador’ da existência, revela-se, numa situação patológica, através de uma leitura exibicionista, tanto no seu exterior como no seu interior, ou seja, na emoção e na identidade profunda do sujeito: “Ce qui importe c’est la manière dont ils font usage de leur corps, c’est la mise en forme simultanée de leur corps et de leur monde dans l’émotion.” (Merleau-Ponty, 1987:221). Além disso, o sofrimento torna-se a fonte semântica do mundo: “Avant d’en parler, nous désignons des mains le lieu douloureux. Le corps se polarise vers la partie qui, en criant, prend la parole parce qu’elle connaît la direction et le sens. L’origine du langage gît-elle dans la souffrance ?” (Serres, 1991:61).

No entanto, a extensão da viralidade para além do somático nem sempre implica um sofrimento físico passível da expressão patológica. Uma das estratégias virais seria, pelo contrário, uma anestesia do corpo, prevalecendo, desta forma, o impacto da informação propagada através de vários médios. Neste contexto, a viralidade implica uma esfera patológica mais ampla do que a dimensão biológica. Por conseguinte, a afirmação de David Le Breton, segundo o qual “Penser le corps est une autre manière de penser le monde” (1999:220), torna-se, no contexto da viralidade, obsoleta. Pensar na viralidade será a nossa variante de repensar o mundo, pois o corpo transmuta-se apenas numa das ‘vítimas’ dos replicadores atuais. Por esta razão, identificaremos, ao longo da nossa argumentação, várias doenças provocadas pelo código replicador da viralidade, numa tentativa de identificar novas possibilidades de ‘reordenar’ a existência:

Illness is the night-side of life, a more onerous citizenship. Everyone who is born holds dual citizenship, in the kingdom of the well and in the kingdom of the sick. Although we all prefer to use only the good passport, sooner or later each one of us is obliged, at least for a spell, to identify ourselves as citizens of that other order. (Sontag, 1990:3)

²⁶ “Diante do homem abstrato, que pensa somente pelo prazer de pensar, aparece o homem orgânico, que pensa sob o signo de um desequilíbrio vital, e que fica além da ciência e além da arte [...]. As pessoas ainda não estão convencidas de que o tempo das preocupações superficiais e inteligentes já passou e que o problema do sofrimento é infinitamente mais importante do que o do silogismo...” [a tradução é da nossa responsabilidade]

A resistência. Um surto epidémico ou mesmo uma viralidade difusa e silenciosa suscitam uma dinâmica imunológica adequada ao potencial de sobrevivência física e identitária. De uma forma geral, a resistência é rica em expressões metafóricas, indicando uma polissemia da ação, tanto a nível biológico como a nível social:

Le thème du siècle émerge de la catastrophe de la culture traditionnelle et de sa morale holiste: *Making the immun system explicit*. Il pourrait être clair, d'emblée, que la construction de l'immunité est un événement beaucoup trop global, beaucoup trop contradictoire pour qu'on puisse le décrire à l'aide des seules catégories médico-biochimiques : conformément à la complexité de sa nature, des composantes politiques, militaires, juridiques, religieuses, relevant de la technique de l'assurance et de la psychosémantique, entrent en jeu dans son déploiement dans le réel. Le crépuscule de l'immunité détermine l'éclairage intellectuel sur le XX^e siècle. (Sloterdijk, 2005:174)

Dado genético da vida individual, a resistência imunológica reflete-se, também, na cultura de sobrevivência. Assim, o sujeito responde às vicissitudes existenciais através de uma atitude clara de oposição, acionando os seus mecanismos de autodefesa. Em geral, os textos literários hiperbolizam este intervalo de crise num cenário trágico epidémico, no qual os automatismos de preservação, perante o recrudescimento de angústia e impotência, constroem esferas imunológicas:

Dans ce sens, les sphères sont toujours aussi des structures morpho-immunologiques. C'est seulement dans des structures immunitaires créatrices d'espaces intérieurs que les hommes peuvent prolonger leurs processus de générations et faire progresser leurs individuations. (Sloterdijk, 2002:51)

Inserindo a criatividade artística no paradigma imunológico, o filósofo alemão Sloterdijk opõe os 'anticorpos' culturais aos replicadores tecnológicos, como forma utópica e imaginária de configuração das esferas protetoras:

La modernité se caractérise par le fait qu'elle produit techniquement ses immunités et articule de plus en plus ses structures de sécurités en se fondant sur les créations littéraires et cosmologiques traditionnelles. La civilisation de la haute technologie, l'État-providence, le marché mondial, la sphère médiatique : dans une époque sans enveloppe, tous ses grands projets visent à imiter la sécurité imaginaire des sphères, devenue impossible. (*idem*:28)

A busca incessante de um espaço protetor obnubila a própria fenomenologia do ser-no-mundo em proveito de uma matriz imunitária: “Ce que le langage des philosophes récents appelait l’être-dans-le-monde signifie d’abord et la plupart du temps, pour l’existence humaine : l’être-dans-des-sphères.” (*idem*:52). Hoje, a resiliência humana contra os agentes virais constrói um outro tipo de homeostasia do corpo, simbolizada morfologicamente por um conjunto de esferas fragilizadas, ou seja, uma agregação social de indivíduos isolados. Neste sentido, Sloterdijk associa a nossa imunofera atual às espumas evanescentes, assim substituindo as metáforas gráficas do viver em rede:

Le concept de coïsolation dans l’écume permet de corriger la mauvaise trajectoire dans la métaphore outrancière du réseau, dont trop d’auteurs se sont promis trop de choses – le plus souvent sans remarquer qu’avec ce discours de la mise en réseau, ils font des emprunts à un graphisme erroné et à une géométrie démesurément réductrice : au lieu de souligner le fait que les communicateurs à mettre en relation mutuelle disposent de leur espace propre, l’image du réseau suggère une conception fondée sur des points sans étendue pendant que les lignes suggèrent une conception fondée sur des interfaces – un univers pour pêcheurs de données et anorexiques. (Sloterdijk, 2005:226)

Assim sendo, a comunicação entre as esferas-espumas acusa uma alta vulnerabilidade através das interfaces suscetíveis de colocarem em perigo este fractal²⁷ baseado em relações de contiguidade; as espumas podem apresentar interfaces comuns entre o hóspede e o seu vírus, questionando, desta forma, o facto de a imunofera ser um tópico de resistência ou, então, um lugar disfórico de possível contaminação viral. Intuindo esta função protetora precária de *globoesfera*, Saramago realça, no romance *Manual de Pintura e Caligrafia*, um devir humano sempre sujeito a mutações através desse vírus principal que é a morte:

No interior da sociedade, rolamos pequenos globos de invisível mas quase intransponível superfície, ou senão intransponível, repulsante, no interior dos quais descrevemos mútuas órbitas complicadas, eu e estes vivos, estes vivos e eu, e todos os mais uns com os outros. Mas há a vida comum a todos, aquela que, digo assim, congloba todos os globos. É essa que constantemente vai recebendo a ininterrupta herança dos mortos, enquanto ininterruptamente lança novos vivos no mundo, todos transformantes - transformados, agentes de minúsculas mutações e sujeitos delas. (Saramago, 1993:235)

²⁷ Figura de geometria não-euclidiana, que pode ser dividida em partes, sendo cada uma das quais semelhante ao objeto original e baseando-se no princípio de autossimilaridade, através de um processo recorrente ou iterativo.

A quarentena. Como consequência da ‘construção’ da resistência num espaço imunológico, a quarentena surge como um espaço topofóbico onde se exercita o poder exterior que ‘administra’ os fluxos epidémicos e onde se determina rigorosamente o lugar do Outro em relação aos agentes virais contaminadores. Neste sentido, Sloterdijk fala de uma viragem pós-estruturalista em biologia:

Ce n’est pas seulement par leur complexité que les systèmes immunitaires émergés troublent l’exigence de sécurité de leurs détenteurs : ils déconcertent plus par leur paradoxe immanent. Leur succès, lorsqu’ils sont trop radicaux, se renversent pour devenir des motifs de maladie d’un type spécifique : l’univers en croissance des pathologies auto-immunes illustre la tendance dangereuse qu’a le spécifique à obtenir sur lui-même une victoire à mort dans le combat contre l’Autre. Ce n’est pas par hasard si l’on voit se dessiner dans les interprétations récentes du phénomène de l’immunité une tendance à attribuer à la présence de l’Étranger un rôle beaucoup plus important qu’on le prévoyait dans les conceptions identitaires traditionnelles, celles d’un Soi constitué en organisme et fermé de manière monolithique – on pourrait littéralement parler d’un tournant poststructuraliste en biologie. (Sloterdijk, 2005:176-177)

Assim, o contágio proporciona os meios para que o biopoder construa as suas bases de controlo dos fluxos demográficos através de uma vigilância panótica²⁸ e de uma manipulação da subjetividade. Na verdade, as organizações panóticas da quarentena constituem o resultado destas formas de biopoder:

[...] biopower is further exercised through the exploitation of the entire valence of human emotion – not through fear, panic, terror, and fright, but via the positive effects that spread through a population when it encounters, for instance, the intoxication of hope, belief, joy, and even love. Methods of control, including the affective priming of social atmospheres and the preemption of a tendency for increasingly connected populations to pass on and imitate the suggestions of others, point to the potential exploitation of a susceptible and porous networked subjectivity. (Sampson, 2012:5)

²⁸ Foucault encara a quarentena como um modo de controlar os fluxos demográficos através das “partituras” espaciais: “A port, and a military port, is – with its circulation of goods, men signed up willingly or by force, sailors embarking and disembarking, diseases and epidemics – a place of desertion, smuggling, and contagion: it is a crossroads for dangerous mixtures, a meeting-place for forbidden circulations. The naval hospital must therefore treat, but in order to do this it must be a filter [...]; it must provide a hold over this whole mobile, swarming mass, by dissipating the confusion of illegality and evil. The medical supervision of diseases and contagions is inseparable from a whole series of other controls.” (Foucault, 1977:144).

Estes diagramas de repressão representam futuras cartografias do poder político, baseado numa retórica de pureza e transparência, ou seja, de discriminação contra a força ameaçadora do caos social:

Deux corps qui se heurtent, qui se choquent, sont obscènes, impurs. Deux choses qui entrent en contact direct, quelles qu'elles soient, deux mots, ou deux signes qui s'accouplent sans autre forme de procès sont impurs. Leur promiscuité est celle du cadavre à la terre, des excréments entre eux. Il faut de la discrimination, sinon l'univers devient misérable, et d'une violence parfaitement inutile: celle de la confusion. (Baudrillard, 1983:253)

Numa tentativa sanitária de segregar e 'decretar' os vários estados de sítio/ de exceção, a quarentena torna-se um espaço de espera e de esperança, um tópico ambivalente que faz germinar não só formas de bestialidade e de selvajaria primitiva, como também novas expressões de compaixão e de solidariedade humana.

A replicação e a proliferação. Qualquer evento viral contempla esta dinâmica dissipativa, ou seja, de distribuição exponencial das demais cópias virais. Interessa-nos, neste contexto, a dimensão evolucionista refletida nos erros de replicação ou, mais bem dito, na acumulação de mutações que ampliam outros níveis de replicação e proliferação viral. No caso da nossa análise literária, incidindo sobre vários textos de José Saramago e Eugène Ionesco, teremos em conta os replicadores biológicos (os genes), os replicadores informacionais (os memes) e os replicadores tecnológicos (os memes). Sem nos precipitarmos na definição destes conceitos, urge mencionar que o nosso percurso se insere na perspectiva ultradarwinista ou no darwinismo universal, segundo o qual a teoria da seleção natural não é apenas válida para a evolução da vida na terra, mas também para qualquer forma de vida do universo. Assim é que Sampson retoma o sintagma de Tarde²⁹, a "repetição universal", para enfatizar esta replicação que ultrapassa o domínio do biológico e penetra tanto na linguística como nos comportamentos sociais e emocionais:

Unlike the medical metaphors and biological analogies adopted in the many contagion theories of the network age, which tend to grasp contagion as an anomalous disease, what spread in Tarde's diagram becomes the distinguishing

²⁹ Sociólogo e psicólogo francês (1843-1904), que desenvolveu no estudo *Les lois de l'imitation* (1890) duas teorias importantes: a de imitação inspirada pelas monadas de Leibniz e a de invenção, ambas baseadas no desejo.

characteristic of all social relations, defined by a universal repetition of imitation. (Sampson, 2012:24)

Ritos de purificação. A transgressão inerente a um cenário contagioso pode ser solucionada através de vários ritos de purificação, suscetíveis de diminuir quer a perturbação a nível físico (máculas, manchas, sujeiras), quer a panóplia de culpas e remorsos a nível de consciência. Hoje em dia, tais ritos catárticos foram substituídos por cenários “higienistas”, no âmbito das mudanças paradigmáticas operadas na ciência e inseridas num processo civilizador de tipo industrial. Neste caso, o sacerdote dá lugar ao médico, ao fisioterapeuta (para limpar o corpo do trânsito viral) ou ao psicólogo (para a limpeza mental, a nooterapia, ou sentimental, a metanoia). O resultado consiste em ‘entrar na ordem’, em restituir o equilíbrio perdido a favor dos replicadores virais. Todavia, no sentido atual que detém a viralidade, ‘entrar na normalidade’ não seria, de facto, entrar numa outra ordem replicadora, num outro *viral paradigm*? Seriam estes ritos purificadores meros gestos inúteis tentando aniquilar a Hidra de Lerna?³⁰ Cortar um fascículo do rizoma viral não implica, de forma nenhuma, matar o potencial de desenvolvimento parasitário. Seguindo esta lógica de ideias, questionamos os textos de José Saramago e Eugène Ionesco para realçarmos esta potencialidade de contínua regeneração viral, pontos narrativos fundamentais nos finais em aberto dos seus textos.

A partir desta breve abordagem do potencial hodierno da viralidade, bem como da sua possível leitura, corroborando vários tópicos recorrentes na sintaxe de um processo epidémico, tentaremos construir um ‘híbrido’ metodológico apropriado ao fluxo epistemológico contemporâneo viral, disseminando as demais articulações do saber. No âmbito do “*viral turn*”, optámos metodologicamente pela subdivisão do capítulo teórico, no qual tentaremos explorar o texto literário a partir da mútua parasitagem entre várias áreas do saber. Tentaremos, portanto, ‘captar’ a contradição subjacente à condição viral patente nas

³⁰ Animal fantástico da mitologia grega, com corpo de dragão e várias cabeças de serpente, que habitava num pântano junto ao lago de Lerna. Ficou célebre pela sua capacidade infinita de regenerar as suas cabeças cortadas e pelo veneno fatal do seu hálito. Tendo em conta que o vírus tem como origem etimológica a palavra “veneno”, achamos justificada a nossa associação entre a ‘figura’ da Hidra de Lerna e a viralidade atual. Nesta senda, a própria luta de Hércules contra o monstro torna-se um *ourobouros* viral: apesar de ter vencido a Hidra, no final, mesmo depois da sua morte, Hercules morre envenenado pelo sangue do monstro que empesta a sua camisa. Assim, qualquer forma de escapar à viralidade/veneno torna-se utópica, pois a própria morte do vírus mais não é do que um estado de latência.

representações ficcionais, ou seja, trilharemos esse caminho sinuoso entre a vida e a morte, a biologia e a informação, a matéria e o éter, o natural e o artificial.

3. A interface metodológica.

3.1. *A Consiliência como plataforma interdisciplinar abrangendo a Literatura Comparada e os Estudos Culturais*

“O processo semântico é um processo de diferenciação. Ler é comparar.” (George Steiner, *Paixão Intacta*).

“[...] o mundo tem sempre maneira de se mostrar nos interstícios de qualquer espaço, mesmo em qualquer espaço de saber. Porque a literatura, seja como for, e seja de que modo for, fala *de* e *com*.” (Helena Buescu, *Grande angular. Comparatismo e práticas de comparação*).

“[...] o alcance do gesto comparativo não é apenas metodológico mas, sobretudo, epistemológico.” (Helena Buescu, *Grande angular. Comparatismo e práticas de comparação*).

Tal como vimos no item anterior, o imaginário epidémico contemporâneo torna-se um objeto de suprainterpretação que obriga qualquer investigador a um esforço analítico interdisciplinar, ao estabelecer uma relação entre várias áreas epistemológicas. A viralidade é, *per se*, um assunto passível de tratamento em domínios diversos e várias áreas do saber, desde as ciências humanas até às ciências exatas. Neste aspeto, o contágio pode conter indicações semânticas que indiciam o caminho metodológico apropriado: o hibridismo paradigmático típico do pós-modernismo configura um novo horizonte de conhecimento interdisciplinar. Esta etiqueta tornou-se um lugar-comum, uma palavra-chave no tocante à abordagem metodológica contemporânea no seio da Literatura Comparada e, implicitamente, nos Estudos Culturais³¹:

Segundo preceito preliminar não há (felizmente, acrescente-se) um método comparativista. Note-se que outras disciplinas, como por exemplo, a antropologia ou a linguística, reivindicam um método comparativo no qual a Literatura Comparada pode inspirar-se. A partir de uma verdadeira interdisciplinaridade a Literatura Comparada proporciona o diálogo não só entre as literaturas e as

³¹ “ [...] cabe à literatura comparada pensar-se na literatura também com outros domínios de reflexão, entre os quais avultam os chamados estudos culturais”. (Buescu, 2001a:31)

culturas, mas também entre os métodos de abordagem do facto e do texto literário, segundo a natureza da questão levantada pelo investigador. (Machado, 2001:11)

Este mapeamento metodológico a partir de várias áreas de saber, tendo em conta a contiguidade entre diversas disciplinas, torna-se obsoleto no contexto epistemológico atual, que permeabiliza e apaga as fronteiras entre os campos de conhecimento. Assim sendo, é preciso imbricar e sobrepor distintas visões do mundo, a fim de provocar zonas de conflito que possam levantar novas questões, bem como respostas inéditas. Por conseguinte, a disciplina tende a transformar-se numa ‘indisciplina’ cognitiva, promovendo uma abordagem metodológica heterogénea, entre o rigor científico e a intuição empírica: “Seule une théorie de l’amorphe et de la non-rondeur pourrait, en examinant le jeu actuel des destructions et des reconstitutions des sphères, offrir la théorie la plus intime et la plus universelle de l’ère actuelle.” (Sloterdijk, 2002:28). Adaptar o ato hermenêutico literário a este horizonte fractal de conhecimento corresponde ao perfil das obras ficcionais que atualizam uma percepção informal, subliminal e polifónica do mundo.

Tendo em conta estes aspetos, consideramos importante inserir o nosso percurso hermenêutico numa visão epistemológica atual. Dado que o nosso tópico de reflexão, a viralidade, é tomada essencialmente de empréstimo ao campo da biologia, fácil se torna encontrar a nossa fonte de inspiração no livro *Consilience*, escrito pelo sociobiólogo Edward O. Wilson em 1998. Partindo do princípio de que a vida abrange todas as áreas de saber, sem fronteiras entre as várias disciplinas, o Autor promove a consiliência como forma de conhecimento unificadora das ciências ‘duras’ e das humanidades:

The belief in the possibility of consilience beyond science and across the great branches of learning is not yet science. It is a metaphysical world view, and a minority one at that, shared by only a few scientists and philosophers. It cannot be proved with logic from first principles or grounded in any definitive set of empirical tests, at least not by any yet conceived. Its best support is no more than an extrapolation of the consistent past success of the natural sciences. Its surest test will be its effectiveness in the social sciences and humanities. The strongest appeal of consilience is in the prospect of intellectual adventure and, given even modest success, the value of understanding the human condition with a higher degree of certainty. (Wilson, 1998:9)

Ao iniciar o seu percurso argumentativo a partir de uma abordagem interdisciplinar, que confirma saltos qualitativos na compreensão científica e filosófica do mundo (a

consiliência entre a teoria darwinista e a teoria genética, entre a religião e a ciência, entre ciência, ética, biologia, sociologia e química, entre a neurobiologia e a estética, entre a genética e as teorias da cultura), Wilson lança um desafio ao futuro do conhecimento humano: “We are approaching a new age of synthesis, when the testing of consilience is the greatest of all intellectual challenges. Philosophy, the contemplation of the unknown, is a shrinking dominion.”(*idem*:12). Não podemos ignorar, também, o cariz visionário do pensamento de Eugène Ionesco, que intuiu, no seu livro *Entre la vie et le rêve*, a importância da consiliência³² para o alargamento imprescindível de novos horizontes epistemológicos:

Notre théâtre et notre littérature et nos préoccupations politiques, sociologiques, psychologiques nous paraissent bien peu de choses et bien étroites comparées à ces amplifications de notre horizon. La synthèse, comme le voulait Snow, de deux langages scientifiques et humanistes contribuera à la naissance d’un art nouveau, plus moderne. Là est la dimension nouvelle qui s’ouvre à nous et nous permettra de nous dépasser. Ce sera la **conciliation** de l’astronome et du poète. (Ionesco, 1996:208) [o **negrito é da nossa responsabilidade**]

Esta ‘contemplação’ do mundo através da heterogeneidade hermenêutica da consiliência determina uma “alegada perda da centralidade cultural da literatura” (Buescu, 2001a:9), em proveito de uma intensificação das relações pluridisciplinares, interdisciplinares e transdisciplinares específicas dos Estudos Culturais. Assim, a nossa abordagem identificar-se-á com uma crítica intersticial, oferecendo uma certa liberdade hermenêutica caracterizadora dos Estudos Culturais³³, ‘sancionando’, desta forma, os limites artificiais que podem quebrar a unidade do conhecimento e a sua fertilidade heurística. Neste sentido, Álvaro Manuel Machado realça, no seu artigo intitulado “Estudos culturais e literatura comparada: o primado da literatura”, a necessidade de uma abordagem do texto literário a partir de uma “aproximação baseada na própria distância” (2001:83):

³² “Il y a quelques années, l’Anglais Snowden déplorait le fait qu’il y eût deux cultures : la culture scientifique et la culture humaniste, séparées. Il faut que ces deux cultures n’en fassent idéalement plus qu’une. Ce n’est pas pour demain, car les tempéraments sont opposés.” (Ionesco, 1979 : 59)

³³ “Assim, o conceito da cultura, incidindo, não nos estudos sociológicos ou antropológicos, mas sim [...] no estudo da literatura como linguagem simbólica que exprime um espaço cultural mais ou menos homogêneo, um espaço nacional mais ou menos uno, abre-se para os chamados Estudos Culturais a vários níveis de investigação, privilegiando-se a sua relação com a Literatura Comparada, concebida como sendo o estudo da presença do estrangeiro num texto, numa história literária em seus diferentes períodos, em suma, numa cultura relacionada com outra cultura.” (Machado, 2001:83)

“[...] é precisamente desta permanente reconstrução da imagem do Outro, desta para sempre impossível fusão do Eu com o Outro, que se alimentou e continua a alimentar-se toda a literatura. Neste sentido, os Estudos Culturais fazem refletir sobretudo no confronto entre o “estranho” e o “familiar”, confronto existente na própria origem da Literatura Comparada e que é, em suma, de carácter eminentemente cultural. E daí sermos, também inevitavelmente, levados a repensar a Literatura Comparada na sua mais recente metamorfose: aquela que tomou a forma dos chamados “*Cultural Studies*” nos Estados Unidos e que nos países de língua portuguesa se denomina simplesmente “Estudos Culturais”, tendo-se expandido sobretudo no Brasil. (*idem*:92)

Para além do diálogo entre o texto literário e a filosofia, biologia, geografia, genética e fenomenologia, consideramos importante agregar as outras artes, mediante um discurso intersemiótico específico da abordagem comparatista: “[...] we are living in an age of contamination, where in mode of discourse (political, religious, musical, philosophical, and so on) leaks into or infects another, so that we experience both at the same time.” (Greetham, 2010:1). Esta semântica de infeção influencia o nosso percurso metodológico, absorvendo discursos conceptualmente diferenciados a nível estético e científico, cujo relacionamento desvenda mundivivências distintas:

Assim sendo, relembremos um preceito aparentemente paradoxal: a Literatura Comparada como disciplina de investigação universitária não se baseia na *comparação*. Ou antes, não se baseia *apenas* na comparação. De facto, trata-se sobretudo, muito mais frequentemente, muito mais amplamente, de *relacionar*. Relacionar o quê? Duas ou mais literaturas, dois ou mais fenómenos culturais; ou, restritamente, dois autores, dois leitores, duas culturas de que dependem esses autores e esses textos. E trata-se também, obviamente, de justificar de maneira sistemática essa relação estabelecida. (Machado, 2001:11)

Os instrumentos conceptuais da uma leitura crítica são imanentes aos textos, estruturando a compreensão numa corelação múltipla e aberta a uma interpretação atualizada do mundo através de um nomadismo do pensar e do sentir³⁴. Neste sentido, os textos tornam-se os próprios artesãos que manejam as ferramentas necessárias à ‘escultura’³⁵ hermenêutica:

³⁴ “[...] o investigador nunca deverá esquecer-se de que a literatura não é apenas o que se escreve, é também o que se pensa e o que se vive.” (Machado, 2001:12)

³⁵ Ilustrando o próprio percurso criativo, Saramago utiliza a mesma metáfora da escultura, não no sentido de interpretação, mas no sentido de gestação do texto literário: “Que é isto de pretender o interior da pedra em vez de continuar a descrever a superfície? Se, ao começar este pretendido diálogo entre o leitor e o autor, disse que cada vez me interessa menos falar de literatura, não foi para me instalar numa contemplação silenciosa das coisas e dos seres, mas sim, porque considero que a literatura é apenas uma parte da vida, do tempo, da história, da cultura, da sociedade. Nada mais. Os que escrevemos corremos por vezes o risco de imaginar que a literatura é tudo, e que para além dela não existe mais nada. No entanto, acredito que assim como na nossa vida se vão sucedendo acontecimentos de todo o tipo, também na literatura se sucedem esses acontecimentos, que são

Nota-se: não há de um lado o texto e de outro lado o método; há diversos “textos” que se constroem através de diversos métodos que restituem “textos”. Daí que o método não deverá ser o ponto da partida, mas sim a opção do investigador por um determinado terreno de investigação, a partir do qual o investigador construirá o seu método próprio. (Machado, 2001:135)

Contaminado pelos textos, o ato hermenêutico torna-se uma experiência de pensar no mundo atual a partir do lado intuitivo/visionário dos Autores, transformando-se a reflexão filosófica em criatividade literária: “La vraie philosophie est de rapprendre à voir le monde, et en ce sens une histoire racontée peut signifier le monde avec autant de «profondeur» qu’un traité de philosophie.” (Merleau-Ponty, 1987:XV). Todavia, para além da vertente especulativa da interpretação, advogamos também uma atitude intersubjetiva que nos conecta, de modo afetivo e sensorial, com os textos literários: “Em relação à experiência e ao juízo literário e estético, a «teoria» não é mais do que uma intuição ou uma narrativa descritiva que se tornou impaciente.” (Steiner, 2003:157). Esta impaciência crítica da subjetividade do leitor constitui, numa perspetiva fenomenológica, uma fonte de ‘sentido’ gerado pelo cruzamento de várias perceções:

La plus importante acquisition de la phénoménologie est sans doute d’avoir joint l’extrême subjectivisme et l’extrême objectivisme dans sa notion du monde ou de la rationalité. La rationalité est exactement mesurée aux expériences dans lesquelles elle se révèle. Il y a de la rationalité, c’est-à-dire: les perspectives se recourent, les perceptions se confirment, un sens apparaît. (Merleau-Ponty, 1987:XV)

Legitimando o nosso percurso hermenêutico a partir da consiliência, visão epistemológica que justifica o nosso horizonte bio-tecno-cultural, tentaremos questionar os textos literários tendo em conta a especificidade semântica do tópico escolhido, ou seja, a viralidade. Assim, relembro que o vírus é um ‘comutador’ na adaptação humana, consideramos adequada uma abordagem crítica evolucionista. Nesta ordem de ideias,

expressão do que sentimos e pensamos: a criação e a forma que temos de colocar cá fora as nossas esperanças, as nossas certezas, dúvidas, as nossas ideias. (Tive de entender o novo mundo que se me apresentava ao abandonar a superfície da pedra e passar para o seu interior, e isso aconteceu com *Ensaio sobre a Cegueira*.)” (Saramago, 2013:36)

transitamos, no ponto seguinte, para o nosso posicionamento no que respeita a esta hermenêutica recente do texto literário.

3.2. A crítica evolucionista e a representação ficcional do mundo

Os eventos de contágio coletivo exigem uma reflexão complexa, articulando e conjugando perspectivas antropológicas, históricas, sociais, simbólicas, numa dimensão adaptacionista, de seleção biológica, firmando, desta forma, uma abordagem evolucionista. Damos enfoque, por conseguinte, à visão antropológica que explica a hominização e a humanização através das ondas epidémicas que influenciaram definitivamente a nossa evolução: para enfrentar os surtos parasitários, o paradigma do vivo, em termos genéricos, teve de selecionar os organismos mais resistentes a nível imunológico, de modo a alcançar um melhoramento genético ininterrompido. Seguindo este fluxo biológico, os fatores de adaptação cultural foram axiologicamente intensificados (técnicas higienistas, profilaxia). Além do mais, o imaginário humano foi transfigurado pelas fobias provocadas pelo sofrimento, pela quarentena e pela exclusão. Estes contextos epidémicos disfóricos tornaram-se fontes de inspiração literária, veiculando imagens perturbadoras relativamente a situações extremas perante a morte. Com efeito, as pragas obrigaram sempre a uma guerra imunológica entre os sistemas concorrentes na luta pela sobrevivência: “Qu’est-ce que l’histoire du monde, si ce n’est aussi et toujours l’histoire de la guerre des systèmes immunitaires ?” (Sloterdijk, 2002:74). Inserindo esta perspectiva evolucionista no estudo crítico da literatura, E. O. Wilson, no texto “Foreword from the Scientific Side”, destaca a consiliência como matriz epistemológica de uma nova tendência hermenêutica:

The cleavage between naturalism and social constructivism in literary theory highlighted by the essays to follow extends to the foundation of knowledge itself. The essence of the matter, I believe, is as follows: Either the great branches of learning – natural sciences, social sciences, and humanities – can be connected by a web of verifiable causal explanation or they cannot. Either existence can’t be mapped as a continuum with the aid of science, as the naturalistic theorists suggest, or science is “only one way of knowing”, as the constructivist theorists believe, with many other disjunct truth arising from cultural and personal happenstance. The naturalistic theorists have at the very least clarified and framed the issue. If they are right not only human nature but its outermost literary productions can be solidly connected to biological roots, it will be one of the great events of intellectual history. Science and the humanities united! (Gottschall, 2005:vii).

Esta coevolução entre os genes e a cultura, induzindo a uma fusão entre a psicologia cognitiva, as ciências sociais e as humanidades, determinou, igualmente, uma mudança paradigmática ao nível de um discurso crítico emergente: a crítica evolucionista. Como o sintagma denota, o lexema evolucionista aponta para a moldura epistemológica desta orientação crítica, o neodarwinismo ou o ultradarwinismo, que generaliza os mecanismos de seleção natural e adaptação, ultrapassando e penetrando noutras disciplinas: psicologia, economia, cultura, medicina, ciências da computação e física. Neste contexto, *Darwinian Literary Study* ou *Literary Darwinism* define-se como um ramo de crítica que estuda a literatura através de uma leitura adaptacionista, tendo em conta a coevolução da genética e da cultura.

Joseph Carroll foi o primeiro teórico da literatura evolucionista em *Evolution and Literary Theory*, obra na qual justifica a associação da literatura à biologia: “In this study, I argue for the view that knowledge is a biological phenomenon, that literature is a form of knowledge, and that literature is thus itself a biological phenomenon”. (Carroll, 1995:1).

Enfatizando a importância do evolucionismo para a teoria da literatura, o crítico recorre a quatro conceitos biológicos com o intuito de argumentar o seu percurso metodológico: a relação entre o organismo e o seu meio ambiente (conceito matriz para a psicologia, a sociologia, as ciências cognitivas e a linguística); a relação da mente com o meio ambiente; a maximização do potencial reprodutivo através das produções culturais e o mapeamento da realidade a partir das representações artísticas. Esta imbricação entre as disposições geneticamente transmitidas e as demais configurações culturais justifica a extensão do epíteto “darwinista” a várias disciplinas humanísticas, tendo em vista a base biológica³⁶ de qualquer comportamento humano:

It could not yet be said that Darwinism dominates the social sciences, but it can reasonably be predicted that within two decades this transition will have

³⁶ “La philosophie, en tant que forme de pensée et de la vie de l’ancienne Europe, est indéniablement épuisée ; la biosophie vient tout juste d’entamer son travail ; la théorie des atmosphères se consolide à peine et laborieusement ; la Théorie Générale des systèmes immunitaires et des systèmes communs en est à ses débuts, [...]” (Sloterdijk, 2013:20)

advanced far enough so that the modifying term “Darwinian” will be quietly dropped from the substantive term “social science”. The epithet will be redundant because all educated people will take it for granted that not reputable psychologist or anthropologist can ignore the findings of biologically oriented study, and even sociologists and political scientists will have to accommodate themselves to the reality of what is empirically known about the biological basis of human behavior. (Caroll, 2004:X)

Assim, uma nova leitura dos textos literários será feita a partir dos ‘universais’, das características pan-humanas baseadas no processo de seleção natural da evolução, imbricadas na história cultural, e nas produções subjetivas da mente.

Literature can also engage in philosophical generalization, but it has other purposes as well. It seeks to evoke subjective states of mind, register and stimulate emotional response, and give aesthetic shape of experience. It is much closer to the phenomenal surface of life, to life as it is commonly observed and experienced. (Caroll, 1999:145)

Esta capacidade que tem a literatura de abranger e penetrar, de uma forma filosófica, nos estados subjetivos mentais e de os transformar em protagonistas no palco da experiência humana é, de facto, uma dimensão estética, também destacada por Eugène Ionesco no seu livro *La Quête Intermittente*:

Des choses qui sont communes à moi et aux autres, à l’humain, à l’animal, la soif, la faim, la peur, l’instinct de conservation, le désir sexuel, la mémoire, la rage, l’amour, la haine, et à l’humain seulement : la joie, la contemplation, la méditation ... etc... etc...etc. (Je balbutie, j’essaie de penser par moi-même, j’invente enfin la philosophie !!) Nous sommes tous les mêmes sur ces points... les différences sont-elles importantes, essentielles ? (Ionesco, 1987:58)

Em termos sintéticos (oposição vida *versus* morte), Saramago intuiu esta vertente evolucionista na sua criação literária, ao descrever o potencial reflexivo sobre a existência, de um modo menos romanesco do que ensaístico:

Creio que os romancistas, até a um passado recente, eram cronistas da sua cidade. Faziam o que agora faz o jornalismo, ou seja, uma crónica bem escrita. Para mim isso acabou. Provavelmente, também tem muito que ver com a minha forma de reflectir sobre as coisas, já disse que talvez não seja um romancista mas sim um ensaísta que escreve romances porque não sabe escrever romances, talvez isso seja assim. Portanto, apercebo-me de que não há muito de que falar, ou que, provavelmente, existe uma só coisa importante, que é a vida e a morte. (Arias, 1998:62)

Por seu turno, Eugène Ionesco realçou, no seu livro intitulado *Un homme en question*, a necessidade de ‘reavaliação’ axiológica do humano a partir da sua evolução sociobiológica, matriz fundamental do devir complexo da nossa civilização:

Je crains la réalisation généralisée de l’utopie. [...] J’ai peur d’une transformation de l’homme, d’une mutation de l’humanité. L’idéal égalitaire n’est pas l’universel. Si on n’en restait qu’à la psycho-sociologie ce serait convenable. Ce qui est à craindre, c’est la socio-biologie. Peut-être sommes-nous poussés, de façon inconsciente, vers la réalisation d’êtres humains devenus biologiquement et non seulement socialement des fonctionnaires sociaux. [...] Le but de l’évolution serait donc la réalisation de structures individuelles infiniment nombreuses. Et la justification scientifique de l’individualisme pourrait nous aider à nous défendre contre les conceptions sociologiques collectivistes et totalitaires. (Ionesco, 1979:139)

Focalizando a dimensão empírica da vida, em si mesma, como parte do processo evolutivo, a literatura darwinista opõe-se ao estruturalismo e ao pós-estruturalismo pela desnaturalização da realidade através do discurso. Joseph Carroll, no seu artigo “«Theory», Anti-Theory, and Empirical Criticism”, denuncia as qualidades insulares e parasitárias³⁷ das teorias (a linguística, o marxismo social e a psicanálise), utilizadas como ferramentas hermenêuticas para o paradigma pós-estruturalista, e propõe, como alternativa, a crítica evolucionista, forma de atualizar modos de interpretação literária:

After the vast groundswell of feminism and the minor tides of postcolonialism and queer theory, no truly new political impulse has animated literary study now for more than a decade, and no essentially impulse has been felt for something like three decades. The only major new subject area that has appeared in the past decade or so has been ecological literary study, or “ecocriticism”, an in respect to its theoretical orientation this school has teetered uncertainly between postmodernism and a quasi-Darwinian naturalism. (Carroll, 2004:XI)

³⁷ “Je ne pense pas qu’il y ait de critique littéraire en soi; il n’y a pas de méthode critique indépendante d’une philosophie plus générale; il est impossible de parler de littérature sans se référer à une psychologie, à une sociologie, à une esthétique ou à une morale : la critique est forcément parasite d’une idéologie plus vaste. En ce qui me concerne, je suis prêt à reconnaître toute critique qui déclare l’idéologie sur laquelle, inévitablement, elle se fonde; mais, par la même, je me sens tenu à contester toute critique qui n’a pas cette franchise.” (Barthes, 1981:31)

Considerando esta perspectiva biológica, a da mente adaptada ao meio natural e cultural, a literatura seria um reflexo psicológico da seleção natural e, implicitamente, a representação ficcional tornar-se-ia o objeto da reflexão biocrítica:

Adaptationist social scientists identify “the adapted mind” as the foundation of human culture. Adaptationist literary scholars concur, and they seek to bring literature itself within the field of cognitive and behavioral features susceptible to an adaptationist understanding. They identify human nature as a biologically constrained set of cognitive and motivational characteristics, and they contend that human nature is both the source and subject of literature. They are convinced that through adaptationist thinking they can more adequately understand that literature is, what its functions are, and how it works – what it represents, what causes people to produce it and consume it, and why it takes the forms it does. (Carroll, 2004:vii)

Concretizando-se a nível genológico em romance, teatro e poesia (só para citar os géneros maiores), a representação ficcional possibilita uma experimentação estética e cognitiva de vários mundos possíveis, compatíveis com a dinâmica adaptacionista da mente e do corpo à realidade. É neste sentido que Joseph Carroll, no seu artigo “Human Nature and Literary Meaning: A Theoretical Model Illustrated with a Critique of *Pride and Prejudice*”, apresenta os seguintes argumentos:

Literary representations are first and foremost the representation of human behavior within some surrounding world. Creating such representations is itself a fundamental motive of human nature, and human nature is the fundamental subject of the representations. The “meaning” of a representation does not reside in the represented events. Meaning resides in the *interpretation* of events. And interpretation is always, necessarily, dependent on “point of view”. “Point of view” in literary narrative is not just another technical feature in a catalog of formal literary devices. In its broadest sense, point of view is a term signifying the *locus of consciousness of experience within which any meaning takes place*. Point of view is thus the term we use to designate the primary components in the social interactions constituted in and by a literary representation. (Gottschall, 2005:90)

Esta força da imaginação criativa que transgride os limites genéricos das obras literárias permite-nos associar autores que não fazem parte do mesmo paradigma de expressão. Neste caso, o estudo das representações virais através das suas manifestações epidémicas, contagiosas e replicadoras será o nosso argumento para uma possível relação

interpretativa entre a obra dramaturgica³⁸ de Eugène Ionesco e a obra romanesca de José Saramago. Estes mundos textuais não são ‘avatars’ do mundo real, mas produções literárias “a-paralelas” ao mundo:

[...] o livro não é a imagem do mundo segundo uma crença enraizada. Ele faz rizoma com o mundo, há evolução a-paralela do livro e do mundo, o livro assegura a desterritorialização do mundo, mas o mundo opera uma reterritorialização do livro, que se desterritorializa por sua vez em si mesmo no mundo (se ele é disto capaz e se ele pode). O mimetismo é um conceito muito ruim, dependente de uma lógica binária, para fenômenos de natureza inteiramente diferente. (Deleuze, 1997:19)

Questionando de uma forma maiêutica esta relação entre a vida biológica e a sua representação ficcional, Saramago salienta, no romance *A História do Cerco da Lisboa* a mesma relação deleuziana, a-paralela, numa atitude de indeterminação em relação à primazia dos termos associados. Porém, numa atitude poética, a evolução biológica humana poderia ser o ‘resultado’ da Literatura, ao estabelecer-se a representação ficcional como matriz da identidade humana:

Recordo-lhe que os revisores são gente sóbria, já viram muito de literatura e vida, O meu livro, recordo-lho eu, é de história, Assim realmente o designariam segundo a classificação tradicional dos géneros, porém, não sendo propósito meu apontar outras contradições, em minha discreta opinião, senhor doutor, tudo quanto não for vida, é literatura, A história também, A história sobretudo, sem querer ofender, E a pintura, e a música, A música anda a resistir desde que nasceu, ora vai, ora vem, quer livrar-se da palavra, suponho que por inveja, mas regressa sempre à obediência, E a pintura, Ora, a pintura não é mais do que literatura feita com pincéis, Espero que não esteja esquecido de que a humanidade começou a pintar muito antes de saber escrever, Conhece o rifão, se não tens cão caça com o gato, por outras palavras, quem não pode escrever pinta, ou desenha, é o que fazem as crianças, O que você quer dizer, por outras palavras, é que a literatura já existia antes de ter nascido, Sim senhor, como o homem, por outras palavras, antes de o ser já o era, Parece-me um ponto de vista bastante original. (Saramago, 1998:15)

Partimos, então, da hipótese de que a praga, como evento dramático biológico, sociológico e psicológico a nível das comunidades humanas, provoca estados subjetivos mentais que se traduzem nos textos literários em representações ficcionais, patentes numa

³⁸ Chamamos a atenção para a possível confusão entre a representação ficcional e a representação dramática na obra de Eugène Ionesco. Aproveitamos o ensejo para confirmar que o nosso foco analítico não incide sobre a representação teatral como ato performativo.

leitura evolucionista. Por esta razão, consideramos justificada a associação dos textos literários genologicamente distintos.

Atendendo ao facto de as representações literárias terem uma força contagiante, sendo este tipo de transmissão uma metáfora recuperada do paradigma biológico e, também, do paradigma psicológico, através da comunicação intersubjetiva das emoções, das pulsões e dos demais estados mentais, definiremos, no tópico seguinte, a memética, como consequência teórica da interpretação evolucionista da cultura.

3.3. *A memética*

“A evolução biológica foi um mero prefácio finito à história principal da evolução, a ilimitada evolução dos memes.” (David Deutsch, *O Início do Infinito*)

“E se for a nossa identidade particular que não existe, ou seja: que já se encontra sempre atravessada por universalidades, tomada nelas? E se, na civilização global dos dias de hoje, formos mais universais do que pensamos, e se for a nossa identidade particular não mais do que uma frágil fantasia ideológica? (Slavoj Žižek, *Viver no Fim dos Tempos*)

A reinterpretação evolucionista da cinética das ideias na teoria atual da cultura³⁹ define um horizonte emergente na atual epistemologia: a memética. Desenvolvida por vários cientistas, psicólogos, filósofos e antropólogos, como Daniel Denett, Richard Brodie, Aaron Linch e Susan Blackmoore, a memética teve origem no estudo *The Selfish Gene*, escrito em 1976 por Richard Dawkins, no qual o Autor define o *meme* como uma “unit of cultural transmission, or a unit of information” (206).

Mas, antes de elencarmos as demais definições do *meme*, consideramos relevante a definição de memética no âmbito de uma leitura evolucionista. Neste sentido, Richard Brodie, no seu livro *The Virus of the Mind*, define a memética como “the study of the working of memes: how they interact, replicate, and evolve.” (2011:5). A inauguração desta linha

³⁹ “Uma *cultura* é um conjunto de ideias que influenciam os seus portadores e os levam a comportar-se de modo semelhante em alguns sentidos. Por «ideias» quero dizer qualquer informação armazenável nos cérebros humanos e que possa afectar o seu comportamento. Logo, os valores comuns de um país, a capacidade de comunicar numa língua específica, o conhecimento comum de uma área académica e um gosto por um dado estilo de música são todos, neste sentido, «conjunto de ideias» que definem culturas.” (Deutsch, 2013:533)

inovadora de pensamento abre novos caminhos à interpretação da evolução humana da mente incorporada (sendo o meme o replicador informacional homólogo e análogo ao gene), apesar de a memética ter sido invalidada como ciência pela sua incapacidade de oferecer provas empíricas. Parece, contudo, que a neurociência ultrapassou esse obstáculo e conseguiu tornar observáveis as conexões neuronais. Assim, em 2011, o cientista Adam McNamara confirmou, no seu artigo “Can we measure meme”, que os memes podem ser investigados a partir do substrato neuronal: “[...] memes are termed as either internally or externally represented (i-memes/e-memes) in relation to whether they are represented as a neural substrate”. De uma forma metafórica e intuitiva, Richard Brodie definiu o meme como “a unit of information in a mind whose existence influences events such that more copies of itself get created in other minds.” (2011:11). Para que este processo de replicação informacional ocorra, o meme tem de se manifestar fenologicamente, ou seja, ficar visível a nível comportamental com o objetivo de criar condições de imitação ou de irradiação contagiosa:

Cada meme tem de ser expresso como comportamento sempre que é replicado, uma vez que é esse comportamento, e esse comportamento apenas (dado o ambiente criado por todos os outros memes), que efectua a replicação. Isto porque um receptor não pode ver a representação do meme na mente do portador. Não podemos fazer *download* de um meme como se fosse um programa informático. Se não for aplicado, não pode ser copiado. (Deutsch, 2013:543)

Abordar as ideias e os comportamentos humanos como replicadores⁴⁰ da informação, de modo similar à evolução através da replicação hereditária dos genes, implica uma perspectiva transdisciplinar que ultrapassa o vivo, biologicamente falando, e transforma o *meme* em base de compreensão de evolução cultural:

Genes are instructions for making proteins, stored in the cells of the body and passed on in reproduction. Their competition drives the evolution of the biological world. Memes are instructions for carrying out behaviour, stored in brains (or other objects) and passed on by imitation. Their competition drives the evolution of the mind. Both genes and memes are replicators and must obey the general principles of evolutionary theory and in that sense are the same. Beyond that they may be, and indeed are, very different – they are related by analogy. (Blackmore, 1999:17)

⁴⁰ Os replicadores são entidades vivas ou artificiais capazes de fazerem cópias delas próprias de uma forma independente. Até hoje, há cinco replicadores conhecidos: o gene, o vírus biológico, o príone (uma proteína que age como um agente infeccioso), o meme e o vírus informático.

Considerando o *meme* como um replicador da informação, seguindo um itinerário de etapas análogas à evolução genética (competição, seleção, variação, mutação)⁴¹, o sociobiólogo Richard Dawkins justifica a associação homofônica entre gene e meme:

We need a name for the new replicator, a noun that conveys the idea of a unit of cultural transmission, or a unit of *imitation*. 'Mimeme' comes from a suitable Greek root, but I want a monosyllable that sounds a bit like 'gene'. I hope my classicist friends will forgive me, if I abbreviate mimeme to *meme*. If it is any consolation, it could alternatively be thought of as being related to 'memory', or to the French word *même*. It should be pronounced to rhyme with 'cream'. (Dawkins, 1989:192)

A dinâmica dos replicadores meméticos segue os trilhos dos replicadores biológicos, obedecendo ao mecanismo de seleção através de uma reprodução diferenciada da informação cultural. Apesar das diferenças substanciais entre gene e meme, retemos, sobretudo, a analogia entre estes códigos de informação, tendo em conta a sua função de replicadores. David Deutsch realça esta ideia no seu estudo *O Início do Infinito*:

Os genes e os memes não podem ser mais diferentes em matéria de mecanismos e resultados; são apenas semelhantes no nível mais simples da explicação, onde uns e outros são *replicadores* que incorporam *conhecimento* e estão portanto condicionados pelos mesmos princípios fundamentais que determinam as condições nas quais o conhecimento pode, ou não, ser preservado, pode, ou não progredir. (Deutsch, 2013:537)

Além disso, a qualidade de informação 'proliferada' é determinante para a disseminação memética. Nesta sequência, o psicólogo Richard Brodie sugere que a informação associada aos instintos naturais do humano tem uma tendência maior para se tornar memética: "The memes that appeal to people's instincts are more likely to replicate and spread throughout the population than the ones that don't." (2011:18). Neste contexto, Susan Blackmore, no artigo "The meme's eye view", investiga as possibilidades de replicação

⁴¹ "Memes fulfill the role of replicator because they exhibit all three of the necessary conditions, that is, heredity (the form and details of the behavior are copied), variation (they are copied with errors, embellishment or other variations), and selection (only some behaviours are successfully copied). This is a true evolutionary process". (Blackmore, 1999:51)

memética, enfatizando, sobretudo, a proliferação máxima da informação, podendo mesmo implicar a destruição genética dos hóspedes humanos:

Many memes survive precisely because they are useful to genes, but others survive for other reasons. They are not just maladaptive for genes; they are adaptive for themselves and for the memplexes of which they are part. The whole package – the two-replicator creature – is an extremely efficient survival machine but we can only understand it by considering the effects of memetic competition. These effects are most obvious when they run counter to the interests of genes, so this is why I have tended to emphasize them. (Blackmore, 2000:37)

Nesta ordem de ideias, Susan Blackmore apresenta exemplos de memes das áreas da engenharia genética e da medicina, que veiculam o controlo de natalidade, e de memes religiosos, que, pela via de um misticismo exacerbado, incitam vários membros de seitas ao suicídio. Expressando-se metaforicamente, a Autora realça a autonomia de replicação memética em relação aos anfitriões humanos: os memes soltam-se da trela, “getting off the leash”. (*idem*:39). Esta competição no tocante à invasão das mentes humanas alicerça-se numa seleção dos memes mais eficazes na elaboração de cópias de si mesmos. A partir desta “perspetiva do meme”, a evolução cultural torna-se similar a uma replicação viral, na qual “memes for blind faith have their own ruthless ways of propagating themselves”. (Dawkins, 1976:213). Tendo em conta esta coevolução entre genes e memes, o homem não é apenas um transmissor dos seus replicadores biológicos, mas também um canal dos replicadores culturais, desses *memes* que se organizam em *memplexos*⁴², dispositivos de produção e reprodução que garantem a fecundidade e a fidelidade da cópia.

Seguindo esta lógica, Richard Brodie é de opinião que há uma escravidão humana coletiva em relação aos memes, um contágio viral imprescindível: “Slavery to memes doesn’t stop at the national level. Any group of people who interact with each other is subject to *peer pressure*: the pressure on each individual to behave and think as the rest of the group does.” (2011:27). Os mecanismos de aquisição de informação cultural remetem, então, para a replicação viral, que é o foco principal da nossa reflexão crítica:

⁴² “Tal como os genes costumam trabalhar em grupo para conseguir o que poderíamos considerar uma única adaptação, também existem os memplexos, grupos de várias ideias que podem, em alternativa, ser considerados uma única ideia mais complexa, como a teoria quântica ou o neodarwinismo.” (Deutsch, 2013:540)

[...] la memétique déploie cette cosmologie à travers une série de thématiques, de questionnements et de connexions imaginaires qui occupent assurément une place importante et sensible dans la culture occidentale contemporaine. On y retrouve, en effet, intimement liés uns aux autres, les thèmes de l'épidémie, du virus, du gène, du cerveau comme machine, de la machine comme entité susceptible de penser – en particulier l'ordinateur, et ses « virus » – de la manipulation des esprits, des addictions, du progrès technologique et biotechnologique, et des angoisses prométhéennes qui les accompagnent, autant de thèmes que l'on retrouve, par exemple, dans les séries télévisées ou le cinéma américain contemporain. (Guillo, 2009:117)

Considerando que a 'infecção' cultural pode ser transmitida verticalmente (de geração para geração ou de uma forma diacrónica), mas também horizontalmente (entre os membros da mesma geração ou de uma forma sincrónica), a replicação memética transmuta-se num virulento agente que ameaça a liberdade criadora da mente humana. Na senda desta lógica viral, qualquer mente se torna vulnerável a uma eventual transformação de replicação memética, ou seja, um veículo de propagação intelectual que trabalha em benefício dos parasitas informacionais. Todavia, David Deutsch, ao comparar a viralidade genética com a viralidade memética, restringe o alcance replicador da informação relativa à mente humana, sugerindo um eventual controlo da propagação memética:

Uma das diferenças em relação ao caso biológico, contudo, é que, enquanto os organismos *não passam* de escravos de todos os seus genes, os memes controlam invariavelmente apenas parte do pensamento das pessoas mesmo na mais servil das sociedades estáticas. Por essa razão, algumas pessoas usam a metáfora dos *memes* como vírus – que controlam partes das funcionalidades das células a fim de se propagarem. Alguns vírus efectivamente instalam-se no ADN do anfitrião e não fazem nada a não ser participar na sua própria cópia a partir de então – procedimento contrário ao dos memes, que *provocam* também comportamentos distintivos e usam conhecimento para dar origem à sua própria cópia. Outros vírus destroem a sua célula anfitriã – tal como alguns memes destroem os seus portadores: quando alguém mediático se suicida, há sempre uma vaga de suicidas imitadores. (Deutsch, 2013:555)

A mesma ideia foi realçada por Dominique Guillo no seu estudo *La culture, le gène et le virus. La mémétique en question* (2009:79), onde argumenta que a exposição ao vírus, seja ele replicador biológico ou cultural, não implica uma contaminação obrigatória, devido à imunidade tanto do corpo como da mente humana. Na verdade, o processo replicador não pode ser identificado mediante um resultado de cópias idênticas, facto que abre possibilidades para uma variação comportamental: “Logo, uma cultura não se define, na prática, por um

conjunto de memes estritamente idênticos, mas por um conjunto de variantes que provocam comportamentos característicos, ligeiramente diferentes.” (Deutsch, 2013:534).

Apesar de ser um paradigma de pensamento recente, a memética suscitou várias controvérsias teóricas, que contribuíram para a complexidade crítica caracterizadora dos processos replicadores existentes na teoria da cultura. Não tencionamos desenvolver, neste trabalho, estes tópicos, mas apenas configurar um quadro sintético sobre a visão memética, podendo constituir uma base de análise posteriormente aplicável aos textos de José Saramago e Eugène Ionesco, ou seja, uma grelha de leitura da representação da replicação memética tematizada nos textos dos Autores supracitados.

3.4. A(s) teoria(s) da singularidade tecnológica

“Nous ne devrions pas couper la littérature des inquiétudes fondamentales de notre époque, ni séparer le plaisir esthétique du pouvoir de l’intelligence et même de la recherche scientifique.” (Girard, 2002:224)

Depois de termos abordado no tópico anterior o processo viral de replicação memética, vamos abordar nesta secção a descrição de um outro nível de replicação emergente: a replicação tecnológica. Ao expor o humano a *um shift paradigma* ontológico, devido a uma aceleração exponencial da inteligência artificial, os replicadores tecnológicos constituem uma importante forma de representação literária da viralidade, refletindo-se em variantes ficcionais futuristas:

L’objet esthétique ne flotte pas en dehors du réel : structure émergente, irréductible, il constitue ses propriétés, régule ses échanges avec l’« anesthétique », figure la réalité, mais aussi la virtualité, le passé, l’avenir, ces riches possibles que nient les lourdes contraintes de la société. (Brunel et Chevrel, 1989:108)

Antes de definir a singularidade tecnológica e as suas teorias, como reflexo de uma evolução provável do futuro, prosseguiremos na nossa reflexão com um outro nível de replicadores, os temas, definidos por Susan Blackmore no artigo “The Third Replicator”, publicado no jornal *The New York Times*:

[...] in the early 21st century, we are seeing the emergence of a third replicator. *I call these memes* (short for technological memes, though I have considered *other names*). They are digital information stored, copied, varied and selected by machines. We humans like to think we are the designers, creators and controllers of this newly emerging world but really we are stepping stones from one replicator to the next. (Blackmore, 2010)

Considerando a imitação exponencialmente aumentada através das novas tecnologias, Susan Blackmore realça este novo *design* replicativo, que incide sobre os memes, responsáveis pela proliferação de uma vasta quantidade de informação patente em cópias fieis. Afinal, os computadores detêm algoritmos de seleção informacional digital, que conferem aos memes uma supremacia evolucionista em relação aos replicadores meméticos e genéticos (cujo suporte de replicação é finito):

We willingly provide ever more *energy* to power the Internet, and there is enormous scope for meme machines to grow, evolve and create ever more extraordinary digital worlds, some aided by humans and others independent of them. We are still needed, not least to run the power stations, but as the memes proliferate, using ever more energy and resources, our own role becomes ever less significant, even though we set the whole new evolutionary process in motion in the first place. (*ibidem*)

Neste processo de replicação através das novas tecnologias – ao longo do qual ocorre esta mutação evolucionista que gera um novo replicador, o meme – ,a pergunta que se faz naturalmente é: “Vamos sobreviver à tecnologia?” Várias respostas surgiram, sobretudo, nos textos de literatura científica e fantástica, fantasiando hipóteses apocalíticas para a raça humana, mas, hoje em dia, de uma forma experimental e estatística, as ciências duras demonstram que esta nova ordem de replicadores pode configurar um futuro incerto e imprevisível para os nossos genes. Assim, o primeiro cientista que utilizou o termo “singularidade” foi o matemático húngaro, Jon von Neumann, em 1958, numa entrevista dada a Stanislaw Ulam. Evento de um futuro não muito remoto⁴³, a singularidade é descrita, na perspetiva de Neumann, como uma aceleração do progresso tecnológico “which gives the appearance of approaching some essential singularity in the history of the race beyond which human affairs, as we know them, could not continue.” (Ulam, 1958:5). O conceito de

⁴³ Segundo Vinge (1993), a singularidade deverá ter lugar antes de 2030, enquanto Kurzweil (2005) é de opinião que ela ocorrerá em 2045.

singularidade foi popularizado, mais tarde, pelo escritor de ficção científica Venor Vinge no seu artigo “The Coming Technological Singularity: How to Survive in the Post-Human Era”, no qual dá ênfase a uma inteligência artificial superior, adquirida através das novas tecnologias: “Within thirty years, we will have the technological means to create superhuman intelligence. Shortly after, the human era will be ended.” (1993:11-12). Ao observar a evolução exponencial da inteligência prolongada e aumentada pela via da rede digital (a internet), das técnicas de bioengenharia e de cibernética, Vinge alerta a humanidade para uma possível mutação ontológica: a adaptação tecnológica ultrapassa facilmente os limites da seleção natural.

Quanto a Ray Kurzweil⁴⁴, no seu livro *The Singularity is Near: When Humans Transcend Biology* (2005), ele corrobora a mesma ameaça da raça humana pela amplificação da inteligência carreada pelo paradigma digital. Neste caso, os replicadores tecnológicos, os memes, dotados de uma inteligência superior à dos humanos, terão o poder de decidir o destino do mundo e, conseqüentemente, de utilizar a nossa existência como uma fonte energética e provocar a nossa extinção. Ainda imprevisível a nível científico, porquanto esta inteligência tecnológica emergente não conhece referências na nossa realidade empírica, o cenário da singularidade constitui um pretexto prolífico para a especulação ficcional:

We will soon create intelligences greater than our own. When this happens, human history will have reached a kind of singularity, an intellectual transition as impenetrable as the knotted space-time at the center of a black hole, and the world will pass far beyond our understanding. This singularity, I believe, already haunts a number of science-fiction writers. It makes realistic extrapolation to an interstellar future impossible. To write a story set more than a century hence, one needs a nuclear war in between ... so that the world remains intelligible. (Vinge, 1983)

A partir desta base teórica configuradora de um horizonte emergente de replicação viral, faremos uma leitura (inérita, no nosso modesto entender) de vários textos de José Saramago e de Eugène Ionesco, com o objetivo de realçarmos alguns cenários de singularidade proporcionados pelo potencial biotecnológico: a reprodução artificial, a clonagem, os *cyborg* e a imortalidade.

⁴⁴ Ray Kurzweil e Peter Diamandis fundaram a Universidade de Singularidade, em Nasa Research Park, nos Estados Unidos da América. O *curriculum* acadêmico inclui futurologia, genética, nanotecnologia, politologia, legislatura, robótica, sistemas ecológicos e energéticos.

CAPÍTULO II – A VIRALIDADE SOMÁTICA

Algumas obras literárias sobre a praga, sinteticamente revisitadas na primeira parte da nossa **Introdução**, pressupõem um cruzamento entre o discurso literário e clínico, firmando o *soma* como um projeto epistemológico:

Narratives in which a body becomes a central preoccupation can be especially revelatory of the effort to bring the body into the linguistic realm because they repeatedly tell the story of a body's entrance into meaning. That is, they dramatize ways in which the body becomes a key signifying factor in a text: how, we might say, it embodies meaning. (Brooks, 1994:8)

Neste capítulo, investigaremos as possibilidades de transmutação viral do corpo a partir da intervenção tecnológica a nível somático, ou, por outras palavras, analisaremos a viralidade como expressão somática ‘aumentada’ pelo horizonte da singularidade tecnológica: a reprodução artificial e a cibernetização do corpo.

1. A epidemia de embriões

“Com o homem começa o que não é visível.” (Saramago, *Jangada de Pedra*)

“Donc, messieurs, un Être, un Être nouveau, qui sans doute se multipliera bientôt comme nous nous sommes multipliés, vient d'apparaître sur la terre.” (Guy de Maupassant, *Contes et nouvelles*)

“Le Soleil, le foyer de tendresse et de vie,
Verse l'amour brûlant à la terre ravie,
Et, quand on est couché sur la vallée, on sent
Que la terre est nubile et déborde de sang ;
Que son immense sein, soulevé par une âme,
Est d'amour comme Dieu, de chair comme la femme,
Et qu'il renferme, gros de sève et de rayons,
Le grand fourmillement de tous les embryons !
Et tout croît, et tout monte!” (Rimbaud, *Soleil et Chair*)

A transformação somática viral analisada neste ponto específico da tese diz respeito à epidemia embrionária que perpassa no romance *Jangada de Pedra*, no poema em prosa *O Ano 1993* de José Saramago e na peça de teatro *L'avenir est dans les œufs* de Eugène Ionesco. As

‘aventuras’ do corpo alterado na sua dimensão biológica, que Saramago prefigurou nos seus textos jornalísticos⁴⁵, insinuaram-se em vários textos literários posteriores como representações do corpo replicado em formas embrionárias: a epidemia da gravidez⁴⁶, patente no romance *Jangada de Pedra* e no poema em prosa *O ano 1993*. Em ambos os textos a epidemia de embriões, traduzida pela explosão de mulheres grávidas, corresponde a uma proliferação de ovos que validam o casamento entre Jacques e Roberte na peça *L’Avenir est dans les œufs*.

Seguindo a trama do romance *Jangada da Pedra*, fácil se torna verificar que o foco analítico se concentra, sobretudo, no final abrupto do romance, onde o destino dos habitantes da “jangada” se complexifica por uma epidemia de gravidez. Ao mesmo tempo, a Ilha Ibérica volta as costas à América do Norte, começa a girar em torno de si e, finalmente, dirige-se para o sul extremo, sugerindo a Antártida, posicionando-se entre a América do Sul e a África. A esta cinética geográfica, acelerada e imprevisível, sobrepõe-se um episódio coletivo inverosímil: a gravidez simultânea das todas as mulheres do espaço ibérico.

Quanto ao poema em prosa *O Ano de 1993*, destacamos o final em aberto que remete para similar gravidez coletiva. Não podemos afirmar o mesmo relativamente à peça de teatro de Eugène Ionesco, *L’Avenir est dans les œufs*, na qual a proliferação de ovos/embriões acompanha quase toda a ação dramática. Ao ler superficialmente estes três textos, eis que uma questão não deixa de se levantar: podemos considerar estas manifestações virais embrionárias como uma germinação provocada ou como formas artificiais de reprodução humana? Transformando a supracitada questão em hipótese inicial do nosso raciocínio, urge corroborar a presença de vários indícios semânticos nos textos elencados, realçando as explorações

⁴⁵ José Saramago reage de uma maneira lúcida e visionária a esta nova sintaxe do vivo nas suas crónicas, nomeadamente no “Planeta dos horrores” em *Deste mundo e do outro*, anunciando, num tom profético, mudanças apocalípticas em relação ao paradigma do corpo humano: “Guerra nuclear, guerra bacteriológica, guerra química, guerra biológica. Destes quatro cavalos do Apocalipse, cavalgue o diabo o que quiser. O corpo do homem é uma excelente cabaia. O espírito, também. Já passou por todas as torturas antigas, medievais e modernas, já uivou em campos de concentração, já se volatilizou no clarão cegante de uma modesta bomba atómica, já deu a pele para quebra-luzes melhores que pergaminho. Está treinado e preparado para mais altas aventuras.” (Saramago, 1991:733).

⁴⁶ Mencionamos que a gravidez constitui um tópico de eleição em várias obras de José Saramago: a gravidez da rainha D. Maria Ana Josefa de *Memorial do Convento*, correspondendo, ironicamente, à ‘inocente’ gravidez de Maria no romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo*; a gravidez de Lídia no romance *O Ano da morte de Ricardo Reis*; a gravidez de Marta em *Caverna*, a gravidez pandémica das mulheres do romance *A Jangada de Pedra* e a gravidez do poema *O Ano 1993*.

genéticas⁴⁷, suscetíveis de transformarem o corpo numa ‘marca registrada’, propriedade intelectual do pós-humanismo e das suas representações literárias visionárias (clonagem, técnicas de aperfeiçoamento genético e reprodução artificial). Por outras palavras, a leitura destes três textos será focalizada no fenómeno viral embrionário como expressão literária da intensificação do fluxo tecnológico.

No caso do romance *Jangada de Pedra*, o episódio coletivo gestacional inscreve esta dinâmica do exílio numa dimensão intensiva emocional, de uma nova ordem ontológica, um princípio genético latente e inerente ao devir humano, anunciado de imediato pela primeira frase do texto:

Quando Joana Carda riscou o chão com a vara de negrilho, todos os cães de Cerbère começaram a ladrar, lançando em pânico e terror os habitantes, pois desde os tempos mais antigos se acreditava que, ladrando ali animais caninos que sempre tinham sido mudos, estaria o mundo universal próximo de extinguir-se. (Saramago, 1994a:9)

Esta atitude visionária emblemática encontra-se, de facto, concentrada na epígrafe (“Todo futuro es fabuloso”), frase retirada do romance *Concerto barroco* do escritor cubano Alejo Carpentier. A viagem da jangada ibérica pelo oceano transmuta o devir humano numa “diáspora” nómada à procura de novas formas de existência dentro dos limites de um cronótopo de isolamento geográfico:

Houve depois uma pausa, sentiu-se passar nos ares um grande sopro, como a primeira respiração profunda de quem acorda, e a massa de pedra e terra, coberta de cidades, aldeias, rios, bosques, fábricas, matos bravios, campos cultivados, com a sua gente e os seus animais, começou a mover-se, barca que se afasta do porto e aponta ao mar outra vez desconhecido. (Saramago, 1994:45a)

O navio gigantesco, conotando dimensões mitológicas, vagueia pelo oceano que foi um verdadeiro embrião de globalização ao longo da época renascentista. Por esta razão, o vagar da jangada remete para uma reflexão⁴⁸ sobre os limites/fronteiras entre o trânsito dos

⁴⁷ O Projeto do Genoma Humano, iniciado nos anos 90, inaugura uma era que torna o corpo uma fórmula patenteada, sujeito a várias modificações através das novas técnicas de engenharia biológica. O corpo constitui material para ‘novas escritas’ com códigos genéticos modificados.

⁴⁸ “A *Jangada de Pedra* foi, na intenção do autor, uma espécie de proposta para a formação de uma nova área cultural, que não seria já a bacia cultural mediterrânica, porque essa cumpriu o seu papel, mas sim uma bacia cultural do Atlântico Sul. A Península Ibérica entre a América do Sul e a África, tornada ilha, cercada de mar por

povos, nesta representação líquida do poder da herança genética da África, da Europa e da América: “Empruntant plus avant la voie maritime, on parlera d'espaces flottants, navicules – épithète que Léon-Battista Alberti appliqua naguère aux États évanescents (*naviculae*) qui formaient l'Italie du Quattrocento.” (Westphal, 2005). Neste fluxo aleatório e imprevisível da jangada⁴⁹, que nega qualquer possível identificação geográfica, política e ideológica (o percurso entre a América do Norte e a América do Sul obriga a uma constante reflexão irónica sobre o iberismo, que se pode redefinir na contiguidade de algumas realidades históricas mais ou menos compatíveis), irrompe a gravidez coletiva de uma demografia transformada em paisagem dinâmica.

Durante o tempo de exílio dos povos ibéricos pelo oceano, mas também pela jovem ilha, três portugueses e dois espanhóis encontram-se e formam uma nova família, graças a umas situações típicas do realismo mágico⁵⁰: Joana Carda, ao riscar o chão com uma vara de olmo, separa a Península Ibérica da Europa; Joaquim Sassa lança numa praia do Porto uma pedra ao mar a uma distância que ultrapassa as capacidades físicas humanas; José Anaiço é sempre seguido por uma revoada de estorninhos; Pedro Orce sente a constante vibração da terra navegando pelo oceano e Maria Guavaira desfaz, na sua casa da Galiza, uma meia azul, formando um novelo enorme cujo fio reúne os outros quatro protagonistas. Porém, a harmonia do grupo é dinamitada pela gravidez súbita das duas mulheres, cuja paternidade não pode ser atribuída. Neste contexto, Pedro Orce, o espanhol mais idoso do grupo, torna-se o possível “suspeito” da paternidade da nova geração, neste espaço desenraizado. Antes, porém, de rever esta situação de reprodução explosiva dos povos ibéricos, cumpre destacar o facto de que há sempre uma relação entre a situação geográfica e o devir genético: “Não podia a força humana nada a favor duma cordilheira que se abria como uma romã, sem dor aparente, e apenas, quem somos nós para o saber, porque amadurecera e chegara o seu tempo.” (Saramago, 1994a:33). Como temos vindo a verificar, deteta-se, desde a primeira parte do romance, uma alusão ao

todos os lados, comunicando com tudo o que está fora dela. É a utopia, justamente o contrário do romance histórico.” (Saramago, 2013:28)

⁴⁹ O homem-jangada pode ser considerado o próprio Ricardo Reis: “Em suma, você anda a flutuar no meio do Atlântico, nem lá, nem cá, Como todos os portugueses, [...]” (Saramago, 1985: 361)

⁵⁰ “[...] muchos se olvidan, com disfrazarse de magos a poucos costo, que lo maravilloso comiezia a serlo de maneira inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidade (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidade, de una iluminación inabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidade, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidade, percebidas com particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a um modo de “estado” limite. Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe.” (Carpentier, 1983:15)

amadurecimento terrestre do território ibérico, a culminar na separação entre o filho e a sua matriz europeia, bem como na iniciação na vida aquática através da viagem: “As águas, estas águas são outras, assim a vida se transforma, mudou e não demos por isso, estávamos quietos e julgámos que não tínhamos mudado, ilusão, puro engano, íamos com a vida.” (Saramago, 1994 a:130).

Qual seria, então, esta nova vida inaugurada por um “parto” geológico? Poderia o episódio inverosímil, típico do realismo mágico, de epidemia súbita de gravidez de todas as mulheres da Península Ibérica ser considerado uma germinação provocada ou artificial do povo ibérico? Em *Jangada de Pedra*, a situação inicial de gravidez simultânea de duas mulheres já referidas, Joana Carda e Maria Guavaira, levanta dúvidas sobre o verdadeiro progenitor dos embriões até ao final de romance, transformando-se o leitor num verdadeiro ‘detetive’ do agente que provocou o contágio pela vida: “Mas a situação é embaraçosa, como salta aos olhos, e o embaraço resulta da dificuldade de deslindar duas duvidosas paternidades.” (Saramago, 1986:303). Tal confusão não é só um jogo estratégico, tendo como objetivo provocar a curiosidade e captar a atenção do leitor, mas, sobretudo, um indício que abre caminhos para a interpretação ulterior do sentido da epidemia de gravidez, encarada como multiplicação dos embriões humanos a partir de um material genético comum. A aparência física do filho que irá nascer do corpo da mulher constituirá, assim, um modo possível de associar um genitor aos embriões. Todavia, sendo as probabilidades de transmissão das características genéticas de pai para filho imprevisíveis, a única opção residirá na maternidade exclusiva, papel habitualmente assumido, sobretudo nas situações de inseminação artificial:

Não te basta o que se passou, ainda me vens dizer que estás grávida e não sabes quem é o autor, Como querias tu que eu soubesse, mas no dia em que a criança nascer deixará de haver dúvidas, Porquê, Há-de ter pareenças, Pois sim, mas imagina que se parece só contigo, Se se parecer só comigo, será porque é só meu filho e de mais ninguém.” (Saramago, 1986:304)

A situação insular do grupo dos cinco protagonistas alastra-se a todo o território ibérico de uma forma inacreditável, tendo em conta as tecnologias modernas contraceptivas:

Foi o caso que, de uma hora para a outra, descontando o exagero que estas fórmulas expeditas sempre comportam, todas ou quase todas as mulheres férteis

se declararam grávidas, apesar de não se ter verificado qualquer importante alteração nas práticas contraceptivas delas e deles, referimo-nos, claro está, aos homens com que coabitavam, regular ou acidentalmente. (Saramago, 1994:319)

A dúvida e o mistério associados à dinâmica reprodutiva e gestacional do ser humano antecipam a separação não verosímil da Península Ibérica, pois o mundo microscópico e ocultado pelo corpo aumenta o seu “maravilhoso” à imagem da fenda aberta entre a Europa e a jangada de pedra:

O erro é só nosso, com este gosto de drama e tragédia, esta necessidade de coturno e gesto largo, maravilhamo-nos, por exemplo, diante de um parto, aquela azáfama de suspiros e gemidos, e gritos, o corpo que se abre como um figo maduro e lança para fora outro corpo, e isso é maravilha, sim senhor, mas não menor maravilha foi o que não pudemos ver, a ejaculação ardente dentro da mulher, a maratona mortífera, e depois a fabricação lentíssima de um ser por si próprio, é certo que com ajudas, esse que será, para não irmos mais longe, este que isto escreve, irremediavelmente ignorante do que lhe aconteceu então e também, confessemos-lo, não muito sabedor do que lhe acontece agora. (Saramago, 1994:126)

“A máquina do desejo” (em termos deleuzianos⁵¹) separa-se, então, de uma maneira definitiva da reprodução humana, “uma máquina de produção”, uma esquizofrenia ontológica que as novas biotecnologias provocaram através da gestação artificial de embriões. A fórmula mecânica da vida promovida por Descartes volta a replicar formas de existência a nível genético, tendo o humano a liberdade de ser o próprio engenheiro do seu corpo. Nesta nova equação genética, a paternidade deixa de ser relevante, ao ser subvertida pela mecânica do corpo da mulher, capaz de receber e desenvolver uma célula anónima, um material genético “qualitativo” que faz prevalecer a identidade dos “doadores”:

As mulheres, decididamente, triunfavam. Os seus órgãos genitais, com perdão da crueza anatómica, eram afinal a expressão, simultaneamente reduzida e ampliada, da mecânica expulsória do universo, toda essa maquinaria que procede por

⁵¹ “Ça fonctionne partout, tantôt sans arrêt, tantôt discontinu. Ça respire, ça chauffe, ça mange. Ça chie, ça baise. Quelle erreur d'avoir dit le ça. Partout ce sont des machines, pas du tout métaphoriquement : des machines de machines, avec leurs couplages, leurs connexions. Une machine-organe est branchée sur une machine-source : l'une émet un flux, que l'autre coupe. Le sein est une machine qui produit du lait, et la bouche, une machine couplée sur celle-là. La bouche de l'anorexique hésite entre une machine à manger, une machine anale, une machine à parler, une machine à respirer (crise d'asthme). C'est ainsi qu'on est tous bricoleurs ; chacun ses petites machines.” (Deleuze e Guattari, 1973:7)

extracção, esse nada que vai ser tudo, essa ininterrupta passagem do pequeno ao grande, do finito ao infinito.” (Saramago, 1986:318)

A anatomia reprodutora das mulheres é investigada por uma máquina viral⁵², capaz de replicar o sémen não no sentido de unicidade, mas no que respeita à proliferação industrial do mesmo. Assim sendo, a inseminação artificial é marcada por este “desencontro” entre erotismo e reprodução: “Portuguesas, portugueses⁵³, grande será o nosso proveito, espero que não tenha sido menor o gosto, que fazer filhos sem a boa alegria da carne é a pior das condenações.” (Saramago, 1986:321).

A mesma voz dos primeiros-ministros dos dois países ibéricos, oradores oficiais testemunhando esta situação de “uma explosão genesíaca”, invalida qualquer **agente** sobrenatural responsável por tal mutação demográfica, benéfica para a imagem política dos próprios:

Visivelmente embaraçados, apareceram os primeiros-ministros dos dois países na televisão, não que devesse ser motivo de constrangimento falar da explosão demográfica que se verificará na península daqui a nove meses, doze ou quinze milhões de crianças a nascer praticamente ao mesmo tempo, gritando em coro à luz, a península tornada em maternidade, as felizes mães, os sorridentes pais, nos casos em que pareçam suficientes as certezas. Deste lado da questão é possível, até, extrair alguns efeitos políticos, exhibir a carta demagógica, apelar à austeridade em nome do futuro dos nossos filhos, dissertar sobre a coesão nacional, comparar esta fertilidade à esterilidade do resto do mundo ocidental, mas não se pode evitar que cada um de nós se compraza no pensamento de que para haver esta explosão demográfica houve de certeza uma explosão genesíaca, uma vez que ninguém acredita que a fecundação colectiva tenha sido de ordem sobrenatural. (Saramago, 1994a:320)

A par da perpétua mudança de referências cósmicas e geográficas, que a rotação e o movimento da jangada trouxeram à vida das pessoas, surge este devir humano provocado, fazendo alusão a cenas históricas terríficas nas quais invocava o eugenismo como força civilizadora:

[...] e as nuvens que correm de todos os horizontes e giram sobre as nossas cabeças deslumbradas, sim, deslumbradas, porque há por cima de nós um lume vivo, assim como se o homem, afinal, não tivesse de sair com históricos vagares

⁵² No romance *Memorial do Convento*, a alusão irónica à concepção ‘imaculada’ de Maria e ao papel exclusivo das mulheres no ato reprodutor remete para a esterilidade do casal real: “[...] porque a outra, e tão falada, incorpórea fecundação, foi uma vez sem exemplo, só para que se ficasse a saber que Deus, quando quer, não precisa de homens, embora não possa dispensar-se de mulheres.” (Saramago, 2000b:17).

⁵³ Paródia do discurso oficial dos políticos.

da animalidade e pudesse ser posto outra vez, inteiro e lúcido, num mundo novamente formado, limpo e de beleza intacta. (Saramago, 1994a:319)

Tendo em conta os indícios semânticos do texto, podemos reinterpretar a *Jangada de Pedra* como uma desterritorialização da vida em busca de novas formas de replicação, uma epidemia de embriões, uma imagem alegórica do sémen à procura do óvulo, vagueando no “oceano amniótico”, símbolo das formas virtuais ontológicas projetadas em novas telas epistemológicas do corpo humano:

Tendo tudo isto acontecido, dizendo o tal português poeta que a península é uma criança que viajando se formou e agora se revolve no mar para nascer, como se estivesse no interior de um útero aquático, que motivos haveria para nos espantar de que os humanos úteros das mulheres ocupassem acaso as fecundou a grande pedra que desce para o sul, sabemos nós lá se são realmente filhas dos homens estas novas crianças, ou se é seu pai o gigantesco talha-mar que vai empurrando as ondas à sua frente, penetrando-as, águas murmurantes, o sopro e o suspiro dos ventos. (Saramago, 1986:319) [sic]

O percurso marítimo da jangada de pedra rumo ao Sul constitui uma viagem iniciática, que implica uma passagem tanática obrigatória do corpo obsoleto (na sua vertente de reprodução, de fusão erótica dos corpos) para a geração do corpo em série, “inocentemente” replicado, produto de uma genética ‘industrial’ da vida: “A península desce para o sul deixando atrás de si um rasto de mortes de que está inocente, enquanto no ventre das suas mulheres vão crescendo aqueles milhões de crianças que inocentemente gerou.” (Saramago, 1986:324). Seria a rota para o sul extremo da terra, a Antártida⁵⁴, o ponto final destes embriões, criados com vista à preservação eterna da vida através da criopreservação? Seria esta jangada de pedra uma caravela moderna transportadora das novas descobertas da humanidade, os embriões do soma, no “congelador” natural da Terra? Um indício semântico apontando para esta leitura surge, de modo óbvio, na última frase do romance, onde o destino da humanidade é questionado a partir desta mudança paradigmática na reprodução: “Os homens e as mulheres, estes seguirão o seu caminho, que futuro, que tempo, que destino. A vara de negrilho está verde, talvez floresça no ano que vem.” (Saramago, 1994a:330).

⁵⁴ Manuel Alegre, no seu poema *Um barco para Ítaca*, questiona a mesma viagem para o sul: “Mas onde? Onde fica essa ilha que é sempre mais ao sul?” (1971:17).

Regressando à jangada ibérica, que simboliza o embrião nacional para os países colonizados durante a época renascentista, reconfiguraremos o seu itinerário entre os Açores, a América de Norte e, finalmente, numa direção meridional, como um evento epigenético, **ou seja**, de devir contínuo entre a unidade e as suas partes componentes: “Epigenesis is an embryological concept that celebrates interaction, change, emergence, and the reciprocal relationship between the whole and its component parts. [...] Epigenesis tells us that “being” never is anything except the processes of «becoming»” (Haraway, 2004: xi). Neste contexto, podemos concluir que a nova e a antiga terra abençoada é o mar, matriz de onde emerge A Ilha / A Jangada⁵⁵, “a mais contingente dos acasos” (Saramago, 1994a:213), miragem e sedução do ser para o qual o renascimento representa uma reprodução hiperbolizada e ‘assistida’ pela tecnologia. Assim, a Ilha Ibérica torna-se uma quarentena geológica, separando do resto do mundo um povo contaminado pela nova vida. Neste sentido, a vara de Joana Carda, que abriu o abismo inicial entre a Europa e a Península Ibérica, simboliza as novas possibilidades biotecnológicas de clonagem a partir do material genético de duas mulheres, ou seja, uma linha de demarcação entre a reprodução natural e a reprodução artificial da espécie humana.

Esta “aventura” do corpo alterado na sua dimensão biológica íntima está, igualmente, patente no poema em prosa *O ano 1993*: o mesmo episódio inverosímil de gravidez coletiva ocorre no final do poema, surpreendendo o leitor pela força de regeneração explosiva dos humanos após uma longa luta com vários adversários (a peste, as bestas mecânicas, os pesadelos e as fobias, tornadas realidade somática). O nomadismo, como forma de resistência contra a perpétua ameaça de extinção, desloca as tribos subversivas não apenas no respeitante ao espaço, mas também em relação à própria forma de reprodução sexual, configurando, desta maneira, uma demografia condenada à esterilidade. Por conseguinte, inferimos que, para além de outros inimigos da espécie humana, esta praga de infertilidade mais não será do que um adversário endémico que apenas a memória pode aniquilar: “Embora houvesse já muito tempo que não nasciam crianças não se perdera por completo a lembrança de um mundo fértil” (Saramago, 1991:177). Assim, a desterritorialização das tribos rebeldes e a sua passagem do

⁵⁵ “On est frappé de constater que l’Arche biblique, le navire paradigmatique de l’histoire de l’humanité et de l’histoire des catastrophes naturelles, semble avoir renoncé à détenir un gouvernail, comme si les navires que Dieu a ordonné de construire n’avaient pas besoin de passerelle de commandement : dès lors, l’Arche de Noé ne serait pas un navire, mais un gigantesque radeau.” (Sloterdijk, 2010:221)

nomadismo para o sedentarismo torna-se sinónima de uma recuperação da memória / sabedoria de inseminação “mágica” da terra, deusa Geia, ou seja, imagem emblemática do corpo materno universal. A terra fertilizada pelas mulheres com óvulos eliminados durante a menstruação é uma imagem metafórica da reprodução extrauterina, seguindo um modelo botânico de florescência que faz germinar embriões “à sombra” dos homens e não por eles gerados:

E acontecera mesmo que algumas tribos mais sedentárias redescobriram certas práticas mágicas que vinham de tempos antiquíssimos

Por isso nos campos cultivados faziam correr as mulheres menstruadas para que o sangue escorrendo ao longo das pernas embebesse o chão com sangue de vida e não de morte

Nuas corriam deixando um rasto que os homens cobriam cuidadosamente de terra para que nem uma gota secasse sob o calor agora nocivo do sol. (Saramago, 1991:177)

A imagem idílica de retorno pagão das tribos⁵⁶ à natureza, como solução de revitalizar os recursos reprodutivos da espécie humana, não revela um acordo, feliz e erótico, entre os corpos do homem e da mulher. O ritual simbólico de ‘acasalamento’ com a terra, ferida pelas mortes sucessivas, tem como objetivo uma purificação do horror dos crimes através do sangue menstrual pelo qual se elimina a vida, ou seja, os óvulos, embriões em estado latente que os homens protegem de uma forma maternal: eles ‘incubam-nos’ de um modo poético, preservando os princípios da vida e intensificando a germinação. Contudo, a ‘eclosão’ destes embriões, semeados no campo pela ‘maratona’ exuberante das mulheres menstruadas, é suscitada pela aparição misteriosa de uma mulher grávida, acabada de chegar de outros ‘territórios genéticos’: “E um dia vinda de longe uma mulher grávida quase no fim do tempo

⁵⁶ O novo tribalismo é associado, em duas obras de José Saramago, *O Ano 1993* e *Ensaio sobre a Cegueira*, às situações de crise extrema do humano, ou seja, aos episódios apocalípticos. Assim, a abordagem deste convívio em grupos pequenos é justificada pelas necessidades de sobrevivência, que se tornam imperiosas num cenário catastrófico de cegueira: “Disseste que há grupos organizados de cegos, observou o médico, isso significa que estão a ser inventadas maneiras novas de viver, não é forçoso que acabemos destroçados, como prevês, Não sei até que ponto estarão realmente organizados, só os vejo andarem por aí à procura de comida e de sítio para dormir, nada mais [...]” (Saramago, 1995:245). A mesma atitude está, também, patente no poema *O Ano 1993*, no qual a sobrevivência rege, de um modo espontâneo, primitivas redes comunitárias.

chegou e pediu que a deixassem ficar ali até parir / Porém preciosa era aquela criança que estava para nascer [...]” (*idem*:177). Na verdade, a imagem de uma mulher que chega de terras alheias integra-se perfeitamente nos esquemas narrativos epidêmicos, que firmam a origem patológica num agente estrangeiro. Assim, chegada “de longe”, a grávida escolhe a terra de regeneração humana e contamina a tribo com este vírus ‘embrionário’ através do ato sexual:

Mas antes que a criança nascesse um homem escolhido da tribo uniu-se carnalmente à mulher grávida

E desta maneira tudo começou naquele lugar e não noutra com aquela gente e não outra apenas com o presente e o futuro não o passado

Alguns dias mais tarde nasceu uma criança e houve as melancólicas festas de então e todas as mulheres se declararam grávidas. (Saramago, 1991:177-178)

A epidemia embrionária é, aqui, sugerida claramente, mas a fusão dos corpos também constitui um ato premeditado, advindo da seleção propositada de um homem da tribo responsável pela “transferência” do “vírus da vida” do corpo da mulher grávida para os demais corpos femininos da comunidade. Verifica-se, pois, que o ato sexual não se integra em nenhum contexto afetivo, rotulado em termos tradicionais, de laços de família e relações românticas, mas parece seguir critérios eugénicos, como no caso do romance *Brave New World* de Aldous Huxley. Assim sendo, a promiscuidade sexual é a única razão destes encontros eróticos, tornando-se um meio definitivo para esquecer as relações emocionais baseadas na exclusividade:

Family, monogamy, romance. Everywhere exclusiveness, every – where a focusing of interest, a narrow channeling of impulse and energy.

‘But everyone belongs to everyone else,’ he concluded, citing the hypnopaedic proverb. (Huxley, 1975:42)

A inverosimilhança do episódio explosivo e comunitário de gravidez levanta, mais uma vez, suspeitas relativas a uma sincronização do ritmo fértil humano e da inseminação artificial, um contra-ataque de replicação premeditada do fenómeno invasivo das bestas mecanizadas. O corpo humano e orgânico transforma-se, através deste contágio embrionário

provocado, em entidade “vencida” pela técnica, em “sémen” do seu próprio *ersatz*, em sombra de uma lembrança genética vaga que a nova “produção” somática já não consegue identificar:

E uma criança objectiva se aproxima e estende as mãos para a sombra que fragilmente retém o contorno ainda mas não o cheiro do corpo sumido.

[...]

Consoante se conclui de nada haver debaixo da sombra que a criança levanta como uma pele esfolada. (Saramago, 1991:185)

Esta criança ‘objectiva’ simboliza uma geração industrial da humanidade, que suprime a carne e a sensibilidade do corpo em proveito de uma fertilidade artificial, ou seja, uma “pele esfolada” da sombra somática delida pela viralidade tecnológica.

Uma variante interpretativa similar a esta replicação embrionária artificial pode ser detetada no texto de Eugène Ionesco, *L’avenir est dans les œufs*, onde o leitor é confrontado com uma proliferação inverosímil de ovos no contexto doméstico de um jovem casal pressionado a reproduzir-se: Jacques e Roberte têm de se conformar a um modelo reprodutivo predefinido pelas suas famílias, seguindo um padrão embrionário de multiplicação excessiva, alheio à gestão maternal. Num cenário onírico, Jacques põe ovos e também os incuba, lembrando a inseminação do campo, com os óvulos do sangue menstrual, pelas mulheres do poema de Saramago e a “incubação” poética dos homens, através das próprias sombras:

JACQUES père prend la corbeille, va vers son fils, avec les autres personnages:
Tu vois, ce sont vos œufs!

JACQUES fils: Merci.

JACQUES père: Tu vas les couvrir!

JACQUES mère: Il est peut-être encore trop fatigué!

ROBERTE mère: Notre fille pourrait les couvrir elle-même!

JACQUES père: Dans notre famille, c’est le rôle de l’homme! (Ionesco, 1995:133)

A nível simbólico, Ionesco retoma o tema da reprodução ovípara que Huxley desenvolve no seu romance *Brave New World*, projetando a humanidade num futuro longínquo (600 anos), que se altera fundamentalmente devido aos dois fatores do ‘viver’ industrial: a produção e o consumo. Ajustando a sociedade a estes dois critérios, a primeira

consequência que modifica a vida das pessoas é a reprodução, ao excluir as mães vivíparas, os laços de família e toda a estrutura emocional humana. De facto, o romance abre-se sobre esta perspectiva, introduzindo o leitor nos mistérios das incubadoras de embriões humanos onde ocorre o Processo Bokanovsky, uma verdadeira indústria de manipulação genética:

One egg, one embryo, one adult – normality. But a bokanovski-field egg will bud, will proliferate, will divide. From eight to ninety-six buds, and every bud will grow into a perfectly formed embryo, and every embryo into a full-sized adult. Making ninety-six human beings grow where only one grew before. Progress. (Huxley, 1975:17)

Na peça de Eugène Ionesco, o mesmo determinismo geracional, traduzido pela obrigação de procriar e/ou de produzir vida, ou seja, o peso de ‘rendimento’ genético do casal, desvia qualquer erotismo que possa entrar na equação reprodutora: “Vive la production ! Vive la race blanche! Continuons, continuons ! Comme par le passé ! L’avenir est dans les œufs!” (Ionesco, 1995:138). Assim, o corpo torna-se uma indústria que gera os seus próprios clones, que tão-somente se distinguem⁵⁷ pelas etiquetas que indicam o consumo: “On en conservera pour la reproduction.”; “On va faire des officiers, des officiels, des officieux”. ; [...] “On en mettra de côté pour en manger.” (Ionesco, 1995:136). De facto, esta absurda proliferação industrializada dos ovos é acompanhada por um processo de registro social, à imagem e semelhança do que acontece em Huxley:

Next to the Liners stood the Matriculators. The procession advanced; one by one the eggs were transferred from their test-tubes to the larger containers; deftly the peritoneal lining was slit, the morula dropped into place, the saline solution poured in ... and already the bottle had passed, and it was the turn of the labelers. Heredity, date of fertilization, membership of Bokanovsky Group – details were transferred from test-tube to bottle. No longer anonymous, but named, identified, the procession marched slowly on; on through an opening in the wall, slowly on into the Social Predestination Room. (*idem*:20)

⁵⁷ A opção de Ionesco pela proliferação de ovos não constitui um mero acaso: de facto, alude-se à clonagem do mesmo material genético. Estes seres, sem diferenças morfológicas que possam impossibilitar a identificação das características visuais dos rostos, lembram a *prosopagnosia* (agnosia visual das caras familiares) do ovo humanoide Humpty Dumpty de *Alice no País das Maravilhas* de Lewis Carroll (ele não consegue distinguir os rostos das pessoas, tendo em vista a mesma disposição dos elementos da cara, assim como as pessoas não conseguem distinguir os ovos entre eles...).

Predestinar socialmente esta matriz vital indiferenciada do ovo, ou, em termos deleuzianos, este corpo-sem-órgãos⁵⁸, representa, de facto, um devir artificial e precoce num organismo, definido pelas interpretações sociais, políticas e ideológicas:

Le corps organisé est l'objet de la reproduction par la génération ; il n'est pas le sujet. Le seul sujet de la reproduction, c'est l'inconscient lui-même qui se tient dans la forme circulaire de la production. Ce n'est pas la sexualité qui est un moyen au service de la génération, c'est la génération des corps qui est au service de la sexualité [...]. (Deleuze e Guattari, 1972 :128)

A reprodução é apenas uma produção de um corpo social pré-determinado e não de uma individualidade narcisista, prolongando-se através das gerações no eco do mesmo inconsciente coletivo que suprime a sexualidade em proveito da supremacia do *ego*. No caso da peça *L'Avenir est dans les œufs*, este *ego* manifesta-se na vocação familiar para a promoção da reprodução como um 'circuito fechado' (expressado pelo quiasmo), entre a produção e o consumismo: “JACQUES grand-mère: Pour faire beaucoup d'enfants, il faut de la bonne soupe... pour faire de la bonne soupe, il faut beaucoup d'enfants...” (Ionesco, 1995:119). Ajustando as relações sociais em função do dever de produção, a família responsabiliza-se pelo processo de multiplicação de ovos. De facto, Ionesco transpõe este processo industrial de clonagem, que organiza a sociedade em várias seitas⁵⁹ no romance de Huxley, para três gerações da mesma família. A homeostasia desta última que, em realidade, constitui a variante extensa da mesma matriz ovípara (a onomástica das personagens alterna variantes dos nomes dos protagonistas Jacques e Roberte), é ameaçada pela morte do avô, que precisa de ser substituído, como se fosse qualquer produto, na economia do núcleo familiar. É este evento que determina o facto de a família se tornar o motor da produção de ovos, ou seja, uma máquina de proliferação absurda de embriões exteriores⁶⁰ ao corpo: “JACQUES père, à

⁵⁸ A noção aparece pela primeira vez no curso *La Logique du Sens* (1969), como resposta ao “corpo-sem-órgãos”, termo inspirado pela obra de Artaud (o corpo fluido, povoado por órgãos indeterminados): “Le corps sans organes est un œuf : il est traversé d'axes et de seuils, de latitudes, de longitudes, de géodésiques, il est traversé de *gradients* qui marquent les devenirs et les passages, les destinations de celui qui se développe.” (Deleuze, 1972:26).

⁵⁹ “Solved by standard Gammas, unvarying Deltas, uniform Epsilons. Millions of identical twins. The principle of mass production at least applied to biology.” (Huxley, 1975:18)

⁶⁰ “En tant que cellule unique, l'œuf pouvait aussi survivre en dehors de son organisme producteur; il sert ainsi de modèle à l'idée de la monade microscopique. Le rapport de l'œuf avec le non-œuf préfigure tous les théorèmes de l'organisme dans son environnement. Les monadologies et théories des systèmes ultérieurs ne sont pratiquement que des exégèses des phénomènes de l'œuf.” (Sloterdijk, 2002:357)

Jacques fils: Mon fils, ainsi tu vois, tous s'en vont!... Tu es notre unique et grand espoir ! Il faut, il faut remplacer ceux qui s'en vont. Grand-père est mort, vive grande-père !” (*idem*:128). Ridicularizando a sucessão monárquica que preserva o poder através do mesmo modelo económico, segundo o qual cada pessoa é substituível por uma outra da mesma linhagem hereditária, o jovem casal desempenha um papel redutor de replicação e subsequente substituição dos membros de família falecidos: “JACQUES père, à son fils: [...] Tout ce qui disparaît doit être remplacé par de nouveaux produits, plus nombreux, plus variés encore. C’est à toi de provoquer la production...” (Ionesco, 1995:129). Produzir de uma forma viral é uma forma de obediência que Jacques deve à sua família, com o fito de preencher uma lacuna metabólica/consumista que se encontra na base de qualquer ato de sobrevivência:

Le besoin comme pratique du vide n’a pas d’autre sens : aller chercher, capturer, parasiter les synthèses passives là où elles demeurent. Nous avons beau dire : on n’est pas des herbes, il y a longtemps qu’on a perdu la synthèse chlorophyllienne, il faut bien qu’on mange... Le désir devient alors cette peur abjecte de manquer. (Deleuze, 1972:35)

A epidemia embrionária que se manifesta na peça como uma proliferação viral de ovos seria esta “prática do vazio”, definida por Deleuze como uma captura parasitária da vida. Com efeito, o ovo em si é associado habitualmente a uma larva, ao germe⁶¹, ao parasita, veiculando ‘riscos’ de possível contaminação. Neste contexto, a epidemia embrionária deflagra através da contaminação pelo ‘parasita de vida’: o espaço do palco é invadido pelos ovos, pelos embriões invasores que ameaçam, como um verdadeiro “exército de *golem*”⁶², as identidades somáticas já constituídas. Nesta ordem de ideias, o crítico Hubert recupera a visão do ovo como repositório latente de germes a partir da análise dedicada a um cenário de filme, *L’œuf dur*, escrito por Ionesco:

⁶¹ “Le germe, du latin *germen*, est cet élément primitif de tout être organisé, animal ou végétal : l’embryon, l’œuf fécondé, le fœtus. C’est la première pousse issue de la graine, le bourgeon rudimentaire – bulbe ou tubercule – qui se développe sur certains organes souterrains des plantes. Le germe est le principe, la cause, l’origine; germe de vie, inaugural de toute naissance. Mais le germe est aussi ce micro-organisme susceptible d’engendrer des maladies ; il est alors virus, bactérie, microbe, organismes infimes qui pullulent et se développent à l’intérieur du corps.” (Grosman, 1996:172-173)

⁶² “The term *golmi/golem* comes from the root *galam*, meaning to enfold, or wrap, which is frequently translated as ‘embryo’: the not yet formed and still folded (or enclosed and cocooned) human body. As well as alluding to the embryo or unformed being, ‘golem’ can also suggest a malformed or deficient person, such as the unmarried woman or man, who is incomplete without a partner and who has yet fulfill their potential in terms of the continuation of the human race.” (Graham, 2002:87)

Le monde, pour Ionesco, est pourri dès le stade de la création. C'est ce que suggère le scénario de son film, *L'œuf dur*. On y voit d'abord une jeune femme, dans une cuisine, qui, minutieusement, fait cuire un œuf. Ionesco indique tous les gestes à accomplir pour réussir la cuisson, pour ne pas casser l'œuf, etc. L'entreprise semble fort périlleuse. Apparaissent ensuite des médecins, tout aussi grotesques que ceux de Molière, qui se mettent à énumérer les multiples cas où les œufs sont nocifs, puis à chanter en chœur cet inquiétant final sur la toxicité de l'œuf: «Les œufs sont souvent altérés. Ils peuvent contenir des bactéries: *Staphylococcus albus*. *Bacillus subtilis*. *Proteus vulgaris*. *Bacillus fluorescens putridus*. *Bacillus prodigious*.» (Hubert, 1990:139)

Ampliar a vida de uma forma artificial e celebrar a morte da emoção humana transforma estes embriões clonados em resíduos de um desequilíbrio ontológico, causado pela degradação e pelo esgotamento do corpo que já não pode ser recriado, mas apenas reciclado:

What disgust, startlingly, is the capacity for life, and not just because life implies its correlative death and decay: for that seems to engender life. Images of decay imperceptibly slide into images of fertility and out again. Death thus horrifies and disgust not just because it smells revoltingly bad, but because it is not an end to the process of living but part of a cycle of eternal recurrence. (Miller, 1997:40)

Para concluir este ponto, é lícito afirmar que esta viralidade embrionária, tanto interior, sob forma de gravidez no poema *O Ano 1993*, como exterior, traduzida pela proliferação de ovos na peça *L'Avenir est dans les œufs*, constitui uma expressão de virtualidade do corpo humano, traduzido numa morfologia identitária que apaga os limites da individuação. Fabricado como qualquer produto em série, o corpo reduz-se a uma matriz da e para a sua própria replicação, máquina infernal para uma tecnologia somática da *mise-en-abîme*.

2. A epidemia de bestas

“Ah, l'éléphant, l'hippopotame, que de grâce!”
(Maupassant, *Le Horla*)

Um segundo tópico dedicado à viralidade artificial, que altera profundamente a ontologia somática, incide sobre o devir animal na peça de teatro *Rhinocéros* de Eugène Ionesco e sobre o devir-cibernético dos animais no poema em prosa *O Ano 1993* de José Saramago. Assim sendo, a proliferação epidémica das bestas a que se assiste nestes dois

textos será interpretada como expressão tecnológica de artificialização, de bionização dos corpos e do seu devir teratológico. Em matéria de fluxo viral, estes corpos aumentados pela tecnologia serão por nós analisados como produtos temíveis do caos social ou de aniquilação apocalíptica da humanidade. Neste sentido, uma guerra de exterminação do corpo humano, através de uma força bestial replicada, constrói um discurso de monstruosidade no texto *O ano 1993* e na peça de teatro *Rhinocéros*, configurando simbolicamente o corpo pós-humano⁶³ e a sua ‘era’ pós-corporal.

Como se pode ver em *Rhinocéros*, as bestas substituem o corpo humano através de uma metamorfose biológica, de uma alteração ontológica provocada pela pandemia da “rinocerite”, que põe em causa a raça humana, enquanto no poema de Saramago as bestas do jardim zoológico, esvaziadas dos seus órgãos e “reconstruídas” com mecanismos controlados pelo poder humano, denotam um contágio invasivo através da técnica, que tem como objetivo a mesma exterminação humana. Assim, a praça em ruínas do poema *O Ano 1993* agrega os vestígios dos corpos pestiferados, em oposição ao espaço exterior da cidade, onde a tortura é aplicada às tribos rebeldes por exércitos de bestas cibernéticas, híbridos monstruosos que imbricam o natural no construído, configurando uma perspectiva complexa em relação a um possível e novo estatuto ontológico dos corpos contaminados pela tecnologia – *os cyborgs*⁶⁴.

A exterminação da carne humana através desta nova força bestial, aumentada por meios cibernéticos, pode ser associada à epidemia dos rinocerontes, como luta definitiva contra os últimos rastos da corporeidade humana: a emoção. Realçamos, desde já, no caso de Ionesco, a alteração do corpo do homem para animal não aponta para qualquer tipo de artificialização e intervenção tecnológica, sendo apenas o resultado de uma viralidade de transmutação biológica misteriosa. Saramago, por sua vez, prefere representações literárias

⁶³ O conceito de pós-humanismo é um conceito que surgiu após o desenvolvimento das novas tecnologias (a biotecnologia, em particular), que contribuíram para a “minimalização ontológica” do homem em relação ao macrocosmo. O imaginário do *cyber-punk* impôs a imagem do *cyborg* (híbrido constituído por um corpo humano e próteses mecânicas) como nova identidade deste paradigma de emergência tecnológica.

⁶⁴ “By the late twentieth century, our time, a mythic time, we are all chimeras, theorized and fabricated hybrids of machine and organism; in short, we are cyborgs. The cyborg is our ontology; it gives us our politics. The cyborg is a condensed image of imagination and material reality, the two joined centers structuring any possibility of historical transformation. In the traditions of 'Western' science and politics – the tradition of racist, male-dominant capitalism; the tradition of progress; the tradition of the appropriation of nature as resource for the productions of culture; the tradition of reproduction of the self from the reflections of the other – the relation between organism and machine has been a border war. The stakes in the border war have been the territories of production, reproduction, and imagination.” (Haraway, 1991:150)

transparentes em relação a esta visão biotecnológica, que transforma o corpo num produto patenteado, reduzido a simples fórmulas industriais.

A epidemia de bestas será analisada, no caso do texto *Rhinocéros* de Ionesco, como um devir-animal⁶⁵, uma “déterritorialisation absolue de l’homme” (Deleuze, 1975:65) no grotesco⁶⁶, e como expressão do vírus tecnológico no poema *O Ano 1993*. Mas, em ambos os casos, esta expressão bestial da viralidade induzida encontra-se num território comum: a coerção do corpo na sua dimensão fenomenológica, ou seja, a mutação somática que faz transitar o humano para o pós-humano, para o *cyborg*, para o corpo sem carne, invulnerável aos agentes patológicos habituais. Por esta razão, tentaremos realçar este fluxo epidémico bestial como expressão patológica do Complexo de Hefesto, que o psiquiatra Claude Allard (1986:261) definiu como sendo a identificação espontânea do corpo com as novas tecnologias dos robôs. O inspirador mitológico desta doença é, claramente, o mecânico do Olimpo, Hefesto, deus fisicamente deficiente e infeliz no amor, que procura uma compensação afetiva na construção de robôs (de que são exemplo as suas duas servas construídas em ouro). Esta nova viralidade que nos transforma, pelo contacto com o excesso tecnológico, em máquinas, é uma possível alienação do futuro que Ionesco e Saramago entreviram, de uma maneira visionária, em *Rhinocéros* e em *O Ano 1993*.

Iniciando o nosso percurso de abordagem da viralidade bestial, ou seja, o devir-animal epidémico na peça *Rhinocéros*, consideramos pertinente, numa fase preliminar, definir de modo sintético esta metamorfose de eleição recorrente em vários textos⁶⁷ de Eugène Ionesco. Assim sendo, seguimos de perto Deleuze e Guattari, que exploraram, no livro *Mille Plateaux*, o devir animal como “une zone objective d’indétermination ou d’incertitude”, “quelque chose de commun ou d’indiscernable”, uma contiguidade que “fait qu’il est impossible de dire où

⁶⁵ “Le devenir-animal de l’homme est réel, sans que soit réel l’animal qu’il devient” (Deleuze, 1980:291)

⁶⁶ “[...] esta aliança de monstruosidade e riso, por no-la desenvolver através de um tipo diverso de motivos aberrantes também frequente no grotesco, e desde tempos antigos (lembrem-se os faunos, por ex.) – a bestialidade escondida no humano e o seu correlato, o humano escondido no animal.” (Monteiro, 2005:32)

⁶⁷ A tradução que Ionesco fez em francês de duas obras do poeta romeno Urmuz, nomeadamente *Après l’orage* e *Ismaël et Turnavite*, influenciou o Autor na sua indecisão ontológica relativamente à descrição de algumas personagens híbridas ou mutantes, entre o homem e o animal. Esta regressão da civilização humana à condição zoomórfica do mundo urmuziano (o Homem-Passáro, por exemplo, de *Páginas bizarras*) enfatiza as forças irracionais do humano, tais como a fome, o sexo, o desejo de poder. Assim, em *Jacques ou la soumission*, os protagonistas emitem sons de gatos ou de sapos; em *Voyages chez les morts*, há duas mulheres “volailles”; na peça *L’Avenir est dans les œufs*, o casal adapta-se a uma reprodução ovípara; em *Tueur sans gages*, há personagens gansos; em *Le Tableau*, o protagonista transforma-se em burro e, por fim, em *Rhinocéros*, todos, à exceção de Béranger, sucumbem a uma metamorfose coletiva em rinocerontes.

“passe la frontière de l’animal et de l’humain ” (1980:335). Por consequência, “l’homme ne devient pas animal, mais [...] il y a cependant une réalité démoniaque du devenir-animal de l’homme” (1980:309). Inspirando-se nas metamorfoses ocorrentes na obra de Kafka, Deleuze e Guatarri explicam o devir animal de uma forma complexa :

Os animais de Kafka nunca apontam para uma mitologia nem para arquétipos, mas correspondem apenas a gradientes ultrapassados, a zonas de intensidades livres em que os conteúdos se libertam das respectivas formas, assim como as expressões do significante que as formaliza. Movimentos e vibrações apenas, limiares numa matéria deserta: os animais, ratos, cães, macacos, baratas, diferenciam-se apenas por este ou aquele limiar, por estas ou aquelas vibrações, por um determinado caminho subterrâneo no rizoma ou na toca. (Deleuze e Guatarri, 2003:34)

Prosseguindo neste linha de pensamento do que Deleuze foi precursor, Sloterdijk considera, no seu estudo *Regras para o Parque Humano*, esta indeterminação homem-animal como um fracasso do homem no que respeita à aquisição do seu estatuto de animalidade: “Poderíamos até ir ao ponto de definir o humano como o ser que fracassou no seu ser-animal e no seu manter-se-animal. Graças ao seu fracasso como animal, o ser indeterminado escapa ao seu ambiente e ganha assim o mundo em sentido ontológico.” (Sloterdijk, 2007:51). Este devir-animal adquire, na peça *Rhinóceros*, uma expressão epidémica, inflacionando desta maneira a intensidade catastrófica da desterritorialização humana e da retorritorialização na bestialidade. Percorrendo o texto de Ionesco, mesmo numa leitura superficial, damos-nos conta do facto de que não existe uma fronteira clara entre os seres humanos e os rinocerontes, não só durante o processo de transição e mutação, mas também numa fase ulterior, quando a epidemia transforma somaticamente as pessoas em bestas. Com efeito, este *intermezzo* ontológico, que deixa entrever forças latentes de bestialidade⁶⁸, está patente, de modo cristalino, na atitude final do protagonista Béranger, o único ser humano que não se transforma em rinoceronte, mas que vacila de uma forma trágica, seduzido pela força animal: “Hélas, je suis un monstre, je suis un monstre. Hélas, jamais je ne deviendrais rhinocéros, jamais, jamais! Je ne peux plus changer. Je voudrais bien, je voudrais tellement, mais je ne peux pas !”

⁶⁸ Esta indeterminação homem-animal é questionada, também, por Jonhatan Swift em *Gulliver’s Travel*, onde se assiste à oposição entre a sabedoria humana dos cavalos Houyhnhnms e os seus donos, os Yahoos, pessoas com aspeto de animais monstruosos.

(Ionesco, 1995:638). Referindo-se a esta imanência bestial e monstruosa, Ionesco comenta, também, as metamorfoses kafkianas no seu ensaio *Entre la vie et la mort*:

Ce qui m'impressionnait là-dedans, ce que je ressentais, c'était la culpabilité, une culpabilité « sans raison » ; peut-être latente. Et c'était surtout ceci qui n'était peut-être pas tout à fait ce que Kafka voulait montrer dans sa nouvelle, que chacun peut devenir un monstre, que nous avons tous la possibilité de devenir des monstres. Le monstre peut surgir de nous. Nous pouvons avoir le visage de monstre. C'est-à-dire, ce qui est monstrueux en nous peut prendre le dessus ; les foules, les peuples, se déshumanisent d'ailleurs périodiquement : guerres, jacqueries, pogroms, fureurs et crimes collectifs, tyrannies et oppressions. (Ionesco, 1996:42)

A monstrosidade torna-se viral em *Rhinocéros* não apenas pela dimensão fanática e fulminante que contagia as massas, mas, sobretudo, pela ênfase que se dá ao processo de incubação parasitária: cada personagem é clinicamente observada ao longo do processo evolutivo da mutação, transformando-se o contágio num contexto experimental para cada indivíduo. No caso da contaminação de Jean, o zoológico manifesta-se como um excesso de energia vital, ou seja, como um equilíbrio somático garantido pela herança (animal?): “JEAN: J'ai un équilibre parfait. (*La voix de Jean se fait de plus en plus rauque*). Je suis sain d'esprit et de corps. Mon hérédité...” (Ionesco, 1995:594). Sendo assim, a força vital⁶⁹ age como uma força gravitacional, rebaixando o corpo às suas origens bestiais, como é o caso dos rinocerontes. A deformação, a mutilação e a caricaturização como manifestação da bestialidade constituem modalidades da representação do grotesco que, na visão de Bakhtin (1981), associa, em imagens híbridas e fantásticas, o animal e o humano. Além do mais, o grotesco⁷⁰ é inerente ao teatro do absurdo, no qual a comunicação verbal se torna impossível, sendo substituída pela expressividade corporal, repetitiva, obsessora e nevrótica da cinética pulsional dos rinocerontes. O corpo bestial voluminoso firma-se como uma clivagem somática em relação às forças racionais e espirituais dos seres humanos, caídos na selvajaria. A

⁶⁹ “Le corps grotesque est formé de saillies, de protubérances, il déborde de vitalité, il est mêlé à la foule, indiscernable, ouvert, en contact avec le cosmos, insatisfait de limites [...]. C'est une sorte de « grand corps populaire de l'espèce » (Bakhtine), un corps éternellement renaissant : gros d'une vie à naître ou d'une vie à perdre, pour renaître encore.” (Le Breton, 1995:31)

⁷⁰ “[...] no grotesco (embora, neste caso, com graus diferentes de Beckett e Bosch) a deformação tende a ser de tal modo extrema, metamórfica, desintegradora – em variantes que podem ir do bizarro ao abjecto, do macabro ao repugnante, do bestial ao monstruoso –, que o modelo inicial de referência parece perder-se, projectado definitivamente para outro registro da realidade, acessível a outras categorias mentais mais conscientes ou diurnas.” (Mariano, 2005:56)

expressão coletiva desta força está patente no fanatismo com que todos aderem à rinocerite, à exceção de Béranger, o único sobrevivente e resistente ao fluxo viral:

[...] a selvajaria, hoje como sempre, costuma aparecer precisamente nos momentos de maior desenfreamento do poder, quer como brutalidade directamente guerreira e imperial, quer como bestialização quotidiana dos seres humanos nos meios de entretenimento desinibitório. (Sloterdijk, 2007:31)

A proliferação de rinocerontes enche o espaço vital, desenfreando e desinibindo as protuberâncias teratológicas latentes no corpo coletivo da sociedade: “Les gens n’ont pas de visages quand ils forment des groupes trop nombreux ou alors, s’ils prennent un visage, ce visage collectif est monstrueux. C’est celui de la colère, de la destruction, ce visage est infernal. Tous ont un même visage dans la foule uniforme ou informe.” (Ionesco, 1996:134).

Esta epidemia de bestas, ocorrente em *Rhinocéros* e em *O Ano 1993*, associa duas representações teratológicas do corpo maciço imerso no peso da materialidade excessiva: o rinoceronte e o elefante. Associamos estes dois animais, tendo em vista a função bélica que adquiriram ao longo da história militar⁷¹, o exotismo morfológico do corpo⁷², o bramir assustador pelos dois emitido e a pele espessa⁷³, que se assemelha a uma defesa blindada do corpo. Os seres replicados (os rinocerontes e os elefantes) são, em simultâneo, sujeitos⁷⁴ e agentes da viralidade, invasores que substituem a raça humana. Em *Rhinocéros*, esta conquista realiza-se através de uma metamorfose coletiva em proveito das bestas: cada personagem é seduzida pela força do animal e adere naturalmente a este novo paradigma somático. Por outro lado, no poema *O Ano 1993*, o elefante é uma das bestas mecanizadas e programadas para a invasão militar por parte dos humanos: “A mais terrível arma da guerra do desprezo foi o elefante”. (Saramago, 1991:164). Assim, o vírus cibernético (o sistema automatizado

⁷¹ Os rinocerontes foram utilizados como máquina de guerra sobretudo pelos reis indianos. O elefante, em particular, serviu não só como arma de guerra em várias nações imperiais ao longo da História, mas, também, como instrumento de morte na execução capital dos condenados, esmagando os corpos das vítimas nos espaços públicos.

⁷² Os rinocerontes e os elefantes são os dois animais de maior porte à superfície da terra.

⁷³ “Peau d’hippopotames ou de rhinocéros, corne, protection de guerriers cuirassés, impatients de se jeter dans les batailles, peaux à chitine de doryphores portant des armes sagittales, peaux de soldats ou de drogués, que savez-vous des choses et des autres ? Peaux sans portes ni fenêtres, cottes de mailles, blindage, que sentez-vous ? Que sentez-vous, bardés de techniques et de formules, défendus par un langage exact, rigoureux?” (Serres, 1985:74)

⁷⁴ Apesar do seu tamanho e da sua resistência, é conhecida a fragilidade imunitária do rinoceronte e do elefante que, várias vezes, sucumbem às doenças parasitárias.

implantado no corpo) recorre à raiva animal (“rocking behavior”⁷⁵) do corpo cercado (enclausurado nos muros do jardim zoológico), para se implantar como uma nova carne a envolver o esqueleto entre as ‘fendas’ epidérmicas, únicos rastros de uma vida biológica:

Todos os animais do jardim zoológico foram paralisados por acção química nunca antes vista

E ainda vivos abertos sobre grandes mesas de dissecação esvaziados de entranhas e do sangue que jorrou por fundos canais para o interior da terra donde apenas saía para certos banhos das prostitutas principais

Desta maneira tornados pele massa muscular e esqueleto foram os animais providos de poderosos mecanismos internos ligados aos ossos por circuitos electrónicos que não podiam errar (Saramago, 1991:165)

A singularidade tecnológica é enfatizada, de modo transparente, nestas citações, deixando entrever que a vulnerabilidade da carne, e da vida biológica em geral, é eliminada e substituída por ‘eternos’ circuitos eletrónicos, facilmente explorados pelo desejo destruidor da humanidade. Os animais são as primeiras vítimas desta viralidade digital, ao serem metamorfosados em soldados *cyborgs*, com o intuito de erradicar os homens através do “programa do ódio e a memória das humilhações”: “Então abriram-se as portas da cidade e os animais saíram a destruir os homens” (Saramago, 1991:165). A visão do escritor é bem clara no tocante à origem desta praga digital de exterminação da carne e, por extensão simbólica, da camada sensorial do mundo: a cidade como ‘produto’ da civilização que lança as suas feras cibernéticas à arena do mundo.

Quanto à peça *Rhinocéros*, urge assinalar uma referência ao desaparecimento dos animais do jardim zoológico, vítimas, igualmente, de uma praga de peste que sugere, a nível simbólico, uma época *eremozoica*⁷⁶: “JEAN, *continuant*: ... car il n’y a plus de jardin zoologique dans notre ville depuis que les animaux ont été décimés par la peste... il y a fort longtemps...” (Ionesco, 1995:549). Neste caso, quem são os rinocerontes que erradicam pela contaminação a raça humana? Seria possível associá-los às bestas mecânicas do poema *O Ano*

⁷⁵ Movimento rítmico e repetitivo, de raiva dos elefantes enjaulados, que não se encontra normalmente nos animais selvagens: “Talvez quem sabe porque havia sido muitas vezes domesticado e ridiculizado nos circos [...]” (Saramago, 1991:165)

⁷⁶ O termo aparece no livro do biólogo E.O. Wilson (1998), *Consilience*, e designa uma época de solidão do homem, de empobrecimento biológico, de desaparecimento das outras espécies animais; no entanto, esta solidão pode ser alargada ao corpo humano, invadido na sua essência ontológica pelas máquinas que se contextualizam no espaço digital.

1993? Considerando o automatismo das repetições como um recurso de expressividade teatral na obra de Ionesco, a crítica romena Alexandra Hamdan fornece uma pista que apoia o nosso ponto de vista, aplicando aos elementos dramáticos de várias peças de teatro uma perspectiva de viralidade mecânica:

Legea care guvernează mecanica automatelor este repetiția: omul-mașină repetă fără conținere aceleași gesturi, aceleași cuvinte. Acțiunea, ca și dialogul, au ca sursă, la Ionescu, repetiția mecanică a gesturilor și a cuvintelor; manechinele sale par să participe la ritualul „mecanic” al înmulțirii. Totul este supus înmulțirii, mereu accelerată: rinocerii, degetele Robertei, mobilele din *Le Nouveau locataire*, scaunele [...]. (Hamdan, 1998:178)⁷⁷

Viciados neste fluxo mecânico do ser, os humanos perdem qualquer esperança de se salvarem através da emoção. Neste sentido, a tentativa de Béranger em reconstituir a humanidade com a sua namorada, Daisy, revela-se um fracasso, tendo em conta a opção por parte da mulher em intensificar o movimento epidémico, metamorfoseando-se, também, em rinoceronte. Se ninguém consegue vencer, através da força física, as máquinas da guerra de *O Ano 1993*, em *Rhinocéros* ninguém se consegue furtar à sedução psicológica da ferocidade bestial. Na sua solidão de ‘espécie’, Béranger oscila entre uma atitude de resistência absurda e o desejo de ser como o Outro: “ Ce sont eux qui sont beaux. J’ai eu tort! Oh, comme je voudrais être comme eux!” (Ionesco, 1995:638). A força dos rinocerontes equivale, na visão de Béranger, à beleza que se torna veículo de sedução viral:

Ao estudar as relações raciais nas índias Ocidentais nos anos 60, o sociólogo Harry Hoetink observou que os padrões de atracção física eram sempre moldados pela aparência do grupo dominante. Aqueles que podem “passar” como membros do grupo no poder têm maior probabilidade de subir de estatuto e ser considerados "atraentes" pelos padrões dessa sociedade. (Etcoff, 2001:177)

⁷⁷ “A lei que governa a mecânica dos autómatos é a repetição: o homem-máquina repete eternamente os mesmos gestos, as mesmas palavras. A ação, como o diálogo, tem como fonte, para Ionescu, a repetição mecânica dos gestos e das palavras; os seus manequins parecem participar no ritual «mecânico» da multiplicação. Tudo é destinado à multiplicação, sempre acelerada: os rinocerontes, os dedos de Roberte, os móveis de *Le Nouveau locataire*, as cadeiras [...]” [a tradução é da nossa responsabilidade]

Invocando o caráter estético da força pela ‘música’ do movimento coletivo⁷⁸ dos rinocerontes (“Leurs chants ont du charme, un peu âpre, mais un charme certain!”) (*idem*:638), Béranger é seduzido por esta dimensão grotesca do sublime, que desestabiliza o seu devir humano rumo ao devir animal. O sintagma “un certain charme”, que se associa ao aspeto rugoso (“âpre”) dos sons dos rinocerontes, indicia o cariz sublime do devir animal, que intensifica o duplo e simultâneo sentimento de admiração e de horror. Assim, os sinais ‘órficos’ dos rinocerontes constituem um fluxo desterritorializante que contamina Béranger com o vírus da ‘bestialidade’, acelerando o processo de alienação relativamente aos humanos. O sublime do grotesco bestial age, pois, como uma força de contágio, ou seja, como “o despotismo de um signo que açambarca o corpo – proliferando, contaminando, como uma doença.” (Gil, 1997:49). Além deste veículo sonoro da viralidade, Béranger reage ao signo tegumentário⁷⁹ do corpo dos rinocerontes: “Comme je voudrais avoir une peau dure et cette magnifique couleur d’un vert sombre, une nudité décente, sans poils, comme la leur !” (Ionesco, 1995:638). Admirando a proteção cutânea ‘fortificada’ dos rinocerontes, resistente a qualquer adversidade, “surface protectrice contre l’incertitude du monde” (Le Breton, 1999:35), Béranger parece evocar a couraça⁸⁰ dos animais cibernéticos do poema *O Ano 1993*, que os torna invulneráveis comparativamente aos humanos, fragilizados pelas próprias necessidades fisiológicas:

Não precisavam de dormir nem comer e os homens sim

Não precisavam de descanso e o mais que o homem sabia era terror e fadiga

Foi essa guerra chamada do desprezo porque nem sequer o sangue lutava contra o sangue (Saramago, 1991:165)

⁷⁸ “[...] estes corpos preparados para a guerra e para os massacres contêm também uma superfície luminosa, mística, quase jubilatória: em tempos de paz, quando desfilam em parada ao som das fanfarras militares, parecem verdadeiramente formar um só corpo. [...] desfilam executando «figuras», os batalhões fazem-se e desfazem-se, descompõem-se bruscamente, separam-se para melhor se recomporem, dançam deslizando sobre as articulações deste grande corpo, representando um corpo gratuito e inofensivo: a música militar desempenha o papel de voz, para melhor criar a ilusão de um corpo colectivo. No entanto, neste corpo e nestes corpos individuais, está inscrita a possibilidade – a vocação – do assassinio.” (Gil, 2006:91)

⁷⁹ “[...] il y a nécessité pour l’appareil psychique, qu’il soit individuel ou groupal, de se constituer une enveloppe qui le contienne, qui le délimite, qui le protège et qui permette des échanges avec l’extérieur – ce que j’ai appelé un Moi-peau.” (Anzieu, 1981:200)

⁸⁰ “Il paraît que la vie évolua de formes animales où le mou gît dedans, couvert par un dehors dur, à d’autres, comme les nôtres, où le dur s’intériorise, os, cartillage, squelette, alors que le mou s’exprime, chairs, muqueuses et peau. Ceux qui aiment à se battre datent d’un âge très ancien, de la nuit des cuirasses, restes mal évolués. Les nouveaux, parmi nous, s’adoucissent, porte-rides : porte-empreintes.” (Serres, 1985:76)

À semelhança da metamorfose coletiva dos humanos em rinocerontes, a guerra contra os homens é designada por “desprezo” da máquina blindada pelo corpo mole de carne. A aniquilação de qualquer expressão sensorial, tanto no caso dos rinocerontes como, também, no caso dos elefantes e das demais bestas cibernéticas do poema de Saramago, faz das feras verdadeiros mecanismos criminosos, tendo em vista a impossibilidade empática de relacionamento com os outros. Nesta sequência, Michel Serres refere-se, no seu livro *Les cinq sens*, à capacidade que os seres detêm de se tornarem corpos ‘blindados’ através da anestesia sensorial:

L'alcool gonfle, brûle et use l'épiderme, l'épaissit et le durcit, donne à ceux qu'il drogue une apparence de pachydermes lourds : homme-éléphant ou femme mammoth roulant sous anesthésie. Venu du Nord, le mot français bçaser décrit d'abord cette cuirasse insensible : maître Blazius, docte stupide à dos de mule, discours beaucoup et boit frais, devenu indifférent à force de paroles et de vins médiocres. Le phraseur blase sa peau.[...] blason et peau durcie se confondent. Sorte de cal. (Serres, 1985:73)

O discurso da ‘monstruosidade’ insinua-se neste devir animal, que desestabiliza e fragiliza os limites entre o natural e o artificial, entre o normal e o patológico, encaminhando o leitor para cenários de viralidade absurda, onde a representação do corpo humano esgota o seu potencial simbólico, ao ser reduzido a uma súplica de vestígios somáticos pela ‘nova ordem tecnológica’. Mas esta bestialidade monstruosa, este ser mecânico desprovido de qualquer sensorialidade, torna-se essencial para o devir humano, tal como o filósofo José Gil afirmou: “Os monstros, felizmente, existem não para nos mostrar o que não somos, mas o que poderíamos ser. Entre estes dois pólos, entre uma possibilidade negativa e um acaso possível, tentamos situar a nossa humanidade de homens” (2006:12). Reprimir esta animalidade reveste-se, na mundividência saramaguiana, de aspetos “teratológicos” negativos, tal como podemos ler em *Pequenas Memórias*:

A ambiciosa ideia inicial – do tempo em que trabalhava no *Memorial do Convento*, há quantos anos isso vai – havia sido mostrar que a santidade, essa manifestação “teratológica” do espírito humano capaz de subverter a nossa permanente e pelos vistos indestrutível animalidade, perturba a natureza, confunde-a, desorienta-a. (Saramago, 2006:36)

Podemos, então, inferir que, se esta bestialidade foi outrora ‘controlada’ pela atitude religiosa, a tecnologia suprime, hoje em dia, os impulsos ‘animais’ do humano, através de uma uniformização do corpo, configurado como uma rede de canais de informação, e não como um fluxo sensorial. Este modo heteróclito de convocar a tecnologia para um corpo animal ou para aquele outro vulgarmente designado por *cyborg* proporciona, no poema *O Ano 1993*, um contexto bélico de extermínio sistemática da humanidade através de uma invasão viral de replicadores mecânicos, sob forma de animais que simbolizam fobias arquetípicas:

Porque os recenseadores precisam de tocar a pele destes adormecidos que raramente dormem

A primeira contagem é feita pelos ratos a segunda pelas cobras e a terceira pelas aranhas

Os habitantes preferem as cobras e os ratos ainda que seja arrepiante o contacto frio e escamoso das cobras e o arranhar fino das unhas dos ratos

Mas o maior dos horrores trazem-no as aranhas

Embora sejam génios geométricos e matemáticos maliciosamente levam muito tempo a contar enquanto passeiam sobre os rostos espavoridos deslocando-se nas suas trémulas e altas patas

Todas as noites enlouquecem dois ou três habitantes da cidade (Saramago, 1991:156)

Nesta cidade onde cada ser humano é vítima das estatísticas inspiradas pelos pesadelos mais profundos da psique, a sensorialidade indentifica-se com uma manifestação de horror pelo contacto epidérmico com as cobras, as aranhas e os ratos. Esta viralidade de bestas que transforma o imaginário terrível do inconsciente numa realidade somática insuportável obriga o ser a adquirir a única resistência/imunidade possível: a alienação mental ou, mais do que isso, a alienação sensorial, que anestesia contra a realidade atroz. Mais uma vez, enfatiza-se o contraste entre a intensidade fenomenológica do sofrimento, cruelmente distribuído, e a lucidez sistemática dos invasores monstruosos, que são hierarquizados nos seus trânsitos infernais em função da impressão táctil e da percepção prolongada, conducentes à agonia das vítimas. Assim, os mapas fractais ‘desenhados’ no corpo destas últimas pelos movimentos hesitantes das aranhas configuram um lugar de escrita que evoca a comunicação somática com o terror puro, um estado de *borderline* que implica a fusão paroxística do humano invadido e do invasor animal. Na verdade, estas pragas bestiais que procedem a estatísticas diabólicas são ‘sentidas’ como excrescências maléficas da carne, como tumores inseparáveis dos corpos.

Uma outra dimensão desta “catástrofe” zoológica não deixa, também, de produzir efeitos alienantes no comportamento dos animais domésticos, que investem o seu código comportamental num ‘programa’ de crueldade, inspirado pela mesma crueldade humana inerente ao processo de domesticação⁸¹:

Um dos resultados da catástrofe foi que de uma hora para a outra os animais domésticos deixaram de o ser

A primeira vítima de que houve notícia foi a mulher do governador escolhido pelo ocupante

Quando o macaco amestrado que a divertia nas horas de aborrecimento a crucificou no portão do jardim enquanto as galinhas saíram da capoeira para vir arrancar-lhe à bicada as unhas dos pés

Muitas velhinhas inocentes foram arranhadas por gatos castrados de estimação em memória do atentado sofrido

E numerosas crianças ficaram infelizmente cegas pelos bicos agudos das aves que se atiravam dos ramos e das alturas como pedras (Saramago, 1991:159)

Numa revolta geral contra a barbaridade que os humanos demonstram, a ‘aliança’ entre os donos e os respetivos animais de estimação transforma-se numa vingança sanguinária que faz lembrar vários métodos de tortura humana: crucificar, arrancar os olhos e as unhas, mutilar a epiderme. Apesar desta cinética anárquica no modo quotidiano de viver, o ataque dos animais, que se tornam verdadeiras feras, corresponde, de um modo justiceiro, às várias categorias de ‘carrascos’ transformados em vítimas. Assim, até as crianças e as “velhinhas”, das quais a inocência parece ter desertado, são punidas em conformidade com os seus atos bárbaros. Na verdade, esta viralidade de reconstrução mecânica dos animais parece ter sido inspirada pelas bestas elétricas e sintéticas do romance *Do Androids Dream of Electric Sheep?* de Philip K. Dick, escrito em 1968. Tendo fornecido a matéria para o guião do filme *Blade Runner* (1982), o romance procede à representação de um futuro pós-apocalítico, onde os poucos sobreviventes da guerra nuclear tentam replicar os animais, extintos pela radiação, mediante substitutos elétricos. Na verdade, esta dinâmica de repovoação animal e artificial corresponde à população dos andróides, que substituem os humanos desaparecidos durante a guerra nuclear.

⁸¹ “Pudesse eu, e fecharia todos os zoológicos do mundo. Pudesse eu, e proibiria a utilização dos animais nos espetáculos de circo.” (Saramago, 2009:198)

A paisagem urbana em *O Ano 1993* torna-se, também, pós-apocalíptica, mas os animais replicados através das forças tecnológicas não acompanham o homem na sua solidão, antes intervindo como ferramenta de erradicação da vida. Assim, os lobos mecânicos, simbolizando a ferocidade das máquinas a que nem os homens mais fortes escapam, atacam durante a noite, não por razões estratégicas, mas para intensificar a atmosfera de suspense e terror que se reitera de um modo cíclico:

Outra noite se levantou da terra e vieram os lobos mecânicos que levaram consigo de rastros os dez homens mais fortes

Só se afastaram quando o sol começou a aparecer e uivaram de longe com as suas gargantas de ferro enquanto das feridas dos mortos pingava o sangue (Saramago, 1991:167)

Ainda na posse do potencial benevolente mítico, o sol é o único recurso de resistência contra a viralidade bestial, forçando as máquinas indestrutíveis que derramam o sangue dos humanos angustiados, a recuar. A noite torna-se um palco de crimes, e não de lutas justas, um pacto com o terror e a tortura, enquanto o dia possibilita a contemplação fúnebre da carne vencida pelo ferro da maquinaria. Alternam, desta forma, a agitação ou o paroxismo dos crimes noturnos e a sideração diurna perante a incapacidade por parte dos humanos em oporem resistência:

De dia uma enorme ausência guarda as portas da cidade

E as ruas têm aquele excesso de silêncio que há no que foi habitado e agora não

Na cidade apenas vivem os lobos

Deste modo se tendo invertido a ordem natural das coisas estão os homens fora e os lobos dentro

Nada acontece antes da noite

Então saem os lobos a caçar os homens e sempre apanham algum (Saramago, 1991:151)

Como é usual durante todo e qualquer fluxo epidémico, a cidade torna-se um espaço viral inabitável para os humanos, que se evadem para o campo numa cinética de sobrevivência aos lobos mecânicos. A atmosfera de pesadelo agudiza-se através da acalmia que reina durante o dia, silêncio assustador de uma cidade desprovida da sua ‘civilização’, em contraste com a selvajaria e a violência da caça noturna. Esta oposição entre o repouso fúnebre do dia e

a agitação do combate noturno pode ser, também, destacada através da alternância entre os versos curtos e descritivos – que impõem a expectativa tensa numa paisagem desertificada e desprotegida (“enorme ausência”, “na cidade apenas vivem os lobos”, “Nada acontece antes da noite”) – e os versos mais longos que realçam o excesso de violência a irromper nas trevas.

Como na maioria dos cenários parasitários, as vítimas servem para o metabolismo viral, ou seja, destinam-se à nutrição dos atacantes: “Os ordenadores utilizados pelo ocupante são alimentados a carne humana porque a eletrônica não pode bastar a tudo” (Saramago, 1991:174). Este cenário de consumo da carne humana faz lembrar o enredo do romance *Under the Skin* (2000), do escritor australiano Michel Faber, no qual a protagonista, uma extraterrestre com aspeto de mulher, Isserley, caça, seduz e mata os humanos que lhe pedem boleia, para os enviar ulteriormente como “vodsel” (carne humana servida como prato de requinte) para os seus compatriotas. Na realidade, Isserley, tem também, um corpo canino, como os lobos do poema *O Ano 1993*, embora tenha sofrido transformações cirúrgicas para adquirir a aparência humana. Na ótica destes extraterrestres, os seres humanos são considerados animais da quinta terrestre da qual se sentem proprietários. Em consequência, a carne dos humanos caçados é processada para consumo nas fábricas subterrâneas. Esta tecnologia prevista para a preparação da carne humana, bem como a supervisão e a esterilização do produto, está, também, patente no poema *O Ano 1993*: “Com a obrigação de examinarem minuciosamente a carne humana atirada três vezes ao dia para dentro da câmara esterilizada forrada de dentes de aço” (Saramago, 1991:174). Mas, para além destas medidas preventivas no tocante à transformação do corpo humano em produto alimentar neutro, há uma regra incontornável e misteriosa que proíbe o consumo do cérebro, possível veículo viral para uma contaminação pela sensibilidade humana:

A carne humana ainda é tempo de o dizer é o melhor que existe para alimentar o domínio de quaisquer ocupantes se exceptuarmos o cérebro

Porém hoje sem que o inspector de serviço se apercebesse uma certa mão cortada metida na câmara apertava no oco dos dedos uma pasta acinzentada contendo algumas centenas de milhões de neurónios (Saramago, 1991:175)

Nesta massa amorfa em que foram transformados os humanos, a mão que sobreviveu à trituração industrial parece ser uma réplica sarcástica da mão de Adão representada no fresco de Michelangelo, *A Criação de Adão*, na Capela Sistina da Roma. No que respeita à

interpretação desta obra, em que os dois protagonistas, Deus e Adão, apontam um para o outro, destacamos a teoria do médico Frank Lynn Meshberger (1990), que associou à figura de Deus a representação anatômica de um cérebro, incluindo as suas partes mais importantes: o lobo frontal, o nervo ótico, a glândula pituitária e o cerebelo. Como possível alusão a esta obra fundamental da civilização que simboliza a génese, a mão, separada do seu corpo e apontando para uma massa de neurónios esmagados, indica uma possível salvação do cérebro/Deus, matriz primordial da ressurreição do ser humano. Daí, a reserva dos ocupantes no que respeita à contaminação pela base informacional dos humanos, que querem exterminar para, assim, se imporem como uma nova ordem de replicadores tecnológicos, ou seja, como temas.

Na verdade, o único recurso de defesa contra esta guerra é, inquestionavelmente, a inteligência humana, que revela a sua complexidade em relação às bestas mecânicas, programadas unidirecionalmente para matar. De facto, as tribos humanas conseguem sobreviver graças a este potencial primitivo de utilizar o espaço geográfico e o tempo noturno como aliados na defesa:

Nenhuma proteção a não ser a da noite ou a sombra dos desfiladeiros por onde a tribo se insinuava como uma longa cobra rastejando

Ali não tinham os lobos mecânicos espaço para atacar e foi possível ver entre duas altas e sonoras muralhas de rocha lutar um milhafre verdadeiro contra uma águia mecânica e vencê-la

Porque a águia fora programada apenas para atacar os homens como o haviam sido os elefantes que bramiam de fúria na garganta dos desfiladeiros apertados onde não podiam entrar (Saramago, 1991:176)

Nesta situação, que expõe cenários recorrentes de luta nos quais a natureza se torna a salvação do homem, a morfologia monstruosa dos elefantes e dos lobos mecânicos invalida a possibilidade de caça em espaços estreitos. Por isso, as águias mecânicas constituem uma arma aérea que pode completar o trabalho das outras bestas cibernéticas. De uma forma surpreendente, estes replicadores tecnológicos são derrubados pelos milhafres reais, que não são considerados alvos da erradicação bélica: “Ninguém morrera subitamente ninguém fora arrebatado aos ares pelas águias mecânicas que os ocupantes lançavam sobre os bandos fugitivos” (Saramago, 1991:166). Numa marcha de sobrevivência de sete dias, que reitera intertextualmente a *Génese*, as tribos reconquistam a memória das lutas primeiras tanto contra os animais totémicos, como contra os outros oponentes humanos: “Sete noites durou a

marcha pelos labirintos da montanha sete dias dormiu a tribo e outras que se haviam juntado em grutas onde às vezes descobriam pinturas de homens lutando contra animais ou outros homens” (Saramago, 1991:176). O epílogo deste confronto põe a nu o quadro visceral das bestas mecânicas e, de uma forma simbólica, o leão surge numa atitude imóvel, não tanto pela nobreza do seu estatuto, mas talvez pela paralisia cibernética que realça a derrota da viralidade tecnológica:

Ao amanhecer de oitavo dia surgiram em campo raso e viram um leão imóvel de pé sobre as quatro patas

Batendo as asas secas dois corvos verdadeiros arrancavam-lhe tiras de pele morta pondo à vista o mecanismo do ventre e dos membros e um nó de fios escuros com um coração apodrecido (Saramago, 1991:176)

Ao esfolar a pele, os corvos não encontram os habituais cadáveres (de carne em decomposição), mas, antes os mecanismos diabólicos que conectam partes do corpo com um coração desnecessário, vestígio simbólico do animal contaminado pela tecnologia. A este respeito, citamos José Gil:

A transparência do corpo do monstro é isto: o interior visceral à flor de pele. O que fascina é que esse interior “se corporize” e que não seja realmente um corpo – pois não tem alma. Ao mostrar o avesso da pele, é sua alma abortada que o monstro exhibe: o seu corpo é o reverso de um corpo com alma, é um corpo que atacou a alma absorvendo-a numa parte corporal. (Gil, 2006:79)

Todavia, como um processo viral nunca para, reiterando as mesmas ameaças e realidades disfóricas, estes vestígios mecânicos seguem a direção do vento rumo a outras terras, cenário visionário este que Saramago prevê para os novos horizontes de singularidade tecnológica: “As carcaças de animais mecânicos rolavam pelas planícies como arbustos desenraizados e tudo era arrastado para longe para os países onde os pesadelos nascem e o terror” (Saramago, 1991:182). De facto, é de assinalar uma desordem crónica na segurança ontológica⁸², que implica uma derrogação do corpóreo em proveito dos sistemas mecanizados

⁸² A extinção de espécie humana com todas as suas características físicas e mentais é, também, mencionada no romance *The Last Man* de Mary Shelley, mas a Autora não prevê esta concorrência de replicadores, que poderiam futuramente substituir o homem: “But the game is up! We must all die; nor leave neither survivor nor heir to the wide inheritance of earth. We must all die! The species of man must perish; his frame of exquisite workmanship; the wondrous mechanism of his senses; the noble proportion of his godlike limbs; his mind, the throned king of these; must perish.” (Shelley, 2004:329).

e dos replicadores digitais, ou, nas palavras do filósofo sloveno Zizek, “a ruptura ecológica, a redução biogenética dos seres humanos a máquinas manipuláveis, controle digital total sobre as nossas vidas.” (2010:397).

Retomando sinteticamente a viralidade que transforma o corpo humano em rinocerontes na peça de Ionesco e os corpos animais em corpos mecânicos, verdadeiras máquinas de guerra no poema *O Ano 1993*, ponderamos a possibilidade que tem o humano de criar os seus próprios inimigos. A sedução pela tecnologia determina, pois, a alienação fatal do homem numa réplica bestial mecânica, que requestiona o estatuto de ser sensível e, portanto, uma possível etapa final da evolução humana, onde o indivíduo se define como o “monge do vazio, o Quadrado Preto sobre duas pernas” (Sloterdijk, 2001:23), à imagem de um Béranger perdido entre os rinocerontes.

A epidemia de bestas na visão de Saramago e de Ionesco coloca, verdade seja dita, uma questão em relação às novas fórmulas de simbiose entre o corpo orgânico e o corpo tecnológico, questionando a posição real do hóspede invasor: será o corpo humano o vírus do novo organismo tecnológico ou um simples recetor do parasita cibernético? Quem contamina quem? A resposta pode ser, eventualmente, encontrada na evolução da vida, que fixou um lugar central para o homem na perspectiva geral ontológica: “Se formos substituídos por máquinas, isso representará uma viragem evolutiva não muito diferente daquela que teve lugar quando as bactérias se combinaram de modo a criarem os nossos primeiros antepassados”. (Gray, 2007:29).

Esta intrusão e incorporação da tecnologia, esta fusão entre o orgânico e o cibernético, constitui um desafio para a pureza ontológica, que se altera fatalmente pela via da redundância de uma viralidade provocada. Assim, a proliferação de formas híbridas com aparência de bestas é uma subversão tecnológica contra o corpo biológico, uma transgressão da vida operada mediante mecanismos “disciplinados” pelas leis cibernéticas, passíveis de transformação do *soma* numa *infralingua* do obscuro. Tal visão tecnofóbica é evidente, sobretudo, em *O Ano 1993*, onde a tecnologia se torna uma ferramenta necessária para prescrever uma nova ordem ontológica:

A antropotécnica real exige então do estadista que entenda como entrelaçar entre si para o Estado, e do modo mais efectivo, as propriedades propícias de pessoas

dóceis por livre vontade, de modo que, sob a sua direção, o Parque Humano alcance uma homeostase ótima. (Sloterdijk, 2007:71)

O corpo aumentado tenta exterminar os últimos rastos/restos do corpo orgânico obsoleto, homogeneizando o *weltanschauung* de um novo mundo mecanizado e configurando a força mecânica e a produção serial de novos “agentes” virais:

The posthuman body is a technology, a screen, a projected image; it is a body under the sign of AIDS, a contaminated body, a deadly body, a techno-body; it is ... a queer body. The human body itself is no longer part of “the family of man” but of a zoo posthumanity. (Halberstam e Livingston, 1995:3)

De facto, esta nova possibilidade de existir num corpo insensível ao sofrimento e à degradação da carne, projetando o homem neste horizonte antropoceno, não deixou de constituir uma hipótese ficcional desenvolvida por Guy de Maupassant na sua novela *Le Horla* (segunda versão), onde uma misteriosa epidemia constitui um bom pretexto para redefinir uma outra forma de existência num corpo aumentado e invulnerável ao desgaste espaço-temporal:

Un être nouveau! pourquoi pas ? Il devait venir assurément ! pourquoi serions-nous des derniers ! Nous ne le distinguons point, ainsi que tous les autres créés avant nous ? C’est que sa nature est plus parfaite, son corps plus fin et plus fini que le nôtre, que le nôtre si faible, si maladroitement conçu, encombré d’organes toujours fatigué, toujours forcé comme des ressorts trop complexes, que le nôtre, qui vit comme une plante et comme une bête, en se nourrissant péniblement d’air, d’herbe et de viande, machine animale en proie aux maladies, aux déformations, aux putréfactions, poussive, mal réglée, naïve et bizarre, ingénieusement mal faite, œuvre grossière et délicate, ébauche d’être qui pourrait devenir intelligent et superbe. (Maupassant, 1992:934)

Consideramos que este extrato de Guy de Maupassant pode sintetizar, perfeitamente, os ‘contornos’ virais das expressões bestiais ocorrentes nos textos de José Saramago e de Eugène Ionesco: projetando a vida num horizonte de segurança e de perfeita imunidade, o corpo transmuta-se numa máquina, cujo objetivo é transformar o mundo numa paisagem do *a-feeling*.

CAPÍTULO III – A VIRALIDADE MEMÉTICA

“We are all tainted with viral origins. The whole quality of human consciousness [...] is basically a virus mechanism.” (Burroughs, *Cities of the Red Night*)

“You will encounter a resisting organism that forces you to talk. That organism is the word.” (Burroughs, *The Ticket that Exploded*)

Tendo revisitado as representações ficcionais da viralidade somática no capítulo anterior, prosseguiremos no estudo das representações literárias da viralidade, no que respeita à replicação de informação, ou seja, à alteração da noosfera através dos agentes patogénicos da mente na obra de José Saramago e de Eugène Ionesco. Referimo-nos aos conceitos, já definidos na parte teórica, de memética, ciência emergente que servirá de quadro teórico para a nossa leitura do romance *O Ensaio sobre a Lucidez*, *O Conto da Ilha desconhecida* de José Saramago e *Les Rhinocéros* de Eugène Ionesco.

Os conceitos de memética e de consiliência⁸³ implantaram novas possibilidades no tocante à interpretação dos textos literários, encarados como “produtos culturais” resultantes do processo bioevolucionista. A dinâmica vital dos memes, os tropos e os conceitos tomados de empréstimo à biologia abriram um novo horizonte no campo da crítica literária: bio-crítica ou estudos de crítica evolucionista (“darwian Lit-Crit”⁸⁴).

Para além do mais, o contacto epistemológico entre a memética e a epidemiologia torna-se evidente mesmo a um nível superficial dos sintagmas metafóricos associados ao termo *meme*: “virus of the mind” (Dawkins, 1993) ou “thought contagion” (Lynch, 1996). E

Este “virus-like view” (Ewald, 2000:18) ou, mais bem dito, esta perspetiva

⁸³ A tendência de reinterpretar o mundo de uma maneira complexa, fazendo coabitar várias áreas de saber com o objetivo de seguir a linha evolutiva do corpo humano, foi claramente formulada pelo filósofo Michel Serres: “Pan tue Panoptès: l’âge du message tue l’ère théorique. Les sciences humaines vont-elles réabsorber les sciences exactes, comme elles l’avaient fait dans l’Antiquité ? Comme elles le disent par le mythe ?” (Serres, 1985:49) ; “[...] comment se fait-il que les sciences les plus objectives et dures se rapprochent plus et mieux du corps que celles dont on pourrait concevoir qu’elles devraient en parler au plus près ?” (Serres, 1999:125).

⁸⁴ O darwinismo literário é considerado por vários teóricos de crítica literária e de evolução da cultura (Joseph Carroll, Brett Cooke, Frederick Turner, Jonathan, Gottschall, Michael Austin, Brian, Boyd, para mais não citar) um ramo das ciências da literatura, emergente do neodarwinismo, que estuda os textos ficcionais num contexto coevolucionista de genes e memes, de interação entre as características genéticas transmitidas e as configurações culturais.

epidemiológica aplicada ao fenómeno cultural aponta para uma “disseminação ilimitada” das ideias: com efeito, a transmissão horizontal (ao longo da mesma geração), detentora de vários “centros” de infeção e vetores de sentido, e vertical (de uma geração para outra), tornam o contágio memético um processo contínuo e sem limites claros em relação a uma epidemia que ataca o corpo físico e que pode ser limitada no tempo e no espaço. A memética tenta identificar estes padrões epidemiológicos na difusão de ideias e padrões culturais, detetando possíveis códigos parasitários, a fim de configurar o *design* do parasita da mente. Transferindo estas ambições para o campo da literatura, poderíamos focalizar a nossa atenção crítica sobre uma possível ‘epidemiologia das representações’, como difusão a nível ficcional da informação ‘endémica’.

A metáfora do vírus na literatura pós-modernista⁸⁵ foi explorada ao nível da linguagem como “entidade mutante” e desterritorializante⁸⁶ do significado. Na literatura americana, o escritor William Burroughs “antecipou” Richard Dawkins nos seus textos de ficção, aproximando-se do conceito de meme: com efeito, em *Word Virus* (1998), considera a linguagem como sendo um mecanismo viral replicativo semântico, instrumento de controlo ideológico. A perspetiva do vírus não se reduz apenas à linguagem, mas associa-se aos vários ‘produtos do pensamento’: os vírus são “simply very small units of sound and image” (Burroughs, 1998:301), que podem ameaçar a integridade do corpo biológico – tal como aparece no texto *The Ticket That Exploded* (1961:49) – ou, por outras palavras, organismos parasitas que invadem o sistema central nervoso, provocando a morte.

1. A cegueira da mente ou o ensaio sobre a propaganda

Os memes que interferem na vida somática dos seres humanos através dos “produtos do pensamento” aparecem como representação literária recorrente nos romances de José Saramago, simbolizando a unidade e a continuidade do corpo, entidade de carne e pensamento; tal como Burroughs, Saramago materializa o pensamento, esculpindo-o na carne

⁸⁵ “Postmodernism may be a response, direct or oblique, to the Unimaginable that Modernism glimpsed only in its most prophetic moments. Certainly it is not the Dehumanization of the Arts that concerns us now; it is rather the Denaturalization of the Planet and the End of the Man. We are, I believe, inhabitants of another Time and another Space, and we no longer know what response is adequate to reality.” (Hassan, 1987:39)

⁸⁶ “Se déterritorialiser, c’est quitter une habitude, une sédentarité. Plus clairement, c’est échapper à une aliénation, à des processus de subjectivation précis.” (Deleuze, 1972:162)

do corpo como uma invasão agressiva por parte da informação da consistência somática, que configura um “ecossistema” memético englobando *memeplexos*⁸⁷ políticos, filosóficos e religiosos. Neste sentido, cada obra de ficção saramaguiana desenvolve, numa técnica de contraponto, tópicos epidémicos em que alternam o parasitar biológico e o parasitar memético, impondo à praga etapas sequencias (a quarentena, a propaganda política, filosófica e religiosa), que transformam as mentes em terreno fértil para os novos memes. Nesta sequência, poderia a “leitura” da lucidez, no romance *Ensaio sobre a Lucidez*, ter uma interpretação memética, segundo o qual se seleciona o replicador destinado a sobreviver: o gene ou o meme? E, neste caso de processo automático de replicação⁸⁸, que sentido teria a lucidez? Seria o homem mais do que um “recipiente” de memes e de genes, erguendo “muros de brancura” contra os replicadores à procura de uma [própria] identidade?

Partindo de uma situação de crise política, imaginada como um *fiasco* ideológico da democracia dissolvida num ato epidémico de abstenção, Saramago implica o leitor num complexo memeplexo, incidindo sobre o confronto permanente entre vários discursos de propaganda. Neste contexto, propomos a interpretação do romance *Ensaio sobre a Lucidez* em função da dinâmica de difusão, de constituição, de mutação e de competição-seleção dos memes, seguindo um modelo epidemiológico no qual alternam um parasitar biológico e um contágio memético.

Será então, o voto em branco, uma realidade memética latente, passível de desenvolvimento de “virtualidades” entre um espaço mental imunodeficiente propício à replicação das informações parasitarias⁸⁹ (desvios ideológicos da política em vigor) e um espaço mental imune à infestação propagandística?

⁸⁷ O conceito de memeplexo apareceu pela primeira vez no livro *The Meme Machine* (1999) de Susan Blackmore, sendo definido como um conjunto de memes que trabalham em conjunto para facilitarem a transmissão da informação coletiva. A Autora explica o memeplexo de religião: “The purpose of religion may seem awkward or even unintelligible, but to the host the memeplex of religion creates a paradigm through which he or she can solve philosophical questions and feel content in knowing that these questions can be solved. The built-in defense mechanisms against other explanations will furthermore protect the host (and the memeplex) from being subjected to changes of this basic belief system. Aside from protecting the host from hostile meme-intrusions, religions also include a factor of ‘conversion’. All major world-religions have a religious task to spread the religion and convert non-believers. Next to that, they all have their own holy scriptures which hasten spreading and make sure the memes can survive over time.” (Blackmore, 1999: 187-194).

⁸⁸ “My own body is a meme machine designed by a long history of meme-gene coevolution. It is furnished with plenty of memes it has already copied, and surrounded by masses more potentially copyable memes from which it has to choose.” (Blackmore, 2000:40)

⁸⁹ “We now have two effects operating. First, everyone gets gradually better at imitating the successful memes, which means that more and more memes are created and culture expands. Second, genes for the ability to copy

Seguindo esta leitura seletiva dos memes e quedando-nos na competição informacional que determina a sobrevivência dos mesmos em função da sua adaptabilidade a um meio mental propício ao processo de replicação, passamos a imbricar os sentidos de dois eventos epidêmicos, a cegueira branca do romance *Ensaio sobre a Cegueira* e a cegueira de voto em branco no romance *Ensaio sobre a Lucidez*. O contágio provocado pelo vírus biológico misterioso do romance *Ensaio sobre a Cegueira* provoca uma epidemia de voto em branco, de comportamento memético (abstenção generalizada), ou seja, um ‘desafio’ ao meme de “democracia”⁹⁰. Nesta sequência, consideramos a brancura da mente uma forma subversiva de cancelar o efeito sedutor⁹¹ da ideologia, em proveito da unicidade do *soma*, produzindo mudanças de paradigmas mentais.

Além do mais, a “brancura” da mente poderá ser associada à proliferação excessiva das imagens da hiperrealidade; não é por acaso que a epidemia de cegueira, que simboliza o vazio do excessivo visual, provoca uma reação epidêmica de esvaziamento da mente. O voto em branco pode ser interpretado como uma purificação da paisagem mental, que instala um novo paradigma de pensar no mundo (no romance *Ensaio sobre a Lucidez*), em analogia com a epidemia de cegueira branca, que instaura um novo paradigma de sentir a realidade (no romance *Ensaio sobre a Cegueira*).

Por consequência, a mutação a nível dos conteúdos meméticos abre uma “fenda de liberdade” na qual as pessoas podem inserir “desvios” ao processo replicador da informação, tendo em vista que o meme é um código informacional, móvel, transformável, falível: “Assim é, além disso, há outro factor importante, talvez o mais importante de todos, Qual, Por muito

meme fountains and their popular memes have an advantage and more people come to behave this way. But this now creates selection pressure for the ability to discriminate between useful and useless memes (i.e., useful or useless from the ‘genes’ point of view), because copying a popular meme just might prove fatal. As memes evolve in one direction or another, according to the outcome of memetic selection and the kinds of memes the meme fountains happen to be best at propagating, survival increasingly depends on the ability to choose which memes to copy and which to avoid.” (Blackmore, 2000:32)

⁹⁰ Esta representação literária de Saramago, relativa à dinâmica dos memes, é uma forma suprema de versatilidade do ato de pensar; no nosso texto argumentativo, o voto em branco vai ser interpretado como um processo subversivo do pensamento memético.

⁹¹ “Em todo o caso, só alguém com uma prodigiosa ignorância histórica poderia crer que da competição entre as ideias pudesse resultar o triunfo da verdade. É certo que as ideias competem entre si, mas as vencedoras são normalmente as que têm o poder e a loucura humana do seu lado. [...] A teoria darwiniana diz-nos que o interesse na verdade não é necessário para a sobrevivência ou a reprodução. Muitas vezes, é mesmo uma desvantagem. [...] Entre os seres humanos, os melhores enganadores são os que se enganam a si próprios; «Enganamo-nos a nos próprios a fim de melhor enganarmos os outros» diz Wright.” (Gray, 2007:37)

que se tenha tentado e continue a tentar-se, nunca se há-de conseguir que as pessoas pensem todas da mesma maneira, [...]” (Saramago, 2004:88).

Abrindo o romance com uma prolongada expectativa dos eleitores na participação do voto municipal, num dia de domingo chuvoso, o leitor depara de imediato com uma crise do sistema político: “[...] uma abstenção sem paralelo na história da nossa democracia ameaçava gravemente a estabilidade não só do regime, mas também, muito mais grave, do sistema”. (Saramago, 2004:25). Ao associar o fluxo torrencial da chuva à abstenção eleitoral, sugere-se, desde o início, uma atmosfera de viralidade memética, de crescendo da apatia relacionada com a participação no ato de votar: “[...] há derrubamentos e inundações por toda a parte, a abstenção, desta vez, vai subir em flecha.” (Saramago, 2004:12). O resultado confirma este contágio memético, intensificando a atitude comum dos eleitores, que converge para o voto em branco: “Pouquíssimos os votos nulos, pouquíssimas as abstenções. Todos os outros, mais de setenta por cento da totalidade, estavam em branco.” (*idem*:26). Obviamente, a singularidade do evento aponta para uma coincidência inverosímil: “A muita gente há-de parecer assombrosa, para não dizer impossível de suceder, esta coincidência de procedimento entre tantos milhares de pessoas que não se conhecem, que não pensam da mesma forma, que pertencem a classes ou níveis sociais diferentes, [...]” (*idem*:35). Esta mudança brusca de paradigma do modo de vida dos habitantes da capital surge como um “ato de limpeza”, um novo início purificador simbolizado pela brancura do voto:

Realmente, parecia que a maior parte dos habitantes da capital estavam decididos a mudar da vida, de gosto e de estilo. O grande equívoco deles, como a partir de agora se começará a ver melhor, foi terem votado em branco. Já que tinham querido limpeza, iriam tê-la. (*idem*:47)

Deslocando-se nitidamente do poder político, através do silêncio eleitoral, as massas ‘subversivas’ são investigadas mediante um processo de ‘purificação’, de perquirição mental e moral que impõe a primeira quarentena contra o alastramento desta praga branca. Assim, a população é invadida por um ‘exército’ de polícias, que tentam revelar a causa e descobrir os culpados desta perigosa infeção. Ao espiar e ao interrogar os suspeitos, como se de uma verdadeira inquisição da democracia se tratasse, as autoridades políticas obrigam a população a uma ‘vacina’ de compromisso de honra contra qualquer possibilidade de contaminação: “[...] depois de assinarem, também sob juramento, um documento em que manifestavam o

mais activo repúdio da peste moral que viera infectar uma importante parcela da população [...]” (*idem*:47). Mas, apesar destas medidas coercitivas, a infeção memética mantém-se e o ministro da defesa declara a quarentena física dos habitantes da capital, ou seja, o estado de sítio, obrigando a uma situação de exceção na realidade metropolitana “antes que a pestilência e a gangrena alastrem à parte ainda sã do país.” (*idem*:41). Neste contexto, o ministro de negócios estrangeiros justifica a crise como uma medida necessária contra um eventual perigo pandémico:

[...] e devo mesmo recordar a este conselho de que já não são poucos os estados que me manifestaram a sua preocupação de que o que está a suceder aqui possa vir a atravessar as fronteiras e espalhar-se como uma nova peste negra, Branca, esta é branca, corrigiu com um sorriso pacificador o chefe de governo, E então, sim, rematou o ministro de negócios estrangeiros, então poderemos, com muito mais propriedade, falar de cargas de profundidade contra a estabilidade do sistema democrático, não simplesmente, não meramente, num país, neste país, mas em todo o planeta. (Saramago, 2004:63)

Num discurso propagandístico parasitário, várias instâncias do governo trocam alternativamente pontos de vista, que intensificam a autoridade com a qual são distribuídas as punições aos ‘pestiferados’ brancos, não menos infeciosos do que os consagrados contaminadores da peste negra, comprometendo a “transcendente importância destas eleições municipais para o futuro da capital” (*idem*:12). Contudo, este estado de sítio fica, também, sem efeito e a força eleitoral mantém-se inabalada na sua atitude ‘branca’. Por esta razão, as autoridades prosseguem com uma terceira medida de constrangimento, que, de facto, representa uma réplica do poder contra o voto em branco. Assim sendo, o governo e a sua jurisdição abandona a cidade, como verdadeiro “cautério para a infecta supuração política” (*idem*:99), admitindo dessa forma a possibilidade de uma contaminação fatal para os seus fundamentos “democráticos”:

[...] o que o primeiro-ministro havia proposto era, nem mais nem menos, fugir ao vírus que tinha atacado a maior parte dos habitantes da capital e que, já que o pior sempre está esperando atrás da porta, talvez acabasse por infectar o que restava deles e até mesmo, quem sabe, todo o país. (*idem*:79)

Isolados como “pestíferos em quarentena” (*idem*:103) e abandonados ao caos previsto pelos governantes, os habitantes da capital revelam um comportamento social impecável,

invalidando, assim, qualquer intervenção da autoridade na preservação da harmonia cívica: “Ao contrário das predições dos agoireiros, não se tinham dado durante estes dias nem mais roubos, nem mais violações, nem mais assassinios como antes.” (*idem*:115). Esta ‘benéfica’ praga derroga a violência social que acompanha, naturalmente, qualquer fenómeno epidémico e revela a inutilidade do “harmonioso binómio autoridade-obediência à luz do qual floresceram as mais felizes sociedades humanas.” (*idem*:106). Visto que “um estado não pode perder uma batalha destas, seria o fim do mundo” (*idem*:135), ele tenta manipular os fluxos de pensamento através do “trabalho de intoxicação do público” (*idem*:313), ou seja, através da propaganda, para “entorpecer as consciências e aniquilar a razão” (*ibidem*).

Assim, a seleção dos memes políticos implica uma leitura metamémica descodificada pelo discurso oral que segue as leis de manipulação da propaganda, da propagação dos memes através das ondas sonoras. O aspeto oral do discurso propagandista, no romance *Ensaio sobre a Cegueira*, predomina em detrimento de outros meios de infestação das mentes, justificando a opinião linguística de José Saramago no que respeita à incorporação da oralidade no texto escrito; a prosódia da frase prepara a mente, através da função fática da linguagem, para uma recetividade adequada à parasitagem memética. Desta forma, a linguagem torna-se uma *performance* que tenta atrair as mentes para uma espécie de *vórtice* de adesão unânime, que paralisa uma eventual suscetibilidade dos memes concorrentes:

Language is a good way of creating memes with high fecundity and fidelity. For example, sound carries better than visual stimuli to several people at once. Sounds digitized into words can be copied with higher fidelity than continuously varying sounds. Using different word orders in different circumstances opens up more niches for memes to occupy and so on. For this general reason we should expect language memes to succeed in memetic evolutions and then memetic driving to cause the spread of the genes that make that language possible. That is, in an environment in which simple language is spreading memetically, the meme fountains will have the best command of the new language because they are good at imitation, while the people who cannot pick it up will be at a disadvantage in a way they never would have been before language appeared. (Blackmore, 2000: 33)

O discurso do primeiro-ministro (que concretiza um outro meme ocorrente em situações epidémicas – o discurso da conspiração), ao referir-se à crise do contágio pelo voto em branco, indica a invisualidade como origem desta nova epidemia de cegueira do pensamento (a clonagem da mente como imagem do poder autorreplicativo dos pensamentos...). Ora, no estudo evolucionista aplicado aos vários períodos culturais e

intitulado, *On Deep History and the Brain* (2008), Daniel Lord Smail considera a epidemia (a praga) como um dos fatores de “estress” ecológico, que pode contribuir para a configuração do perfil psicofarmacológico da mente. Poder-se-ia considerar esta referência intertextual de Saramago (a epidemia do voto em branco surge quatro anos depois da epidemia da cegueira, quase como uma resposta automática do corpo ritmado pelo pulsar ideológico) como uma alusão ao poder de irradiação da praga na mente, provocando um reflexo memético? As duas atitudes epistemológicas, a epidemiologia e a memética, conjugam variantes do contágio no longo fragmento abaixo citado do romance *Ensaio sobre a Lucidez*, um verdadeiro “bloco semântico de memes”:

Senhor presidente, meus senhores, ousemos dar um passo em frente, substituamos o silêncio pela palavra, acabemos com este estúpido e inútil fingimento de que nada aconteceu antes, falemos abertamente sobre o que foi a nossa vida, se era vida aquilo, durante o tempo em que estivemos cegos, que os jornais recordem, que os escritores escrevam, que a televisão mostre as imagens da cidade tomadas depois de termos recuperado a visão, convençam-se as pessoas a falar dos males de toda a espécie que tiveram de suportar, falem dos mortos, dos desaparecidos, das ruínas, dos incêndios, do lixo, da podridão, e depois, quando tivermos arrancado os farrapos de falsa normalidade com que temos andado a querer tapar a chaga, diremos que a cegueira desses dias regressou sob uma nova forma, chamaremos a atenção da gente para o paralelo entre a brancura da cegueira de há quatro anos e o voto em branco de agora, a comparação é grosseira e enganosa, sou o primeiro a reconhecê-lo, e não faltará quem liminarmente a rejeite como uma ofensa à inteligência, à lógica e ao senso comum, mas é possível que muitas pessoas, e espero que depressa se venham a converter em esmagadora maioria, se deixem impressionar, que se perguntem diante do espelho se não estarão outra vez cegas, se esta cegueira, ainda mais vergonhosa que a outra, não os estará a desviar da direcção correcta, a empurrar para o desastre extremo que seria o desmoronamento talvez definitivo de um sistema político que, sem que nos tivéssemos apercebido da ameaça, transportava desde a origem, no seu núcleo vital, isto é, no exercício do voto, a semente da sua própria destruição ou, hipótese não menos inquietante, de uma passagem a algo completamente novo, desconhecido, tão diferente que, aí, criados como fomos à sombra de rotinas eleitorais que durante gerações e gerações lograram escamotear o que vemos agora ser um dos seus trunfos mais importantes, nós não teríamos com certeza lugar. Creio firmemente, continuou o primeiro-ministro, que a mudança estratégica de que necessitávamos está à vista, creio que a recondução do sistema ao statu quo está ao nosso alcance, porém, eu sou o primeiro-ministro deste país, não um vulgar vendedor de banha da cobra que vem prometer maravilhas, em todo o caso dir-vos-ei que, se não conseguirmos resultados em vinte e quatro horas, confio que começaremos a percebê-los antes que passem vinte e quatro dias, mas a luta será longa e trabalhosa, reduzir a nova peste.⁹² (*Saramago*, 2004:180)

⁹² Pedimos desculpa pela extensão da citação.

Uma leitura orientada no sentido de detetar valências meméticas no discurso oficial do primeiro-ministro enfatiza, desde as primeiras palavras, um desafio (“substituamos o silêncio pela palavra”) lançado a uma possível virgindade da mente (no sentido da originalidade identitária) e fazendo referência aos memes veiculados pelos mass media. O mundo dos simulacros, da contaminação viral através das imagens veiculando memes, expõe a mente humana a um outro tipo de cegueira, que transmuta os vírus do pensamento em base ‘transparente’ da realidade: “Man is nothing but a dirty little germ – an irrational virus marring a universe of transparency” (Baudrillard, 1993:61). O longo fragmento já citado constitui um exemplo da genética de ideias, uma prova literária de que a cultura é uma matéria viva que tem uma evolução paralela ao desenvolvimento biológico do corpo, existindo mesmo o perigo de sermos utilizados como recipientes dos replicadores. Assim, somos os recipientes biológicos dos nossos próprios genes e memes, um sistema replicador do *eu* que Susan Blackmore designa por “memeplexe”:

Just as selfish genes group together for mutual protection, so whenever memes can propagate better as part of a group than on their own they form co-adapted meme complexes, or memeplexes. Memeplexes include languages, religions, scientific theories, political ideologies and belief systems such as acupuncture or astrology. Like memes, memeplexes spread as long there is some reason for them to be copied. Some are true or useful, others are copied despite being false. (Blackmore, 1999)

O romance *Ensaio sobre a Lucidez* pode ser analisado sob o ponto de vista do “jogo” entre dois tipos de replicadores, ponto de vista original incidindo sobre a incorporação de vários tipos de informação: o vírus biológico (através das referências intertextuais à epidemia de cegueira branca no romance *O Ensaio sobre a Cegueira*) e o vírus da mente (o meme). A configuração do mundo material (neste caso, o corpo humano) a partir da informação veiculada, mas, sobretudo, a partir do contágio entre vários tipos de informação, reverte fundamentalmente para questões de ontologia: como podemos interpretar a nossa existência se somos apenas a “concretização” material de vários tipos de informação replicada? Retomando a análise do fragmento transcrito, destacamos um “discurso conflitual” de competição-seleção, como no caso dos “genes egoístas” (R. Dawkins), onde os memes mais comuns se impõem como os mais fortes: “[...] a luta será longa e trabalhosa, reduzir a nova peste”. Assim, a

dinâmica dos memes em termos de transmissão nem sempre segue as regras de “sedução”, de indução e de “infiltração discreta” na mente, optando, também, pelo confronto aberto.

Naturalmente, o processo de seleção determina a aparição de mutantes (“a cegueira desses dias regressou sob uma nova forma”, “sem que nos tivéssemos apercebido da ameaça”, “hipótese não menos inquietante, de uma passagem a algo completamente novo, desconhecido, tão diferente”). Da mesma maneira, e orientando o seu discurso para um ‘terreno memético’, o primeiro-ministro do romance *Ensaio sobre a Lucidez* faz referências autodenunciantes em relação à “fragilidade” racional de veiculação e inserção dos memes na mente: “a comparação é grosseira e enganosa”, “uma ofensa à inteligência, à lógica e ao senso comum”, “desviar da direção correta”. O alvo do seu discurso configura uma perspetiva claramente evolucionista, relativamente à seleção dos memes mais fortes que são colocados num maior número de “recipientes” humanos, através da linguagem: “o cavalo troiano” que seduz a mente transformada num palco de alternância entre a dúvida e a persuasão – “[...] e espero que depressa se venham a converter em esmagadora maioria, se deixem impressionar, que se perguntem diante do espelho se não estarão outra vez cegos, se esta cegueira, ainda mais vergonhosa que a outra, não os estará a desviar da direção correcta, [...]”. (Saramago, 2004:85). A transmissão vertical dos memes (que trabalham para si próprios e não para o indivíduo ou organismo) de uma geração para outra, no exercício “democrático” do voto, torna-se um meio de capitalizar “ideologias” (neste caso, políticas), memosfera fundamental para a coerência social: “[...] sombra de rotinas eleitorais que durante gerações e gerações lograram escamotear [...]”. Estas “rotinas” são dispositivos transportadores dos memes, verdadeiros “protetores” que garantem a qualidade e a fidelidade de replicação, num processo similar à transmissão genética: “As linguagens são conservadoras, andam sempre com os arquivos às costas e aborrecem atualizações.” (*idem*:261). A propaganda transforma o corpo numa máquina viral que prolifera, “diminuindo” a complexidade ideológica do mundo e reduzindo-a aos simples fenómenos ilusórios. Os mitos antigos são, deste modo, substituídos pelo discurso propagandista, derivado das ideologias políticas e lendas urbanas, proliferando e contagiando matrizes cognitivas que configuram novas ‘realidades’ de convivência: “A cabeça dos seres humanos nem sempre está completamente de acordo com o mundo em que vivem, há pessoas que têm dificuldade em ajustar-se à realidade dos factos, no fundo não passam de espíritos débeis e confusos que usam as palavras, [...]” (*idem*:133).

Uma consequência de toda e qualquer situação epidémica é o controlo da propagação através de um outro meme, da quarentena, efeito de colisão entre vários memplexos. No romance *Ensaio sobre a Lucidez*, o estado de sítio traduz este esforço de proteção de uma *memosfera*, tornando-se tanto a coerção do corpo como a da mente num esforço conjugado para preservar o mesmo “canal memético”: as pessoas são reduzidas pela ideologia política a meras “ferramentas” eleitorais. O desvio deste caminho pré-estabelecido pelos hábitos e ritmos meméticos (o exercício do voto será, então, interpretado como um ato automático do corpo ideológico) provoca uma colisão inevitável: “Haveis atraído a memória dos vossos antepassados, eis a dura verdade que atormentará para todo o sempre a vossa consciência, eles ergueram, pedra a pedra, o altar da pátria, vós decidistes destruí-lo, que a vergonha caia pois sobre vós.” (Saramago, 2004:98).

A quarentena da mente é quase um projeto utópico de controlar e vigiar um fluxo imprescindível de pensamentos, de impedir um processo de contágio responsável por uma degradação do meio vital dos corpos que veiculam memes:

[...] a cidade, reparando bem, já não faz parte do mundo conhecido, tornou-se numa panela cheia de comida podre e de vermes, numa ilha empurrada para um mar que não é o seu, um lugar onde rebentou um perigoso foco de infecção e que, à cautela, foi posto em regime de quarentena, à espera de que a peste perca a virulência ou, por não ter mais a quem matar, acabe por se devorar a si mesma. (Saramago, 2004:117)

A propaganda política que gera, através de discursos, ‘doses de certezas’, configurando novas perspectivas ideológicas de uma maneira ‘industrial’, explora instintos básicos de sobrevivência, justificando a coesão social pela via dos memplexos da nacionalidade, podendo garantir os princípios das instituições democráticas:

Queridos compatriotas, queridas compatriotas, o país tem vivido nas últimas semanas aquela que é sem dúvida a mais grave crise de quantas a história do nosso povo regista desde o alvorecer da nacionalidade, nunca como agora foi tão imperiosa a necessidade de uma defesa à outrance da coesão nacional, alguns, uma minoria em comparação com a população do país, mal aconselhados, influenciados por ideias que nada têm que ver com o correcto funcionamento das instituições democráticas vigentes e do respeito que se lhes deve, vêm-se comportando como inimigos mortais dessa coesão, é por isso que sobre a pacífica sociedade que temos sido para hoje a ameaça terrível de um enfrentamento civil de consequências previsíveis para o futuro da pátria, o governo foi o primeiro a compreender a sede de liberdade expressada na tentativa de saída da capital levada a cabo por aqueles a quem sempre reconheceu como patriotas da mais pura água, esses que em circunstâncias das

mais adversas têm actuado, quer pelo voto quer pelo exemplo da sua vida dia a dia, como autênticos e incorruptíveis defensores da legalidade, assim reconstituindo e renovando o melhor do velho espírito legionário, honrando, ao serviço do bem cívico, as suas tradições, ao virarem decididamente as costas à capital, Sodoma e gomorra reunidas no nosso tempo, assim demonstraram um ânimo combativo merecedor de todos os louvores e que o governo reconhece, [...] (Saramago, 2004:163)

A técnica propagandística remete para a diabolização do “inimigo memético” (“inimigos mortais”), que carrega comportamentos subversivos contra um sistema ideológico preservado pela tradição, pelo “velho espírito legionário”; a virulência do discurso constrói-se em séries binárias opositoras (“inimigos mortais”, “patriotas da mais pura água”, “autênticos e incorruptíveis defensores da legalidade”), dividindo o mundo em dois campos de confronto obrigatório. Assim, os ouvintes não têm uma terceira opção, pois o universo é construído à imagem do voto: ou optar por uma ideologia política da sociedade ou dela ficar excluído. O intertexto bíblico que se refere a um mundo apocalíptico ditado pelo castigo, Sodoma e Gomorra, e a “salvação” dos patriotas, dos “legionários” do paradigma democrático do voto, reconstrói, de uma maneira alusiva, a experiência extrema do nazismo, que aniquilava o espaço mental e somático do adversário através de uma quarentena fatal. A hostilidade reveste-se de atitudes intolerantes em relação a estes “hereges” meméticos, polarizando uma guerra aparentemente metafísica, entre o Bem e o Mal, numa metapropaganda destinada a diminuir o impacto de uma outra fonte memética: “[...] mal aconselhados, influenciados por ideias que nada têm que ver com o correcto funcionamento das instituições democráticas vigentes”. Fortificar o próprio memplexo para prevenir casos de vulnerabilidade em relação a um possível ataque intrusivo por um outro paradigma do pensamento seria uma estratégia importante no que respeita ao impacto psicológico, mas também ao número de pessoas contaminadas através dos meios de comunicação social:

Faça saltar da cama o seu melhor redactor de discursos, ponha-o a trabalhar à vista, e entretanto despache à comunicação social a informação de que o ministro do interior falará pela rádio às seis horas, a televisão e os jornais ficam para depois, o importante neste caso é a rádio, São quase cinco horas, senhor primeiro-ministro, Não precisa de mo dizer, tenho relógio, Desculpe, só queria mostrar que o tempo é apertado, Se o seu escritor não for capaz de arrumar trinta linhas num quarto de hora, com ou sem sintaxe, melhor é pô-lo na rua, E que deverá ele escrever, Qualquer arrazoado que convença aquela gente a voltar para casa, que lhe inflame os brios patrióticos, diga que é um crime de lesa-pátria deixar a capital abandonada às mãos das hordas subversivas, diga que todos aqueles que votaram nos partidos que estruturam o actual sistema político, incluindo, como não se pode evitar referir, o partido do meio, nosso directo competidor, constituem a primeira linha de defesa das instituições democráticas,

diga que os lares que deixaram desprotegidos serão assaltados e saqueados pelas quadrilhas insurrectas, não diga que nós os assaltaremos se for necessário, Podíamos acrescentar que cada cidadão que decida regressar a casa, quaisquer que sejam a sua idade e a sua condição social, será considerado pelo governo como um fiel propagandista da legalidade, Propagandista não me parece muito apropriado, é demasiado vulgar, demasiado comercial, além disso, a legalidade já goza de suficiente propaganda, levamos o tempo todo a falar dela, Então, defensores, heraldos ou legionários, Legionários é melhor, e soa forte, marcial, defensores seria um termo sem tesura, daria uma ideia negativa, de passividade, heraldos cheira a idade média, ao passo que a palavra legionários sugere imediatamente acção combativa, ânimo atacante, ainda por cima, como sabemos, é um vocábulo de sólidas tradições, [...] neste momento todos os rádios dos carros estão ligados, o que importa é que a notícia da comunicação ao país seja anunciada já e repetida minuto a minuto, O que eu temo, senhor primeiro-ministro, é que o estado de espírito de todas aquelas pessoas não esteja muito no sentido de se deixarem convencer, se lhes dizemos que vai ser lida uma comunicação do governo, o mais provável é pensarem que os autorizamos a passar, as consequências da decepção podem ser gravíssimas, É muito simples, o seu redactor de arengas vai ter de justificar o pão que come e tudo o mais que lhe pagamos, ele que se desenrasque com o léxico e a retórica [...] (Saramago, 2004:154-155)⁹³

A estratégia de infestação segue uma hierarquia dos canais transportadores do meme, tendo em vista a importância da função fática da linguagem, o impacto emocional que facilita a inserção da informação na mente dos virtuais hospedeiros: a rádio tem prioridade, porquanto a informação dirigida só ao ouvido permite a construção fantasmática da realidade a partir do medo veiculado, de uma maneira sistemática e repetitiva (“o que importa é que a notícia da comunicação ao país seja anunciada já e repetida minuto a minuto”), pelas palavras de um orador especializado em textos que disfarçam a realidade. A imagem aparecerá só depois, através da televisão e dos jornais, para apoiar este “desvio” perceptivo controlado pela configuração de um mundo estável de ‘certezas’ meméticas. Assim, os mecanismos da propaganda são claramente indicados não só pelo controlo da informação e da censura (“diga que os lares que deixaram desprotegidos serão assaltados e saqueados pelas quadrilhas insurrectas, não diga que nós os assaltaremos se for necessário”), mas também por uma seleção lexical bem rigorosa em relação ao lexema propagandista. Mais uma vez, o termo legionário impõe-se no discurso, através das suas conotações marciais e do seu uso conectado com as “sólidas tradições” ideológicas (memeplexos que tiveram sucesso por um longo período de tempo na história de perseguição humana). Esta propaganda intensamente mediatizada que tem por objetivo persuadir “com o léxico e a retórica”, é um tópico literário

⁹³ Pedimos desculpas pela extensão do fragmento citado.

que surge, igualmente, no romance *As Intermittências da Morte*, onde a epidemia da imortalidade dita um discurso patético propagandista de quarentena dos corpos doentes nos respetivos lares. Neste caso, o controlo do movimento demográfico representa um esforço no sentido de preservar o memplexo religioso, ou seja, o regresso “aos valores transcendentais”:

Teoricamente assim é, ainda que, como sabemos, eles sejam capacíssimos de espremer de uma pedra a água que lá não está e depois vendê-la mais cara, de um modo ou outro continuo sem ver que ideia é essa sua. É simples, senhor primeiro-ministro, Oxalá o seja, Em poucas palavras, estancar o caudal da oferta, E isso como se conseguiria, Convencendo as famílias, em nome dos mais sagrados princípios de humanidade, de amor ao próximo e de solidariedade, a ficar com os seus enfermos terminais em casa, E como crê que poderá produzir esse milagre, Estou a pensar numa grande campanha de publicidade em todos os meios de difusão, imprensa, televisão e rádio, incluindo desfiles de rua, sessões de esclarecimento, distribuição de panfletos e autocolantes, teatro de rua e de sala, cinema, sobretudo dramas sentimentais e desenhos animados, uma campanha capaz de emocionar até às lágrimas, uma campanha que leve ao arrependimento os parentes desencaminhados dos seus deveres e obrigações, que torne as pessoas solidárias, abnegadas, compassivas, estou convencido de que em pouquíssimo tempo as famílias pecadoras se tornariam conscientes da imperdoável crueza do seu actual comportamento e regressariam aos valores transcendentais que ainda não há muito tempo eram os seus mais sólidos alicerces (Saramago, 2004:60)

Nos dois fragmentos supracitados podemos detetar várias referências ao discurso literário, no que respeita ao léxico, à retórica, à sintaxe e aos universais humanos como temas de impacto intersubjetivo (“em nome dos mais sagrados princípios de humanidade, de amor ao próximo e de solidariedade”), indiciando a replicação memética através de uma propaganda sempre associada ao universo da ficção, onde o senso seria um resultado dos erros na adaptação dos memes ao ecossistema mental de fantasmas.

O romance *Ensaio sobre a Lucidez* explora, de uma maneira sistemática, este discurso orientado para a manipulação dos comportamentos meméticos, que visa a complexidade do simbolismo da lucidez: o descondicionamento e a desprogramação do ato memético, como subversão das ideologias políticas que uniformizam a paisagem mental. A ideologia, como estrutura de representação no espaço literário, poderia constituir um contexto reflexivo para a inserção dos memes através das várias formas discursivas das “ideias itinerantes”, num ritmo de repetição obsessivo; a matriz discursiva do texto ideológico e literário teria em comum um ‘palco estilístico’, suscetível de incorporar conteúdos meméticos:

A mim o que me assombra é que não se ouça um grito, um viva, um morra, uma palavra de ordem que expresse o que a gente quer, só este silêncio ameaçador que causa arrepios na espinha, Reforme a sua linguagem de filme de terror, talvez, no fim de contas, as pessoas só se tenham cansado das palavras, [...] (*idem*:143)

O simbolismo associado a este ato interpretativo implica uma certa indeterminação e uma abertura do texto literário, ultrapassando o nível teleológico das propagandas reais que mobilizam o aparelho burocrático de um modo que se pretende científico. Censurar, desinformar, manipular a informação disponível em função do alvo memético da propaganda torna-se um *topos* literário recorrente na maioria das obras de José Saramago, conectado, sobretudo, com situações de epidemias biológicas. A propaganda exaltante, marcial, empática adquire várias formas de expressão numa variedade impressionante, que deixa um escasso espaço de revolta a outros memes rivais:

O vexame do ministro do interior foi ter de testemunhar, impotente, como, a pretexto de uma impostergável urgência nacional, o primeiro-ministro punha em movimento, ainda por cima com a forçada concordância do presidente da república, a maquinaria mediática que, englobando imprensa, rádio, televisão e todas as mais subexpressões escritas, auditivas e visualizáveis disponíveis, quer decorrentes quer concorrentes, haveria de convencer a população da capital de que, desgraçadamente, estava outra vez cega. (Saramago, 2004:186)

À cegueira física, ocorrida, como já afirmámos, quatro anos antes da epidemia de abstenção, o governo opõe um outro tipo de cegueira, causada por um excesso de propaganda que explora de uma maneira abusiva o visual: a confusão provocada pela explosão de informações visuais invalida o ato cognitivo individual, sendo o corpo assaltado pelos memes, que carregam a sua única razão de existência – o processo autorreplicativo⁹⁴.

Digamos que pôs a estopa e eu contribuí com o prego, e que a estopa e o prego juntos me autorizam a afirmar que o voto em branco é uma manifestação de cegueira tão destrutiva como a outra, Ou de lucidez, disse o ministro da justiça, Quê, perguntou o ministro do interior, que julgou ter ouvido mal, Disse que o voto em branco poderia ser apreciado como uma manifestação de lucidez por

⁹⁴ “ In our new mimetic view of the universe, we should see these great steps in copying technology not as inventions consciously created for our own benefit, but as the inevitable consequences of memetic evolution. And cui bono? The memes. It is this process that may one day let memes right off the leash”. (Blackmore, 2000:40).

parte de quem o usou, Como se atreve, em pleno conselho do governo, a pronunciar semelhante barbaridade antidemocrática, deveria ter vergonha, nem parece um ministro da justiça, explodiu o da defesa, Pergunto-me se alguma vez terei sido tão ministro da justiça, ou de justiça, como neste momento, Com um pouco mais ainda me vai fazer acreditar que votou em branco, observou o ministro do interior ironicamente, Não, não votei em branco, mas pensá-lo-ei na próxima ocasião. (Saramago, 2004:176)

Assim, os cegos reconstroem um mundo memético ‘fraco’, tendo em conta a experiência sensorial isenta de visão, a partir dos sentidos pouco explorados: o tacto, o olfacto e o sabor implicam a empatia entre o corpo e o mundo, um contacto fenomenológico direto que torna as estereotípias visuais inválidas no tocante ao ato de cognição. Entendemos que a cegueira física do romance *Ensaio sobre a Cegueira* prepara um corpo imune à epidemia ideológica do voto no romance *Ensaio sobre a Lucidez*: as personagens que viveram uma vez a “experiência total” do corpo através da cegueira conquistaram outras visões do mundo, inflexíveis em relação à manipulação memética habitual. O corpo redescoberto através da cegueira adquire a lucidez suficiente para se opor ao fluxo memético, que configura padrões obrigatórios de existência; o sofrimento do *soma* seria, assim, um “desvio” necessário ao engano da mente:

Le corps survit en faisant son affaire de ce double aveuglement. Il ne triche pas, mais demeure silencieux ; il dit la vérité, mais nous l’entendons mal. Son expérience l’emporte sur toute spéculation. *Patior, ergo sum*. Je suis d’abord ce que la douleur a fait de mon corps ; après seulement, loin derrière et longtemps après, je suis ce que je pense. Je vois que tu souffres et comment tu t’y prends pour supporter la douleur, je peux te dire qui tu es ; ce que tu penses avoue rarement et ce que tu dis ment à l’infini. (Serres, 1999:56)

O confronto entre o ministro da justiça e o ministro da defesa é um momento dilemático na interpretação subversiva dos papéis sociais, que nos leva a escolher um caminho memético: ser ministro de justiça nem sempre pressupõe lucidez de pensamento, antes implicando o ato de seguir uma coerência artificialmente construída pelo processo replicativo do meme da “democracia”; a autodenúncia deste falso modelo de lucidez provoca uma reação de defesa do próprio memplexo político (a opção de Saramago pela figura do ministro da defesa transforma o espaço mental num jogo estratégico de xadrez, onde se inserem inimigos meméticos no terreno do adversário...). Técnicas de verosimilhança, de mentira e de falsificação das fontes informativas, impregnando o discurso oficial dos representantes

políticos de confiança, como o do presidente, suscitam dissonâncias cognitivas (“introduzirei as alterações que achar convenientes”), variantes enganadoras da lucidez, que invadirão a mente, à imagem dos papéis que bombardeiam fisicamente a cidade, veículos “brancos” da nova cegueira:

O que proponho, senhor primeiro-ministro, é uma acção rápida, de choque, com helicópteros, Não me diga que está a pensar em bombardear a cidade, Sim senhor, estou a pensar em bombardeá-la com papéis, Com papéis, Precisamente, senhor primeiro-ministro, com papéis, em primeiro lugar, por ordem de importância, teríamos uma proclamação assinada pelo senhor presidente da república e dirigida à população da capital, em segundo lugar, uma série de mensagens breves e eficazes que abram caminho e preparem os espíritos para as acções de efeito previsivelmente mais lento que o senhor primeiro-ministro preconizou, isto é, os jornais, a televisão, as recordações de vivências do tempo em que estivemos cegos, relatos de escritores, etc., a propósito, lembro que o meu ministério dispõe da sua própria equipa de redactores, pessoas muito treinadas na arte de convencer as pessoas, o que, segundo tenho entendido, só com muito esforço e por pouco tempo os escritores conseguem, A ideia parece-me excelente, interrompeu o presidente da república, mas evidentemente o texto terá de vir à minha aprovação, introduzirei as alterações que achar convenientes, de todo o modo acho bem, é uma ideia estupenda, que tem, além do resto, a enorme vantagem política de colocar a figura do presidente da república na primeira linha de combate, é uma boa ideia, sim senhor. (Saramago, 2004:183)

Poderíamos associar este ato simbólico de difusão visível da informação, através da “chuva dos papéis”, à propaganda branca, que tem sempre uma fonte explicitamente identificada (neste caso, o governo) e que prefere optar, numa primeira etapa, por métodos brandos de persuasão, através de discursos que tentam apresentar e argumentar um certo ponto de vista. Os memes atravessam de uma maneira viral as máquinas tecnológicas do sistema político, fazendo alternar várias ‘morfologias’ da propaganda, para que o conteúdo seja acessível a um maior número de hospedeiros mentais. Na ótica literária de Saramago, a força de replicação dos memes, num contexto político, denuncia o descontrolo e a proliferação da informação canalizada através dos meios tecnológicos (que permitem uma velocidade fatal no processo do contágio memético), subvertendo os princípios básicos da própria democracia: a liberdade de expressão não pode proibir a propaganda, que, na realidade, mais não é do que uma forma perversa de proselitismo⁹⁵:

⁹⁵ “Como um vírus de computador, o meme prolifera antes pelo simples facto de programar a sua retransmissão. Recordemos o exemplo clássico dos dois missionários em missão num país rico e politicamente estável – um deles diz: «O fim está próximo, arrependei-vos ou tereis um grande sofrimento», enquanto a mensagem do outro recomenda apenas que se goze uma vida feliz. Embora a segunda mensagem seja muito atraente e reconfortante,

Tomai a severidade dos meus avisos, não como uma ameaça, mas como um cauterio para a infecta supuração política que haveis gerado no vosso seio e em que vos estais revolvendo. Voltareis a ver-me e a ouvir-me no dia em que tiverdes merecido o perdão que, apesar de tudo, estamos inclinados a conceder-vos, eu, vosso presidente, o governo que haveis elegido em melhores tempos, e a parte sã e pura do nosso povo, essa de que neste momento não sois dignos. Até esse dia, adeus, e que o senhor vos proteja. (Saramago, 2004:99)

Este proselitismo fervente que defende um memplexo político opõe-se ao martírio do corpo que se protege contra a contaminação ideológica; a morte da mulher vidente que salvou a humanidade cega demonstra que a verdadeira cegueira não é a dos olhos, mas a da mente, esvaziada da lucidez pela invasão contínua do fluxo memético: “Então o cego perguntou, Ouviste alguma coisa, Três tiros, respondeu outro, Mas havia também um cão aos uivos, Já se calou, deve ter sido o terceiro tiro, Ainda bem, detesto ouvir os cães a uivar.” (*idem*:329). De facto, o final do romance *Ensaio sobre a Lucidez* revela uma cegueira mais profunda do que a cegueira branca do romance anterior. Assim sendo, um dos cegos que foi guiado na realidade disfórica pela mulher vidente, designado por “o primeiro-cego”, decide conspirar contra a sua própria salvadora. Numa carta endereçada ao governo, indica “a natureza do flagelo” como tendo “alguma ligação” entre “a recente cegueira de votar em branco e aquela outra cegueira” (*idem*:189). Considerado bode expiatório da epidemia de voto em branco, por ser a única vidente durante a praga de cegueira ocorrida há quatro anos, a mulher do médico incita a uma guerra propagandística que possa eliminar o germe responsável pela viralidade memética:

[...] em todo o caso dir-vos-ei que, se não conseguirmos resultados em vinte e quatro horas, confio que começaremos a percebê-los antes que se passem vinte e quatro dias, mas a luta será longa e trabalhosa, reduzir a nova peste branca à impotência exigirá tempo e custará muitos esforços, sem esquecer, ah, sem esquecer, a cabeça maldita da ténia, essa que se encontra escondida em qualquer parte, enquanto nós não a descobrirmos no interior nauseabundo da conspiração, enquanto nós não a arrancarmos para a luz e para o castigo que merece, o mortal parasita continuará a reproduzir os seus anéis e a minar as forças da nação [...] (Saramago, 2004:180)

será a primeira que triunfará. Porquê? Porque, se realmente acreditarmos que o fim está próximo, faremos um esforço tremendo visando a conversão do maior número de pessoas possível, ao passo que a segunda crença não requer o mesmo empenhamento no proselitismo.” (Zizek, 2010:172)

Como consequência, os inspetores “lograram trazer à luz o que é, com altíssima probabilidade, a cabeça da ténia cujos anéis têm mantido a paralisia, e atrofiando-a perigosamente, a consciência cívica da maioria dos habitantes desta cidade em idade de votar.” (*idem*:292). Mas, apesar das expectativas do governo, o comissário responsável pela recriminação da mulher do médico torna-se empático com a situação da vítima e tenta minar a propaganda conspirativa dos jornais, publicando um testemunho que atesta a sua inocência. Ratificar a verdade e remover as camadas meméticas são, também, tarefas assíduas do revisor Raimundo Silva no romance *A História do Cerco de Lisboa*:

Porém, o mal das fontes, ainda que verazes de intenção, está na imprecisão dos dados, na propagação alucinada das notícias, agora nos referíamos a uma espécie de faculdade interna de germinação contraditória que opera no interior dos factos ou da versão que deles se oferece, propõe ou vende, e, decorrente desta como que multiplicação de esporos, dá-se a proliferação das próprias fontes segundas e terceiras, as que copiaram, as que o fizeram mal, as que repetiram por ouvir dizer, as que alteraram de boa-fé, as que de má-fé alteraram, as que interpretaram, as que rectificaram, as que tanto lhes fazia, e também as que se proclamaram única, eterna e insubstituível verdade, suspeitas, estas, acima de todas as outras. (Saramago, 1998: 124)

Com efeito, a germinação de outros ‘votos brancos’ não tarda a espalhar-se pela cidade, sob a forma de fotocópias da carta do comissário, consolidando uma liberdade de expressão contra o império memético, ou seja, contra esta viralidade semântica controlada pelos média. De facto, o conteúdo da carta do comissário resume-se a uma frase memorável endereçada aos seus colegas inspetores: “[...] não estarão a trair-me enquanto disserem a verdade, mas neguem-se a aceitar mentiras em nome de uma verdade que não seja vossa.” (Saramago, 2004:284). De uma forma sarcástica, o criminoso encarregado do homicídio da mulher do médico e do comissário é designado por “o homem de gravata azul com pintas brancas”: “Cega não foste, cega serás, branco tiveste, negro verás, com este pico te pico, por diante e por detrás.” (*idem*:259).

A morte da mulher do médico, apesar de não garantir a vitória da ‘democracia branca’, corrobora uma mutação mental, que pode gerar uma cultura duradoura: “O comportamento das pessoas numa cultura duradoura é portanto determinado em parte por ideias recentes que se extinguem rapidamente e em parte por *memes duradoures*: ideias excepcionais replicadas vezes sucessivas, com precisão.” (Deutsch, 2013:535). De facto, este novo paradigma

memético, emergindo de uma guerra propagandística constante, será um outro anel que permite a reconstrução viral de uma “ténia” infinita.

2. Entre o homem *Kitsch* e o Homem *Insula*

“No meme is an island.” (Dennett, *Darwin's Dangerous Idea: Evolution and the Meanings of Life*)

“ALTER-EGO: – Vous dites des sottises, mon cher.
EGO: – Je le sais ! Mais je ne suis pas le seul” (Ionesco, *Cahiers du Collège de Pataphysique*)

Entre a fantasia do mundo onírico e o realismo biológico cru, a epidemia que espalha a “rinocerite” na peça de teatro *Rhinocéros* propõe uma leitura complexa da transgressão dos limites somáticos humanos, na tentativa de redimensionar alternativas meméticas para o nosso ato hermenêutico. A partir deste ponto de vista, o nosso intuito consiste em “prolongar” a leitura crítica do texto *Rhinocéros* de Eugène Ionesco através de *O Conto da Ilha desconhecida* de José Saramago, tendo como base a oposição entre as representações de um paradigma humano replicado mentalmente, o homem *Kitsch*, e a sua resistência emocional, que singularizam o ser no Homem *Insula*.

Será legítimo imaginar uma ponte reflexiva entre estes dois textos, uma continuação natural da insularidade existencial de Béranger na insularidade construída através da emoção, imaginada no conto de Saramago? Quais seriam, neste contexto, os termos de comparação inspirados pela memética? A replicação abusiva das unidades cognitivas que transformam a mente num autêntico palco epidémico, no caso do texto *Rhinocéros*, poderia ser apagada pela emoção subversiva, compartilhada, numa ilha afastada do mundo mentalmente ‘reciclado’ em clichés, nesta ilha desconhecida imaginada por Saramago?

Esta atitude interrogativa inicial afirma-se como ‘instrumento’ necessário para a leitura dos dois textos, orientada para a compreensão da emersão do ser insular das ‘águas meméticas’. A descodificação crítica proporcionará descobertas progressivas em relação à escolha dos termos veiculados pelo título, o homem *Kitsch* e o Homem *Insula*, ajustando-se

ao sentido da leitura dos textos, como pregnâncias⁹⁶ sensoriais do corpo em busca de fórmulas válidas de sobrevivência num processo de viralidade memética.

2.1. Submergir no indistinto memético : o homem Kitsch

“Words without thoughts never to heaven go”.
(Shakespeare, *Hamlet*)

“Il faut faire quelque chose avant d’être submergés.” (Ionesco, *Rhinocéros*)

Como uma ilha surge sempre do mar, vamos iniciar o nosso percurso analítico com uma “investigação” da submersão memética na visão de Ionesco, relativamente à metamorfose identitária ao longo da epidemia de rinocerite. Insistimos neste aspeto, de transição somática e não ideológica, pois tencionamos argumentar a favor da propagação do meme do ‘bem-estar’ do corpo, como paradoxo da própria condição humana: a configuração de um horizonte estereotipado em relação ao conforto fenomenológico determina a opção por um corpo alternativo que exclui a emoção. Neste sentido, e contrariamente à ‘supremacia’ interpretativa ideológica aplicada pela crítica literária à obra *Rhinocéros*, o texto não é construído sobre um discurso retórico de propaganda, que canaliza explicitamente o rumo memético das massas. As personagens de *Rhinocéros* confrontam-se com um excesso de realidade incorporada em ‘aparições’ surrealistas (os rinocerontes), que se torna, subtilmente, um horizonte de sedução: a rinocerite é um processo de autoindução, de imitação, suscetível de produzir discursos persuasivos no tocante à manipulação da própria consciência, num esforço de ajustar a mente a uma visão memética comum. A metamorfose coletiva não tem como alvo a constituição de um corpo político descodificável em ideologias demoníacas de ditadura evidente, mas, antes, a configuração de uma ‘fortaleza somática’, que permite a veiculação de uma mera filosofia de sobrevivência ou de uma “epidemia do não ser”:

⁹⁶ “Parmi les formes saillantes, il existe des formes dont la perception suscite dans le métabolisme du sujet des réactions psychophysiologiques (affectives, motrices, etc.) spécifiques et de grande ampleur (attraction sexuelle, programmes neuromoteurs de capture, agressivité, peur, etc.), des formes dont la reconnaissance est nécessaire à la survie. Ce sont les formes biologiquement significantes intervenant dans les catastrophes à actants de la régulation (prédation et sexualité).” (Petit-Cocorda, 1992:315)

Why do we believe in a self that does not exist? Someone may yet explain this in evolutionary terms, but at least superficially it appears pointless. Why construct a false idea of self, with all its mechanisms protecting self-esteem and its fear of failure and loss, when from the biological point of view it is the body that needs protecting? Note that if we thought of ourselves as the entire organism there would be no problem, but we don't – rather, we seem to believe in a separate self; something that is in charge of the body; something that has to be protected for its own sake. I bet if I asked you – Which would you rather lose – your body or your mind? you wouldn't spend long deciding. (Blackmore, 1996)

Uniformizar a mente esvaziando o ser do fluxo emocional humano transforma o corpo num magma indiferenciado de puras pulsões vitais, numa imagem de *poshlost*⁹⁷. Nestas condições, o devir humano torna-se imprevisível, e a opção pela figura bestial do rinocerente justifica-se plenamente pela tentativa de regressão a um universo impessoal: “[...] ils ne savent plus penser parce qu'ils ne savent plus s'émouvoir, n'ont plus de passions, ils ne savent plus être, ils peuvent « devenir » n'importe qui car, n'étant pas, ils ne sont que les autres. Ils sont interchangeables. ” (Ionesco, 1962 :142). Assim, a perda de identidade num horizonte de experiências sociais homogêneas, expressando vários núcleos meméticos, explica-se pela determinação em preservar o corpo no interior de uma ‘fortaleza’ da vida em coletividade:

Nous ne vivons ensemble qu'en perdant notre identité; inversement, le retour des communautés entraîne avec lui l'appel à l'homogénéité, à la pureté, à l'unité, et la communication est remplacée par la guerre entre ceux qui offrent des sacrifices à des dieux différents, en appellent à des traditions étrangères ou opposées les unes aux autres, parfois mêmes se considèrent comme biologiquement différents des autres et supérieures à eux. (Touraine, 1997:35)

Neste caso, será o corpo o verdadeiro ‘uniforme institucional’ dos memes que escolhem soluções adaptativas próprias? Como poderíamos descodificar esta metáfora de rinocerite, do *soma* excessivo, de materialidade invasora e proliferante, a partir da análise de um estado de mente transfigurado através da sedução? Seria a regressão do corpo humano a um corpo bestial uma tentativa de desistir do pensamento crítico e da emoção individual em proveito de um simples ato de sobreviver através da força física generalizada?

⁹⁷ Palavra russa que recupera imagens literárias da vulgaridade de autossatisfação, “petty evil or self-satisfied vulgarity” (Alexandrov, 1991:106), versão russa de banalidade, trivialidade, falta de espiritualidade e promiscuidade sexual. O escritor Vladimir Nabokov explica o termo “poshlost”: “[...] is not only the obviously trashy but mainly the falsely important, the falsely beautiful, the falsely clever, the falsely attractive.” (Nabokov, 1944:70).

A explosão grotesca dos instintos vitais exagerados e encarnados nos corpos monstruosos dos rinocerontes constitui um jogo onírico que manipula a mente, oscilando entre a aparência do fantasma e a realidade do fanatismo. Novos conteúdos meméticos, veiculados através dos discursos propagandísticos, apagam a sensibilidade somática em proveito das abstrações ideológicas, dos *slogans* dos grupos massificados pelo fanatismo:

Voici un slogan rhinocérique, un slogan d'‘homme nouveau’ qu'un homme ne peut comprendre: tout pour l'État, tout pour la Nation, tout pour la Race. Cela me paraît monstrueux, évidemment. [...] Mais qu'est-ce que l'État [...], qu'est-ce que la Nation, et qu'est-ce que la Société? Des abstractions [...]. L'humanité n'existe pas. Il y a des hommes. La société n'existe pas, il y a des amis. Pour un rhinocéros, ce n'est pas la même chose. Pour moi, son État est fantôme. Pour lui, c'est la personne concrète qui est fantôme. (Ionesco, 1968:117-118)

A força do contágio memético, associada explicitamente por Ionesco a uma “verdadeira epidemia”, faz surgir as pessoas como ‘recipientes’ passivos dos novos dogmas, do fanatismo que suscita uma mutação mental: este *shift paradigm*⁹⁸ canaliza o fluxo mental humano para uma adesão unânime ao mesmo memplexo. Não partilhar o rumo dominante de informação e dos comportamentos equivale a um ato subversivo que interrompe o canal comum de comunicação entre seres que já não se identificam apenas a nível mental, mas, também, a nível corporal:

Je me suis souvenu d'avoir été frappé au cours de ma vie par ce qu'on pourrait appeler le courant d'opinion, par son évolution rapide, sa force de contagion qui est celle d'une véritable épidémie. Les gens tout à coup se laissent envahir par une religion nouvelle, une doctrine, un fanatisme... On assiste alors à une véritable mutation mentale. Je ne sais pas si vous l'avez remarqué, mais lorsque les gens ne partagent plus votre opinion, lorsqu'on ne peut plus s'entendre avec eux, on a l'impression de s'adresser à des monstres... – A des rhinocéros ? – Par exemple. Ils en ont la candeur et la férocité mêlées. Ils vous tueraient en toute bonne conscience... Et l'histoire nous a bien prouvé au cours de ce dernier quart de siècle que les personnes ainsi transformées ne ressemblent pas seulement à des rhinocéros, elles le deviennent véritablement. (Ionesco, 1960:33)

A metamorfose completa dos humanos em rinocerontes garante a proteção do memplexo que acaba de ser constituído, envolvendo cada vez mais os recursos humanos, transformados em simples ferramentas de propagação memética. Nesta linha de pensamento, a

⁹⁸ Termo específico da memética indicando uma evolução obrigatória para o sistema dos memes. Recuperando a tradução do inglês do verbo *shift*, enfatizámos os sentidos de mudança e de transformação.

crítica romena Alexandra Hamdan associou a obra de Ionesco à obra do seu precursor, o dramaturgo Ion Luca Caragiale⁹⁹, tendo em comum a representação do “homem *kitsch*”, típica figura burguesa:

Există o etică Kitsch, caracterizată prin refuzul autenticității, prin triumful aparenței asupra esenței, prin tendința entropiei sociale, exprimată prin ștergerea diferențelor, prin tendința de omogenizare. Prin prisma unei astfel de etici, omul-Kitsch, ca expresie a uniformizării, a instalării lui în mediocritatea colectivă, se definește negativ: lipsă de personalitate, de interes, de voință. Efect al schizofreniei sociale, materializată în stereotipia gândirii și a limbajului care caracterizează clasa de mijloc, „burghezia”, el este omul „lipsit de calități”, receptacul și vehicul al locurilor comune, al clișeeilor, al mistificărilor. (Hamdan, 1998:151)¹⁰⁰

Este homem *kitsch* foi antecipado, na obra de Ion Luca Caragiale, pela figura do „moftangiu”¹⁰¹ protótipo do indivíduo comum, estereotipado, disciplinado no pensamento pelo rumo memético que prevaleceu num certo momento social, uniformizado pela obrigação de partilhar as opiniões da maioria. A mesma crítica, Alexandra Hamdan (1998:154-155), situa o homem *kitsch* num mundo de mediocridade e conformismo, de submissão às conveniências sociais e às aparências de “lustro” intelectual. Neste sentido, Lache e Mache de Caragiale, Bouvard e Pécuchet de Flaubert, o Professor da peça *La Leçon* e o Lógico de *Rhinocéros* são duplos do mesmo “espírito enciclopedista”, que não ultrapassa o nível de mero replicador das “ideias recebidas”¹⁰², dos clichés endêmicos que transformam o mundo social numa tela gigante de proliferação memética. Estes agentes meméticos conducentes à instalação de uma mentalidade “pequeno-burguesa”, veiculada através da imitação ou, mais

⁹⁹ Ion Luca Caragiale (1852-1912), dramaturgo, novelista, panfletário, poeta, escritor e jornalista romeno que antecipou o universo esquizofrênico da linguagem de Ionesco e a personagem “burguesa” que emblematisa clichés de linguagem e de convivência social medíocre.

¹⁰⁰ “Existe uma ética Kitsch, caracterizada pela recusa da autenticidade, pelo triunfo da aparência contra a essência, pela tendência da entropia social, exprimida através da eliminação das diferenças, pela tendência da homogeneização. Pelo prisma de uma ética deste tipo, o homem-Kitsch, como expressão da uniformização, da instalação na mediocridade coletiva, define-se de uma maneira negativa: falta de personalidade, de interesse, de vontade. Efeito da esquizofrenia social, materializada na estereotipia do pensamento e da linguagem que caracteriza a classe média, “a burguesia”, ele é o homem “sem qualidades”, recetáculo e veículo dos lugares comuns, dos clichés, das mistificações.” **[a tradução é da nossa responsabilidade]**

¹⁰¹ Em romeno, o termo refere-se a uma pessoa sem qualidades, detentora de um vazio a nível espiritual. Na visão de Caragiale, ela faz parte de uma aristocracia da inteligência, de uma elite cultural, intelectual e política que partilha uma “sabedoria” medíocre e comum, sem nenhum contributo pessoal e original.

¹⁰² Podemos considerar a iniciativa flaubertiana de escrever *Le dictionnaire des Idées reçues* como uma tentativa literária ‘incipiente’ de elaborar um dicionário dos memes em vigor no século XIX.

bem dito, da despersonalização das massas gregárias em formas agressivas e fanáticas, são os próprios mentores da sociedade, os intelectuais:

Dar ucigasul iubit de mase, dictatorul adorat nu explica, prin el însusi, isteria colectiva. Logica interna a raspândirii unei epidemii ideologice e alta si de ea sunt responsabili, în viziunea lui Ionesco, în primul rând intelectuali (fie ei de extrema dreapta, ca înainte de cel de-al Doilea Razboi Mondial, sau de extrema stânga, ca dupa razboi). Ideologii sunt deci intelectuali, oameni de idei, manipulatori de simboluri culturale si politice, fauritori de planuri utopice (care, aplicate, sfârsesc totdeauna distopic, cosmaresc, orwellian).¹⁰³ (Călinescu, 2005:12)

O Lógico, em *Rhinocéros*, é uma variante patética do cruel Professor da peça *La Leçon*, ambos mentores e guias da sociedade, projetando ‘raciocínios’ alienantes, esquemas lógicos (silogismos) que alteram a realidade e antecipam o absurdo da metamorfose dos humanos em rinocerontes. Na retentiva de Ionesco, os intelectuais preparam a mente, através de ‘filtros’ epistemológicos consagrados (lógica, filosofia, ciência), para aceitarem em massa um fenómeno absurdo, eliminando qualquer emotivo substrato humano em proveito da supremacia e/ou da hegemonia do “pensamento lógico”. Neste sentido, Nae Ionesco, professor de filosofia do escritor Eugène Ionesco na Universidade de Bucareste, inspirou a personagem do *Lógico*, pois ao marcar ideologicamente os amigos e os colegas de geração do jovem escritor, que se tornaram futuros intelectuais, instâncias meméticas da intelectualidade-*kitsch* (seguindo a mediocridade doutrinária acessível à maioria), tornou-se um agente patogénico responsável pela contaminação memética, ou seja, produtor de ideologias utópicas que transformam a mente humana em monstros, veiculando contextos existenciais disfóricos. Na verdade, os ideólogos que propagam memes veiculam ícones culturais, produzindo imagens seriais, clichés de mente, verdadeiros suportes textuais para o material de propaganda:

¹⁰³ “Mas o criminoso amado pelas massas, o ditador adorado não explica, por ele próprio, a histeria coletiva. A lógica interna da propagação de uma epidemia ideológica é outra e os responsáveis por ela, são, na visão de Ionesco, em primeiro lugar, os intelectuais (quer de extrema direita, como antes da Segunda Guerra Mundial, quer de esquerda, como depois da guerra). Os ideólogos são, então, homens de ideias, manipuladores de símbolos culturais e políticos, criadores de planos utópicos (que, aplicados, acabam sempre de uma maneira disfórica, tipo pesadelo, orwelliana).” [a tradução é da nossa responsabilidade]

A linguagem do poder ou a linguagem terrorista (que entre nós é generosamente praticada por alguns grupos que julgam situar-se na extrema-esquerda, segundo uma topologia mais paranóica que política) são linguagens de repetição, em que predominam o estereótipo e a mais inquietante seriedade; essas linguagens afastam a fruição, recalcam o inconsciente, recusam a textualidade. O texto é sempre algo que procura esquivar-se às redes da economia de troca, afirmando-se pela sua inutilidade, pela sua significância irredutível a qualquer significado, pela sua perversão desviada de qualquer mística criadora – mesmo que o texto saiba que a sua inutilidade acaba sempre por ser recuperada. (Barthes, 1997:26)

O silogismo que transfere realidades aberrantes para a mente (O Lógico, através dos esquemas rígidos do pensamento, convence os outros de que “Sócrates é um gato”) prepara um *horizonte cognitivo* adequado a uma realidade somática subvertida: aceitar logicamente que Sócrates, como instância filosófica e cultural emblemática para a humanidade, se identifica com um animal (gato), antecipa, de uma maneira alusiva, a metamorfose dos corpos humanos em rinocerontes. Com efeito, o discurso do Lógico torna-se, através dos argumentos silogísticos, uma propaganda dos memes que persuadem os genes a incorporarem-se em veículos apropriados a uma contaminação total, através do ato de ‘encapsular’ informação no âmbito dos esquemas inflexíveis da lógica, objetivando os textos meméticos em realidades somáticas abusivas: “Reținerea doar a «abuzului» sau a «exagerării» – reificarea acestora, reducerea lor la formule sau clișee învestite cu putere de dogmă – aici trebuie căutate originile rinocerizării.”¹⁰⁴ (Călinescu, 2005:16).

A proliferação das interpretações possíveis para o absurdo veiculado pelo raciocínio ‘lógico’ desrealiza o sentido, parasitando o corpo pela via de novos conteúdos somáticos, a ponto de anular a sua própria ontologia em proveito de um bloco orgânico replicado: o corpo *kitsch* dos rinocerontes. A opção por esta configuração visual pesada, sem qualquer graça estética, como é o caso do corpo do rinoceronte, indistinto ao nível morfológico (a disputa provocada pelo número de cornos das feras), remete o leitor para a imitação das aparências óbvias, pelas fórmulas repetitivas e estereotipadas da arte *kitsch*. Assim, o ‘pedante’ é o recipiente deste intelecto *kitsch*, o autor das crenças meméticas que reitera a autoridade do mito público, captando a atenção das massas:

¹⁰⁴ “Sublinhar só o «abuso» ou «exagero» – a reificação destes, a sua redução às fórmulas ou aos clichés investidos com um poder de dogma – é aqui que precisamos de procurar as origens da rinocerização.” [a tradução é da nossa responsabilidade]

El a abuzat desigur, a împins la extrem metoda de descompunere și de anarhizare a elementelor verbale; el a ajuns chiar să atomizeze cuvântul. Gustul ineditului? Înclinația particulară pentru grotesc? Pofa de a inova și dorința de răzbunare? Poate un pic din toate acestea, dar mai ales necesitatea de renovare a unui stil profund compromis prin inflexibilitatea structurii frazei. În viața curentă se întâmplă rar ca individul să vorbească cu o logică perfectă. Cea mai mare parte a timpului, el este incoerent, ilogic, recurge la onomatopee. Și nu se simte cu nimic șocat. Ba dimpotrivă, când individul vrea să se țină de regulile bunului simț și ale logicii, nu mai e el însuși. Devine pedant. Apare anormal.¹⁰⁵ (Brădescu, 2000:84)

O homem *kitsch* torna-se, desta maneira, um *ready-man* produzido pelo totalitarismo do pensamento, oferecendo esquemas pré-fabricados de vivência. Assim, as respostas feitas evitam qualquer desvio de uma possível atitude interrogativa em relação ao sistema memético invasivo. A falsa democracia do discurso memético precisa de um terreno orgânico resistente, pleno de vitalidade, uma base que leve os memes a proliferar num corpo indestrutível: a ‘coiraça’ do rinoceronte é um símbolo desta dupla proteção do sistema memético, de fora para dentro, mas, sobretudo, de dentro para fora (nenhuma emoção pode “transpirar” através da epiderme impenetrável).

A invasão dos rinocerontes (dos corpos *kitsch*), ou seja, “la course du fauve” corresponde metaforicamente a uma invasão memética, onde um vírus mutante penetra no plasma de um mundo memético alheio. Neste contexto, a aparição do primeiro rinoceronte chama apenas a atenção de Jean, ficando Béranger apático. As demais personagens que se encontram na praça de uma pequena cidade de província reagem mediante uma cadeia contínua de onomatopeias e interjeições¹⁰⁶, envolvendo a mente na mesma poeira de indistinção, de ‘poluição’ ideológica, de impureza, de contaminação incontrolável devido à sua forma aérea: “BÉRANGER, à Jean: Il me semble, oui, c’était un rhinocéros ! Ça en fait de la poussière!” (Ionesco, 1995:545). Atenta-se de imediato na falta de atenção de Béranger a esta confusão memética (através dos barulhos, poeira), na sua forma abstraída de ser, sonhadora, que o protege contra o ataque de um pesadelo invasor. Para ele, os rinocerontes,

¹⁰⁵ “Ele abusou claramente, puxou ao extremo o método de decomposição e de anarquização dos elementos verbais; ele chegou mesmo a atomizar a palavra. O gosto do inédito? A inclinação particular pelo grotesco? O apetite de inovar e o desejo de vingança? Talvez um pouco de tudo isso, mas, sobretudo, a necessidade de renovação de um estilo profundo comprometido pela inflexibilidade da estrutura da frase. Na vida corrente acontece raramente que o indivíduo fale com uma lógica perfeita. A maioria do tempo, ele é incoerente, ilógico, recorre às onomatopeias. E não fica chocado com nada. Pelo contrário, quando o indivíduo quer seguir as regras do bom sentido e da lógica, deixa de ser ele próprio. Fica pedante. Parece anormal.” [a tradução é da nossa responsabilidade]

¹⁰⁶ “Ah! Oh! Ça alors!” (Ionesco, 1995:544-545)

apesar da aparência de perigo e ameaça, têm uma “origem poética”: “BÉRANGER, *excédé et assez fatigué* : Que sais-je alors ? Peut-être s’est-il abrité sous un caillou ?... Peut-être a-t-il fait son nid sur une branche desséchée ?...” (*idem*:550). A atmosfera de confusão redimensiona um espaço mental adequado à difusão memética, preparando deste modo a ‘incubação’ do corpo *kitsch*. O ruído provocado pela invasão memética (metaforizada na chegada imprevista dos rinocerontes) antecipa a impossibilidade de comunicar de uma forma lúcida e empática. Este cenário de entropia torna-se favorável à inserção de um novo vírus memético, através da anestesia da emoção e da ‘morosidade’ mental que convergem no sentido único de preservar o bem-estar do corpo, ou seja, o conforto medíocre do burguês conformado às tendências do seu tempo. Ao negar os recursos emocionais do homem, exaltam-se falsos caminhos interpretativos da existência, meios cognitivos estratégicos que hierarquizam o ser em função das modas que veiculam memes, alicerces da configuração cultural de uma época determinada:

JEAN, à *Béranger* : Les armes de la patience, de la culture, les armes de l’intelligence. (*Béranger bâille.*) Devenez un esprit vif et brillant. Mettez-vous à la page?

BÉRANGER, à *Jean*: Comment se mettre à la page? (Ionesco, 1995:555)

A receita do ser , para além de idêntica, torna-se acessível a qualquer pessoa que tenha a capacidade de corroborar várias tendências intelectuais, cópias e reflexos pálidos dos verdadeiros espíritos, lançando modas para epígonos, para os homens-*kitsch*: “JEAN, à *Béranger*: Visitez les musées, lisez des revues littéraires, allez entendre des conférences. Cela vous sortira de vos angoisses, cela vous formera l’esprit. En quatre semaines, vous êtes un homme cultivé. (*idem*:557). Por consequência, o ser humano torna-se suscetível de ser formatado através de um impacto memético livresco (as revistas literárias), visual (os museus) e auditivo (as conferências), cultivando, desta forma, um terreno fértil para desenvolver atitudes que enfatizam o “espírito de uma época”, ou seja, de um perfil burguês, resultado do seu tempo, pantomima ridícula de uma falsa superioridade intelectual. Minado por clichés, Jean adapta-se a esta ‘patologia da normalidade’ à qual a sociedade burguesa obriga, ao padrão rígido de uma civilização aceitável em termos de harmonia entre a saúde espiritual e

somática, condição da linhagem hereditária paralela entre genes e memes¹⁰⁷: “JEAN: J’ai un équilibre parfait. (*La voix de Jean se fait de plus en plus rauque.*) Je suis sain d’esprit et de corps. Mon hérédité...” (*idem*:594). A contradição entre o estado de saúde e os sintomas de doença de Jean redimensiona uma nova visão interpretativa em relação ao imaginário memético imbricado com o imaginário somático. Na realidade, é o meme do ‘burguês’ que determina as suas atitudes ‘saudáveis’.

Este sentido que emerge do corpo justifica-se através do epicurismo (o prazer como potenciador da força, do poder), como critério seletivo memético, para além de qualquer princípio ético, *pathos*¹⁰⁸ que configura um sistema axiológico orientado para uma ‘leitura’ do corpo em termos evolucionistas; a metamorfose somática é decidida pelos recursos energéticos e afetivos do próprio corpo, numa atitude cliché, do tipo bromide¹⁰⁹, que paralisa qualquer reação adversa a esta opção pelo bem-estar do corpo: “JEAN: Vous voyez le mal partout. Puisque ça lui fait plaisir de devenir rhinocéros, puisque ça lui fait plaisir! Il n’y a rien d’extraordinaire à cela.” (*idem*:600). Assim, a transformação de Jean em rinoceronte tem como ponto de partida um discurso argumentativo baseado na alternância entre o bem-estar do corpo (a invocação da herança saudável, a sua aparência exterior cuidada, a identificação com a força dos rinocerontes) e o mal-estar corporal (a dor de cabeça e o desconforto físico da metamorfose produzida no ‘palco de disfarce burguês’, a casa de banho, símbolo de saneamento e ‘reciclagem’ do ser, neste caso específico), localizando e focalizando a sua metamorfose no rumo memético.

A opção por um outro veículo dos memes, o corpo do rinoceronte, impossibilita qualquer contra-ataque com argumentos ‘civilizacionais’ humanos, pois o novo paradigma do ser biológico investe apenas em recursos energéticos, ou seja, em termos de mera

¹⁰⁷ “Genes are invisible; they are carried by gene-vehicles (organisms) in which they tend to produce characteristic effects (“phenotypic” effects) by which their fates are, in the long run, determined. Memes are also invisible, and are carried by meme-vehicles – pictures, books, sayings (in particular languages, oral or written, on paper or magnetically encoded, etc.). A meme's existence depends on a physical embodiment in some medium; if all such physical embodiments are destroyed, that meme is extinguished. It may, of course, make a subsequent independent reappearance – just as dinosaur genes could, in principle, get together again in some distant future – but the dinosaurs they created and inhabited would not be descendants of the original dinosaurs, or at least not any more directly than we are. The fate of memes – whether copies and copies of copies of them persist and multiply – depends on the selective forces that act directly on the physical vehicles that embody them.” (Dennett, 1990:130)

¹⁰⁸ Este *pathos* orgânico, na visão de Nietzsche, é um *summum* de instintos, pulsões, afetos orientados para um desejo de poder.

¹⁰⁹ Uma frase *bromide* é uma frase cliché. O termo deriva de bromides, que são químicos tranquilizantes e sedativos.

sobrevivência orgânica. Sob este ponto de vista, as tentativas de negociação entre Béranger e Jean redundam num fracasso, pois a incompatibilidade dos paradigmas meméticos pressupõe um gesto total de iconoclastia, de irreverência apocalíptica em relação aos ‘valores’ da civilização humana:

BÉRANGER: Réfléchissez, voyons, vous vous rendez bien compte que nous avons une philosophie que ces animaux n’ont pas, un système de valeurs irremplaçable. Des siècles de civilisation humaine l’ont bâti!...

JEAN, *toujours dans la salle de bain*: Démolissons tout cela, on s’en portera mieux. (*idem*:601)

O caso da metamorfose de Jean, ao longo da toda a peça, torna-se para Béranger, emblemático e obsessivo, não só por razões empáticas, mas, sobretudo pelo lado obscuro e misterioso que pode justificar uma atitude de subversão contra as próprias ‘bases’ biológicas. A rinocerite transforma-se num segredo psicanalítico escondido e revelado, ao mesmo tempo, *no e pelo* corpo, um ato involuntário memético, dificultando a sua própria descodificação em termos de verosimilhança:

BÉRANGER: Il n’a pas dû le faire exprès, je suis convaincu qu’il s’agit là d’un changement involontaire.

DUDARD: Qu’en savons-nous? Il est difficile de connaître les raisons secrètes des décisions des gens. (*idem*:614)

A figura de Jean surge como uma efígie do homem *kitsch*, ajustando o corpo e as suas ‘secreções’ estéticas às tendências burguesas do tempo, à cama de Procusto¹¹⁰, símbolo de intolerância memética em relação às possíveis liberdades subversoras do corpo. Esta intolerância da atitude intelectual, em termos de seleção de fonte memética, determina uma visão aparentemente subversiva de Botard, que recusa a adesão ao memeplexo veiculado constantemente pela imprensa, em proveito de um espírito cartesiano e iluminista assumido:

BOTARD: Je ne crois pas les journalistes. Les journalistes sont tous des menteurs, je sais à quoi m’en tenir, je ne crois que ce que je vois, de mes propres yeux. En tant qu’ancien instituteur, j’aime la chose précise, scientifiquement prouvée, je suis un esprit méthodique, exact. (*idem*:574)

¹¹⁰ Personagem da mitologia grega, bandido que mutilava as suas vítimas, ajustando o tamanho do corpo delas em função das medidas da cama.

Atente-se, desde já, no que diz respeito à atitude de Béranger e de Botard, na distribuição diferencial em termos de rejeição das propostas meméticas: Béranger subtrai-se a qualquer influência uniformizadora da cultura estabelecida (os museus, por exemplo), através da sensibilidade pessoal incompatível com o gosto estético serial e institucionalizado, enquanto Botard recusa “a lavagem ao cérebro” pela informação mediática, advogando o pensamento científico. Num primeiro momento, a intervenção de Botard poderia adquirir uma faceta subversiva contra a corrente memética dominante, veiculada, através do espelho mediático da sociedade, como um muro defensivo da verdade científica interditando mistificações meméticas invasoras; no entanto, a convicção por parte de Botard de que a ciência é o único meio epistemológico carreador de ‘certezas’ ontológicas redimensiona o espaço cognitivo da sua mente, canalizando as informações pelas ‘fibras’ axiológicas. Desta forma, a intolerância para com os tópicos cognitivos que implicam a intersubjetividade antecipa a sua metamorfose em rinoceronte, imagem emblemática da inflexibilidade memética: “BOTARD, à *Dudard*: J’ai la clé des événements, un système d’interprétation infaillible.” (*idem*:589).

A mente, dominada pelas ‘certezas’ científicas ‘imbatíveis’, interpretando tão-somente o mundo a partir dos testes tecnológicos, das provas materiais visíveis, funciona como um interruptor da emoção e da reflexão crítica, vulnerabilizando Botard para a adesão exclusiva aos memes científicos e tornando-o vulnerável à metamorfose num ‘conglomerado’ *kitsch* de preconceitos iluministas. Neste sentido, Susan Blackmore, ao considerar a ciência como uma entidade epistemológica anti-memética, ilustra esta alternância entre a possibilidade de conhecer o mundo através de meios científicos e a impossibilidade de fugir à corrente memética. A visão utópica em relação à verdade transforma, com efeito, a ciência num sistema de ilusões, num memplexo¹¹¹:

I would say that selves are co-adapted meme complexes – though only one of many supported by any given brain. Like religions, political belief systems and cults, they are sets of memes that thrive in each other’s company. Like religions, political belief systems and cults, they are safe havens for all sorts of traveling memes and they are protected from destruction by various meme-tricks. They do not have to be true. In fact we know, of course, that selves are a myth. Look inside the brain and you find only neurons. You do not find the little person

¹¹¹ “Religions are, according to Dawkins (1993), huge co-adapted meme-complexes; that is groups of memes that hang around together for mutual support and thereby survive better than lone memes could do. Other meme-complexes include cults, political systems, alternative belief systems, and scientific theories and paradigms.” (Blackmore, 1996)

pulling the strings or the homunculus watching the show on an inner screen. You do not find the place where ‘my’ conscious decisions are made. You do not find the thing that lovingly holds all those beliefs and opinions. Most of us still persist in thinking about ourselves that way. But the truth is – there is no one in there! (Blackmore, 1996)

O espírito científico rígido de Botard associa-o a Winston Smith, personagem emblemática do romance *1984* de Orwell, não pela atitude, mas pela tarefa de ‘ajustar’ as informações de jornais ao perfil ideológico político (memplexo político); no caso de Botard, ele tenta mutilar a realidade visível, negando-lhe a força através de um filtro científico dogmático, o seu “Ministério da verdade”. A realidade que não entra no seu ponto de vista é catalogada como “mistificação”, discurso propagandista, ataque mediático invasor dos “barulhos” à “verdadeira” informação científica:

DUDARD: Qu’est-ce qui est une mystification?

BOTARD: Votre histoire de rhinocéros, pardi! C’est votre propagande qui fait courir ces bruits!

DUDARD, *s’interrompant de son travail*: Quelle propagande?

BÉRANGER, *intervenant*: Ce n’est pas de la propagande.

DAISY, *s’interrompant de taper*: Puisque je vous répète que j’ai vu... j’ai vu... on a vu. (*idem*:588)

A atitude ofensiva de Botard acelera-se¹¹², de uma forma incontável, para expor a sua teoria de conspiração, denunciando inimigos imaginários, cenário paranoico que excede o equilíbrio do seu sistema axiológico científico inabalável. O discurso deste ‘livre-pensador’ torna-se de repente um cliché do ambiente mental totalitarista, desviando a atenção do vazio informacional, relativo a qualquer análise ideológica pertinente, para um possível bode expiatório: “BOTARD, *continuant, terrible*: Et je connais aussi les noms de tous les responsables. Les noms des traîtres. Je ne suis pas dupe. Je vous ferai connaître le but et la signification de cette provocation! Je démasquerai les instigateurs.” (*idem*:588). A sua interface epistemológica revela um falso objetivismo em relação ao mundo, transformando-o

¹¹² “La fonction de l’accélération précède de la nature onirique conférée à son texte et de la finalité assignée à son théâtre conçu à l’image du monde contemporain. Elle reflétera le cauchemar et le délire d’une pseudo-civilisation et traduira d’une manière sensible la perte du contrôle de l’homme sur le monde et sur soi. Elle renforcera l’idée de piège attirant sa victime ou soulignera une frénésie de désirs irrépressibles.” (Vernois, 1991:104)

num observador-*kitsch*, incorporando na realidade teorias científicas dominadas pelos memplexos do poder.

Assim, as tentativas snobes de adesão memética através das atitudes estéticas de Jean, científicas de Botard e das incongruências de raciocínio do Lógico são representativas de uma epidemia memética detentora de metamorfose, de falsos talentos intelectuais, justificando meros impulsos de preservação orgânica. Pelo contrário, a intervenção de Dudard no desenvolvimento simbólico da peça canaliza outras interpretações do contágio memético: a entrada desta personagem no palco da metamorfose coletiva marca uma atitude emocional decisiva, uma falsa empatia do espírito comunitário, construindo uma intersubjetividade ilusória e partilhando a mesma miragem ideológica do poder:

DUDARD, à *Béranger*: Votre raisonnement est faux puisqu'il a suivi son chef justement, l'instrument même de ses exploitants, c'était son expression. Au contraire, chez lui, il me semble que c'est l'esprit communautaire qui l'a emporté sur ses impulsions anarchiques.

BÉRANGER: Ce sont les rhinocéros qui sont anarchiques puisqu'ils sont en minorité.

DUDARD: Ils le sont encore, pour le moment.

DAISY: C'est une minorité déjà nombreuse qui va croissant. Mon cousin est devenu rhinocéros, et sa femme. Sans compter les personnalités: le cardinal de Retz... (Ionesco, 1995:622)

A autoridade do meme dominante surge no texto de Ionesco através de um cenário hierárquico administrativo, de subordinação às ferramentas de exploração, desembocando numa onda de adesão social em bloco a um núcleo contagiante. A distribuição estratégica dos memes a partir dos polos do poder na sociedade (o chefe, o cardinal de Retz) segue o modelo psicológico da manipulação memética através de uma imagem elaborada de exemplaridade: os restantes elementos subordinados, numa tentativa de reforçar a coesão social, esforçam-se para chegar a um consenso memético, sem nenhuma avaliação crítica prévia. Na terminologia sociológica, esta atitude memética exibida pelos membros é designada por pensamento de grupo¹¹³: ao longo deste fenómeno de contágio social, os membros evitam pontos de vista incongruentes suscetíveis de projetarem o grupo fora da zona de conforto. Neste caso, cada

¹¹³ O termo original em inglês é “groupthink” e foi definido pelo psicólogo Irving Janis: “A mode of thinking that people engage in when they are deeply involved in a cohesive group, when the members strivings for unanimity override their motivation to realistically appraise alternative courses of action.” (Janis, 1972:9).

pessoa tenta conformar-se ao meme que domina o grupo, sem se preocupar com os resultados absurdos da sua própria metamorfose. A atitude de Dudard é emblemática deste pensamento de grupo, ao justificar a sua atitude memética através de uma “obrigação empática”, ou seja, de convergência com a ideologia dos seus companheiros:

BÉRANGER, à Dudard: Vous aussi, vous êtes un faible, Dudard. C’est un engouement passager, que vous regretterez.

DAISY: Si, vraiment, c’est un engouement passager, le danger n’est pas grave.

DUDARD: J’ai des scrupules! Mon devoir m’impose de suivre mes chefs et mes camarades, pour le meilleur et pour le pire.

BÉRANGER: Vous n’êtes pas marié avec eux.

DUDARD: J’ai renoncé au mariage, je préfère la grande famille universelle à la petite. (Ionesco, 1995:625)

Ao aludir ao marxismo, Dudard prefere projetar a sua identidade numa sociedade anónima onde a emoção se torna uma caricatura, um *ersatz* afetivo que torna ilusória a comunicação com os outros: tendo por base uma obrigação ética (“os escrúpulos”), abdica da emoção real, em prol dos princípios que facilitam a adesão memética. Apesar do seu refinamento e da tolerância em relação à metamorfose coletiva, do seu discurso dominado pela função fática da linguagem e pela equidistância requintada, Dudard acaba por se envolver na massa memética, tendo alucinações respeitantes a utopias de coesão social, fascinado pelo carisma dos superiores hierárquicos. Este modelo de convivência social *kitsch* antecipa a última metamorfose do texto *Rhinocéros*, a saber a rinocerite de Daisy, que restringe a projeção do foco emocional, do nível abrangente do grupo para a situação de casal. O desvio emocional de Daisy ao fenómeno de contágio memético, o seu percurso reflexivo em relação à dinâmica da configuração de um outro paradigma ontológico, propõe uma leitura do *kitsch* sentimental, da degradação do convívio dos namorados, fragilizado na sua autenticidade pela intrusão dos agentes patogénicos da mente. Assim, ao observar a viralidade memética, Daisy revela-se excessivamente lúcida no tocante às etapas de conquista das mentes. Neste sentido, ela confronta Béranger com uma atitude que se harmoniza pacificamente com as novas mutações civilizacionais que a epidemia de rinocerite faz deflagrar:

BÉRANGER: Ils sont tous devenus fous. Le monde est malade. Ils sont tous malades.

DAISY: Ça n'est pas nous qui les guéirons.

BÉRANGER: Comment vivre dans la maison, avec eux?

DAISY, *se calmant*: Il faut être raisonnable. Il faut trouver un *modus vivendi*, il faut tâcher de s'entendre avec.

BÉRANGER: Ils ne peuvent pas nous entendre.

DAISY: Il le faut pourtant. Pas d'autre solution.

BÉRANGER: Tu les comprends, toi?

DAISY: Pas encore. Mais nous devrions essayer de comprendre leur psychologie, apprendre leur langage.

BÉRANGER: Ils n'ont pas de langage! Écoute...tu appelles ça un langage?

DAISY: Qu'est-ce que tu en sais? Tu n'es pas polyglotte! (Ionesco, 1995:633)

A preocupação de Daisy em encontrar eventuais meios de comunicação com os rinocerontes projeta-a num horizonte de eventual convivência, obrigando-a a extrapolar a emoção do casal para além da intimidade e ir ao encontro de uma outra linguagem inspirada pela realidade memética: a dos rinocerontes. Dejetos de um idioma esquecido¹¹⁴, entretecido de clichés, o barrir dos rinocerontes transfigura o corpo num veículo absurdo de memes. Consequentemente, a união emocional dos namorados, uma ilha perdida no mar memético, submerge, pois Daisy aceita a alteridade ontológica por ter medo do isolamento social. A normalidade ontológica torna-se, na sua perspetiva, um delírio de metamorfoses da realidade mental que finda sempre na resignação, na hospedagem do vírus memético:

DAISY: Après tout, c'est peut-être nous qui avons besoin d'être sauvés. C'est nous, peut-être, les anormaux.

BÉRANGER: Tu divagues, Daisy, tu as de la fièvre.

DAISY: En vois-tu d'autres de notre espèce? (Ionesco, 1995:635)

O ponto de vista dos memes identifica-se com a corrente de pensamento contagiante da maioria e, não se sobrepondo a um desfecho emocional eufórico do casal, antecipa “a insularidade” de Béranger no final da peça: “DAISY: Il n'y a pas de raison absolue. C'est le monde qui a raison, ce n'est pas toi, ni moi.” (Ionesco,1995:635).

¹¹⁴ “When the body is broken, the mind snaps, language barely exists.” (Gliserman, 1996:38-39)

2.2. Emergir do mar memético. O Homem Insula

“Transformer le monde ne suffit pas. C'est déjà ce que nous faisons. Mais surtout le monde se transforme sans notre intervention. Nous devons ainsi devenir capables d'interpréter cette transformation pour que le monde ne se transforme plus sans nous, pour finir par devenir un monde sans hommes.” (Günther Anders, *L'Obsolescence de l'homme*)

“No man is an island when a woman is his home”.
(Andrew McMahon, *Jack's Mannequin*)

O *homem Kitsch*, replicado através do fenómeno epidémico e recriado metaforicamente na peça de teatro *Rhinóceros*, torna-se um elemento estável no mecanismo repetitivo da dinâmica social, que insulariza a personagem Béranger como um núcleo de resistência ao movimento de massificação. Assim, a praga do pensamento, irradiando ‘miragens’ de um corpo invencível e impenetrável pela emoção, reduz as possibilidades de uma vivência espontânea a um fenómeno que isola o ser humano, transformando-o numa ilha e transmutando-o num germen de virtualidades meméticas adaptadas à uniformização mental. Nesta ordem de ideias, a nossa atenção incidirá neste subcapítulo sobre o processo contrário à submersão no coletivo memético, ou, por outras palavras, sobre o ato de emergir da generalidade ideológica. Por conseguinte, justificamos o sintagma Homem *Insula* (origem latina da palavra atual “ilha”), associando-lhe uma explicação neurológica e não topológica: “a insula” como lobo do encéfalo, parte do sistema límbico, é responsável pela coordenação das emoções, não estando sujeita aos mecanismos automáticos, estruturais, dos padrões e das imagens estabelecidas *da e pela* mente.

Explorando os valores ficcionais do Homem *Insula*, propomos uma interpretação de dois textos, *Rhinocéros* de Eugène Ionesco e *O Conto da Ilha desconhecida* de José Saramago, como ato de leitura que possa conectar o final disfórico¹¹⁵ do primeiro com a

¹¹⁵ A defesa de Béranger em relação à ameaça de submersão no fascínio memético, representada pela epidemia de rinocerite, torna-se, no final da peça, um processo latente de alternância entre o *eu* e o Outro. Assim, as últimas linhas demonstram que qualquer opção por ele tomada não implica uma solução existencial, pois Béranger recusa ser o hóspede de outro sistema memético em proveito da sua preservação, que ‘garante’ o autismo na própria dimensão ontológica.

viagem eufórica¹¹⁶ do Homem *Insula* no *Conto da ilha desconhecida* de Saramago; não tencionamos abordar estas duas visões ficcionais em termos comparatistas, a nível de paralelismo de sentido, mas sob o ponto de vista da complementaridade em relação à representação literária de *insulamento*¹¹⁷ (o jogo ‘esquizofrénico’ do lexema propõe uma orientação textual a partir da oposição entre a *insula*, como emoção, e a mente, como estrutura memética).

Assim sendo, interpretaremos, num momento inicial, as valências do Homem *Insula* que Béranger adquire, ao superar as provas do contágio memético, debruçando-nos, numa segunda etapa análítica, sobre a configuração da insularidade do *eu* no *Conto da ilha desconhecida* de José Saramago. Efetivamente, os dois textos, *Rhinocéros* e *O Conto da Ilha desconhecida*, confrontam o leitor com tópicos que tornam patentes a vocação insular do protagonista, através da evasão, do afastamento do mecanismo social integrador, imaginando figuras insólitas do *eu* nos limites configurados pela sedução do ato espontâneo de viver.

Em contraste com a indistinção da superfície aquática, a ilha é uma imagem emblemática de uma alternativa ontológica, na qual a criatividade do *eu* surge em fórmulas identitárias emocionalmente intensas, concentradas em cargas de exotismo pessoal. Sendo assim, quer a tentativa, por parte de Béranger, de emergir do espírito abismal do indivíduo estereotipado, quer a viagem do protagonista do conto saramaguiano, orientada no sentido de superar os limites da matriz cognitiva da experiência humana, configuram um imaginário insular que propõe a perceção da realidade através da emoção criativa.

Ao seguir este percurso hermenêutico, interessa-nos destacar os protagonistas dos textos supracitados como figuras de individuação insular. Assim é que, na perspetiva do filósofo francês Paul Ricœur, a identidade pessoal, nas suas vertentes de *mesmidade*¹¹⁸, entendida como uma forma de permanência da identidade humana no meio social (que

¹¹⁶ No *Conto da Ilha desconhecida*, o final eufórico, em aberto, poderia ser interpretado como uma possível evasão bem conseguida do contágio memético através dos recursos emocionais do próprio corpo: “Acordou abraçado à mulher da limpeza, e ela a ele, confundidos os corpos, confundidos os beliches [...]”. (Saramago, 1997:35).

¹¹⁷ Estado físico e mental de retraimento, solidão, retiro e isolamento.

¹¹⁸ “Par cette stabilité empruntée aux habitudes et aux identifications acquises, autrement dit aux dispositions, le caractère assure à la fois l’identité numérique, l’identité qualitative, la continuité ininterrompue dans le changement et finalement la permanence dans le temps qui définissent la mêmété. Je dirai de façon à peine paradoxale que l’identité du caractère exprime une certaine adhérence du *quoi ?* au *qui ?* Le caractère, c’est véritablement le « *quoi* » de « *qui* ». [...] Il s’agit bien ici de recouvrement du *qui ?* par le *quoi ?*, lequel fait glisser de la question : *qui suis-je ?* à la question : *que suis-je ?*” (Ricœur, 1990:147)

responde à pergunta “o que sou eu?”), e de *ipseidade*, definida como “une forme de permanence dans le temps qui soit une réponse à la question : « qui suis-je ? »” (Ricoeur, 1990:143), pode orientar a nossa leitura do Homem *Insula* nos textos *Rhinocéros* e *O Conto da Ilha desconhecida*.

Para Ricoeur, a identidade é uma alternância entre a ipseidade e a mesmidade, formas de individuação conjugadas na dimensão do devir humano: “Toute la problématique de l’identité personnelle va tourner autour de cette quête d’un invariant relationnel, lui donnant la signification forte de permanence dans le temps.” (Ricoeur, 1990:143).

À categoria da *ipseidade* Ricoeur associa um modelo de permanência do *eu* no tempo, “a promessa cumprida” e o caráter¹¹⁹: “Parlant de nous-même, nous disposons en fait de deux modèles de permanence dans le temps que je résume par deux termes à la fois descriptifs et emblématiques le *caractère* et *la parole tenue*.” (Ricoeur, 1990:143). A ipseidade, que singulariza uma pessoa como ilha no meio das tendências meméticas da sociedade, torna-se possível, segundo Paul Ricoeur, através da promessa cumprida e da narrativa. Assim, a promessa explicitamente feita por Béranger no final da peça¹²⁰ sugere o encontro feliz da própria ilha do *eu*, que se realiza, no *Conto da Ilha Desconhecida*, num espaço emocional aberto ao Outro, configurando um autêntico arquipélago empático: “La parole tenue dit un maintien du soi qui ne se laisse pas inscrire, comme le caractère, dans la dimension de quelque chose en général, mais uniquement dans celle du qui. Une chose est la continuation du caractère, une autre la constance dans l’amitié.” (Ricoeur, 1990:148). Seguindo o pensamento de Ricoeur, o corpo é a expressão mais visível da ipseidade, prova de irredutibilidade da ipseidade à mesmidade. Assim, a perda do corpo humano no anonimato do grupo, na coletividade ameaçadora dos rinocerontes, remete para o texto *Le visage et l’exteriorité* de Lévinas (1998), no qual a constituição do “ego” se situa no ponto de encontro entre o *eu* e o Outro, através do sensível, da linguagem e da corporeidade. Neste sentido, a epidemia de “rinocerite” confronta Béranger com a plasticidade da inexpressividade do Outro, com o totalitarismo do “comme-un” (Lévinas, 1998:201-277). O indivíduo, perdendo as referências corporais no Outro, base de intersubjetividade possível numa comunidade,

¹¹⁹ “ Le caractère [...] désigne l’ensemble des dispositions durables à *quoi* on reconnaît une personne.” (Ricoeur, 1990:146)

¹²⁰ “Contre tout le monde, je me défendrai, contre tout le monde, je me défendrai! Je suis le dernier homme, je le resterai jusqu’au bout! Je ne capitule pas!” (Ionesco, 1995:637)

funciona como um “interruptor” das variações da ipseidade nas categorias da mesmidade. Enfatizando a mesma ideia no seu livro, *Le Banal*, Sami-Ali explora estas linhas disciplinadoras do pensamento ao definir a mesmidade como banalidade: “Uniformité de penser, de sentir et d’être dont le banal est l’expression par excellence.” (Ali-Sami, 1980:5).

A reação tímica de defesa contra a invasão massificada do corpo do Outro torna-se, explicitando o pensamento de Lévinas, uma “insuportável alergia” a este “comme-un”, que proíbe pontes de sensibilidade entre os vários núcleos de individuação. Desta forma, a proliferação conduz a um corpo único (os rinocerontes parecem fórmulas de um “estado egológico” que uniformiza o ser), excluindo uma possível associação das singularidades em proveito de uma comunidade disfórica, que partilha faixas do bem-estar da sobrevivência, e não da convivência. Neste contexto, Béranger fica “insularizado” na sua própria ipseidade, pois a gestão da mesmidade na indiferenciação coletiva torna-se impossível: o ‘nó’ da identidade entre a ipseidade e a mesmidade revela-se deficiente sem o reflexo do *eu* na exterioridade do Outro, como forma de expressão ontológica da própria corporeidade. Assim, a partir da ideia de que a própria emoção nos torna ilhas e a empatia nos transforma em arquipélagos, guiar-nos-emos por Béranger, protagonista de *Rhinocéros*, e pela viagem do homem à procura da ilha desconhecida, ocorrente no conto de Saramago, como representações literárias de uma ideia fixa, uma monomania de tipo quixotesco, em busca do *eu* no próprio corpo:

Les fictions littéraires diffèrent fondamentalement des fictions technologiques en ce qu’elles restent des variations imaginatives autour d’un invariant, la condition corporelle vécue comme médiation existentielle entre soi et le monde. Les personnages de théâtre et de roman sont des humains comme nous. Dans la mesure où le corps propre est une dimension du soi, les variations imaginatives autour de la condition corporelle sont des variations sur le soi et son ipséité. (Ricoeur, 1990:178)

No caso do texto de Ionesco, a replicação fantasmagórica de rinocerentes transforma o ‘dever’ humanista de Béranger num estado mental utópico, consistindo em preservar, através da sensibilidade, certezas meméticas anacrónicas (o humanismo fervente de Béranger). A ilha criada pelo corpo veiculando emoção transforma o protagonista num monstro de sensibilidade, assimilado pelas massas esmagadoras da ‘normalidade’; aliás, o sentimento de exilado num sistema memético predominante constitui um reflexo crítico específico de Eugène Ionesco, no seu diário *Présent-Passé Passé-Présent*, quando se situa numa “ilha monstruosa” onde a sua diferença se assume, também para os outros, como um desvio

ontológico, uma outra ilha, o espaço disfórico do Homem *Insula* ameaçado pela dissolução dos próprios limites: ¹²¹

Affreux exil. Seul, seul je suis, entouré de ces gens qui sont pour moi durs comme pierre, aussi dangereux comme des serpents, aussi implacables que les tigres. Comment peut-on communiquer avec un tigre, avec un cobra, comment convaincre un loup ou un rhinocéros de vous comprendre [...]. En fait, étant comme le dernier homme dans cette île monstrueuse, je ne représente plus rien, sauf une anomalie, un monstre. (Ionesco, 1968:168-169)

Com efeito, *Rhinocéros* ficcionaliza esta realidade mental generalizada que faz do protagonista um elemento subversivo¹²², não contra os adeptos do ‘sistema da normalidade’ e do conformismo, mas contra si próprio, elemento *ob-sceno* (fora do palco memético autoritário) e conspirador, delindo-se numa luta injusta contra as tendências de adaptação às várias ideologias do poder. A alternância entre esta visão epidémica das massas contagiadas pelo conformismo e a tendência insular que consiste em preservar o seu próprio sistema de valores teria, como base filosófica, a oposição proposta pelo personalismo de Emmanuel Mounier¹²³, oscilando entre o indivíduo e a pessoa:

Est-il besoin de répéter [...] que la personne n’a rien de commun avec l’être schématique mû par des passions élémentaires et sordides, qu’est l’individu ? Un personnalisme conscient s’oppose même à l’individualisme dont s’est grisé le XIX^e siècle. La personne, c’est l’être tout entier, chair et âme, l’une de l’autre responsable, et tendant au total accomplissement. (Rops, 1934:65)

A adesão de Eugène Ionesco às ideias promovidas pelo personalismo de Mounier foi unanimemente aceite pela crítica literária, constituindo um reflexo do seu discurso teatral, alternando entre o jogo de marionetas (expressão dos instintos dos indivíduos, dos bonecos inanimados firmando um “conglomerado” de memes) e o jogo cru do corpo (através de uma

¹²¹ Este tipo de insularidade concêntrica vai ser associada, numa fase ulterior da nossa argumentação, a uma outra representação concêntrica do espaço insular, a dos úteros “mise-en-abîme”, que enclausuram o corpo na peça de teatro *Iona* do escritor romeno Marin Sorescu.

¹²² *The Last Man in Europe* foi o título original do romance *Nineteen Eighty-Four* de Orwell, que traduz esta atitude subversiva da sensibilidade humana contra a corrente memética dominante.

¹²³ O personalismo de Mounier é um movimento intelectual que, dissociado de qualquer ideologia política, advoga o Humanismo. Surge como uma “solução” filosófica depois da crise económica de 1929, na revista *Esprit*, sendo a verdadeira crise identificada com uma crise de civilização.

colisão sensorial excessiva, uma *performance* violenta, que resgata uma pessoa da falsa realidade¹²⁴):

Se produc și alte modificări de accente. Așa, bunăoară, este din ce în ce mai violentă reacția împotriva spiritului gregar. Oroarea și disprețul pentru gregaritate — care va rămîne una din marile teme ale teatrului — este întărită și de apropierea lui Eugen Ionescu de grupul *Esprit* și de „personalismul” lui Mounier, ale cărui preocupări spiritualiste și meditativ-individualiste se conturează ca un act de protest față de doctrinele colectivismului de extremă ce produsese fascizarea. Experiența anilor frământați petrecuți în România, a mișcărilor de dreapta, a rămas pînă azi foarte vie în ființa scriitorului. Reîntîlnirea cu o nedezmînițită civilizație a individualismului, după care Eugen Ionescu tînjise în toți anii premergători sosirii sale în Franța, redimensionează pozițiile scriitorului.¹²⁵ (Ionescu, 1991:23)

Esta oposição entre a pessoa e o indivíduo, entre Béranger, como força identitária oponente e o conformismo alienante da burguesia que sacrifica a dimensão livre, espiritual e emotiva em proveito de uma “ideologia do bem-estar”, enfatiza, como é obvio, uma alternância entre a resignação e a autenticidade:

Le conformisme est le désir de plaire aux autres. Le fait de se conformer au schéma qui a été déjà conçu, donne à la majorité le droit de détenir les lois de la vérité. Mais ce conformisme trahit une attitude passive ou timide à transgresser ces lois. Le conformisme de la société et sa croyance en l'authenticité de ses principes l'enferment dans la singularité de sa réflexion et c'est pour cela qu'elle condamne toute originalité. La spontanéité et la volonté individuelles sont bannies même de la vie la plus intime. Ionescu veut entraîner les lois préétablies de la société dans le grossissement et l'éclatement. (Ioani, 2002:22-23)

A rinocerite, como propósito expressivo e teatral de um corpo hiperbolizado nos seus instintos vitais, amplificando um *psyché* estereotipada, não surpreende Béranger pela ênfase do onírico na sua vertente absurda: “Eh oui, je rêve... La vie est un rêve.” (Ionescu, 1995:549). Tomando intertextualmente de empréstimo o título do famoso dramaturgo

¹²⁴ A inspiração do teatro de crueldade de Antonin Artaud, no ensaio *Le Théâtre et son double*, é evidente na obra de Ionescu, no sentido de recuperar a parte metafísica e espiritual do ser humano a partir da expressão excessiva da sensorialidade do corpo, da violência somática insuportável.

¹²⁵ “Produzem-se também outras modificações de acentos. Como consequência, há uma reação cada vez mais violenta contra o espírito gregário. O horror e o desprezo contra o espírito gregário — que permanecerá um dos maiores temas do teatro — são reforçados pela proximidade de Eugen Ionescu em relação ao grupo *Esprit* e ao «personalismo» de Mounier, cujas preocupações espiritualistas e meditativas — individualistas se revelam como um ato de protesto contra as doutrinas do coletivismo de extrema que redundaram no fascismo. A experiência dos anos perturbados passados na Roménia, a dos movimentos da direita, permaneceu até hoje muito viva na pessoa do escritor. O reencontro com uma verdadeira civilização do individualismo, que Eugen Ionescu desejou durante tantos anos antes da sua chegada na França, redimensiona as posições do escritor.” **[a tradução é da nossa responsabilidade]**

espanhol Pedro Calderón de la Barca, *Vida es sueño*¹²⁶, Ionesco inaugura a interpretação da insularidade construída por Béranger: uma “revêrie”, uma esquizofrenia poética, um artifício autossugestivo de abstração da realidade ou um *trompe-l’oeil*, consistindo em experimentar uma dimensão existencial alternativa. Imerso na ilusão que o desvia da contaminação pelo vírus da rinocerite, Béranger reinventa-se como a ilha dos sonhos humanos, como um grito que desperta¹²⁷ a mente para o ataque onnipresente dos memes.

A invasão implacável dos rinocerontes desemboca numa imagem surrealista¹²⁸ de pesadelo, vulnerabilizando a lucidez pelo ritmo sedutor de uma única instância ideológica, contrastando com a imersão utópica de Béranger numa ilha onírica, estado defensivo contra a ditadura da realidade. Este jogo de perspectivas, contrariando os nossos hábitos mentais no tocante à separação clara entre aquilo que designamos por realidade e sonho, é o verdadeiro desafio lançado por Ionesco nesta peça de teatro: a realidade, construída e direcionada pelas ideologias, torna-se um terreno privilegiado para os ‘assaltos’ meméticos, um pesadelo fora de controlo, sobretudo pelo “apagamento” da instância do *eu*, que poderia filtrar sensorialmente os memes invasores e construtores de novas identidades mutantes.

Quanto a Béranger, o seu estado de sonolência perpétua transmuta-o em ilha onírica, ou, por outras palavras, em mente imune à adesão memética. Neste caso, Ionesco encara a realidade como um espaço predileto de proliferação memética, considerando o onirismo¹²⁹ como uma ilha de preservação do *eu*. Béranger consolida um outro paradigma existencial, não

¹²⁶ O sintagma que aparece no título da peça do dramaturgo espanhol faz parte do discurso do protagonista, de nome Sigismundo, filho do rei da Polónia, que foi afastado da corte real pelo próprio pai e enclausurado numa torre. Ao regressar à corte real por decisão do rei, o príncipe fica chocado com a sua origem: o pai, assustado, droga o filho e fecha-o de novo na torre. Sigismundo, acordando deste sono provocado pelos sedativos, afirma: “A vida é um sonho”. (Barca, 2011).

¹²⁷ “Wake up! Wake up! But I don’t understand – From what? And how? These are the questions I want to tackle today. From what are we to awaken? And how? My answers will be : From the meme dream by seeing that it is a meme dream. But it may take me some time to explain! There is a long history, in spiritual and religious traditions, of the idea that normal waking life is a dream or illusion. This makes no sense to someone who looks around and is convinced there is a real world out there and a self who perceives it. However, there are many clues that this ordinary view is false.” (Blackmore, 1996:160)

¹²⁸ “Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surrealité*, si l’on peut ainsi dire.” (Breton, 1977:24)

¹²⁹ Atividade mental parecida com o sonho, mas que ocorre em estado de vigília, suscetível de gerar imagens delirantes que permitem percecionar a realidade exterior. O onirismo foi, também, uma tendência literária da literatura romena dos anos 70 do século XX, iniciada e teorizada por Dumitru Țepeneag, que, partindo do sonho, desvia a atenção da censura intelectual do regime comunista. Segundo o escritor, a literatura onírica não é uma literatura do delírio, mas da lucidez.

através do verbo pensar, mas pela sua negação, uma ilha do *homo ludens*, projetando tão-só para o mundo exterior reflexos pálidos de apatia:

BÉRANGER : Je n'ai jamais affirmé qu'il n'était pas dangereux de laisser courir un rhinocéros dans la ville. J'ai dit tout simplement que je n'avais pas réfléchi à ce danger. Je ne me suis pas posé la question.

JEAN : Vous ne réfléchissez jamais à rien ! (Ionesco, 1995:551)

Toda a 'cosmogonia' do texto passa a tornar-se acessível a partir deste imaginário onírico "desfeito" em imagens de pesadelo inseridas na realidade, que estruturam um palco mental de delírio e de confusão, qual estado caótico antecedendo a emergência do Homem *Insula*. Esta coreografia de uma imprevisível dimensão onírica projetada na realidade redimensiona o inconsciente, incorporando "respostas" coletivas estereotipadas, simbolizadas pela visão maciça do corpo esmagador dos rinocerontes; o *eu* torna-se submisso ao império do poder da carne ditadora, veiculando ideologias de preservação do corpo precário através do massacre da repetição memética¹³⁰.

O caso de Béranger, detentor de um estado mental marcado pelo onirismo (o cansaço e o álcool não pouco contribuem para este facto), remete para o peso orgânico do seu próprio ser como fonte de desconforto existencial, à procura de alívio no universo etéreo da embriaguez, em contraste com o resto do universo que prefere formas de incorporação solidificadas em couraças meméticas defensivas: "BÉRANGER : Je suis fatigué, depuis des années fatigué. J'ai du mal à porter le poids de mon propre corps..." (Ionesco, 1995:553).

O duplo memético do *eu*, a camada cultural envolvendo o ser genuíno num peso insustentável e contrariando Béranger na busca da sua verdadeira identidade, provoca uma alternância entre viver no próprio corpo, impregnado pelas ideologias dos espaços mentais alheios, e reivindicar uma outra instância fenomenológica do *eu*, refrigerado pelo encontro consigo próprio através de um estado dionisíaco:

¹³⁰ "Dire du banal qu'il est « cliché » ou « poncif » souligne précisément cet aspect artificiel qui fait dépendre son être d'une technique de réalisation : l'objet banal est celui qu'on peut, sans faire appel à la subjectivité, produire et se reproduire indéfiniment. La répétition, ici, n'est pas automatisme de répétition, ce qui placerait tout le processus sous le signe du démoniaque, elle est prosaïquement répétition d'automatisme." (Ali-Sami, 1980:24-25)

BÉRANGER, continuant : Je sens à chaque instant mon corps, comme s'il était de plomb, ou comme si je portais un autre homme sur le dos. Je ne me suis pas habitué à moi-même. Je ne sais pas si je suis moi. Dès que je bois un peu, le fardeau disparaît, et je me reconnais, je deviens moi." (Ionesco, 1995:553)

O facto de não se habituar a si mesmo faz de Béranger uma instância observadora, dubitativa, que o isola do universo circundante: "BÉRANGER : Je me demande moi-même si j'existe ! JEAN, à Béranger : Vous n'existez pas, mon cher, parce que vous ne pensez pas ! Pensez, et vous serez." (Ionesco, 1995:554). Assim, o estado mental onírico cancela, intertextualmente e de uma maneira irónica, o pensamento unificado pela lógica cartesiana ("Je pense, donc j'existe!"). Nesta sequência, o *eu* encontra-se nesta ilha do corpo subversivo, embriagado com a própria sensibilidade, reduzido a uma ponte frágil de comunicação entre o mundo interior e a realidade vergada às diferentes fontes virais.

Além do mais, a degradação na convivência e na comunicação de Béranger com o Outro reitera-se constantemente ao longo da peça, através de várias atitudes reticentes ou de rejeição clara da viralidade memética, passíveis de preparação da mente para o encontro com o seu estatuto insular. Contudo, o questionamento de Béranger, que acompanha o contágio memético, não é coadjuvado pelo raciocínio, pelos esquemas lógicos predefinidos do pensamento, mas antes pelas possibilidades de reação emocional do próprio corpo a esta incubação da epidemia ideológica. A fobia, como reação tímica¹³¹ de defesa da sua ipseidade, torna o contágio memético análogo a um *design* psíquico, que ameaça a identidade de Béranger, prestes a ser apagada pela mesmidade: "DUDARD: Nous resterons tous les mêmes, bien sûr. Alors pourquoi vous inquiétez-vous pour quelques cas de rhinocérite? Cela peut être aussi une maladie. BÉRANGER: Justement, j'ai peur de la contagion." (*idem*:608). A ambiguidade da sintaxe do discurso de Dudard (a doença diagnosticada por Dudard refere-se à rinocerite ou à angústia de Béranger?) dá enfoque ao processo de "emersão" (a "patologia" de Béranger sinónima de isolamento no meio dos outros) e de "submersão" (a epidemia que engole o ser humano numa massa de indiferenciação) da ilha humana. A dinâmica do ecossistema memético está evidente neste diálogo: se Dudard se rege por um espaço cognitivo partilhado, conectando-se com a mente coletiva, Béranger expõe a sua "aristocracia"

¹³¹ O timo é um órgão bilobado e situado no peito que faz parte do sistema imunológico, encarregado de detetar e repelir a invasão de diferentes tipos de micro-organismos (vírus, bactérias, fungos, protozoários e vermes, para mais não citar).

memética (o seu repositório ideológico de valores humanistas implica um ato subversivo, anárquico, uma desorganização do memplexo endêmico que orquestra a sociedade). O perigo de contaminação abre a porta a um espaço mental de dissolução da pessoa, “le monde du on”, de inclusão social da ipseidade no grupo:

La foule est monstrueuse. [...] Béranger refuse d’être comme les autres, il refuse d’entrer dans la mode, dans l’idéologie dominante, dans la foule, dans le monde du ‘on’. Il a peur de perdre son âme ou sa personnalité. Einstein détestait les groupements humains de quelques dizaines de personnes en marche. Il méprisait ceux qui aimaient les emblèmes, qui criaient « hourrah », qui défilaient en cadence, tels les hitlériens autrefois, peut-être comme les Chinois aujourd’hui, portant, en chantant, d’autres emblèmes, d’autres Dieux. (Abastado, 1971:277)

Enclausurando o corpo humano – o ‘ninho’ fenomenológico primordial e fundamental para a recuperação da ipseidade – nesse meio de sobrevivência que é a materialidade excessiva (a densidade carnal dos rinocerontes), Ionesco aproxima-se, na sua interpretação, do Homem *Insula* da peça de teatro *Iona*, escrita pelo dramaturgo Marin Sorescu¹³². *Iona*, peça publicada em 1968, introduz uma realidade parabólica densa, desconstruindo o mito bíblico de Jonas, personagem do Antigo Testamento que recusou propagar a palavra de Deus na cidade de Ninive e por Ele foi condenado a passar três dias no ventre de um monstro marinho. A personagem de Sorescu, Iona, fica, também, aprisionada no ventre de uma baleia, não como consequência de um ato de revolta contra a divindade, mas como condição intrínseca da sua dimensão ontológica absurda, explicitada por um solilóquio; a própria estrutura da peça constitui uma metáfora do “claustro” da personagem no texto. Assim, toda a peça se constrói a partir do monólogo contínuo de Iona, acompanhado de vez em quando pela aparição fantasmagórica de mais duas personagens, os Pescadores, que atuam num mutismo total, prolongamento silencioso de uma cenografia do “vazio claustrado”. Sendo pescador, Iona identifica o sentido da sua vida com a sempiterna espera de pescar o maior peixe, mas, ironicamente, acaba por ser prisioneiro do interior deste monstro marinho, espaço similar à técnica de *mise-en-abîme*: a tentativa de cortar o ventre da baleia para poder escapar demonstra o absurdo do ato de existir, pois o horizonte do novo espaço revela a existência de

¹³² Marin Sorescu (1936-1996), escritor romeno que congregou a poesia, a dramaturgia e a prosa num ato criador único, entreviu os paradoxos do ser humano em vários intertextos lúdicos de diálogo irónico pós-moderno entre os mitos romenos e universais e os ícones culturais consagrados da civilização humana. A nível estrutural, Sorescu e Ionesco revelam uma propensão evidente para a vanguarda, tendo atitudes inconoclastas em relação ao sistema estético axiologicamente estabelecido: Sorescu é considerado o criador de “antipoesia” e Ionesco declara-se o criador do “antiteatro”. O Autor foi internacionalmente reconhecido e galardoado com vários prémios, tendo sido traduzido em mais de vinte países.

um outro ventre. De facto, o ato de identificar o próprio *eu* mais não seria do que uma passagem infernal de um útero originário para um útero maior, um nascimento alucinante e concêntrico num isolamento absoluto.

O útero-horizonte, como invólucro protetor do ser numa solidão matriz da ipseidade, implica uma viagem preliminar ao labirinto memético, através das formas subversivas de um contágio estruturador de ‘coerências’ mentais na sociedade. Afinal, certas atitudes de desobediência memética acabam em figuras do derisório e da utopia do ser. É o caso do solilóquio de Béranger, ‘hospedado’ num vazio discursivo dos rinocerontes, e do solilóquio metafísico de Iona, que nem sequer ouve o eco das suas palavras. Esta configuração concêntrica do labirinto memético revela, de facto, uma estratégia dos replicadores contra as tendências subversoras do *eu*, tendo em conta que chegar ao centro do labirinto significa atingir, talvez, um outro ponto de germinação memética. Neste sentido, Béranger chega a defender os princípios do humanismo como sendo fundadores da civilização, macroestrutura de replicadores meméticos, enquanto Iona procura o convívio social baseado nos mesmos princípios:

Hm! Naiv ce sunt! Poate că am trecut de mult de locul unde eram la început. Vezi, trebuia să-l însemn și pe ăsta. Mă opream acolo și trăiam în continuare. Ca toată lumea. Nici nu-mi dădeam seama că totul plutește. Așa e, trebuie să punem semne la fiecare pas, să știi unde să te oprești. În caz de ceva. Să nu tot mergi înainte. Să nu te rătăcești înainte.¹³³ (Sorescu, 2003:23)

Sendo assim, a desobediência memética é um esforço utópico que se concretiza num ato autodestrutivo: o suicídio de Iona e o fracasso de Béranger (o movimento vão de defesa contra os rinocerontes constitui uma entrega do próprio corpo à força esmagadora dos outros) constituem o final que se impõe pela impossibilidade de decidir os limites do próprio *eu*, através da perda das referências linguísticas. Comunicar através da linguagem torna-se um ato obsoleto, um veículo memético supérfluo ‘insularizado’ pelos replicadores. O solilóquio marca ontologicamente os limites do novo Homem *Insula*, dramatizando o seu estatuto insular nos reflexos esquizofrénicos emanados do espelho das suas trágicas reflexões linguísticas:

¹³³ “Hm! Que ingénuo que eu sou! Talvez já tenha passado há muito o lugar onde estava no início. Estás a ver, tinha de marcá-lo também. Parava ali e continuava a viver. Como toda a gente. Nem sequer me dava conta de que tudo flutua. É assim, temos de marcar cada passo, para saber onde parar. Em qualquer caso. Não prosseguir sempre em frente. Para não te perderes em frente.” **[a tradução é da nossa responsabilidade]**

BÉRANGER, *se regardant toujours dans la glace*: [...] Et les mutations sont-elles réversibles? Hein, sont-elles réversibles? Ce serait un travail d'Hercule, au-dessus de mes forces. D'abord, pour les convaincre, il faut leur parler. Pour leur parler, il faut que j'apprenne leur langage. Ou qu'ils apprennent la mienne? Mais quelle langue est-ce que je parle? Quelle est ma langue? Est-ce du français, ça? Ça doit être du français? Mais qu'est-ce que du français? On peut appeler ça du français, si on veut, personne ne peut le constater, je suis seul à le parler. [...] (Ionesco, 1995:637)

A ênfase do “eu” concretiza-se, neste caso, pela via do anonimato linguístico, sem possibilidades empáticas com o Outro, sendo o insulamento disfórico marcado pela perda de qualquer potencial replicador, como no caso do texto *Iona*, onde o Autor põe em cena um “eco deficitário” da sua própria referência identitária ou, mais bem dito, da identificação da mesmidade com a ipseidade:

Știu numai că am vrut să scriu ceva despre un om singur, nemaipomenit de singur. Cred că lucrul cel mai îngrozitor din piesă e când Iona își pierde ecoul. Iona era singur, dar ecoul lui era întreg. Striga: Io-na și ecoul răspundea: Io-na. Apoi nu a mai rămas decât cu o jumătate de ecou. Striga: Io-na și nu mai auzea decât Io, Io în vreo limbă veche înseamnă: eu.¹³⁴ (Sorescu, 2003: Prefácio)

Neste caso, o Homem *Insula* confronta-se com o paradoxo dos seus limites, entre a liberdade de falar e a impossibilidade de se calar, estado latente de proliferação do *ego* num meio social ausente: “– Fac ce vreau. Vorbesc. – Să vedem dacă pot să și tac. Să-mi țin gura. (*Încerc*).”¹³⁵ (Sorescu, 2003:9).

Se Béranger não se submete aos padrões de vida burguesa em sociedade e se Iona não aceita os limites da “liberdade” ontológica humana, ambos prisioneiros da uma visão memética encaixada num outro horizonte memético, quais camadas disfóricas envolvendo a existência profunda do *eu*, o Homem, à procura da ilha desconhecida imaginada por Saramago, não obedece às limitações epistemológicas do mundo, transgredindo-as através da emoção partilhada. Em termos de imagem metafórica, o Homem *Insula* constrói-se como um espaço

¹³⁴ “Sei apenas que eu quis escrever algo sobre um homem só, muito só. Acho que a coisa mais aterradora da peça é quando Iona perde o seu eco. Iona estava só, mas o seu eco era total. Gritava: Io-na e o eco respondia: Io-na. Depois ficou apenas metade do eco. Gritava: Io-na e ouvia apenas Io, Io numa língua antiga significa: eu.” **[tradução é da nossa responsabilidade]**

¹³⁵ “ – Faço o que quero. Falo.

– Vamos ver se consigo também calar-me. Calar a boca. (*Tento*).” **[tradução é da nossa responsabilidade]**

de habitação do *eu*, de uma maneira explícita (no *Conto da Ilha desconhecida* e em *Iona*, o claustro é o corpo da baleia, ‘cápsula’ de vários horizontes existenciais) e de uma maneira alusiva (a invasão do corpo humano de Béranger pela repetição morfológica do corpo do Outro). As possibilidades metafóricas de uma ilha, expostas nestes textos, são, na verdade, extensões ficcionais do *Homem Insula*; as ilhas nascem primeiro na mente, como sedução metafísica do reencontro com o próprio ser, ‘insularizado’ em paisagens emocionais, projetadas posteriormente em topografias imaginárias ou reais.

É neste sentido que Gilles Deleuze, no texto *L’Île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974* reinterpreta o ato reflexivo filosófico a partir da imagem da ilha deserta. Tendo em conta a oposição entre as ilhas *continentais, acidentais, derivadas* e as ilhas *oceânicas, originárias, essenciais*¹³⁶, Deleuze identifica no imaginário da ilha deserta um impulso humano de separação do continente (neste caso, do bloco memético generalizado das massas contagiadas), de perda de referências no mundo do Outro, de reencontro com a identidade profunda: “Il y avait des îles dérivées, mais l’île, c’est aussi ce vers quoi l’on dérive, et il y avait des îles originaires, mais l’île, c’est aussi l’origine, l’origine radicale et absolue.” (Deleuze, 2002:12).

Tomando como ponto de partida a tipologia das ilhas, continentais e oceânicas, procederemos à leitura do *Homem Insula*, no *Conto da Ilha desconhecida*, em termos de ilhas derivadas ou acidentais (como separação do bloco memético e consequente de emergência do *eu*): “A Ilha Desconhecida fez-se enfim ao mar, à procura de si mesma.” (Saramago, 1997:35). O Homem não obedece à enraizada corrente epistemológica que paralisa toda e qualquer iniciativa de procurar “o inédito” (encarado como uma utopia) e decide, ele próprio, iniciar uma viagem à procura da ilha desconhecida da sua criatividade¹³⁷. Sendo assim, a sua

¹³⁶ “*Les îles continentales* sont des îles accidentelles, des îles dérivées : elles sont séparées d’un continent, nées d’une désarticulation, d’une érosion, d’une fracture, elles survivent à l’engloutissement de ce qui les retenait. *Les îles océaniques* sont des îles originaires, essentielles : tantôt elles sont constituées de coraux, elles nous présentent un véritable organisme – tantôt elles surgissent d’éruptions sous-marines, elles apportent à l’air libre un mouvement des bas-fonds ; quelques-unes émergent lentement, quelques-unes aussi disparaissent et reviennent, on n’a pas le temps de les annexer. Ces deux sortes d’îles, originaires ou continentales, témoignent d’une opposition profonde entre l’océan et la terre. Les unes nous rappellent que la mer est sur la terre, profitant du moindre affaissement des structures les plus hautes ; les autres, que la terre est encore là, sous la mer, et rassemble ses forces pour crever la surface.” (Deleuze, 2002:11)

¹³⁷ “Dans un essai précoce sur *L’Île Déserte*, Gilles Deleuze a établi une différence entre les îles séparées du contexte terrestre continental par le travail de l’eau de mer et celles qui se lèvent hors de la mer du fait du travail sous-marin de la terre. Cela correspond à la différence entre l’isolation par érosion et l’isolation par émergence

insularidade não é um castigo, um espaço ontológico disfórico como no caso de Béranger e de Iona, mas um espaço insular de liberdade pessoal, de ficção projetada, através do sonho e do desejo, na viagem real, como figura metonímica do próprio trajeto da vida.

Deixar os territórios, fisicamente conquistados através das estratégias mentais, da replicação memética, em proveito de uma viagem contínua, passando a construir ilhas de emoção partilhada, constitui uma variante “derivada” da ilha, um espaço ficcional “continental”: “[...] também as ilhas às vezes parecem que flutuam sobre as águas, e não é verdade” (Saramago, 1997:24). Esta ilha, que nenhum mapa poderia integrar, pois a sua condição intrínseca é a virginidade cognitiva, constitui uma metáfora do *eu* que se afasta do mundo obtuso, catapultando “certezas” e “sabedorias”, representadas ironicamente pela ilha flutuante de Laputa¹³⁸. A ilha aparece, então, como metáfora da habitação do *eu* no mundo através do próprio corpo, espaço de privacidade do ser, que emerge da matriz social memética: “Ce n'est plus l'île qui se crée du fond de la terre à travers les eaux, c'est l'homme qui recrée le monde à partir de l'île et sur les eaux.” (Deleuze, 2002:12).

Resumindo a trama¹³⁹ de Saramago, observa-se que o segmento narrativo dedicado à viagem é a parte mais extensa do conto, não no sentido de aproximação em relação a algo de concreto, mas, sobretudo, no que respeita ao afastamento de referentes paralisadores do próprio devir, essência dinâmica de uma identidade insular relativamente às “certezas” cognitivas confirmadas pelos replicadores meméticos. Por outras palavras, o conto parece ser uma variante narrativa da visão poética de Fernando Pessoa, que parte ao encontro da própria existência, através de uma viagem sem configurações predeterminadas: “Viajar? Para viajar basta existir!” (Pessoa, 2006:306) e “Navegar é preciso, viver não é preciso” (Pessoa, 2006:262).

créative. Le séjour des hommes sur l'île intéresse le philosophe dans la mesure où l'île incarne la zone onirique de l'homme et où l'homme incarne la pure conscience de l'île.” (Sloterdijk, 2013:274)

¹³⁸ Espaço ficcional do famoso livro *Gulliver's Travel* de Jonathan Swift: ilha flutuante de pedra habitada pelas mentes (os habitantes-governadores da ilha são cientistas, que “medem” espaços vitais com instrumentos “matemáticos”, de uma lógica que se torna aberrante por falta de emoções inerentes ao fluxo vital) e não por pessoas.

¹³⁹ Trata-se de um homem que exige a um rei um barco para ir à procura de uma ilha desconhecida. A porta do palácio foi simbolicamente aberta pela mulher de limpeza do rei, que irá seguir o homem na sua aventura, abrindo, ulteriormente, a porta da empatia entre os dois. O desfecho do conto reinterpreta a ilha como um arquipélago, na deslocação do *eu* que vai ao encontro do Outro, sendo o amor o único habitante de uma ilha em permanente movimento, sem possibilidade de ser definida, pelo facto de se aparentar com o devir eterno da emoção humana. O barco redescoberto como ilha desconhecida do *eu* reafirma este território de ipseidade numa dinâmica contínua do devir pessoal, em contraste com a paralisia das “certezas” meméticas segundo as quais todas as ilhas já assinaladas se encontram num mapa cognitivo estável.

A navegação, como modo de viajar sem caminhos visíveis predefinidos, altera a percepção interpretativa, que associa sentidos de “obrigação” ao lexema “preciso” e firma uma leitura de negação das medidas, de padrões fixos, em termos emocionais e/ou intelectuais: “Ter opiniões definidas e certas, instintos, paixões e carácter fixo e conhecido – tudo isto monta ao horror de tornar a nossa alma num facto, de a materializar e tornar exterior” (Pessoa, 2006b:413). Neste contexto, a viagem como metáfora do encontro com o eu, mesmo proporcionando uma atitude contínua de rejeição das tendências meméticas que carregam “hábitos” de sobrevivência e não de vivência, propõe uma leitura da cinética da pessoa, sendo a insularidade um *phainomenon* desta dinâmica identitária. Assim, contornando o mundo, através dos sonhos, chegamos a nós próprios, essa verdadeira ilha desconhecida, “um lugar para ficar com a cabeça entre as mãos no meio da alma”¹⁴⁰. Os barcos são os veículos metafóricos dos sonhos, meios subversivos dos memes replicadores, construindo falsas realidades de vidas alheias ao *eu*. O pedido do Homem ao rei, tendo como alvo a aquisição de um barco, inverte a ordem habitual da realidade, pois os barcos (os sonhos) têm independência total cinética, e não as mentes “governantes” ou, mais bem dito, os sistemas que organizam os espaços para a replicação memética:

E vieste aqui para me pedires um barco, Sim, vim aqui para pedir-te um barco, E tu quem és, para que eu to dê, E tu quem és, para que não mo dês, Sou o rei deste reino, e os barcos do reino pertencem-me todos, Mais lhes pertencerás tu a eles do que eles a ti, Que queres dizer, perguntou o rei, inquieto, Que tu, sem eles, és nada, e que eles, sem ti, poderão sempre navegar, [...] (Saramago, 1997:13)

O reflexo do espaço na paisagem mental do rei reduz-se aos lugares comuns, essa tendência para contaminar os tópicos de ficção pelo vírus da realidade “submissa” à vontade do “ter” e não à do “ser”. Mas a existência da ilha ou, por outras palavras, do Homem *Insula* funciona numa dimensão que nega o ato cognitivo, pois *o eu* deveria prevalecer nesta hierarquia estrutural de informação replicada em vários cenários “logísticos” da experiência humana: “E essa ilha desconhecida, se a encontrares, será para mim, A ti, rei, só te interessa as ilhas conhecidas, Também me interessam as desconhecidas quando deixam de o ser, Talvez esta não se deixe conhecer, [...]” (Saramago, 1997:13).

¹⁴⁰ “[...] un locaş de stat cu capul în mâini în mijlocul sufletului”. (Sorescu, 2003:11)

A atitude “atrevida” do Homem, que chega a exigir ao rei um barco, será apoiada através de uma reação espontânea do “público” assistente, que, por interesse egoísta (despachar o assunto para expor os seus interesses ao rei), insere um ponto de vista memético, propagando uma informação sem controlo e, contagiando, assim, a opinião geral dos “pedintes”:

Ao ouvirem esta palavra, pronunciada com tranquila firmeza, os aspirantes à porta das petições, em quem, minuto após minuto, desde o princípio da conversa, a impaciência vinha crescendo, e mais para se verem livres dele do que por simpatia solidária, resolveram intervir a favor do homem que queria o barco, começando a gritar, Dá-lhe o barco, dá-lhe o barco. O rei abriu a boca para dizer à mulher da limpeza que chamasse a guarda do palácio a vir restabelecer imediatamente a ordem pública e impor a disciplina, mas, nesse momento, as vizinhas que assistiam das janelas juntaram-se ao coro com entusiasmo, gritando como os outros, Dá-lhe o barco, dá-lhe o barco. (Saramago, 1997:13)

A viagem à procura de uma ilha desconhecida é justificada por esta fuga de informação, contagiando as pessoas pela via das vivências estabelecidas ou consolidadas, tal como no caso de Béranger, que identifica na epidemia de rinocerite a força irradiante dos replicadores invasivos, opondo-lhes a própria força de vontade (uma atitude utópica, tendo em conta a larga amplitude de um fenómeno contagioso): “BÉRANGER: Mais si on ne veut vraiment pas, n’est-ce pas, si on ne veut vraiment pas attraper ce mal, qui est un mal nerveux, on ne l’attrape pas, on ne l’attrape pas!... Voulez-vous un verre de cognac?” (Ionesco, 1995:609). Entre a decisão de insular-se e a vocação de participar no rumo memético existe este espaço mental latente da viagem subversiva, quer contra si próprio, quer contra os memes incorporados nos outros:

DUDARD: Le mal, le mal! Parole creuse! Peut-on savoir où est le mal, où est le bien? Nous avons des préférences, évidemment. Vous craignez surtout pour vous. C’est ça la vérité, mais vous ne deviendrez jamais rhinocéros, vraiment... vous n’avez pas la vocation! (Ionesco, 1995:613)

Béranger não tem “vocação” para se juntar ao continente das massas e prefere afastar-se como uma ilha “derivada”, “acidental”, pois continua a ter referências ontológicas no corpo do Outro, na manifestação fenomenológica da ipseidade do continente. Por isso, a sua condição torna-se trágica, constituindo o seu esforço em tornar-se um Homem *Insula* um ato

esquizofrénico, um questionamento disfórico do *eu*, suspenso numa latência contínua do devir. A promessa de Béranger no *explicit* da peça, como meio de definir os limites da ipseidade ou do Homem *Insula*, faz realçar a atenção sobre o papel da linguagem na manutenção do *eu*, através da palavra. Desta forma, “a vocação” de Béranger torna-se um ato performativo do próprio devir, pois o veículo de “transferência” para o real, a palavra, apenas redimensiona o autismo do protagonista.

No texto de Saramago, “a vocação” para se tornar uma ilha é sugerida de contínuo pela metáfora da “porta das decisões”, que se abre generosamente para duas “vontades”, harmonizando-se na empatia de um arquipélago. A “vontade” feminina é firme e acompanha o Homem *Insula* no seu processo de afastamento do continente, à procura do *eu* no “mar tenebroso”¹⁴¹ e em busca de alternativas para se desviar do destino comum das ilhas conhecidas, zona de conforto existencial dos limites predefinidos pelos hábitos quotidianos¹⁴² :

Quem és tu, perguntou o homem, não te lembras de mim, não tenho ideia, Sou a mulher da limpeza, Qual limpeza, A do palácio do rei, A que abria a porta das petições, não havia outra, E por que não estás tu no palácio do rei a limpar e a abrir portas, Porque as portas que eu realmente queria já foram abertas e porque de hoje em diante só limparei barcos, Então estás decidida a ir comigo procurar a ilha desconhecida, Saí do palácio pela porta das decisões, [...] (Saramago, 1997:19)

Ao invés desta tendência para o insulamento, “a porta das decisões” abre-se para a protagonista feminina de *Rhinocéros*, Daisy, no tocante ao reencontro com o continente, com

¹⁴¹ A ilha desconhecida não podia ser contextualizada numa zona de conforto burguês, como é o caso dos rinocerontes nos seus corpos e imunes às intempéries da vida, mas sim num espaço fluido e instável do imprevisível devir do ser, um verdadeiro “mar tenebroso” que esconde o “impossível”: “E os marinheiros, perguntou ela, não veio nenhum, como podes ver, Mas deixaste-os apalavrados, ao menos, tornou ela a perguntar, Disseram-me que já não há ilhas desconhecidas, e que, mesmo que as houvesse, não iriam eles tirar-se do sossego dos seus lares e da boa vida dos barcos de carreira para se meterem em aventuras oceânicas, à procura de um impossível, como se ainda estivéssemos no tempo do mar tenebroso, E tu, que lhes respondeste, Que o mar é sempre tenebroso, E não lhes falaste da ilha desconhecida, Como poderia falar-lhes eu duma ilha desconhecida, se não a conheço, Mas tens a certeza de que ela existe, Tanta como de ser tenebroso o mar, [...]” (Saramago, 1997:23).

¹⁴² A opção de Saramago por uma figura feminina simples, que détem, na hierarquia do palácio, uma função básica, a de limpeza, justifica este ponto de vista memético que estrutura a vida em blocos rígidos de automatismos mentais e comportamentais. Transferir este modo de vida do palácio para o barco é um ato impossível, pois a imprevisibilidade da navegação obriga a uma adaptação contínua e criativa no que respeita à redescoberta do *eu* como Homem *Insula*.

o compromisso, comodismo e conformismo, com os “blocos” de corpos (“les troupeaux”), percorrendo as mesmas ruas de permanência da mesmidade e minimalizando as possibilidades de uma almejada redescoberta do *eu* na ipseidade:

DAISY, à *Béranger*: On s’y habitue, vous savez. Plus personne ne s’étonne des troupeaux de rhinocéros parcourant les rues à toute allure. Les gens s’écartent sur leur passage, puis reprennent leur promenade, vaguent à leurs affaires, comme si de rien n’était.

DUDARD: C’est ce qu’il y a de plus sage.

BÉRANGER: Ah non, moi, je ne peux pas m’y faire.

DUDARD, *réfléchissant*: Je me demande si ce n’est pas une expérience à tenter. (Ionesco, 1995 : 623)

A oposição de Béranger a esta tendência natural, típica da sobrevivência, consistindo na acomodação a uma realidade incongruente com o próprio *eu*, inicia, de uma maneira irremediável, o seu insulamento trágico num autismo absoluto, sem possibilidades de se salvar através da empatia, à imagem do Homem *Insula* de Saramago, em busca de possibilidades de se tornar um arquipélago. Por outras palavras, na variante de Ionesco, *O Homem Insula* consegue preservar o seu *memplexo* (Béranger não tenta descobrir quem é, apenas se opõe ao movimento conformista dos outros, mantendo o seu “sistema de valores” ou a “hierarquia memética” do seu *ego* e tentando ajustar o mundo a si próprio, de uma forma absurda e utópica) do contágio geral, escolhendo tão-somente o autismo como ilha-fantasma do *eu*: “As pessoas que são massivamente privadas das suas qualidades de mediadoras – justamente por meio dos chamados média – desenvolvem as características do «último homem» no mau sentido do termo.” (Sloterdijk, 2001:28). Na visão de Saramago patente no *Conto da Ilha desconhecida*, esta maldição de contaminação por patogénicos meméticos é abolida por uma contaminação emocional eufórica¹⁴³:

¹⁴³ O encontro com o Outro representa a verdadeira descoberta da ilha desconhecida: “Ela segurou as velas, uma em cada mão, ele acendeu um fósforo, depois, abrigando a chama sob a cúpula dos dedos curvados, levou-a com todo o cuidado aos velhos pavios, a luz pegou, cresceu lentamente como faz o luar, banhou a cara da mulher da limpeza, nem seria preciso dizer o que ele pensou, É bonita, mas o que ela pensou, sim, Vê-se bem que só tem olhos para a ilha desconhecida, aqui está como as pessoas se enganam nos sentidos do olhar, sobretudo ao princípio.” (Saramago, 1997:25).

Tenho, tive, terei se for preciso, mas quero encontrar a ilha desconhecida, quero saber quem sou quando nela estiver, não o sabes, Se não saís de ti, não chegas a saber quem és, O filósofo do rei quando não tinha que fazer, ia sentar se ao pé de mim, a ver-me passar as peúgas dos pajens, e às vezes dava-lhe para filosofar, dizia que todo o homem é uma ilha, eu, como aquilo não era comigo, visto que sou mulher, não lhe dava importância, tu que achas, Que é necessário sair da ilha para ver a ilha, que não nos vemos se não nos saímos de nós, Se não saímos de nós próprios, queres tu dizer, não é a mesma coisa. (Saramago, 1997:24)

O fiasco de Béranger justifica-se pela atitude paradoxal do protagonista que se opõe ao contágio mediante formas de bem-estar burguês, mas que pretende preservar o seu eu, não através de uma emoção pura subjacente ao encontro com o Outro, mas como argumento de replicação genética. Desta forma, o amor não “faz diferença”, sendo apenas mais um ninho memético que se opõe aos ataques dos outros replicadores hospedados em corpos monstruosos: “BÉRANGER: Écoute, Daisy, nous pouvons faire quelque chose. Nous aurons des enfants, nos enfants en auront d’autres, cela mettra du temps, mais à nous deux nous pourrions régénérer l’humanité.” (Ionesco, 1995:634). Ou seja, o amor torna-se uma aliança estratégica, um último esforço de reprodução do corpo humano que vai contra a submersão iminente na indistinção memética do adversário¹⁴⁴: “BÉRANGER: Nous sommes encore les plus nombreux. Il faut en profiter. Il faut faire quelque chose avant d’être submergés.” (Ionesco, 1995:622).

No texto de Saramago, as alusões à reprodução surgem apenas como características do mundo que o Homem *Insula* deixou, pois aparecem no sonho do protagonista como um intertexto bíblico. Assim, os animais do barco, lembrando o mito da *Arca de Noé*, são uma iniciativa dos marinheiros, personagens oníricas que perpetuam este constante impulso de oferecer espaço aos processos replicadores (ou reprodutivos). Todavia, o desfecho do sonho propõe uma outra solução, ou seja, uma replicação vegetativa luxuriante, transformando o próprio barco num espaço insular paradisíaco, qual eterno retorno à paisagem original do casal dos primórdios:

¹⁴⁴ A seleção memética torna-se evidente no momento em que Béranger decide defender o seu memplexo através da propaganda, solução utópica de ganhar a luta ao replicar a informação de um modo exponencial: “BÉRANGER, *se levant*: Eh bien, moi, je ne veux pas accepter la situation. DUDARD: Que pouvez-vous faire? Que comptez-vous faire? BÉRANGER: Pour le moment, je ne sais pas. Je réfléchirai. J’enverrai des lettres aux journaux, j’écrirai des manifestes, je solliciterai une audience au maire, à son adjoint, si le maire est trop occupé.” (Ionesco, 1995:612).

Neste momento o céu cobriu-se e começou a chover, e, tendo chovido, principiaram a brotar inúmeras plantas das fileiras de sacos de terra alinhados ao longo da amurada, não estão ali porque se suspeite que não haja terra bastante na ilha desconhecida, mas porque assim se ganhará tempo, no dia em que lá chegarmos só teremos que transplantar as árvores de fruto, semear os grãos das pequenas searas que vão amadurecer aqui, enfeitar os canteiros com as flores que desabrocharão destes botões. (Saramago, 1997:37)

Retomando a nossa atitude interrogativa (que intenta debruçar-se sobre as possibilidades de insulamento e subsequente fuga ao contágio memético) nas variantes propostas pelos textos *Rhinocéros* e *O Conto da Ilha desconhecida*, destacamos duas tendências distintas do Homem *Insula*: a tentativa utópica e falhada de Béranger em se ‘insular’ no autismo do próprio memplexo e o arquipélago como destino de uma ilha à procura da emoção partilhada com o Outro. Ou, e nas palavras de Fernando Pessoa, o Homem *Insula* destes dois textos adapta-se à sua definição ontológica: “Somos dois abismos – um poço fitando o céu.” (Pessoa, 2006:48). Afinal, só matando o hóspede dos replicadores¹⁴⁵, o próprio *eu*, (assim fez Iona ao suicidar-se), se consegue apagar a “tirania” deste tipo de contaminação contínua pelo *não-eu*.

Neste capítulo, ao longo do qual nos debruçamos sobre os efeitos epidémicos dos memes, entendidos como ideias invasoras que configuram a identidade social da personagem coletiva, destacamos uma vertente emocional subversiva que se opõe constantemente ao rumo viral memético: os votantes em branco, Béranger e o Homem do *Conto da Ilha desconhecida* representam os recursos sensoriais e emocionais do corpo, o único que é capaz de abrir novas formas de vida através de mutações que fazem evoluir.

¹⁴⁵ “At the end of the day who would escape the tyranny of the replicators? To escape the tyranny of memes we should surely have to lose the ability to imitate and instruct and culturally transmit information to one another – and have minds unshaped by culture. To escape the tyranny of genes we should surely have to lose the ability to reproduce – and have bodies and brains unshaped by biology. Not only would such a revolution be impossible, but who would be left after the revolution to enjoy the victory?” (Rose, 2008:1375)

CAPÍTULO IV – A VIRALIDADE METAFÍSICA

“Mon horizon est bouché par sa présence qui est absence, c’est l’Absence qui est pour nous la présence. C’est l’Absence qui est pour nous la chose vraiment présente, présente, pressante.” (Ionesco, *La Quête intermittente*)

“Eu moro aqui, é aqui que eu moro, é esta a minha casa, é esta, não tenho outra, então cercou-o um súbito medo, o medo de quem, em funda cave, empurra uma porta que abre para a escuridão doutra cave ainda mais funda, ou para a ausência, o vazio, o nada, a passagem para um não ser.” (José Saramago, *O Ano da morte do Ricardo Reis*)

“[...] à esquerda de Deus não se senta ninguém, é o vazio, o nada, a ausência, portanto Deus é maneta.” (José Saramago, *Memorial do Convento*)

O ato hermenêutico deste capítulo tem como objetivo investigar as representações ficcionais da ausência ou da extinção de referentes e matrizes de identidade do sujeito através de processos contagiosos, ou seja, a morte como vírus da ausência. A ambiguidade do termo ausência advém das suas várias aceções semânticas, passíveis de concretização linguística em lexemas como perda, escassez, morte, desaparecimento, vazio, nada e ninguém. Assim, os limites da representação da ausência transformada em linguagem conferem ao ato literário o privilégio de redimensionar uma incongruência do ser: o contágio pela própria morte, que transforma a ficção num espaço retórico de “ausência pura”¹⁴⁶. Por conseguinte, a ausência, como tópico do ‘desfile’ do invisível, referenciando simultaneamente a origem e o fim do ser, configura o próprio objeto da literatura em termos de discurso da emergência da ausência como eco da presença, vibração e propagação da plenitude do ato de existir. Esta

¹⁴⁶ “Seule l’absence *pure* – non pas l’absence de ceci ou de cela – mais l’absence de tout où s’annonce toute présence – peut *inspirer*, autrement dit *travailler*, puis faire travailler. Le livre pur est naturellement tourné vers l’orient de cette absence qui est, par-delà ou en deçà de la génialité de toute richesse, son contenu propre et premier. Le livre pur, le livre lui-même, doit être, par ce qui en lui est le plus irremplaçable, ce «livre sur rien» dont rêvait Flaubert. Rêve en négatif, en gris, origine du Livre total qui hanta d’autres imaginations. Cette vacance comme situation de la littérature, c’est ce que la critique doit reconnaître comme la spécificité de son objet, *autour de laquelle* on parle toujours. Son objet propre, puisque le rien n’est pas objet, c’est plutôt la façon dont ce rien *lui-même* se détermine en se perdant.” (Derrida, 1967:17)

representação do ‘desaparecimento’, de uma ausência demasiado ‘presente’, como marca de degradação, configura a poética de um contágio que redefine os limites ontológicos como fronteiras ‘dérmicas’ não-habitáveis, “traços” derridianos englobando o próprio germe da ausência:

La trace est l’effacement de soi, de sa propre présence, elle est constituée par la menace ou l’angoisse de sa disparition irrémédiable, de la disparition de sa disparition. Une trace ineffaçable n’est pas une trace, c’est une présence pleine, une substance immobile et incorruptible, un fils de Dieu, un signe de la parousie et non une semence, c’est-à-dire un germe mortel. (Derrida, 1967:339)

Este traço que Derrida explorou, sobretudo em relação à escrita, no seu estudo *De la grammatologie* em 1967, esta “presença cheia” e “germe mortal” em simultâneo, será, na nossa visão, o corpo, interface entre a vida e a morte, signo ‘carreando’ latências imprevisíveis e alternando *grafias* de ausências (fantasmagóricas) e de plenitude existencial¹⁴⁷ (orgânicas). A redefinição das questões dos limites e/ou fronteiras em termos de traços, sinais intermitentes de uma ausência original, é absoluta: “Ce n’est pas l’absence au lieu de la présence mais une trace qui remplace une présence qui n’a jamais été présente, une origine par laquelle rien n’a commencé.” (Derrida, 1967:425).

A partir destas observações sintéticas, a nossa atenção crítica incidirá sobre a ausência quer como “vírus”, que exclui o corpo da sua dimensão ontológica – situado, nas peças de Ionesco, no plano do invisível –, quer como germe intensificador da vivência no romance *As Intermitências da Morte* de José Saramago. Neste caso, é nossa intenção inventariar as representações de germinação da ausência, patogenia alimentando um repositório de imagens metafóricas do paradigma epidemiológico.

Num primeiro momento, a cinética viral da ausência vai ser interpretada como fenómeno de incorporação somática do vazio e de nadificação do mundo nas peças de teatro *Le Roi se meurt* e *Les Chaises* de Ionesco. Dito de uma outra forma, tentaremos mostrar como o contágio pelas formas de ausência, do vazio (no caso de *Le Roi se meurt*) e do nada (em *Les Chaises*) culmina num processo aniquilador do corpo, que transforma o existente numa

¹⁴⁷ “Parece que, para sentir, seria necessário ir ao excesso, à semelhança de denúncia platónica da *húbris*. O desequilíbrio e a carência medem o continente corporal: encher-se de produtos para encontrar um limite revelador daquilo de que somos, daquilo que somos capazes.” (Andrieu, 2004:41-42)

categoria meontológica¹⁴⁸. Assim, a alteração da densidade orgânica, ou seja, a perda somática progressiva visível na morte do rei, passando pela representação do corpo como entidade invisível e imaterial (na peça *Les Chaises*), afigura-se um mapeamento da ausência incorporada no próprio ato de existir, recuperado a nível da ficção em cenas vulgares de frenética monotonia do ‘quotidiano domesticado’¹⁴⁹.

A nível de representação ficcional, o traço desta “convivência” paradoxal entre a morte e a vida é a angústia¹⁵⁰, coagulada numa intensidade que divide o corpo entre a inércia do nada e a violência do existir. Assim sendo, a angústia, manifestação patogénica do contágio pela ausência, torna-se, também, um agente disfórico de sedução tanática, perturbando o sentido da realidade, que adquire a incoerência do mundo onírico, ao desintegrar a identidade e sublimar a consistência somática do corpo.

Traduzindo esta viralidade através de uma polifonia da ausência (entre o vazio e o nada), a nível de representação linguística e de uma expansão dinâmica na construção do texto que se opõe a uma referência nula, Ionesco incita o leitor a um desafio metafísico, no sentido de atualizar a zona distal¹⁵¹ da língua em imagens sucetíveis de serem representadas no palco mental: “Ainsi l’absence, entendue comme présence niée (en termes logiques), ou inhibée (en

¹⁴⁸ A meontologia é um ramo da filosofia que investiga o não-ser. O nome é composto pela palavra “ontologia” e pelo prefixo grego “me-” (a negação), ou seja, a ontologia do não-ser.

¹⁴⁹ “Ce rien vulgaire, rendu comme incolore sous la pâle évidence de ce qui va de soi, qui rôde ainsi, inaperçu, dans nos propos vides, nous pouvons même, sans hésiter, le ranger sous une «définition»: le rien est la négation intégrale de la totalité de l’étant.” (Heidegger, 1983:53-54)

¹⁵⁰ “Le rien se dévoile dans l’angoisse — mais non comme étant. Il est tout aussi peu donné comme objet. L’angoisse n’est pas une appréhension du rien. Pourtant le rien se fait par elle et en elle manifeste, mais non toutefois de telle manière qu’il se montrerait « à côté » de l’étant dans son ensemble, lequel se tiendrait dans son inquiétante étrangeté. Nous dirions plutôt : le rien fait face dans l’angoisse en n’étant qu’un avec l’étant dans son ensemble. Qu’entendre par ces mots : « en n’étant qu’un avec... » ? Dans l’angoisse, l’étant dans son ensemble devient chancelant. En quel sens cela advient-il ? L’étant n’est pourtant pas anéanti par l’angoisse, pour ainsi laisser place au rien. Comment d’ailleurs cela se pourrait-il, quand l’angoisse justement se situe dans l’impuissance totale vis-à-vis de l’étant dans son ensemble ? Bien plutôt le rien se déclare-t-il en propre avec l’étant et tenant à lui, comme à ce qui dérive dans son ensemble.” (Heidegger, 1983:58)

¹⁵¹ O linguista Rastier considera que há três zonas de mediação simbólica, zona identitária, zona proximal e zona distal, que é específica da linguagem humana: “Dans la théorie des zones anthropiques, la zone distale, sans substrat perceptif immédiat, est établie et configurée par l’activité sémiotique. L’énonciation consiste alors à passer du distal absent au signe proximal présent, par une inhibition qu’on nomme ordinairement *actualisation*. En d’autres termes, le choix d’un signe, décrit comme une activation, s’accompagne de l’inhibition de son antonyme et des autres signes appartenant à la même classe. Ce processus fondamental de sélection paradigmatique est caractéristique des langues humaines, par opposition aux langages animaux. Il est lié à la conquête de l’absence par notre espèce, bref à ce que l’on pourrait appeler la phylogenèse de la zone distale.” (Rastier, 2006:299).

termes neuropsychologiques), reste au fondement de l'activité de langage [...] En cela, la négation précède l'affirmation..." (Rastier, 2006:315). Por esta razão, instituir uma zona distal a partir dos tópicos da ausência (o nada, o vazio), que não se manifestam nem no campo fenomenológico do corpo, nem no campo simbólico e abstrato da experiência mental humana, consitui um 'obstáculo' para a representação ficcional de uma categoria essencialmente metafísica.

Em contrapartida, a justaposição e a intermedialidade do mundo onírico, facilitando a representação deste contágio pela ausência, vai constituir trampolim eficaz para a interpretação da nadificação do mundo, patente em *Les Chaises* e em *Le Roi se meurt* de Ionesco.

Na segunda parte do capítulo que diz respeito ao romance *As Intermittências da Morte* de José Saramago, debruçar-nos-emos sobre a viralidade pela ausência ou, sobre a viralidade como agente conversor da força tanática em exuberante plenitude existencial. Assim, a imortalidade transmuta-se em *hubris* de somatização eterna no horizonte da própria degradação biológica. O efeito destas formas de contágio, que simbolizam a ausência, torna-se paradoxal pela manifestação somática abjeta, partitura complexa de polifonia dos sintomas do corpo, sujeito a tempestades orgânicas específicas de qualquer flagelo epidémico:

La présence ne s'efface pas devant le vide, elle s'efface devant un redoublement de présence qui efface l'opposition de la présence et l'absence. Le vide lui non plus ne s'efface pas devant le plein, mais devant la réplétion et la saturation – plus plein que le plein, telle est la réaction du corps dans l'obésité, du sexe dans l'obscurité, son réaction au vide. (Baudrillard, 1983:14)

Como 'resolve' Saramago, a nível ficcional, este défice de encarnação, esta letargia, esta anestesia, esta paralisia, esta morte simbólica do corpo pós-moderno? Mediante a dor orgânica neste contexto viral da imortalidade, o corpo recupera a sua carência fenomenológica¹⁵² de uma forma paradoxal, através do confronto com várias formas

¹⁵² "[...] peut-être que l'organisation de notre corps est contingente, que l'on peut «concevoir un homme sans mains, pieds, tête» et à plus forte raison un homme sans sexe et qui se reproduirait par bouture ou par marcottage. Mais cela n'est vrai que si l'on considère les mains, les pieds, la tête ou l'appareil sexuel abstraitement, c'est-à-dire comme des fragments de matière, non pas dans leur fonction vivante, – et que si l'on forme de l'homme une notion abstraite elle aussi, dans laquelle on ne fait entrer que la Cogitatio. Si au contraire on définit l'homme par son expérience, c'est-à-dire par sa manière propre de mettre en forme le monde, et si l'on réintègre les «organes» à ce tout fonctionnel dans lequel ils sont découpés, un homme sans main ou sans système sexuel est aussi inconcevable qu'un homme sans pensée." (Merleau-Ponty, 1987:198)

simbólicas da ausência: “[...] il semble toujours surprenant d’exister avec un visage, avec un corps qui s’interposent face au vide. C’est la plénitude du vide qu’on bafoue ou profane quand on accède à la visibilité.” (Gauthier, 1996:153). Assim, a hipertrofia de viver orgânico enfatiza a ausência nas variantes ficcionais da leitura transumana do mundo: “Peut-être la nature a-t-elle horreur du vide en effet, car c’est là, dans le vide, que naissent pour le conjurer les systèmes pléthoriques, hypertrophiques, saturés – toujours quelque chose de redondant s’installe là où il n’y a plus rien.” (Baudrillard, 1983:15). Nesta ordem de ideias, tencionamos demonstrar como o corpo se torna um *ersatz* da sua própria ausência, invadido por um vazio simbólico, uma matéria orgânica ‘lisa’, sem intensidade emocional, porquanto já não representa a raiz identitária do homem. Numa visão transumana, o corpo identifica-se com um signo em estado puro, sem conteúdo, sendo apenas uma realidade carecendo de transcendência. Por consequência, a semiótica do corpo individual torna-se obsoleta, dando ênfase a este mundo de vazio identitário, ou seja, a este magma de ausência. Na verdade, a interpretação da ausência como *framing device* das representações virais recorrentes na obra de Saramago e de Ionesco não só pretende encontrar linhas de mapeamento das experiências da morte (real ou simbólica), mas também outras possibilidades de imersão no nada (como, por exemplo, a imersão nos abismos psicológicos da angústia).

1. O contágio pelo vazio

“Dans ma structure, toujours l’angoisse de ces vides qui apparaissent, des creux, si je puis dire: des creux de néant.” (Ionesco, *La Quête intermittente*)

“Entre le vide et le trop-plein, difficile de préférer, de choisir son angoisse, sa peur. Peur du trop, peur du pas assez, peur de la grosse boue ou du gros pavé du monde, ou peur de ses trous ?” (Ionesco, *La Quête intermittente*)

“Je n’ai pas su m’oublier. Pour m’oublier, il faut oublier non seulement ma propre mort, mais oublier que ceux que l’on aime meurent et que le monde a une fin. L’idée de la fin m’angoisse et m’exaspère.” (Ionesco, *Journal en miettes*)

A peça *Le roi se meurt*, escrita por Ionesco em 1962, concentra um complexo temático sobejamente patente na maioria dos seus textos¹⁵³, ou seja, a morte como experiência onírica que vai paulatinamente reduzindo o corpo até ao desaparecimento total. Neste sentido, podemos afirmar, seguindo a leitura do crítico romeno Eugen Simion, que a peça *Le Roi se meurt* é um dos mais representativos textos existencialistas de Ionesco no tocante à experiência da morte como pretexto para investigar a dimensão ontológica humana:

Aceste însemnări existențialiste sunt în spiritul vremii. Spre deosebire, de pildă, de Mircea Eliade, Eugen Ionescu pune accent nu pe ideologie, ci pe ontologie. Este mai aproape, la acest punct, de Cioran. Diferența este, totuși, mare între ei. Ionescu detestă morala forței și respinge, categoric, toate extremismele, naratorul său simte cum se desface în mai multe cadavre și lansează un țipăt deznădăjduit: „să nu mor”.¹⁵⁴ (Simion, 2007:67)

De facto, a viralidade metafísica representa, neste caso específico, um encontro com a “leveza” do ser, com uma evanescência progressiva, contrariamente ao que sucede noutros textos de Ionesco (*La Leçon, Amédée ou comment s'en débarrasser, Le Nouveau locataire, Tueur sans gages, Jeux de massacre*), onde a morte é associada a uma proliferação de matéria invasiva, coagulando diversas representações simbólicas do cadáver: “Deux états de conscience fondamentaux sont à l’origine de toutes mes pièces... Ces deux prises de conscience originelles sont celles de l’évanescence ou de la lourdeur.” (Ionesco, 1962:140). Assim, a morte do rei Béranger é antecipada por uma degradação somática que carrega simbolicamente múltiplas valências do vazio, as quais, projetadas num espaço onírico, acompanham a evanescência da consciência da entidade sonhadora. Esta dinâmica do vazio que contamina o corpo pressupõe um ritual endémico, uma cerimónia¹⁵⁵ do processo de imbricação entre o ser e o não-ser, implicando a participação de outras personagens adjuvantes: a rainha Marie (a voz da plenitude e da exuberância do corpo), a rainha

¹⁵³ “[...] la question plus vaste de l’identité de l’homme en tant qu’individu devant le mystère de l’existence est dans la confrontation avec le scandale métaphysique de la mort, thème essentiel de toute l’œuvre ionescienne.” (Călinescu, 2005:12)

¹⁵⁴ “Estas notas existencialistas pertencem ao espírito do tempo. Distinguindo-se, por exemplo, de Mircea Eliade, Eugen Ionescu enfatiza não a ideologia, mas a ontologia. Neste ponto de vista, está mais perto de Cioran. No entanto, a diferença entre os dois é grande. Ionesco detesta a moral da força e rejeita, de uma forma categórica, todos os extremismos. A este respeito, o seu narrador sente que se desfaz em vários cadáveres e lança um grito desesperado: “que eu não morra!” **[A tradução é da nossa autoria]**

¹⁵⁵ Ionesco deu um título alternativo à sua peça: *La cérémonie*.

Marguerite (“a guia” iniciadora do encontro¹⁵⁶ com o vazio através da decrepitude), o Médico (a lucidez que atesta a prevalência do vazio incorporando a matéria), o Guarda (a personagem que indica as etapas de agonia) e a empregada Juliette (a voz do vazio disfarçado na rotina quotidiana).

Além de mais, o cenário imaginado por Ionesco pressupõe a intervenção das personagens numa estrutura similar aos papéis do psicodrama¹⁵⁷, pois a morte do rei é imaginada num palco¹⁵⁸ e anunciada pela rainha Marguerite como um evento iminente no final do espetáculo: “MARGUERITE : Tu vas mourir dans une heure et demie, tu vas mourir à la fin du spectacle.” (Ionesco, 1995:751). De facto, a configuração deste espaço onírico inclui todos os elementos do psicodrama mencionados por Lévy Moreno: o Cenário, que propõe um discurso sobre a morte como incursão no vazio, o Protagonista (o próprio *eu* representado pelo rei Béranger), o Diretor (o psicoterapeuta do grupo que, no caso da peça de Ionesco, pode ser associado ao Vazio, força que aniquila o ser como solução última para encontrar/alcançar a plenitude), os Egos-Auxiliares (as restantes personagens que facilitam a aceitação da morte) e o Público (a empatia da plateia com o vazio, que prolonga a carga simbólica da morte). De facto, Ionesco põe em cena a ‘morte antecipada’, como exercício dramático onde o ser vai ao encontro do nada através do contágio pelo vazio:

Parler du soi qui se voit en lui-même signifie que le soi voit un être absolu ; cependant, cet autre n’est pas un « tu » mais seulement le soi lui-même reconnu à travers le « tu ». Ce qui unit le voyant et le vu, ce qui détermine sans que rien ne détermine, est l’universel du néant dans lequel toutes personnalités, et donc aussi toute rencontre personnelle, a été abolie. (Heisig, 2008:113)

Desta forma, o reflexo do *eu* na própria morte seria sinónimo de projeção do ser no absoluto, através de um desdobramento de várias vozes dramáticas: uma nadificação que

¹⁵⁶ “MARGUERITE : Laissez-moi faire, je vous en supplie. Nous aurons cependant besoin de vous pour les étapes de la cérémonie. Vous aimez les cérémonies.” (Ionesco, 1995:43)

¹⁵⁷ Psicoterapia de grupo em que a representação dramática permite a exploração da psiqué e dos seus movimentos emocionais. O psicodrama foi criado pelo médico romeno Jacob Levy Moreno, em 1925, como extensão terapêutica da sociometria (o estudo do grupo e as suas relações). Em relação aos papéis, Moreno enfatizou: “O desempenho de papéis é anterior ao surgimento do *eu*. Os papéis não emergem do *eu*; é o eu quem, todavia, emerge dos papéis.” (1975:25).

¹⁵⁸ A respeito da primeira performance psicodramática do Autor, mencionamos que Moreno, com falta de atores, representou sozinho, pela primeira vez, num palco de Viena, perante um público de 6000 pessoas, o papel de Deus, com o intuito de curar a assistência de um estado patológico pós-guerra. O Teatro de Espontaneidade de Viena, que Moreno criou em 1921, representou esta fusão entre autor-ator-plateia, sendo cada papel reversível (cada membro da plateia pode tornar-se ator e vice-versa). A improvisação cede lugar ao texto e o palco torna-se a vida em si mesma.

surge de uma maneira estratégica, uma conquista do território vital, recetáculo ontológico do corpo do rei. Seguindo esta lógica de contaminação, o vazio incorpora-se de uma forma multifacetada na arquitetura do palácio real e impregna a atmosfera da vivência somática do rei, configurando um processo endêmico que apenas se desenvolve dentro das fronteiras do seu reino.

Assim, a irrupção do vazio torna-se um evento constante para os protagonistas-habitantes do palácio, quer através da observação, quer através da narrativa introduzida pela polifonia das personagens, que testemunham a transformação dos territórios exteriores em diferentes tópicos do *vacuum*. Neste contexto, o Guarda do palácio é a primeira instância que deteta a insinuação do vazio¹⁵⁹ no muro do edifício real, na fenda revelada como signo inicial da fatalidade endêmica. Desta forma, o papel do soldado é ridículo, pois as suas armas não sabem batalhar contra estas formas incipientes do vazio: “LE GARDE : Cette nuit, j’ai entendu un petit craquement. Il y a une fissure dans le mur.” (Ionesco, 1995:741). Assistimos, desde já, a uma hiperacuidade sensorial que prefigura a atmosfera angustiante do espetáculo do vazio, podendo ter como intertexto o cenário trágico de Roderick Usher, personagem da novela *The Fall of the House of Usher* de Edgar Allan Poe (o protagonista acompanha a propagação da fenda da sua casa, provocada pelo enterro da sua irmã, ainda viva). A dimensão apocalíptica é prefigurada, nos dois textos, pelos raios que “rasgam” o céu, à imagem da fenda que percorre e anuncia a inserção do vazio no corpo construído do edifício:

MARGUERITE : C’est la fissure qui s’élargit et se propage.

LE MÉDECIN : La foudre s’immobilise dans le ciel, les nuages pleuvent des grenouilles, le tonnerre gronde. On ne l’entend pas car il est muet. Vingt-cinq habitants se sont liquéfiés. Douze ont perdu leur tête. Décapités. Cette fois, sans mon intervention. (Ionesco, 1995:746)

¹⁵⁹ A diminuição do espaço doméstico ocorre, também, no romance *L’écume des jours* de Boris Vian: “Les lampes meurent, dit Chloé. Les murs se rétrécissent aussi. Et la fenêtre, ici, aussi.” (1963 :113) ; “ Ils entrèrent dans la cuisine. Là aussi, la pièce avait rétréci.” (1963 :121) ; “La chambre était parvenue à des dimensions assez réduites. Le tapis, contrairement à celui des autres pièces, avait épaissi, et le lit reposait maintenant, dans une petite alcôve avec des rideaux de satin. La grande baie était complètement divisée en quatre petites fenêtres carrées par les pédoncules de pierre qui avaient fini de pousser. Il y régnait une lumière un peu grise mais propre.” (1963:132).

De forma analógica, o alargamento da fenda no muro transforma-se numa metonímia do vazio que parte à conquista do espaço cósmico. A fenda do muro do palácio prolonga-se para além do espaço terrestre, replicando-se no céu como um raio, acompanhando as vozes apocalíticas da natureza (a chuva de rãs tem ressonâncias bíblicas, assim como a analogia com os doze apóstolos que perderam, na variante de Ionesco, a cabeça).

Nesta sequência, a verificação destas mudanças ontológicas manifestadas em signos do foro médico cabe ao Médico / Carrasco / Astrónomo, representado ironicamente, na perspectiva de Ionesco, por uma única instância humana. O “raio mudo”, a fenda do céu que liquidifica ou decapita corpos, indicia o espaço celestial como origem da nadificação, matriz transcendente do vazio que se apodera da mente através das imagens oníricas de pesadelo; a angústia do corpo mutilado (decapitado¹⁶⁰) ou totalmente transfigurado (liquefeito como na visão de Artaud¹⁶¹) representa um das figuras arquetípicas do pesadelo em relação à precária condição humana e à sua subsequente mutilação somática.

Um segundo movimento que redimensiona as conquistas do vazio através de uma expressão viral é marcado pela imagem do abismo, morfologia que dinamiza a perda do espaço geográfico através de um movimento de *vórtex* das ‘certezas’ do território natural, matriz geológica da existência humana. Neste sentido, a voz da rainha Marguerite anuncia a iminência deste episódio entrópico, onde a própria terra abre abismos para configurar novos territórios-recetáculos:

MARGUERITE : Qu’il ne recule pas ou gare à vous. Il faut que se passe convenablement. Que ce soit une réussite, un triomphe. Il y a longtemps qu’il n’en a plus eu. Son palais est en ruine. Ses terres en friches. Ses montagnes s’affaissent. La mer a défoncé les digues, inondé le pays. Il ne l’entretient plus. Vous lui avez tout fait oublier dans vos bras dont je déteste le parfum. Quel mauvais goût ! Bref, c’était le sien. Au lieu de consolider le sol, il laisse des hectares et des hectares s’engloutir dans les précipices sans fond. (Ionesco, 1995:744)

¹⁶⁰ A personagem sem cabeça aparece, de uma forma satírica, noutra peça de teatro de Ionesco, *Le Maître*, onde o vazio começa a contagiar o corpo pela imagem metafórica da mente que prevalece sobre a parte somática:

“[...] Après la disparition du Maître, l’Admiratrice dit : «Mais, mais... il n’a pas de tête, le Maître !»

L’ANNONCIATEUR: Il n’en a pas besoin, puisqu’il a du génie.” (Ionesco, 1995:194).

¹⁶¹ “S’il y a autour du cadavre d’Héliogabale, mort sans tombeau, et égorgé par sa police dans les latrines de son palais, une intense circulation de sang et d’excrements, il y a autour de son berceau une intense circulation de sperme.”(Artaud, 1979:11)

Desta feita, o colapso dos elementos naturais surge como uma consequência da intensa atitude emotiva que o rei prolongou artificialmente em relação à Vida (representada metaforicamente pela rainha Marie), proporcionando um estado contínuo de amnésia no que diz respeito à morte implacável. Com efeito, o rei assiste à decomposição do mundo como consequência trágica da sua *húbris*¹⁶², tendente a rivalizar com a imortalidade dos deuses. Enfrentar a sua própria morte seria o único ato de coragem, de “triunfo”, um gesto construtivo passível de preenchimento do vazio da sua vida, refletido no caos do próprio reino. Deste modo, o reino torna-se um reflexo do vazio entrevisto numa representação acrofóbica, ameaçando a estabilidade tectónica e demográfica: “MARGUERITE : [...] Vous voyez le résultat : des gouffres vertigineux, des villes rasées, des piscines incendiées, des bistros désaffectés. Les jeunes s’expatrient en masse. Au début de son règne, il y avait neuf milliards d’habitants.” (Ionesco, 1995:745).

Além do mais, a praga dos buracos que contagia a terra mais não é do que uma representação literária alternativa do abismo, que engole os territórios do reino, metáforas inéditas de ninhos amorfos do vazio, de sepulturas veiculando a morte como a semente de uma nova ordem meontológica, geologicamente refletida. Neste sentido, o buraco afigurar-se-ia a uma ‘morfologia’ da ausência configurada como presença, transformando o mundo num filtro que separa o ser do não-ser: “MARGUERITE : Ce que vous m’agacez !...Il aurait pu consolider, planter des conifères dans les sables, cimenter les terrains menacés. Mais non, maintenant le royaume est plein de trous comme un immense gruyère.” (Ionesco, 1995:744). Com efeito, a epidemia dos buracos é uma consequência da instabilidade tectónica generalizada por falta de referentes sólidos suscetíveis de conferirem coerência aos elementos da realidade. Esta representação distópica da paisagem natural indicia uma instabilidade ontológica traduzida por um símbolo onírico. O buraco seria, então, uma escavação do cheio, da plenitude fenomenológica do ser, uma des-construção fáustica do mundo, um discurso do vazio sobre a inutilidade de criação tecnológica do real: “Le ROI, à Marie, puis à Marguerite : [...] Pourquoi a-t-on fermé l’École polytechnique ? Ah, oui ! Elle est tombée dans le trou. Pourquoi en bâtir d’autres puisqu’elles tombent dans les trous, toutes. [...]” (Ionesco, 1995:747). Por outras palavras, o mundo contagiado pelos buracos cedo se torna uma

¹⁶² Conceito grego aludindo a uma confiança excessiva, a um orgulho exagerado, a uma arrogância da parte dos homens para com os deuses.

armadilha contra a sua própria abundância e consistência, uma rede que contém o próprio sistema de *vacuum*, explicando a sua evanescência como princípio entrópico. Este sistema dinâmico do vazio que contagia a parte estável do mundo, de captura e filtragem da matéria através de buracos, corresponde à imagem simbólica da teia de aranha, estrutura suspensa que se encontra na origem da proliferação de autênticos labirintos entre o ser e o não-ser: “JULIETTE : Je les ai enlevés toutes pendant que Votre Majesté dormait encore. Je ne sais d’où ça vient. Elles n’arrêtent pas de repousser.” (Ionesco, 1995:748). É óbvio que a profusão incontável de teias de aranha durante o sono do rei indica poeticamente a origem onírica desta propagação invasiva: o vazio, insinuado nos sonhos, contamina a realidade diurna da figura régia, decorando o espaço existencial com estruturas estéticas que simbolizam a morte. Por seu turno, as conotações metafóricas da teia de aranha prolongam a imagem deteriorada dos têxteis¹⁶³ nobres do rei, porquanto “a teia” dos vestidos captura buracos, tal como um texto¹⁶⁴ que perde significados através dos significantes que subvertem uma possível coerência discursiva: “LE ROI, à Juliette : As-tu raccommodé mon pantalon ? Penses-tu que ce soit plus la peine ? Il y avait un trou dans mon manteau de pourpre.” (Ionesco, 1995:773). Desta forma, a contaminação do corpo pelos buracos é antecipada por uma camada têxtil furada, envolvendo o *soma* numa ilusão protetora do poder. Assim sendo, a pestiferação do rei pela via dos buracos poderá simbolizar um afastamento, de teor budista, da reificação do mundo, um desapego existencial, um desfazer da ilusão do *ego*, uma “cerimónia” do vazio conducente ao progressivo esvaziamento da vida: “LE ROI : Je suis plein, mais de trous. On me ronge. Les trous s’élargissent, ils n’ont pas de fond. J’ai le vertige quand je me penche sur mes propres trous, je finis.” (Ionesco, 1995:778).

A oposição entre *cheio* e *vazio* surge de modo explícito nesta frase, harmonizando poeticamente, numa relação lógica de paradoxo, interpretações metafísicas (a perceção dos buracos como entidades materiais justifica esta acumulação de “morfologias do vazio”¹⁶⁵

¹⁶³ O têxtil seria uma variante tecnológica e tecnologizada da teia de aranha.

¹⁶⁴ “Texto quer dizer Tecido; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu acabado, por detrás do qual se conserva, mais ou menos escondido, o sentido (a verdade), a partir de agora, acentua-se no tecido, a ideia generativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido — nessa textura — o sujeito desfaz-se como uma aranha que se dissolvesse a si própria nas secreções construtivas da sua teia. Se gostássemos de neologismos, poderíamos definir a teoria do texto como uma hifologia (*hyphos* é o tecido e a teia de aranha).” (Barthes, 1997:112)

¹⁶⁵ O Gato de Cheshire, uma figura enigmática de *Alice no País das Maravilhas* de Lewis Carroll, é representado pela alternância entre a evanescência e aparência, entre incorporação somática e desaparecimento hierático progressivo. Esta evanescência gradual (o sorriso é o último a desaparecer) poderia ser associada à evanescência

simultaneamente como abundância e precariedade do corpo orgânico) e psicológicas (numa atitude irônica, indica-se o “cúmulo” de vazio emocional).

Por conseguinte, os buracos tornam-se parasitas vivos que ‘roem’ a carne, transmutam a existência em não-existência, alimentando-se de matéria para produzir o vazio de uma maneira paulatina, contagiando e parasitando o *soma* do corpo: o redimensionar contínuo dos buracos traduz as conquistas “territoriais” do vazio através deste ato paradoxal que é a contiguidade dos mesmos. De facto, o rei não é ameaçado pelo desaparecimento através de tal proliferação; o perigo ultrapassa este nível da superfície somática, enraizando o vazio nas profundezas abismais do ser. Olhar para dentro de si, para os precipícios devoradores do inconsciente profundo, provoca acrofobia, um espelhamento gorgônico que desestabiliza a verticalidade orgânica do ato de existir. Nesta sequência, os buracos sem fundo que invadem o corpo do rei metaforizam a relação mútua entre o cheio orgânico e o vazio metafísico, entre a vida e a morte; esses canais, contextualizados num espaço onírico, veiculando latências ontológicas, fragilizam ironicamente as certezas da “realeza” no tocante à eternidade da própria vida. No entanto, o contágio pelos buracos configura uma forma original, por parte de Ionesco, de visualizar a nadificação do ser, dado que a representação comum da morte aponta para o buraco como sendo o recipiente do cadáver, a sua própria sepultura.

Nesta ordem de ideias, a antecipação da morte através da contaminação pela via dos buracos transforma o ser em recetáculo de virtualidades tanáticas, em veículo que carrega as fatais levezas do vazio que perfuram a plenitude somática. O paradoxo¹⁶⁶ da invasão e da conquista do orgânico pelos buracos em expansão ganha ‘espessura’, reforçando esta dimensão parasitária, que se ‘alimenta’ do vazio de uma forma quase instantânea; visualizar a morte como um processo viral é uma maneira de ‘alargar’ o caráter instantâneo do momento de trespasse a episódios exibicionistas de um desfazer orgânico (a degradação do corpo não implica uma metamorfose química observável, mas uma evanescência progressiva no nada através dos buracos).

do rei que assiste, de uma maneira trágica, à sua invasão pelos buracos até ao desaparecimento total no nada. A deslocação progressiva do ser para o nada, através do contágio pelos buracos, indica uma dismorfia, um estado entrópico do corpo, propulsando-o na matriz do ser: o nada.

¹⁶⁶ Os buracos constituem um desafio para o entendimento dos limites da percepção, que é condicionada pela materialidade, pela consistência do mundo. Sendo assim, os buracos são apenas parasitas ontológicos, não-objetos ou “aderências” negativas aos objetos do mundo.

Por outras palavras, o paradoxo do vazio imaginado por Ionesco poderia ter três leituras: em primeiro lugar, o buraco percecionado como sendo uma ameaça material para o corpo; em segundo lugar, o contágio inimaginável entre duas entidades inexistentes (um buraco que contagia um outro buraco) e, em terceiro lugar, a figuração da transição para o vazio (um segmento fora do tempo), como um “palco” onde se representa um processo temporal de instalação contagiosa da morte. Além disso, a pestiferação, pela via dos buracos, não se instala apenas no corpo, mas contagia, também, o espaço físico do reino, delimitando o território onde deflagra a epidemia do vazio. Sendo assim, o inferno das cavidades marca de uma forma endémica a separação definitiva no tocante ao Outro, transformando o país contaminado numa ilha suspensa no vazio:

LE MÉDECIN: Résultat: nous sommes entourés d'ennemis.

MARGUERITE : Vous entendez comme ça dégringole. Nous n'avons plus de frontières, un trou qui grandit nous sépare des pays voisins.

JULIETTE : Cela vaut mieux. Ils ne peuvent plus nous envahir.

MARGUERITE : L'abîme grandit. Au-dessus il y a le trou, au-dessous il y a le trou. (Ionesco, 1995:785)

Interpretando o fragmento textual transcrito, é-nos dado verificar que a extensão do abismo, na sua dimensão vertical e profunda, também é contaminada, pois “a queda” imaginária não termina no fundo claramente delimitado, mas continua num outro buraco, produto gestacional do abismo ‘chegado à maturidade’... Quer isto dizer que a geografia do vazio, na perspetiva de Ionesco, adquire uma dimensão indiferenciada – mantendo indubitáveis características virais –, na qual já não se distinguem os limites de uma cavidade (o abismo) dos de uma outra (o buraco). A perda de referências neste processo de desequilíbrio total no diálogo com o infinito desagua num sentimento de claustrofobia do buraco, preenchido pela consistência do corpo:

MARGUERITE : Nous ne sommes plus qu'une surface, nous ne serons plus que l'abîme.

LE MÉDECIN : Tout cela, c'est bien sa faute. Il n'a rien voulu laisser après lui. Il n'a pas pensé à ses successeurs. Après lui, le déluge. Pire que le déluge, après lui, rien. Un ingrat, un égoïste. (Ionesco, 1995:785)

Desta maneira, a catástrofe não se resume apenas ao caos dos elementos naturais, económicos e sociais, mas traduz-se por uma desertificação extensa, que impossibilita toda e qualquer iniciativa de reconstrução do reino. Por tal motivo, a hierarquia do poder desliza, a par dos elementos do mundo natural, rumo ao mesmo abismo, ambos levados pelo mesmo Styx, elemento aquático que transporta o ser para uma outra dimensão ontológica: “JULIETTE : On ne peut plus repêcher les ministres. Le ruisseau dans lequel ils sont tombés a coulé dans l’abîme avec les bergers et les saules qui les bordaient.” (Ionesco, 1995:751).

No seguimento deste movimento onírico veiculando ondas angustiantes de *horror vacui*, a paralisia, símbolo da incapacidade que tem o consciente de se defender contra a tanatofobia, é suscitada por um “vírus desconhecido” que prepara a incubação do parasita letal: “LE MÉDECIN, montrant à la Garde : Sire, l’armée est paralysée. Un virus inconnu s’est introduit dans son cerveau et sabote les postes de commande.” (Ionesco, 1995:754). Este vírus altera as defesas do corpo, paralisando e subvertendo a ordem pré-estabelecida através dos comandos contrários que facilitam o acesso do vazio às fronteiras do espaço vital, dado que os buracos, *entium representationes*, não podem existir isolados, sendo forçados a aderir à consistência do mundo. Assim, a conquista do vazio dá a sensação de surgir como uma estratégia militar visando a anexação de novos territórios e veiculando lacunas motivacionais, que justificam a atitude passiva dos soldados, adeptos de uma rendição deliberada:

MARGUERITE : Sans parler de toutes ses guerres désastreuses. Pendant que ses soldats ivres dormaient, la nuit ou après les copieux déjeuners de casernes, les voisins repoussaient les bornes des frontières. Le territoire national s’est rétréci. Ses soldats ne voulaient pas se battre. (Ionesco, 1995:744)

Do mesmo modo, a coincidência entre os limites de ação da epidemia do vazio e as fronteiras de um estado político faz lembrar *As Intermittências da Morte*. Assim, a suspensão da ‘atividade’ da morte no romance de Saramago, contagiando o território de um único país e mantendo a degradação contínua do corpo, sem possibilidades de alívio na morte, é similar à viralidade, pela via do vazio que aniquila o reino da peça *Le Roi se meurt*. Afinal, os dois escritores associam ao fenómeno epidémico a transgressão dos limites das fronteiras: se, na peça teatral de Ionesco, o estado vizinho se aproveita da paralisia dos soldados para expandir o seu território, diminuindo, desta forma, a dimensão do reino, no romance *As Intermittências da Morte*, o estado dos “imortais” invade o território fronteiriço, à procura do eterno descanso

em terras alheias. O contraste com a ‘normalidade’ do país contíguo faz ressaltar, na visão de Ionesco, e através da aceleração do tempo que impõe um ritmo de degradação biológica exagerada aos habitantes do reino, a “frescura” exuberante e a vitalidade do outro país, do qual se separa irremediavelmente através de uma fronteira que incorpora o abismo:

LE MÉDECIN : Le printemps qui était encore là hier soir nous a quittés il y a deux heures trente. Voici novembre. Au-delà des frontières, l’herbe s’est mise à pousser. Là-bas, les arbres reverdissent. Toutes les vaches mettent bas deux veaux pas jour, un le matin, un second l’après-midi vers cinq heures, cinq heures et quart. Chez nous, les feuilles se sont desséchées, elles se décrochent. Les arbres soupirent et meurent. La terre se fend encore plus que d’habitude. (Ionesco, 1995:746)

Uma outra similaridade de situação entre a personagem Le Roi e a personagem de nome morte do romance *As Intermittências da Morte* reside na paralisia do poder sobrenatural, que poderia impedir a degradação do corpo e do mundo como fenómeno natural antecipando a morte: se a personagem da mulher-morte não consegue “matar” o violoncelista através das cartas violetas, o rei tanto perde o poder sobre o reino e sobre os elementos naturais, como sobre Marie (*Eros*) e sobre Maguerite (*Thanatos*):

MARGUERITE: Dans quel état il est ton royaume! Tu ne peux plus le gouverner, tu t’en aperçois toi-même, tu ne veux pas te l’avouer. Tu n’as plus de pouvoir sur toi ; plus de pouvoir sur les éléments. Tu ne peux plus empêcher les dégradations, tu n’as plus de pouvoir sur nous. (Ionesco, 1995:751)

O ato de controlar a morte através da voz, da propagação dos sons, é uma tentativa falhada no caso do Rei: “LE MÉDECIN : L’écho ne répond plus. Sa voix ne porte plus. Il a beau crier, sa voix s’arrête. Elle ne va même pas jusqu’à la clôture du jardin.” (Ionesco, 1995:761). Para além do mais, a lacuna performativa da fala espraia-se numa paralisia angustiante do discurso proferido diante de um público invisível e sem identidade, similar à mudez do Orador da peça *Les Chaises*, carreando um silêncio atarácico, ou, por outras palavras, uma elipse comunicativa¹⁶⁷ que reforça a sintomatologia de pesadelo (queda no abismo, paralisia do corpo e perda da voz):

¹⁶⁷ “L’intégration réciproque du corps et du langage, d’où s’origine l’imaginaire, décentre l’homme par rapport à lui-même et marque le début de son errance. L’impossible retour au corps comme au lieu sûr de son identité à soi en est l’inéluctable corollaire. Il n’est plus que médiatisé par le langage et sa trace ne pourra être retrouvée que dans la parole de l’autre.” (Irigaray, 1986:15)

LE ROI :... Comme un comédien qui ne connaît pas son rôle le soir de la première et qui a des trous, des trous, des trous, des trous. Comme un orateur qu'on pousse à la tribune, qui ne connaît pas le premier mot de son discours, qui ne sait même pas à qui il s'adresse. Je ne connais pas ce public. Je ne veux pas le connaître, je n'ai rien à lui dire. Dans quel état suis-je ! (Ionesco, 1995:760)

O abismo reflete-se no cosmos como um 'poro' de respiração do transcendente no mundo fenomenal. Citamos, a este propósito, Fernando Pessoa: "Somos dois abismos – um poço fitando o céu" (Pessoa, 2006:48). Neste sentido, o médico astrólogo antecipa o reflexo da morte do rei num vazio astrológico e transcendental, que substitui o pulsar astral da realeza:

LE MÉDECIN, à *Marguerite*, après avoir regardé dans sa lunette dirigée vers le haut : En regardant par la lunette qui voit au-delà des murs et des toits, on aperçoit un vide, dans le ciel, à la place de la constellation royale. Sur les registres de l'univers, Sa Majesté est portée défunte. (Ionesco, 1995:757)

A consciência da morte irrevocável, confirmada pela nova ordem astral, leva o rei a invocar o sol como possível recurso regenerador e vital. Mas a própria vida paga-se com o sacrifício absoluto, visto que o rei propõe um pacto que garante a sua preservação eterna em troca de uma desertificação do mundo:

LE ROI : [...] Petit soleil, bon soleil, défends-moi. Dessèche et tue le monde entier s'il faut un petit sacrifice. Que tous meurent pourvu que je vive éternellement même tout seul dans le désert sans frontières. Je m'arrangerais avec la solitude. Je garderais le souvenir des autres, je le regretterai sincèrement. Je peux vivre dans l'immensité transparente du vide. Il vaut mieux regretter que d'être regretté. D'ailleurs, on ne l'est pas ! Lumière des jours, au secours ! (Ionesco, 1995:768)

Pronto a reconciliar-se com o deserto social¹⁶⁸, projetando uma vida eterna¹⁶⁹ na "transparência do vazio", tela que reflete lembranças e ecos ficcionais de um mundo anquilado pela própria mesquinhez, Le Roi faz lembrar Calígula, personagem imaginada por

¹⁶⁸ "[...] cet isolement non-pareil de l'homme qui tient toute sa vie sous son regard, la joie démesurée de l'assassin impuni, cette logique implacable qui broie des vies humaines [...], pour parfaire enfin la solitude éternelle que je désire." (Camus, 1962:106).

¹⁶⁹ A mesma imortalidade caracteriza a ânsia transcendental de Calígula, personagem bem conhecida da peça de teatro de Camus, publicada em 1944: "J'ai donc besoin de la lune, ou du bonheur, ou de l'immortalité, de quelque chose qui soit dément peut-être, mais qui ne soit pas de ce monde." (Camus, 1962:15).

Camus na peça de teatro epônima: “Et s’il m’est facile de tuer, c’est parce qu’il ne m’est pas facile de mourir.” (Camus, 1962:68). Neste contexto, o “grande vazio” equivale ao “vazio transparente” que transcende a morte do Rei: “Je veux retrouver le grand vide où le cœur s’apaise.” (Camus, 1962:107). Mas, tal como no caso de Calígula, a transcendência torna-se inacessível, sendo o apego à consciência da vida, estilizada em elementos poéticos românticos (lua, árvores e fontes), uma aderência parasitária, o único meio de fugir à morte aniquiladora:

LE MÉDECIN: Quand les rois meurent, ils s’accrochent aux arbres, aux fontaines, à la lune; ils s’accrochent ...

MARGUERITE: Et ça se décroche.

LE MÉDECIN: Cela fond, cela s’évapore, il n’en reste pas une goutte, pas une poussière, pas une ombre.

JULIETTE: Il emporte tout cela dans son gouffre. (Ionesco, 1995:786)

Assim, a tentativa de ficar suspenso sobre o abismo que o ameaça engolir, numa atitude contempativa e poética do mundo, torna-se derisória perante um processo holístico de extinção: qualquer tipo da matéria é aniquilado e transforma o universo do rei num vazio-sepultura.

De seguida, a consciência clínica traduzida pela voz do Médico vem confirmar ironicamente um espetáculo do colapso do universo no vazio, processo entrópico impossível de ser analisado em fases ou etapas. O cenário apocalítico cíclico, previsível, é antecipado por uma atitude de objetivação científica, uma “radiografia” da cinética do vazio que contagia o mundo: “LE MÉDECIN : Nous connaissons toutes les phases. C’est toujours ainsi lorsqu’un univers s’anéantit.” (Ionesco, 1995:787). Como alternativa, o vazio incorpora-se em objetos-parasitas, aparências enganadoras do *eu*, reificação de uma existência intrínseca. Neste sentido, a rainha Marguerite auxilia o rei no processo de desistir do mundo fenomenal em proveito do mundo absoluto, da vacuidade¹⁷⁰, onde a identificação entre sujeito e objeto implica uma alteração no estado de consciência; o corpo torna-se, assim, uma construção conceptual, acumulando aderências múltiplas que enraizam o ser num estado existencial ilusório:

Tournant autour du roi, Marguerite coupe dans le vide, comme si elle avait dans les mains des ciseaux invisibles.

¹⁷⁰ **Śūnyatā**, termo sânscrito que designa no budismo a vacuidade das coisas, das suas ausências.

LE ROI : Moi. Moi. Moi.

MARGUERITE : Ce toi n'est pas toi. Ce sont des objets étrangers, des adhérences, des parasites monstrueux. Le gui poussant sur la branche n'est pas la branche, le lierre qui grimpe sur le mur n'est pas le mur. Tu ploies sous le fardeau, tes épaules sont courbées, c'est cela qui te vieillit. Et ces boulets que tu traînes, c'est cela qui entrave ta marche. (Ionesco, 1995:793)

Confrontada com o vazio, eis que a consciência da plenitude da vida se torna trágica, pois a dinâmica existencial não deixou de se revelar estéril relativamente à possibilidade de gestação de um cosmos afetivo, capaz de denunciar os buracos-parasitas, passíveis de desintegração da coerência da unidade do ser: “LE ROI : C'est vrai. Tant de choses m'ont échappées. Je n'ai pas tout su. Je n'ai pas été partout. Ma vie aurait pu être pleine. ” (Ionesco, 1995:775). A conversão do vazio em plenitude existencial é encarada por Marie como sendo uma metamorfose possível através do contágio pelo amor, uma sintaxe livre do ser, um impulso vital orientado para o devir na plenitude, ato propulsivo que unifica e dinamiza a existência:

MARIE, *au roi* : L'amour est fou. Si tu as l'amour fou, si tu aimes insensément, si tu aimes absolument, la mort s'éloigne. Si tu m'aimes moi, si tu aimes tout, la peur se résorbe. L'amour te porte, tu t'abandonnes et la peur t'abandonne. L'univers est entier, tout ressuscite, le vide se fait plein. (Ionesco, 1995:775)

Neste caso específico, o amor torna-se um princípio regenerador e redentor e o vazio permanece em estado latente, situando-se na plenitude das possibilidades emocionais. A vacuidade, vencida pela plenitude do ser abandonado ao amor, obriga à destituição do medo, antecâmara da morte. Em realidade, o eu-auxiliar, a rainha Marie, aponta ao rei um caminho alternativo de ‘inscrição’ na sua própria existência, ao aceitar o amor e ao afastar “o nevoeiro” de medo, lacuna emocional que promove o vazio, a “não-inscrição” no plano visível da plenitude ontológica:

O nevoeiro é o plano invisível de não-inscrição. Pode parecer estranho defini-lo como um plano e não como um volume, mas não se trata de conceber a melhor analogia de formas, mas sim de funções: o nevoeiro, ou sombra branca, não constitui, por exemplo, um «meio» ou uma atmosfera. Estas são vividas pelo sujeito, enquanto aquele designa um estrato inconsciente que se aloja na consciência (na linguagem, nas imagens, nos afectos, nas sensações). É um plano porque é um buraco, uma lacuna, um branco onde faltou uma inscrição na

consciência e no discurso. O que provoca transformações radicais no comportamento e no pensamento do sujeito. (Gil, 2008:21)

Esta tentativa falhada de inscrição na própria consciência é simbolicamente associada, na peça em exegese, a uma cegueira que dá início ao processo de evanescência. Assim, o mundo desaparece para o rei, mergulhando a plateia no nada, para dar lugar a uma outra experiência sensível ao transcendente:

JULIETTE : Il ne voit plus. Le médecin l'a constaté officiellement.

LE GARDE : Sa Majesté est officiellement aveugle.

MARGUERITE : Il regardera en lui. Il verra mieux.

LE ROI : Je vois les choses, je vois les visages et les villes et les forêts, je vois l'espace, je vois le temps.

MARGUERITE : Vois plus loin.

LE ROI : Je ne peux plus loin.

JULIETTE : L'horizon l'entoure et l'enferme. (Ionesco, 1995:790)

Deste modo, a cegueira confirmada oficialmente pelo médico e formalizada no reino, de uma forma irônica, através da voz do Guarda, poderia ser interpretada como uma forma de olhar edípiano¹⁷¹, uma lacuna do corpo que permite preencher um vazio transcendental. Este ato de introspeção abre um horizonte paradisíaco na própria consciência: todos os elementos da realidade se tornam coerentes num cosmos pessoal onde deixam de existir limitações de visibilidade entre entidades concretas (coisas, rostos, cidades e florestas) e entidades abstratas (o espaço e o tempo). Neste sentido, a integração plena no vazio é antecipada por uma cegueira física, que se transforma em visão interior onipotente, uma lucidez que conjuga de modo harmonioso os elementos da existência não submetidos a qualquer tipo de ordem hierárquica: a nível sintático, a coordenação dos complementos diretos do verbo de percepção corrobora esta atitude equidistante exigida antes da morte (“Je vois les choses, je vois les visages et les villes...”).

Numa viagem interior, o rei percorre visualmente todo o universo, a partir do objeto mais próximo do seu corpo até às configurações abstratas da realidade, que representam limites mentais, caracterizadores da nossa dimensão ontológica. Todavia, esta viagem ótica

¹⁷¹ Ao cegar-se, Édipo inaugura uma etapa diferente na sua vida, concentrando-se numa realidade interior, e não na realidade exterior, que não o ensinou a ver a ignorância que o levou ao incesto e ao parricídio.

surge como uma revelação trágica, pois o universo redimensiona-se a ponto de coincidir com os limites somáticos do rei, claustrando-o no próprio ser e diminuindo-o até à evanescência final no palco da existência. Desta forma, o contágio do corpo pelo vazio não revela um encontro feliz com a plenitude do ser no plano da transcendência, mas, antes, uma distopia do corpo desfeito entre a angústia da morte e o desejo de viver.

A semântica virótica do vazio conquista, no *explicit* da peça, esta dimensão metafísica de solipsismo transcendental absoluto, que se justapõe a uma interpretação metateatral: o confronto mental e emotivo com o espetáculo da evanescência, culminando na ‘performance’ final da nadificação, redefine, de facto, a essência do anti-teatro. Neste caso, o paradigma da evanescência, projetada numa atmosfera onírica, adquire uma estrutura ‘densa’ através da redundância que o fenómeno contagioso impõe: todas as personagens, fragmentos deslocados do próprio *eu*, desdobramentos absurdos de uma única instância, reiteram esta praga da ausência, permitindo a infiltração definitiva do vazio.

A focalização global desta epidemia, repassada de buracos e abismos, insinuando o vazio na cosmografia, geografia, demografia, estrutura político-económica do reino e, até, no íntimo da vivência somática do rei, possibilita uma reconfiguração do discurso dramático numa representação tipicamente cinematográfica. Tudo se transforma numa paisagem (exterior e interior) sinónimo de *vacuum*, cujos contornos se refletem como uma lembrança pálida no palco vazio do teatro. Mas esta absorção progressiva do espaço pelo vazio ou este ato de parasitagem pela via dos buracos, desintegrando e delindo o corpo, estimula uma hiperacuidade sensorial que implode tragicamente no mutismo e na paralisia, corroborando a vitória da ausência no drama contemporâneo, expressão apropriada à reinterpretação da afasia perante a morte.

2. O invisível ou o nada disseminado

“Et de nouveau, la peur, cette fois, la peur des «creux du néant», des morceaux de vide... des étendues de vide. Affreuse peur...” (Ionesco, *La Quête intermittente*)

“E se os homens pudessem tornar-se nobres repositórios de grandes abismos de não-ser teriam ainda menos paz do que temos, hoje, os loucos alienados e impulsivos.” (Becker, *A Negação da Morte*)

Se na peça *Le Roi se meurt* o vazio proliferou mediante várias formas, que conquistaram o espaço físico e os seus protagonistas, posicionando subtilmente o nada como um último horizonte de ‘experimentação’ existencial, na peça *Les chaises* o nada¹⁷² reifica-se em cadeiras: ‘recipientes’ metonímicos do nada ou objetos que veiculam um exercício dramático absurdo, as cadeiras acumulam varias possibilidades de representar ausências, como pistas de lançamento para o “anti-mundo”:

BÉRANGER: C’est une hypothèse cosmique du travail. (*Pendant qu’il parle, Marthe cueille des pâquerettes à l’entour.*) On ne peut pas dire qu’il existe, car s’il existait, il ne serait pas le néant. C’est une sorte de boîte dans laquelle entrent et de laquelle sortent tous les mondes et toutes les choses, et cependant il est tout petit, plus petit qu’une petite fosse, plus petit que le creux d’un dé, plus petit que la petitesse même puisqu’il n’a pas de dimensions. Vois-tu, ces palais défunts dont témoignent les ruines sont entièrement dissous, bien après avoir traversé le néant, tout sera-t-il reconstruit, restauré, de l’autre côté ; à l’envers, certes, puisque c’est de l’autre côté. (Ionesco,1995:696)

Esta definição poética do nada, que Béranger vivencia poeticamente na sua viagem ao *Anti-Mundo* no texto *Le piéton de l’air* (inspirada na viagem de *Alice no País das Maravilhas* de Lewis Carroll), pode ser associada à dinâmica das cadeiras que saturam o espaço, morfologias reificando o nada, transformando gradualmente o palco da vida num espetáculo do anti-mundo: o nada,¹⁷³ “parcelando” em várias instâncias o ser, ganha consistência através da reificação, ao esmagar e eliminar as ilusões da existência dos protagonistas da “farsa trágica”, um casal de “velhos”, de 95 e 94 anos respetivamente. É neste pano de fundo que Ionesco introduz uma “história” que alterna vários núcleos de situações da rotina quotidiana, trivializando um espaço doméstico: dois velhos, isolados numa ilha afastada do mundo, reiteram episódios da própria vida, mediante um universo discursivo imbricado na monotonia em que vive o casal. Porém, o Velho, “autor” e “pensador”, quer ultrapassar este nível discursivo, nostálgico e “doméstico”, pela via da organização de um encontro, para o qual convida todas “as personalidades do mundo”, a fim de revelar uma mensagem de importância ‘universal’ através da voz de um Orador. De seguida, várias presenças invisíveis “ocupam”

¹⁷² Se o nada não pode ser contido no espaço, a sua “incorporação” no palco mais não é do que um paradoxo definitório do anti-teatro na visão de Ionesco, ou seja, um teatro que “investiga” as possibilidades do nada como protagonista absurdo do nosso próprio devir existencial.

¹⁷³ O nada e o espaço são duas entidades incompatíveis, pois o nada exclui categorias espaço-temporais. Advogamos o conceito de nada como uma metáfora literária subversora de qualquer tentativa de adequação à lógica do paradigma científico.

cadeiras que preenchem viralmente o espaço, anunciando o suicídio final dos idosos, que se atiram pela janela do farol.

A tentativa, por parte do Orador, de revelar a mensagem que teria podido salvar o mundo revela-se derisória e impossível, pois ele é surdo-mudo¹⁷⁴:

A desespiritualização é um estado que força o homem a refugiar-se na experiência, no divertimento, na actualidade, porque estas são as únicas formas actuais que permitem dar, pela força, qualquer coisa semelhante a um sentido. Para os deserdados e desespiritualizados, não existe missão, não existe transmissão, nenhuma mensagem a passar, não é? [...] O indivíduo é simplesmente o homem sem missão, o não-mensageiro. (Sloterdijk, 2001:29)

A partir deste foco de emergência do vazio, traduzido à saciedade pelas cadeiras desocupadas e pelos núcleos de angústia que disseminam a ausência como alicerce do próprio casal, passamos a seguir a linha de pensamento do próprio Ionesco, orientando a nossa interpretação para a análise das formas de insinuação do nada como meios de contágio simbólico pela ausência¹⁷⁵, essa fenomenologia do invisível:

[...] j'ai eu d'abord des chaises, puis d'une personne apportant à toute vitesse des chaises sur le plateau vide. J'avais d'abord cette image initiale, mais je ne savais pas du tout ce que cela voulait dire [...] Je me suis dit : «Voilà, c'est l'absence, c'est la viduité, c'est le néant. Les chaises sont demeurées vides parce qu'il n'y a personne. » [...] Le monde n'existe pas vraiment. Le thème de la pièce était le néant et non pas l'échec. C'était l'absence totale : des chaises avec personne. Le monde n'est pas puisqu'il ne sera plus, tout meurt, n'est-ce pas ? Or, on a donné de cela une explication raisonnable, psychologique, claire, tandis que là, il y a une certaine conscience, celle de l'évanescence. (Ionesco, 1966:83-84)

Nesta ordem de ideias, debruçar-nos-emos sobre esta ausência em movimento (o espaço das imagens oníricas), sem acontecimentos que a dissimulem, sem presenças somáticas que a obstruam, qual cenário do devir do nada, dos transeuntes da Vida, impossibilitados de conhecer o estatuto de 'residente permanente' no palco da existência. Por outras palavras, a invisibilidade das personagens, a ausência denotada pelas cadeiras, quais

¹⁷⁴ “Vivemos em nós uma grande morte dos anjos – as últimas pessoas são anjos vazios, não-mensageiros, homens mudos.” (Sloterdijk, 2001:28)

¹⁷⁵ “Le thème de la pièce n'est pas le message, ni les échecs dans la vie, ni le désastre moral des vieux, mais bien *les chaises*, c'est-à-dire l'absence des personnages, l'absence de l'Empereur, l'absence de Dieu, l'absence de matière, l'irréalité du monde, le vide métaphysique; le thème de la pièce, c'est le *rien* ... les invisibles doivent être de plus en plus là, de plus en plus réels (pour donner de l'irréalité à la réalité, il faut donner de la réalité à l'irréalité) jusqu'à arriver – chose inadmissible, inacceptable pour l'intelligence – à les faire parler, presque bouger... le rien se fait entendre, se concrétise, comble de l'invraisemblance!” (Esslin, 1962:145)

“sepulturas” indiciando um palco-cemitério da performance do não-ser, firma-se como um ingrediente ficcional que obriga o leitor a uma “representação” mental da própria latência do ato de existir: a morte. Esta dimensão meontológica, que não detém uma expressão fenomenológica, torna-se um imperativo da criatividade humana, um domínio privilegiado da ficção, que contextualiza a imaginação numa ‘lógica do invisível’: “[...] une nécessité d’imaginer l’invisible, donc de le situer dans l’espace et le temps, de concevoir des lieux, des formes, des volumes et des corps là même où ils auraient dû être exclus” (Didi-Huberman, 2001: 225).

Pela mesma razão, Ionesco contextualiza ausências somáticas, socialmente etiquetadas num palco existencial, que têm como ponto de referência as cadeiras, coagulando símbolos do conceito de “non-lieu”, teorizado por Marc Augé no livro *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Segundo este antropólogo, o não-lugar seria “un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique” (1992:100), ou seja, uma alternativa espacial do desencontro, onde o humano se perde no anonimato e no invisível. Por tal razão, as cadeiras, encaradas como referentes da hierarquia social e constituintes de um “não-lugar”, tornam-se recetáculos das personagens invisíveis, “presenças ausentes” ou espectros do Nada. A invisibilidade revela-se, desta forma, uma expressão do pensamento dialético no tocante à alternância entre ser e não-ser:

Vemos as coisas mesmas, o mundo é aquilo que vemos — fórmulas desse género exprimem uma fé comum ao homem natural e ao filósofo desde que abre os olhos, remetem para uma camada profunda de “opiniões” mudas, implícitas em nossa vida. Mas essa fé tem isto de estranho: se procurarmos articulá-la numa tese ou num enunciado, se perguntarmos o que é este *nós*, o que é este *ver e o que é esta coisa* ou este *mundo*, penetramos num labirinto de dificuldades e contradições. (Merleau-Ponty, 2002:15)

Para o físico romeno Basarab Nicolescu¹⁷⁶, o fundador da transdisciplinaridade, o vazio quântico é cheio, pois contém todas as potencialidades das partículas do universo: “Le vide, le rien, l’impensé dans la matière est riche de potentialités. Il s’agit bien de *voir*, de passer de l’opaque au translucide, avant d’atteindre la transparence de l’invisible, et ainsi

¹⁷⁶ Físico romeno que fugiu ao sistema comunista e se refugiou em França, em 1986. Trabalhou como físico teórico no Centro Nacional de Pesquisa Científica (CNRS) e no Laboratório de Física Nuclear da Universidade Pierre-et-Marie-Curie de Paris. Interessado em conectar as artes, tradição e ciência, Nicolescu publicou mais de 200 artigos em vários países e fundou a revista *Transdisciplinarity in Science and Religion* em Bucareste.

rendre visible l'invisible.” (Nicolescu, 1996:91). Na ótica de Ionesco, a linguagem seria um ato de “colmatar” este hiato na comunicação entre o visível e o invisível, ou, recorrendo à teoria literária de Serge Venturini, o discurso das personagens mais não seria do que uma categoria do transvisível:

Entre le visible et l'invisible, le réel et le rêve, le transvisible se situe à l'intersection de ces mondes, des mondes, où il joue l'interface. Insistons sur la *perméabilité* de ces mondes, car certains esprits trop cartésiens sont étrangers à ce dialogue. Les poètes mythographes, vecteurs de transvisibilité, passeurs de lumière, porteurs du feu de la parole, sont des êtres à mi-chemin entre ces deux mondes. Dans le passage du visible à l'invisible, du monde des vivants au monde des morts, le transvisible transfigure le temps. (Venturini, 2010:145)

Nesta sequência, e para Ionesco, a linguagem mais não é do que uma categoria filosófica do devir, da transformação do ser em nada, da transição do visível para o invisível, da supressão da primeira categoria em proveito da intensificação da segunda, ou, então, um modo eficaz de ‘separar as essências’ do mundo, como escreveu Merleau-Ponty:

Les essences séparées sont celles du langage. C'est la fonction du langage de faire exister les essences dans une séparation qui, à vrai dire, n'est qu'apparente, puisque par lui elles reposent encore sur la vie antéprédicative de la conscience. Dans le silence de la conscience originaire, on voit apparaître non seulement ce que veulent dire les mots, mais encore ce que veulent dire les choses, le noyau de signification primaire autour duquel s'organisent les actes de dénomination et d'expression. (Merleau-Ponty, 1987:X)

No caso desta peça de Ionesco, a proliferação das cadeiras funciona como um gesto dramático deítico que inscreve o Nada numa situação de enunciação, possibilitando a fixação de indícios identitários, à imagem e semelhança da “armadura” do cavaleiro inexistente Agilulfo, criado por Italo Calvino. Para além da ênfase dada à reificação do Nada, o discurso sustenta o inexistente, sendo a linguagem associada a uma criação no invisível, a uma fenomenologia do existente através do seu próprio vazio:

Por aqui se vê porque é que a palavra pode suscitar as coisas e, traduzindo-as no espaço, torná-las manifestas pelo seu afastamento e pelo seu vazio: é que este longínquo habita-as, já está nelas esse vazio por onde é justo apreendê-las e que as palavras têm por vocação extrair, como centro invisível da sua verdadeira significação. (Blanchot, 1997:67)

O mesmo “exercício-limite” da representação do Nada torna-se um tópico recorrente no segundo romance de Maurice Blanchot, *Aminadab*, publicado em 1942: vagueando no labirinto de um hotel, o protagonista Thomas depara com vários retratos cujos rostos são sistematicamente apagados. Neste caso, qualquer busca de teor hermenêutico tem como resultado uma “realidade” ameaçadora, pois a única “certeza” é o encontro com o nada. Além do mais, representar o corpo ausente através de um discurso precário devido à invisibilidade dos locutores afigura-se uma “tentação espectral” (Didi-Huberman, 2001), característica incontornável do teatro contemporâneo. “A espetropoética do palco”¹⁷⁷, que indica a dissolução da identidade humana, sobretudo depois da Segunda Guerra Mundial, transmuta o invisível em protagonista, num espaço estético teatral de “não-lugar”: “Le fantôme est, proprement, ce qui reste, subsiste, un néant, mais la trace de ce néant ; un rien ainsi que son émanation.” (Grivel, 1992:67).

Esta contaminação entre o mundo visível e o mundo invisível do espectral¹⁷⁸, representação que tem vindo a impregnar, ao longo dos tempos, vários textos de autoria de grandes dramaturgos da literatura universal (revisitemos apenas a “espetrografia” recorrente na obra de Ésquilo, Shakespeare, Maeterlinck, para mais não citar), aponta para o teatro como sendo um espaço liminar de encontro paradoxal entre o ser e o não-ser: “La souveraineté du théâtre, c’est précisément de pouvoir présenter l’irreprésentable, c’est-à-dire, incarner le fantôme.” (Borie, 1997:10). No caso das peças de Ionesco, a recorrência dos fantasmas do passado¹⁷⁹, quase sempre incorporadas num espaço onírico, quais “influências” obsessoras, proliferam, de uma forma epidémica, a um ritmo progressivo, acelerando a intrusão do invisível em ‘território’ visível.

¹⁷⁷ O termo aparece no artigo da crítica Elisabeth Angel-Perez intitulado «Spectropoétique de la scène» (2009). A autora propõe o termo inspirando-se no livro de Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, onde o filósofo desenvolve o conceito “hantologie”, tendo como origem a frase de Karl Marx no *Manifesto do Partido Comunista*: “Un Spectre hante l’Europe: le Spectre du communisme”. O neologismo “hantologie” será, então, um traço simultaneamente visível e invisível, oriundo de um passado invadindo o presente.

¹⁷⁸ “Hanter, c’est-à-dire obséder par une absence, habiter les restes évanescents d’un remords sans nom, creuser l’univers du discours d’une angoisse d’autant plus inévitable que l’absolu ne peut, ne doit paraître en ce monde.” (Rabate, 1993:11).

¹⁷⁹ Relembremos o conto fantástico de Edgar Allan Poe, *The Oval Portrait*, publicado em 1842, no qual se realça a morte do modelo que inspira o misterioso retrato (a esposa do pintor), ignorada pelo esposo em proveito da beleza da arte. A atitude de Ionesco reflete, de um modo cristalino, este vazio espectral do retrato evocado no conto de Poe: “Je ne me remémore que des sortes de «souvenirs oubliés»! Si je puis dire. Bizarres : fantômes sans figures, trous dans l’être, ombres, choses qui grouillent et s’éparpillent dans la nuit, mais qui sont tout de même toujours là, figures sans noms, noms sans figures, voix non incarnées, souffles, esprits ? Échos de je ne sais quoi, je ne sais qui... Faces transparentes entourées de cadres ovales. Vides, entourés de cadres ovales.” (Ionesco, 1987:33).

A multiplicação do mesmo objeto (as cadeiras) apaga a individualidade no que respeita ao vulgar, ao comum, à insignificância a nível ontológico; o invisível revela-se através das cadeiras replicadas em série, enquanto o espectral oscila, a nível de hermenêutica, entre “hantologia”¹⁸⁰ e ontologia. Neste contexto, a consciência do paradigma espectral das identidades invisíveis das cadeiras vai-se agudizando, associando-as a personagem da Velha, de modo explícito, ao anti-mundo, ao nada, e contrapondo-lhes, ao mesmo tempo, uma âncora na realidade social artificialmente construída, através de um ‘cenário’ que confere títulos hierárquicos relevantes ao próprio marido: “LA VIEILLE : Des revenants, voyons, des fantômes, des riens du tout... Mon mari exerce des fonctions très importantes, sublimes.” (Ionesco, 1995:170). Esta referência ao mundo dos fantasmas¹⁸¹ poderá constituir uma alusão a uma tradição romena que ocorre na quinta-feira da Páscoa. As mulheres colocam à frente da casa uma mesa rodeada de várias cadeiras onde se sentam os espelhos dos falecidos da família, que revelam, através de um discurso que se prolonga pela noite, as suas experiências do ano anterior.

Esta “dramaturgia do espectral”, que redefine o “não-lugar” em termos de performance da ausência, constitui uma característica importante das artes contemporâneas¹⁸², confrontadas com a desmistificação da morte no processo da sua industrialização. Neste sentido, O Teatro da Catástrofe (inspirado no teatro da crueldade de Artaud), definido pelo dramaturgo inglês Howard Barker, insiste sobre a necessidade de representação do “não-lugar” e do não-evento¹⁸³, apesar do carácter violento e destrutivo das suas peças: “The only things worth showing are those that do not happen.” (Barker, 1997:23).

Ao imbricar o invisível e o visível, Ionesco cria um campo de forças suscetível de expressar a morte como um contágio com o nada. Assim, definiremos o nada, na peça de

¹⁸⁰ A hantologia, em oposição ao seu parónimo ontologia, privilegia a ausência em relação à presença fenomenológica do ser: “*C’est* quelque chose qu’on ne sait pas, justement, et on ne sait pas si précisément cela *est*, si ça existe, si ça répond à un nom et correspond à une essence. On ne le *sait* pas: non par ignorance, mais parce que ce non-objet, ce présent non-présent, cet être-là d’un absent ou d’un disparu ne relève pas du savoir. Du moins plus de ce qu’on croit savoir sous le nom de savoir. On ne sait pas si c’est vivant ou si c’est mort.” (Derrida, 1993: 25–26).

¹⁸¹ “[...] Le monde est désert. Peuplé de fantômes aux voix plaintives, il murmure des chants d’amour sur les débris de mon néant !” (Ionesco, 1962 : 269)

¹⁸² O teatro contemporâneo protagoniza o invisível e transforma-se numa figura oximórica, pois a ausência confere “substância” e qualidade ao ato dramático: Peter Brook, no livro *Empty Space* (1968), define o Teatro Sagrado como “The Theatre of Invisible-Made-Visible.”

¹⁸³ O espaço lacunar reifica-se, tal como no texto dramático *Les Chaises* de Ionesco: aliás, na peça *Hated Nightfall* (1995), Barker coloca no palco apenas uma cadeira, que “suporta” uma ausência da consciência (o sono interminável de Carolina).

teatro *Les Chaises*, como sendo o contágio entre o visível e o invisível, bem como a proliferação invasora do tédio, angústia e solidão através da linguagem e dos objetos alienantes.

Este discurso do nada em devir será interpretado, sobretudo, nas suas valências de proliferação e de incorporação epidémica das virtualidades do não-ser do mundo reificado. O sentimento de falta de controlo da propagação de matéria, que afoga a presença humana, imagem onírica de pesadelo que esmaga o corpo sob a saturação contínua de cadeiras, constrói, na peça *Les Chaises*, um discurso polifónico do ser, perdendo o seu espaço existencial em proveito das várias manifestações psíquicas do nada (a angústia, a solidão e o tédio, como já referimos): “L’univers, encombré par la matière, est vide alors de présence: le trop rejoint le pas assez et les objets sont la concrétisation de la solitude, de la victoire des forces anti-spirituelles, de tout ce contre quoi nous nous débattons.” (Ionesco, 1962:228). Neste sentido, as cadeiras, como opção de investigar o *Ninguém*, personagem que simboliza as valências do Nada¹⁸⁴, seriam uma possibilidade que a literatura¹⁸⁵ tem de representar as teorias filosóficas do não-ser. Sob este ponto de vista, a peça *Les Chaises* de Ionesco poderá ser interpretada como uma peça-pergunta, análoga ao questionamento de Heidegger no texto «Qu’est-ce que la métaphysique?» : “Como é possível experimentar o nada?” (1973:223-262). Os dois Autores, Ionesco e Heidegger, esboçaram ‘respostas’ a partir da experiência que temos em relação aos objetos. A tendência humana para reificar o mundo impede a possibilidade que as coisas têm de ser, transformando-as em simples ferramentas. Desta forma, o devir do ser é substituído pela função social que impõe uma paralisia ontológica. Tendo em conta a simbologia das cadeiras que emblematizam a função hierárquica de uma pessoa, como etiqueta social, e não o devir da própria pessoa, entendemos a opção de Ionesco em metonimizar o nada através das cadeiras. O acesso dos entes ao devir das realidades efetivas transformou as cadeiras em verdadeiras testemunhas do nada: “O nada, enquanto o

¹⁸⁴ O termo *nada* tem como origem o termo latim *negens*, que significa ninguém.

¹⁸⁵ *Outis* (*Ninguém*) é o nome que Odisseu deu a si próprio quando Polifemo exigiu a sua identidade. *Nobody*, também, é uma personagem que aparece no capítulo 7 (*The Lion and the Unicorn*) da obra *Trough the Looking-Glass and What Alice Found There* de Lewis Carroll. Mencionamos também *Il cavaliere inesistente* de Italo Calvino e a personagem do Romeiro que se autodesigna como Ninguém na peça *Frei Luís de Sousa* de Almeida Garrett:

“JORGE

Romeiro, romeiro! quem és tu?

ROMEIRO, apontando com o bordão para o retrato de D. João de Portugal.

Ninguém.” [*sic.*] (Garrett, 1993 : Cena XV , Ato segundo)”

outro do ente, é o véu do ser” (Heidegger, 1973:249). Na verdade, o homem é apenas um ser quando há possibilidades de devir do ser. Uma paralisia deste ser pode ser uma espécie de dejeção que advém de uma reificação maciça. Tendo em vista a imobilização da realidade através da conceptualização, o nada não é objeto de uma experiência cognitiva ou lógica, dado que definir o nada significa entificá-lo. Por isso, Heidegger aponta o nada como experiência emocional da angústia, um afeto puro sem representação, um momento sem referência concreta. Sendo assim, a experiência fundamental da angústia torna o nada manifesto: “Que a angústia revela o nada é confirmado imediatamente pelo próprio homem quando a angústia se afastou.” (Heidegger, 1973:238). Assim, o texto dramático *Les chaises* reifica esta angústia¹⁸⁶ contínua através da imagem das cadeiras que proliferam, arquitetura de uma consistência material excessiva que impede o ser de encontrar a sua abertura, o seu espaço vazio possibilitando o devir. Além do mais, na maioria das peças de teatro de Ionesco, a invasão dos objetos é associada ao deserto material que paralisa o devir do ser numa cinética viral:

Moreover, to man's absence corresponds the all-pervading presence of things. In the same way as Sartre's Roquentin experienced Nausea in front of a pebble or a root, the spectator experiences the essential emptiness of man before the monstrous kingdom of objects. The comedy of proliferation, on the level of things, is complementary to the comedy of circularity, on the human level. (Dobrovsky, 1973:15)

Neste sentido, Béranger, na peça *Le piéton de l'air*, surpreende na sua viagem aérea esta “monstruosidade” fenomenológica do nada através dos objetos: “Des objets vides dans le désert. Monstrueusement impénétrables, indifférents, égoïstes, cruels. Enfermés dans leur carapace.” (Ionesco, 1995:720). O nada reifica de uma forma absurda o mundo, ocupando abusivamente e aniquilando o espaço pré-destinado a constituir recetáculo do devir do ser. Deste modo, consideramos o gesto final suicida dos protagonistas como um falso ato deliberativo, pois o casal foi ejetado no nada pelo próprio nada, de contínuo infiltrado ao longo da sua existência; o discurso nostálgico que revisita o passado como uma etapa marcada pela paralisia do devir põe em destaque a ideia de que o nada é inerente ao ser, de que a morte

¹⁸⁶ “Il y a, dans l'angoisse, un mouvement de retraite devant... qui, assurément, n'est plus une fuite, mais un repos fasciné. Ce retrait devant... prend son issue du rien. Celui-ci n'attire pas à soi ; il est, au contraire, essentiellement répulsif. [...] Ce renvoi répulsif dans son ensemble, à l'étant dérivant dans son ensemble, selon quoi le rien investit l'être-là dans l'angoisse, est l'essence du rien: le néantissement.” (Heidegger, 1973:11)

acompanha fielmente o devir ontológico. Contrariamente à estratégia do nada em conquistar o ser através do contágio pelo vazio, como acontece na peça *Le Roi se meurt*, assistimos, na peça *Les Chaises*, a uma nadificação através de uma reificação invasiva, apresentando-se o vazio (simbolizado pela queda do farol no abismo do mar) como uma falsa salvação, ou, por outras palavras, como uma outra porta de acesso para o nada.

O cenário linguístico, um palimpsesto de “ausências semânticas”, veicula uma condição humana “hierática” degradada, um corpo sem consistência somática, sem morfologia, que tão-somente se advinha num diálogo epidérmico, aflorando assuntos banais, específicos dos papéis sociais representados pelas personagens invisíveis: Maréchal des logis, La Dame, Le Monsieur, Le Docteur, Le Photgraveur, La Belle, Le Colonel, Le Roi. Neste contexto, a linguagem das personagens invisíveis não recompõe o mundo, mas, pelo contrário, realça o nada.

Ionesco desafia a imaginação do leitor, pois as personagens invisíveis podem ser “representantes vazios” das Personagens da obra de um Autor/Orador, que declama a inexistência das próprias criaturas ficcionais. Tendo em conta esta leitura do nada que põe em confronto o Autor com as próprias personagens – um confronto absurdo impossibilitando a comunicação, porquanto o nada não pode ser comunicado –, chegamos a uma definição “dramatizada” do conceito, formulado por Ionesco, de antiteatro, uma *performance do Ninguém* no mundo do Nada. Este ato dramático inclui, também, o público espetador: não é por acaso que a configuração das cadeiras que proliferam no palco tem uma abertura de semicírculo, englobando, desta forma, a plateia na experiência da nadificação. Nesta sequência, a cadeira, objeto que metonimiza por contiguidade a presença somática do ser, é imaginada como um jogo entre o vazio e a consistência fenomenal, ou, mais bem dito, uma morfologia do vazio que deveria receber um “excesso de informação”: o corpo humano. Este meio de comunicação absurdo poderia ser interpretado como uma forma linguística absurda de contágio pelo nada. A multiplicação acelerada das cadeiras implica uma colisão ontológica entre o cheio e o vazio, um encontro de intensidade emocional, um trauma fraturando o *eu* que, no final, é catapultado no nada. A este propósito, cumpre referir que *O Orador*, título alternativo da peça *Les Chaises*, chama a atenção do leitor para o segmento discursivo organizado como mensagem, como “evento do nada”, que obriga o sujeito a reinventar-se através das formas de “fidelização às circunstâncias” (Badiou, 1998):

LA VIEILLE (*le Vieux est presque calmé*): Voyons, calme-toi, ne te mets pas dans cet état... tu as d'énormes qualités, mon petit maréchal... essuie tes larmes, ils doivent venir ce soir, les invités, il ne faut pas qu'ils te voient ainsi... tout n'est pas brisé, tout n'est pas perdu, tu leur diras tout, tu expliqueras, tu as un message... tu dis toujours que tu le diras... il faut vivre, il faut lutter pour ton message... (Ionesco, 1995:146)

A partir da organização visual de um cenário que transforma o nada num evento fundamental e paradoxal da existência, assistimos à “história” dos protagonistas, um Velho e uma Velha, obrigados a ‘lidar’ com uma situação que eles próprios desencadeiam: uma invasão de cadeiras, de “personagens-funções” que fazem desaparecer o *eu*, ‘desinvestindo’ cada vez mais as suas frágeis representações, virtualidades de papéis sociais perdidos para sempre no “buraco negro”: “LA VIEILLE: Tu es doué. Si tu avais eu un peu d’ambition dans la vie, tu aurais pu être un roi chef, un journaliste chef, un comédien chef, un maréchal chef... Dans le trou, tout ceci hélas... dans le grand trou tout noir... Dans le trou noir, je te dis.” (Ionesco, 1995:145). A acumulação de cadeiras indiciando ausências, numa morfologia semicircular, afigura-se uma estratégia do nada no sentido de fechar a precariedade da existência, uma ‘clínica’ na qual a incerteza do sentimento de existir se manifesta tragicamente ao nível da fenomenologia emocional. Não é aleatória a opção de Ionesco por dois velhos como protagonistas da peça: a erosão mental e emotiva (marcada inicialmente no texto por discursos mnemotécnicos, incidindo nostalgicamente sobre episódios felizes da juventude), a decrepitude natural enfatiza o casal como imagem de desencontro entre a vida e a plenitude. Na verdade, eles vivem e morrem separados¹⁸⁷, mas, antes do suicídio final, organizam “o evento do nada”, carreando a angústia (as cadeiras proliferam como uma praga), devoradora do próprio espaço vital.

Propositadamente, os elementos emocionais criam uma experiência limite, um estado *borderline*, catapultando o *eu* num excesso discursivo, que tenta salvar o ser da sua transitoriedade existencial e extrema solidão. Desta forma, a fala seria um falso remédio para a vacuidade da existência do velho casal; a Velha recupera a força de recriação do mundo a partir da linguagem¹⁸⁸ (pela via de um intertexto irónico alicerçado no *Génese* bíblico),

¹⁸⁷ “LE VIEUX : ... Nos cadavres tomberont loin de l’autre, nous pourrions dans la solitude aquatique... Ne nous plaignons pas trop. ” (Ionesco, 1995 :181)

¹⁸⁸ “Alto ou baixo, cada um fala por inteiro, com suas ‘ideias’, mas também com suas obsessões, sua história secreta que os outros de repente desnudam, formulando-as como ideias. A vida torna-se ideias e as ideias voltam

instituindo felizes realidades perdidas de uma forma contagiosa (ao falar, encontram-se as palavras, nas palavras encontra-se a paisagem do mundo): “LA VIEILLE : La facilité vient en commençant, comme la vie et la mort... il suffit d’être bien décidé. C’est en parlant qu’on trouve les idées, les mots, et puis nous, dans nos propres mots, la ville aussi, le jardin, on retrouve peut-être tout, on n’est plus orphelin.” (Ionesco, 1995:148). O tédio¹⁸⁹ anuncia e ritma a angústia, numa paralisia que abarca um período temporal indeterminado, facilitando o contágio pelo nada e desembocando numa rutura dramática com as referências concretas da realidade:

Sans doute semble-t-il que, dans le cours quotidien de la vie, nous ne nous attachions en fait, à chaque fois, qu’à tel ou tel étant, que nous nous répandions en tel ou tel secteur de l’étant. Aussi dispersée que puisse paraître la vie de tous les jours, elle n’en maintient pas moins l’étant, quoique de façon incertaine, dans une unité de l’«ensemble ». Alors même, et précisément alors, que nous ne sommes pas spécialement occupés des choses ni de nous-mêmes, vient sur nous cet «en son ensemble », par exemple dans le véritable ennui. Celui-ci est loin encore, lorsque c’est seulement tel livre ou tel spectacle, telle occupation ou tel désœuvrement qui nous ennuient. Il se déclare lorsque « l’ennui nous gagne ». L’ennui profond, s’étirant comme un brouillard silencieux dans les abîmes de l’être-là, confond toutes choses, les hommes et nous-mêmes avec eux, dans une étrange indifférence. Cet ennui manifeste l’étant dans son ensemble. (Heidegger,1973:7-8)

A solução, também precária, para este “tédio frenético”¹⁹⁰ poderia passar pela reiteração do tempo, reposicionando o ser numa dimensão mimética em relação às dimensões referenciais inexistentes (as categorias do tempo e do espaço): “LA VIEILLE: Alors, imite le mois de février”. (Ionesco, 1995 :143). A evanescência das referências que contextualizam o ser na sua dimensão ontológica manifesta-se, sobretudo, na comunicação, alterada na sua

à vida, cada um é preso pelo torvelinho no qual, de início, se engajara comedidamente, levado pelo que já disse e pelo que lhe responderam, levado por seu pensamento que já não é apenas pensado por ele. Ninguém mais pensa, todos falam, vivem e gesticulam no Ser, assim como me movo em minha paisagem, guiado pelas gradações de diferenças que cabe observar ou reduzir se pretendo permanecer aqui ou ir até lá. Seja na discussão ou no monólogo, a essência no estado vivo e activo consiste sempre em certo ponto de fuga indicado pelo arranjo das palavras, seu «outro lado» inacessível, salvo para aquele que aceita nelas viver desde o começo e para sempre.” (Merleau-Ponty, 2003:117-118)

¹⁸⁹ “LA VIEILLE : Je m’ennuie beaucoup.” (Ionesco, 1995:143)

¹⁹⁰ “Nous vivons une époque de parcellisation et de multiplication de l’ennui. Plus de grandes attentes, mais une multitude de petites se succédant rapidement. L’ennui est devenu agité, chaotique, plus éphémère, mais itéré. Ce phénomène mérite un nom, je propose de l’appeler l’ennui frénétique.” (Nordon, 1998:141)

essência pela rigidez das fórmulas, que a transforma num cerimonial¹⁹¹, veiculando apenas núcleos semânticos vazios:

VOIX DE LA VIEILLE : Bonjour, madame, très heureuse de vous connaître. Attention, n'abîmez pas votre chapeau. Vous pouvez retirer l'épingle, ce sera plus commode. Oh ! non, on ne s'assoira pas dessus.

VOIX DU VIEUX: Mettez votre fourrure là. Je vais vous aider. Non, elle ne s'abîmera pas. (Ionesco, 1995:150)

A nadificação do ser contagia, igualmente, as duas instâncias representadas pelos protagonistas, os velhos, traduzindo o seu discurso uma experiência do vazio, revelada pela falta de coerência dos elementos constitutivos do significante; “vivenciar” o nada através das letras que quase formam palavras não deixa de ser uma maneira de captar o absurdo da existência num espaço branco de expressão linguística e emocional:

Les deux Vieux sourient. Ils rient même. Ils ont l'air très content de l'histoire racontée par la Dame invisible. Une pause, un blanc dans la conversation. Les figures ont perdu toute expression.

LE VIEUX, *à la même*: Oui, vous avez tout à fait raison...

LA VIEILLE: Oui, oui, oui... oh! que non.

LE VIEUX: Oui, oui, oui. Pas du tout.

LA VIEILLE: Vous l'avez dit.

LE VIEUX (*il rit*): Pas possible. (Ionesco, 1995:152)

Além do mais, o discurso capta dimensões axiomáticas, impossibilitando o devir do sentido para uma intervenção interpretativa suscetível de enriquecer a comunicação. Assim, a progressiva petrificação linguística do discurso autista corresponde à mudez das cadeiras, objetos que traduzem o anonimato e a invisibilidade de um significante sem significado. A

¹⁹¹ O mesmo cerimonial do tédio e do vazio discursivo manifesta-se, também, na vivência monótona do jovem casal protagonista da narrativa *Les Choses. Une histoire des années soixante* de Georges Perec : “Leur vie n'était pas conquête, elle était effritement, dispersion. Ils se rendaient compte, alors, à quel point ils étaient condamnés à l'habitude, à l'inertie. Ils s'ennuyaient ensemble, comme si, entre eux, il n'y avait jamais eu que le vide. Longtemps, les jeux de mots, les beuveries, les balades en forêts, les grands repas, les longues discussions autour d'un film, les projets, les racontars leur avaient tenu lieu d'aventure, d'histoire, de vérité. Mais ce n'étaient que des phrases creuses, des gestes vides, sans densité, sans ouverture, sans avenir, des mots mille fois répétés, des mains mille fois serrées, un rituel qui ne les protégeait plus.” (1965:81-82).

tentativa de comunicação acaba por ser um fracasso, visto que a frase dá a sensação de se iniciar num mundo existente, perdendo-se o resto no anti-mundo do interlocutor – ou seja, no nada. O diálogo entre os protagonistas, que dispõem de um corpo somático, e as “ausências” incorporadas na linguagem torna-se uma forma de contaminação inimaginável, tendo em conta que as duas dimensões, ontológica e meontológica, não se podem manifestar no mesmo paradigma. Por tal razão, o nada reduz-se a uma experiência mental passível de transposição para uma experiência linguística deficiente, minimalizada e reduzida aos conectores fráscos suspensos num deserto discursivo:

Conversation à bâtons rompus, s'enlisant.

LA VIEILLE: Pourvu !

LE VIEUX: Ainsi je n'ai ... je lui ... Certainement...

LA VIEILLE (dialogue disloqué; épuisement) : Bref.

LE VIEUX: À nôtre, et aux siens.

LA VIEILLE: À ce que.

LE VIEUX: Je le lui ai. (Ionesco, 1995:161)

Armadilha de reificação do ser, o diálogo dos velhos protagonistas com as personagens imaginárias, assinaladas no espaço pelas cadeiras, assemelha-se a uma sùmula de irrupções descontínuas do ser e do não-ser através dos marcadores linguísticos “sim” e “não”, iterando na didascália ausências que separam cada vez mais os colocutores: “*Les deux Vieux s'assoient, lui à gauche, elle à droite avec les quatre chaises vides entre eux. Longue scène muette, puis ponctuée, de temps à autre, de «non», de «oui», de «non», de «oui». Les Vieux écoutent ce que disent les personnes invisibles.*” (Ionesco, 1995:160). Neste sentido, o ritual, a cerimónia de apresentação mútua através dos títulos e formas de revêrencia constitui o primeiro passo do contágio pelo nada, sob forma de modalização linguística absurda referenciando o *Ninguém*:

LA VIEILLE : Qui sont tous ces gens-là ?... Je vous présente, permettez, je vous présente ... mais qui sont-ils?

LE VIEUX: Permettez-moi de vous présenter ... que je vous présente ... que je vous la présente ... Monsieur ... Madame ... Madame ... Monsieur ... (Ionesco, 1995 :164)

Como mencionou Erick Raffai, “répéter des clichés sans réfléchir, cela revient à disqualifier la pensée comme fondement ontologique de l’existence, et alors l’être humain, vidé de son essence, ressemble plutôt à une marionnette qu’à un être humain.” (1995:102). A esta manifestação fantasmagórica do nada através das identidades reificadas opõe-se o discurso da Velha, somatizando o contágio pelo nada: de facto, ela expõe algumas manifestações álgicas da separação do próprio corpo a um Médico, entidade invisível substituída, na visão sarcástica do Velho, por um Fotogravador. Contaminada pelo Nada, ela deixa de poder apresentar o corpo como fenomenologia da sua dimensão existencial, mas, antes, como imagem precária da morte, radiografia¹⁹² a ser eventualmente tirada pelo Fotogravador:

LA VIEILLE, *au mari de la Belle* : Docteur, docteur, j’ai des nausées, j’ai des bouffées, j’ai mal au cœur, j’ai des douleurs, je ne sens plus mes pieds, j’ai froid aux yeux, j’ai froid aux doigts, je souffre du foie, docteur, docteur !...

LE VIEUX, *à la Vieille*: Ce monsieur n’est pas docteur, il est photographeur. (Ionesco, 1995:157)

Diversamente da Velha, a evanescência do corpo do Velho no nada identifica-se, num primeiro momento, com a inscrição do ser numa plenitude absoluta do silêncio, na esfera do *eu* que fecha e protege a perfeição da morfologia do ato de viver, mas que, depois, se desfaz, num acidente ontológico, desaparecendo pelos buracos que abrem canais para o nada: “LE VIEUX : Je me réveille quelquefois au milieu du silence absolu. C’est la sphère. Il n’y manque rien. Il faut faire attention cependant. Sa forme peut disparaître subitement. Il y a des trous par où elle s’échappe.” (Ionesco, 1995:170). O espaço e a sua morfologia “escorregam” no nada através dos buracos, quais feridas abertas que desintegram e redimensionam o corpo e o mundo. Sendo assim, a esfera carrega a sua própria ameaça de nadificação no vazio que a compõe, definindo-se como uma morfologia híbrida, latente entre o ser e o não-ser. Foi nesta conjuntura que o filósofo alemão Sloterdijk reinterpreto (numa trilogia) a filosofia do espaço

¹⁹² A radiografia é ilustrativa do fantasma da morte, sendo a morfologia somática transfigurada no assustador contorno tanático; na perspectiva de Thomas Mann, e no romance *A Montanha mágica*, a radiografia apaga a fronteira simbólica entre a morte e a vida, abrindo um espaço metafísico na sua própria sepultura.

íntimo da existência humana a partir da esfereologia¹⁹³ ou tratado de imunologia. Recapitulando a história do itinerário humano no que respeita às suas morfologias de proteção¹⁹⁴, Sloterdijk apresenta as esferas como pretexto de reconstrução de uma nova filosofia do espaço inter-humano, dado que as esferas não são exteriores, mas determinam fronteiras variáveis a nível de intimidade entre a “bolha” e a imensidade cosmopolita de um globo. Todavia, este aspeto imunológico das esferas apaga-se na modernidade, quando o homem penra na esfera das incertezas ontológicas, metaforizadas no terceiro volume de Sloterdijk como espuma ou “séparation réunie”; a esfera torna-se amorfa e nenhum globo consegue ser um recetáculo protetor:

Le discours de l'écume propose une métaphore qui, en tant qu'expression d'explication pour des multitudes – devenues accessibles à la théorie – d'improvisations voisines, encastrées, empilées, d'immunités de l'espace de la vie, sert à formuler un nouvel accès à l'interprétation philosophico-anthropologique de l'individualisme moderne. (Sloterdijk, 2013:223)

Associando esta “revolução da forma”, este amorfismo dinâmico entrevisto por Sloterdijk, ao fragmento acima citado da peça *Les Chaises* (“Sa forme peut disparaître subitement. Il y a des trous par où elle s'échappe”), podemos contextualizar a fobia da morte do Velho neste instável horizonte imunológico das espumas, contagiadas na própria morfologia pelas “esferas do nada”: os buracos.¹⁹⁵

Além disso, a lucidez com a qual O Velho assiste à sua própria desintegração, constantemente ameaçado pela amorfia do seu espaço ontológico, situa-o na categoria dos mortais que conseguem vivenciar a morte como uma experiência mais intensa do que a própria vida: “L'abîme de deux mondes incommunicables s'ouvre entre l'homme qui a le sentiment de la mort et celui qui ne l'a point; cependant, tous les deux meurent; mais l'un ignore sa mort, l'autre la sait; l'un ne meurt qu'un instant, l'autre ne cesse de mourir [...]”

¹⁹³ Este conceito é definido nas seguintes obras : *Sphères I. Bulles. Microsphérologie* (2002), *Sphères II. Globes* (2010) e *Sphères III. Écumes. Sphérologie plurielle* (2013).

¹⁹⁴ “Dans la mesure, donc, où les groupes humains sont des entités autoprotéctrices, ils constituent, à tous les niveaux quantitatifs, des «cercles» autour d'eux-mêmes et à partir d'eux-mêmes. Chaque « cercle» fait ressortir un intérieur de l'extérieur. De telles entités possèdent inévitablement des qualités utéromimétiques, parce qu'elles sont forcées de faire valoir le trait autoprotécteur ou automaternant des constitutions de groupes primitifs ; on reconnaît en elles le processus socio-poétique originel.” (Sloterdijk, 2010:187)

¹⁹⁵ Lembremo-nos da peça *Le Roi se meurt*, onde a esfera da alma do rei, ou seja, o próprio corpo foi contagiado pelos buracos.

(Cioran, 1995:589). Ao permanecer neste estado de esvaziamento melancólico e angustiante inerente ao simulacro de existir, o texto configura um espaço retórico de hemorragia e de dejeção do ser, de aborto repulsivo e contínuo do tédio, contaminando as eventuais morfologias imunológicas:

L'instance de l'être-là dans le rien sur le fond de l'angoisse cachée fait de l'homme le lieu-tenant du rien. Nous sommes à ce point finis que ce n'est nullement par décision ni vouloir propres que nous pouvons nous porter originellement devant le rien ; tel est l'abîme que la dimension de finitude creuse dans l'être-là, que la finitude la plus propre et la plus profonde se refuse à notre liberté. (Heidegger, 1973:15)

Concluindo este tópico, urge referir que a esfera contaminada pelas morfologias do vazio, os buracos, já não se define como um espaço imunológico, mas como uma matriz do nada, ameaça latente que subjaz à existência. Para além desta imagem metafórica da esfera metafísica, contaminada pela morte – a espuma esvai-se como uma cintilação onírica –, o espaço doméstico dos protagonistas torna-se, também, um lugar ameaçado pela implosão, devido a um único evento, evento que é a ‘pululância’ incontrolável de cadeiras, cujo agente é a Velha:

LA VIELLE, *avec des chaises* : Là ... là ... ils sont trop ... Ils sont vraiment trop, trop ... trop nombreux, ah ! la la la la la ...

On entend du dehors de plus en plus fort et de plus en plus près les glissements des barques sur l'eau; tous les bruits ne viennent plus que des coulisses. La Vieille et le Vieux continuent le mouvement indiqué ci-dessus; on ouvre des portes, on apporte des chaises. Sonnerie ininterrompue. (Ionesco, 1995:165)

A esfera metafísica e a esfera existencial doméstica, entupida pelas cadeiras proliferantes, são duas imagens simbólicas que traduzem a mesma realidade na obra de Ionesco: o nada desintegra a plenitude da vida através da sua própria replicação absurda, quer por palavras, quer por objetos ou situações monótonas de vida, configurando-se como interface epidémica de acumulações monstruosas que se tornam o seu repositório. Esta acrescência compulsiva de cadeiras, descartadas pela inconsistência ontológica dos ocupantes e interferindo no espaço vivencial dos Velhos, é uma imagem tipicamente onírica, associando-

se simbolicamente à doença conhecida por Síndrome de Diógenes¹⁹⁶. Etiqueta da patologia da senilidade, da degradação do corpo acomodado numa ‘coleção’ de lixo, de objetos sem pragmatismo na existência quotidiana, esta tendência de regressão para o mundo inorgânico ou para a consistência do nada foi explorada, nas artes visuais, sobretudo pelos Novos Realistas, entre os quais o artista Arman, que se inspirou nas peças dramáticas de Ionesco¹⁹⁷. Este artista considera o mundo um quadro que acumula fragmentos da realidade comum e universal, inspirado na sociedade de consumo, que destaca a preponderância do objeto. Estes ‘cubículos’ que reificam¹⁹⁸ o humano em fluxos redundantes, através da acumulação ou da proliferação, ressemantizam o vazio em termos de agressividade da abundância material, que invade patogenicamente a autonomia metafísica do ser: “[...] le monde pèse; l’univers m’écrase. Un rideau, un mur infranchissable s’interposent entre moi et le monde, entre moi et moi-même, la matière remplit tout, prend toute la place, anéantit toute liberté sous son poids, l’horizon se rétrécit, le monde devient cachot étouffant.” (Ionesco, 1966:141). Neste contexto, Serge Doubrovsky prossegue na linha de pensamento de Ionesco : “[...] à l’absence de l’homme correspond la présence envahissante de l’objet.” (Doubrovsky, 1959:37). Por isso, o momento de apagamento somático no mundo coisificado tem início com uma perda da visibilidade dos protagonistas, que se aliam aos espetros silenciosos:

LA VIEILLE (*elle appelle son Vieux*): Mon chou ... je ne te vois plus... où es-tu ? Qui sont-ils ? Qu’est-ce qu’ils veulent tous ces gens-là ? Qui est celui-là ?

LE VIEUX: Où es-tu? Où es-tu, Sémiramis?

LA VIEILLE: Mon chou, où es-tu?

¹⁹⁶ A mania de colecionar objetos está patente na narrativa intitulada *Les Choses. Une histoire des années soixante* de Georges Perec: “[...] à l’intérieur, tout commençait à crouler sous l’amoncellement des objets, des meubles, des livres, des assiettes, des paperasses, des bouteilles vides. Une guerre d’usure commençait dont ils ne sortiraient jamais vainqueurs.” (1965:18).

¹⁹⁷ *La chute des courses* em Lille, França (ANEXO 1). Instalação artística em homenagem a Ionesco, representando uma réplica consumista de acumulação de cadeiras. Arman expõe, simbolicamente, uma acumulação de carrinhos de compras.

¹⁹⁸ “Mais peut-on toujours parler ici d’un théâtre humain, d’expériences humaines, aussi complexes qu’elles puissent être ? Ne s’agit-il pas plutôt de la préfiguration de quelque chose qui est au-delà, ou en deçà de toute expérience humaine ? D’une expérience sub-humaine ? Et a-t-on le droit de parler d’expérience, quand il s’agit d’un phénomène relativement neuf, celui de la dévastation de l’humanité par le monde des objets-robots ? Un monde nouveau, avons-nous dit : mais ce monde nouveau que nous préparons avec tant de fièvre les technocrates, ce « nouveau langage » propre aux objets, qu’il s’agira de décoder et de décrypter avec des outils et instruments opératoires neufs, ne fait que mieux attirer l’attention sur le gouffre, l’abîme sans fond où l’homme se trouve être jeté, un peu malgré lui, [...]”. (Tarrab, 1970 :23)

LE VIEUX: Ici, près de la fenêtre ... m'entends-tu? ...

LA VIEILLE: Oui, j'entends ta voix! ... Il y en a beaucoup... mais je distingue la tienne...

LE VIEUX: Et toi, où es-tu?

LA VIEILLE: À la fenêtre, moi aussi!... Mon chéri, j'ai peur, il y a trop de monde ... nous sommes bien loin l'un de l'autre ... à notre âge, nous devons faire attention... nous pourrions nous égarer... Il faut rester tout près, on ne sait jamais, mon chou, mon chou... (Ionesco, 1995:169)

Ameaçados pela reificação, pela contaminação pelas cadeiras (extensões metonímicas do nada), pela indistinção somática procedente da degradação orgânica, específica da velhice, e da angústia da morte, os dois velhos começam a perder a certeza relativa à própria existência física. Apesar de se encontrarem numa relação espacial de contiguidade, perto da janela, já não se reconhecem visualmente, mas apenas através do último recurso material do discurso que prolifera caoticamente: a voz. As cadeiras, invadindo o espaço do palco através das portas, propositadamente “instaladas” para marcar um ato cerimonial vazio, obrigam os velhos a recuar até à janela, antecipando o ato final de suicídio.

Além do mais, a janela, como notação de transparência e metáfora da atitude contemplativa, pode constituir uma *mise-en-abîme* da postura suicida: a peça assemelha-se a uma longa conversa dramática, fazendo ressaltar a insignificância da vida e justificando a fatalidade do gesto final como um ato que encaminha o corpo para a ausência metafísica: “L’univers de Ionesco est unipolaire. Tout tend vers la mort ou vers le non-sens ontologique. Les histoires destinées à la scène n’ont besoin d’aucune dialectique. Tout se dirige vers une *reductio ad essentiam*, c’est-à-dire vers la mort [...]” (Krysinski, 2003:115).

No *explicit* da peça, a anti-mensagem que o “rinocerente metafísico” (o Orador) transfigura numa performance gutural, associada à agonia de um moribundo, abre um espaço de reverência que silencia¹⁹⁹ a ficção e torna real a ausência, confirmando definitivamente o contágio pelo nada através do suicídio dos velhos. Por isso, a sua expressão dramática, indicada por Ionesco nas didascálias, não se sobrepõe a nenhuma atitude empática conectada com a opção de autoaniquilação dos velhos, nem se institui como um esforço expressivo para

¹⁹⁹ “La toute dernière scène, après la disparition des vieux, après le départ de l’orateur, doit être longue, on doit entendre pendant longtemps les murmures, les bruits de l’eau et du vent, comme venant du rien, venant du rien.” (Ionesco, 1961:265)

compensar as lacunas de fala e de audição. Confrontado com o paradigma do nada, o seu “discurso” constitui uma estenografia intraduzível²⁰⁰:

L'ORATEUR, qui est resté immobile, impassible pendant la scène du double suicide, se décide au bout de plusieurs instants à parler; face aux rangées de chaises vides, il fait comprendre à la foule invisible qu'il est sourd et muet; il fait des signes de sourd-muet: efforts désespérés pour se faire comprendre; puis il fait entendre des râles, des gémissements, des sons guturaux de muet: Hé, Mme, mm, mm. (Ionesco, 1995:182)

Construir estratégias para superar a fatalidade da viralidade pelo nada parece ser um projeto utópico, um esforço sisífico que não pode integrar a dimensão transcendental, civilizacional ou artística:

LE VIEUX: Pour oublier, Majesté, j'ai voulu faire du sport ... de l'alpinisme ... on m'a tiré par les pieds pour me faire glisser ... j'ai voulu monter des escaliers, on m'a pourri les marches ... Je me suis effondré ... J'ai voulu voyager, on m'a refusé le passeport... J'ai voulu traverser la rivière, on m'a coupé les ponts ... (Ionesco, 1995:175)

A vida, como uma súpula de tentativas falhadas de ultrapassar o contágio fatal pela morte, é entrevista nesta última frase como o quadro trágico de uma queda crónica. Neste processo descendente, o sujeito surge, de uma forma paradoxal, apenas na derradeira e fatal circunstância de fusão com o nada²⁰¹.

3. No entre da ausência à trans-ausência no romance *As Intermittências da Morte*

“If we take eternity to mean not infinite temporal duration but timelessness, then eternal life belongs to those who live in the present.”(Wittgenstein, *Tractatus*).

“Treat dead as life.” (Provérbio chinês)

²⁰⁰ “L'incohérence et la folie ne sont pas considérées comme la pointe extrême de l'insignifiance; c'est *l'excès des significations qui déborde le langage* et constitue la cause de sa destruction.” (Ioani, 2002:85)

²⁰¹ “ [...] no fim somos como as criancinhas, inermes, mas a mãe está morta, não podemos voltar a ela, ao princípio, àquele nada que esteve antes do princípio, o nada é verdade que existe, é o antes, não é depois de mortos que entramos no nada, do nada, sim, viemos, foi pelo não ser que começámos, e mortos, quando o estivermos, seremos dispersos, sem consciência, mas existindo.” (Saramago, 1985:94)

“Sortant de sa solitude au péril de sa vie, le Prométhée de Spitteler doit dire aux hommes pourquoi et en quoi ils se trompent.” (Jung, *Les types psychologiques*)

3.1. Porquê os prefixos *entre* e *trans*?

O contágio pela ausência num contexto viral, ao alternar categorias intersticiais e lacunares numa estratégia lúdica pós-moderna, incita a uma leitura crítica do romance *As Intermittências da Morte* de José Saramago incidindo sobre a investigação das duas fases da crise ontológica: ambas colocam as pessoas numa situação aporética de gerir o próprio modo de vida num horizonte de longevidade indefinida ou numa imanência da morte anunciada. Assim, designaremos estas duas etapas por dois lexemas, o *entre* e o *trans*, para distinguirmos, a nível analítico, duas variantes hermenêuticas da ausência: experimentar a ausência quer como *incipit* de um cenário absurdo de cariz ontológico, económico, político, social e religioso num contexto de imortalidade, quer como um *vacuum* criado pela transição da imortalidade para a mortalidade.

O *entre* permanece nesta dimensão incipiente, tendo em conta que o fenómeno epidémico de imortalidade ocorrente no início do romance *As Intermittências da Morte* não conhece um desenvolvimento prolongado *ad eternum*: “Durante sete meses, que tantos foram os que a trégua unilateral da morte havia durado, [...]” (Saramago, 2005:105). Apesar desta suspensão na imortalidade, o corpo físico altera-se, segundo as leis da mortalidade, configurando um quadro distópico da sociedade que se vai progressivamente alterando no contexto da praga biótica. Esta vivência transitória da ‘eternidade’ põe em relevo a ficção de Saramago em relação a outras representações literárias da imortalidade contextualizadas no transumanismo.

Mergulhar na morte, após a promessa da vida eterna, da aparição intermitente do passamento num contexto de generalização epidémica, confere uma certa polissemia ao prefixo *trans*, abrindo novos trilhos hermenêuticos na interpretação do romance *As Intermittências da Morte*: uma cinética com duplo sentido, de transgressão da morte relativamente à vida e da vida para a morte, reinterpretando de forma original a poética do transumanismo, que promete, através das conquistas tecnológicas, a manutenção eterna do

fogo prometeico. No entanto, a variante ficcional de Saramago desmistifica a dimensão de manutenção artificial da vida, aludindo à síndrome de Peter Pan da nossa época, ou seja, da juventude prolongada, e imaginando a degradação eterna do corpo físico, imune ao alívio que a morte poderia trazer. Deste modo, a eternidade propõe uma distopia contextualizada no próprio veículo da vivência eterna: o corpo.

Assim, a nossa atenção centrar-se-á sobre o corpo esvaziado da sua dimensão transcendental, apenas como vestígio metafísico veiculando a ausência, carregando a própria *húbris* e irradiando a sua degradação a nível macrossocial. Neste sentido, a epígrafe (que estabelece um protocolo de leitura) com a qual Saramago abre o romance *As Intermittências da Morte* (“Saberemos cada vez menos o que é o ser humano”. O LIVRO DAS PREVISÕES), prepara o leitor para um espaço ficcional similar a um laboratório do corpo físico e simbólico, onde a epidemia revela a contaminação maligna pela ausência ontológica: “É natural, o costume é morrer, e morrer só se torna alarmante quando as mortes se multiplicam, uma guerra, uma epidemia, por exemplo, Isto é, quando se sai da rotina.” (Saramago, 2005:18). No caso do romance *As Intermittências da Morte*, sair da rotina através de um contágio generalizado pela morte já não satisfaz a imaginação do Autor, tornando-se a epidemia da imortalidade um meio de experimentação da angústia suprema. Por outras palavras, a ausência ontológica afirma-se como uma excrescência do corpo e como a sua degenerescência numa vertente simbólica:

Mas o homem não é apenas uma gota cega de protoplasma errante, mas sim uma criatura com um nome e que vive em um mundo de símbolos e sonhos, para além da matéria. Seu sentido de amor-próprio se constitui mediante símbolos, seu tão prezado narcisismo se alimenta de símbolos. Há uma ideia abstracta de seu próprio valor, composta de sons, palavras e imagens, perceptível no ar, na mente, por escrito. Isso significa que a ânsia natural do homem pela atividade de seu organismo, seu prazer em incorporar e expandir-se podem ser alimentados ilimitadamente no terreno dos símbolos e, com isso, passar à imortalidade. O organismo solitário pode expandir-se em dimensões de mundos e épocas sem mover um só membro físico: pode incorporar a eternidade em si mesmo, ainda que morra ofegante. (Becker, 2007:21)

De facto, a suspensão da morte, que está patente na primeira parte do romance, demonstra esta falta de imunidade simbólica relativa a uma possível eternidade do corpo físico. Tomando em consideração esta fraqueza metafísica pós-moderna, analisaremos, num primeiro tópico deste subcapítulo, a experiência da imortalidade como desejo alcançável e

passível de concretização pelas novas tecnológicas. Neste sentido, é nosso intento destacar, na primeira parte do romance *As Intermittências da Morte*, várias interpretações literárias do novo epistema do transumanismo e da teoria da singularidade. Neste tópico será inserido o nosso foco analítico designado por *no entre* da ausência.

Um segundo movimento analítico será dedicado à *trans-ausência*, ao caos psicológico provocado pela reaparição da morte no horizonte metafísico, e, também, à figura de morte-esqueleto associada a este segundo episódio traumático do romance. Não-objeto ficcional, sem referente concreto no mundo real²⁰², a morte gera uma sobrevivência extensa de representações tanáticas, que parasitam o universo cultural, transformado em *summum* simbólico da ausência: “[...] eu sou a morte, o resto é nada.” (Saramago, 2005:147). Tendo em vista o jogo inter-semiótico pós-modernista que Saramago constrói, ao retomar a figura tradicional e ocidental da morte-esqueleto, procederemos, também, à análise das representações plásticas patentes em exegese.

Um terceiro segmento analítico será dedicado à incorporação plenária da ausência, ou, por outras palavras, à morte metamorfoseada numa jovem mulher. A visão antropomórfica, que personifica o desejo de afastar o medo ubíquo do mistério da ausência, surge numa atmosfera feérica musical, num contexto artístico de sublime, conferindo consistência fenomenológica ao vazio através da emoção, que redimensiona simbolicamente a imortalidade eufórica do amor. Neste ato transgressivo de relação quiasmática (o homem alcança a imortalidade ao namorar com a morte e a morte somatiza a vida), o contágio pela ausência adquire força de plenitude existencial através do ato órfico: a morte-mulher redimensiona a sua experiência fenomenológica seguindo o devir que o caráter sublime da música de Bach vai instituindo ao longo do livro.

Recuperando uma representação literária e plástica recorrente no imaginário da civilização ocidental, ou seja, a morte como mulher fatal, Saramago complexifica o seu devir sensorial e fisiológico através do poder de desterritorialização-reterritorialização da música: “La musique arrache la ritournelle à sa territorialité. La musique est l’opération active, créatrice, qui consiste à déterritorialiser la ritournelle.” (Deleuze, 1980:369). Por consequência, o terceiro tópico investigará o contágio pela ausência mediante a música sublime, propondo uma reflexão crítica sobre o ciclo vida-morte, imagem intermitente de

²⁰² “É que o outro nome do livro da morte, convém que o saibamos, é livro do nada”. (Saramago, 1995:164)

eterno retorno. Neste fluxo viral de imortalidade órfica, instituído pelas vertigens barrocas das suítes de Bach, o encontro entre a ausência e a presença torna-se possível nas altas esferas da música sublime.

3.1.1. No entre a vivência da imortalidade e a voz precária do transumanismo

“Soyez les bienvenus dans la vie éternelle, mes amis.”
(Houllebecq, *La Possibilité d'une île*)

“Somos contos contando contos, nada.” (Saramago, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*)

Numa situação epidémica atípica, o vírus da imortalidade inverte o cenário quotidiano irremediavelmente tanático. Como ficou demonstrado, o romance *As Intermittências da Morte* (2005) desafia o seu leitor, desde o *incipit* abrupto, ao assinalar uma suspensão inusitada da morte na primeira frase do livro – que corresponde, também, à última: “No dia seguinte ninguém morreu” (Saramago, 2005:214). De uma maneira emblemática, Saramago contextualiza esta praga no primeiro dia de um ano qualquer dos tempos hodiernos, indicando alusivamente um novo ciclo epistemológico: o transumanismo ou o humanismo que prolonga a vida.

Retomando a orientação conotada pelo título deste subcapítulo, “*No entre a vivência da imortalidade e a voz precária do transumanismo*”, tencionamos conectar esta curta experiência da imortalidade com a *húbris* transumana que tecnologiza o sonho de uma vida eterna. Por outras palavras, a situação inicial do romance seria uma “*entre-vivência*”, tendo em conta a precariedade do ato de existir, um híbrido ontológico que propõe fórmulas abismais e disfóricas de experiências redefinidas num horizonte ameaçador de imortalidade. Neste sentido, várias narrativas da literatura universal, tematizando a ânsia pela imortalidade como ideal supremo de uma existência plena, revelam a concretização deste sonho como uma incapacidade orgânica e psíquica do ser humano. Dialogando com esta tradição literária, entretida de heranças distópicas da imortalidade dos deuses, Saramago inova de uma maneira surpreendente, adicionando uma “camada” pós-moderna de descentralização do trespasse ao horizonte da experiência humana e tornando patente uma visão transumana,

através do surgimento da imortalidade como uma realidade “presenteada” pelas conquistas científicas, e não alcançada mediante uma busca iniciática, como no caso de Guilgamesh. Com efeito, Saramago põe em cena, neste romance, o seu jogo ficcional predileto relativo à inversão irônica pós-moderna, elevando a morte a Presença e encarando a vida como Ausência. Fazendo alternar as duas instâncias, o Autor produz um verdadeiro discurso maiêutico, que se prolonga em variantes de ‘respostas’ que incorporam plenamente a Incerteza, referência instável do ato literário, ao captar o pulsar relativista do epistema contemporâneo numa visão moderna do eterno retorno. A morte, deslocada do centro da experiência – como única certeza da condição humana – para a periferia ontológica, transfere o indivíduo para uma dimensão saturada do orgânico, desintegrando-se numa ordem simbólica do corpo esvaziado do seu conteúdo transcendental.

Assim sendo, a eternidade vivida provisoriamente, na variante ficcional de Saramago, apaga os limites temporais que a morte impõe ao corpo, ou seja, a imortalidade do corpo na sua presença perentória cancela a imortalidade simbólica, transformando o ser numa paisagem de ausência metafísica. Deste modo, a negação dos limites ônticos enfatiza a incapacidade do ser para ressemantizar o horizonte transcendental, apagado num desejo que perde o seu objeto (a morte). Por consequência, a dimensão do incomensurável, do sublime e do inefável será obliterada num abismo de sentidos, recetáculo do abjeto ou do paradigma da mesmidade insuportável inerente à eternidade da vida. Por outras palavras, o singular perde a sua inscrição no tempo limitado, no *aquí* e no *agora*, para se reconstituir numa generalização anónima. Não é por acaso que Saramago associa o episódio da imortalidade a uma epidemia que reflete a ausência da morte como um mundo primando por uma rede de lacunas (económicas, sociais, religiosas e filosóficas), ligando a mortalidade a um cenário erótico que envolve a imanência, o sublime e a cinética poética dos sentidos reencontrados.

Imaginando a sociedade de um país inominado sem a ditadura da morte, definindo a ausência como uma consciência indecisa, descentralizando *o logos* vital, Saramago constrói um mundo ficcional que relativiza qualquer dimensão ontológica exposta à não-verosímil imortalidade. Esta atitude circunstancial, que questiona a provável eternidade ou “morte suspensa”, poderá ser uma variante literária do conceito da singularidade tecnológica. De facto, a morte ou a sua “suspensão” sempre desafiaram os limites da imaginação e da criatividade humana, constituindo um pretexto reflexivo e iniciático para representações e

expressões literárias. Pensando, ainda, no *incipit*, urge mencionar que ele é dotado de uma carga cinética poética, propícia à criação de uma atmosfera contaminada, ao citar a questão filosófica proposta por Wittgenstein: “Pensa por ex. mais na morte, – e seria estranho em verdade que não tivesses de conhecer por esse facto novas representações, novos âmbitos da linguagem” (Saramago, 2005).

Optando por um pretexto epidémico de imortalidade como alternativa discursiva referenciando a morte ausente, o Autor propõe novos modos de pactuar com formas de meditação filosófica em relação ao ser, interrogando a experiência sensível do corpo de uma maneira inédita que raia o absurdo. Ou seja, a ausência de uma ausência (da morte) impõe, ao nível do seu repertório narrativo, uma modulação perversa de materialidade num panorama social que veicula aspetos disfóricos de um corpo eternamente incoativo na sua degradação. Para Saramago, estes ‘eventos da carne’, construídos sobre a ausência da morte, seriam o motor discursivo passível de captação da ausência, e não o tédio psicológico, como noutras narrativas da literatura universal de temas afins.

Além do mais, o Autor português não desenvolve no seu romance uma história sobre a vida eterna, mas apenas desafia a imaginação do leitor, ‘esboçando’ consequências nefastas para a ‘administração’ de um corpo que pactua com uma existência ilimitada. Neste caso, o corpo presentifica a ausência da morte como lugar de selvagem polissemia da crise orgânica, sem possibilidades de evasão e nadificação:

Aceitaremos o repto da imortalidade do corpo, exclamou em tom arrebatado, se essa for a vontade de deus, a quem para todo o sempre agradeceremos, com as nossas orações, haver escolhido o bom povo deste país para seu instrumento. Significa isto, pensou o chefe de governo ao terminar a leitura, que estamos metidos até aos gorgomilos numa camisa-de-onze-varas. (Saramago, 2005:20)

Tal como nos outros romances que contextualizam situações de crise generalizada, *A Jangada da Pedra*, *Ensaio sobre a Cegueira* e *Ensaio sobre a Lucidez*, o leitor depara com um discurso quase dramático, em que vozes de “corifeus” do mundo capitalista (políticos, representantes dos *media*, religiosos, empresários e filósofos) se entrelaçam num palimpsesto opinante sobre a crise tanática. De uma forma paradoxal, Saramago escreve mais um *ensaio*, desta vez, um ensaio da morte sobre a imortalidade. Ou seja, uma reflexão filosófica que se configura numa “reportagem” sobre a imortalidade do corpo, inserido numa sociedade capitalista que implode devido ao novo paradigma metafísico.

O mundo sem a morte modaliza um discurso do *limen*, da transgressão, a partir de grupos identificadores de ‘ilhas’ laborais ou interesses mútuos, *personae* com etiquetas capitalistas, e não personagens detentores de mesmidade literária. Assim, esta tanatografia, a da morte em suspensão, configura uma realidade macabra, a de corpos alimentando um “cemitério de vivos”, que se desintegra em lugares de desvio ou de heterotopias²⁰³, “amarrando” a ficção a um espaço realista de mapeamento arquitetural e urbanístico na administração de imortalidade:

[...] mas construindo de raiz grandes edifícios, com a forma de um pentágono, por exemplo, de uma torre de babel, de um labirinto de cnossos, primeiro bairros, depois cidades, depois metrópoles, ou, usando palavras mais cruas, cemitérios de vivos onde a fatal e irrenunciável velhice seria cuidada como deus quisesse, até não se sabe quando, pois os seus dias não teriam fim [...] (Saramago, 2005:34)

Esta poética inconclusiva da vida, projetada em tópicos reais de uma sociedade contemporânea que se desdobra em vários discursos aporéticos ao analisar o contexto inusitado da morte isenta, intensifica pontos de singularidade da ficção saramaguiana em relação a outras narrativas e modaliza perspectivas sobre a imortalidade. Neste sentido, “as intermitências” imprevistas da morte-personagem, ao inverterem de uma forma subversiva a ordem ontológica e ao contrariarem as estereotípias da finitude implacável, determinam uma nova combinação de representações ficcionais, “algo de novo na relação clássica dos mortais.” (Saramago, 2005:148). O “não” saramaguiano, desafiando a criatividade pela reconstrução de novos paradigmas narrativos, reaparece em *As Intermittências da Morte* com um vigor autorial decisivo: não, a morte não matará mais, mas a sua ausência gerará um discurso tanatográfico, que interroga o imaginário do corpo imortal postado num horizonte crepuscular do ser. Ou, mais bem dito, o desaparecimento da morte cria um intervalo, uma lacuna entre o ser e o seu invólucro carnal, uma experiência de luto inscrita num discurso de depressão e alienação

²⁰³ “Mais ces hétérotopies de crise disparaissent aujourd’hui et elles sont remplacées, je crois, par des hétérotopies qu’on pourrait appeler de déviation, celle dans laquelle on place les individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée. Ce sont les maisons de repos, les cliniques psychiatriques, ce sont bien entendu aussi les prisons, et il faudrait sans doute y joindre les maisons de retraite qui sont en quelque sorte à la limite de l’hétérotopie de crise et de l’hétérotopie de déviation, puisqu’après tout, la vieillesse est une crise, mais également une déviation puisque, dans notre société où le loisir est la règle, l’oisiveté forme une sorte de déviation.” (Foucault, 2004:16)

social. Assim, e desde a primeira página do romance, o Autor não deixa de abordar a inquietação geral associada a um evento inesperado que imuniza os corpos contra a morte:

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. (Saramago, 2005:13)

Num registro de crónica, o narrador expõe a inverosimilhança de um dia sem precedentes na história da humanidade – corroborado, de uma forma livresca e revelando uma estatística otimista – sem qualquer evento de trespassse. Verifica-se, desde logo, uma atitude de expectativa, de ânsia pela suspensão da morte e por um novo horizonte ontológico do ser. O final do dia dá apenas lugar a uma verificação da suspensão da morte: a tripla repetição do pronome negativo “nada” indicia a ausência da morte como uma dimensão excessiva ou uma pausa ilógica no ritmo habitual do quotidiano. O início do novo ano identifica-se com o início de um ciclo, o da ausência da velha *Átropos*, desajustando pela sua greve o destino inelutável da humanidade: “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, 2005:13).

Mas, apesar desta referência clara à mitologia grega, o Autor não cede à irrupção do fantástico, contextualizando este desvio tanático numa realidade orgânica sangrenta, voz do corpo exacerbando o afastamento da morte numa dimensão trágica prolongada: “Sangue, porém, houve-o, e não pouco.” (Saramago, *ibidem*). A morte ausenta-se, mas a vida segue o seu rumo habitual, fragilizado pelos acontecimentos violentos ou pela degradação inerente à velhice. Neste contexto, o ‘absentismo’ da morte define-se como uma doença incurável do ser, contaminando a população de todo e qualquer país: “E o que acontecia aqui, acontecia em todo o país.” (Saramago, *ibidem*).

Conjugando um discurso sobre a inatividade da morte, greve fatal num contexto económico e político capitalista, com a força alastrante da epidemia reduzida às fronteiras de um único país, Saramago inova em relação ao paradigma temático da imortalidade. A sua narrativa perde, assim, a vertente esotérica e fantástica, veiculada normalmente pelas

narrativas tradicionais, ao realçar a busca da imortalidade e ao encarar o evento como um vírus que emerge a nível coletivo. Assim, a crise provocada por esta viralidade inédita desenrola-se em episódios disfóricos a nível da sociedade, que, de uma maneira ridícula, espera soluções por parte de um governo contagiado pela mesma “doença”:

Embora a palavra crise não seja certamente a mais apropriada para caracterizar os singularíssimos sucessos que temos vindo a narrar, porquanto seria absurdo, incongruente e atentatório da lógica mais ordinária falar-se de crise numa situação existencial justamente privilegiada pela ausência da morte, compreende-se que alguns cidadãos, zelosos do seu direito a uma informação veraz, andem a perguntar-se a si mesmos, e uns aos outros, que diabo se passa com o governo, que até agora não deu o menor sinal de vida. (Saramago, 2004:17)

Neste contexto viral, instaurando sem transição a ditadura da vida eterna, nenhum paradigma civilizacional (neste caso, o sistema político) se vê ser justificado numa dimensão ontológica, redefinida pelo apagamento dos seus limites; a morte interrompida suprime a crise existencial que impregnava o homem de ânsia pela eternidade, mas confronta o ser com uma aporia que Saramago revela a nível da lógica da linguagem (que significado atribuir a estes “singularíssimos sucessos” eternizando vários impasses na gestão da vida?), e, por conseguinte, da lógica paradoxal de um mundo administrativo obsoleto (como é que um governo, confrontado com a imortalidade, não “consegue dar sinal da vida”?). Desde logo, o leitor depara com o contexto social que se torna núcleo de impregnação da “ausência”, traduzida pela epidemia da imortalidade. Nesta ordem de ideias, justificamos a opção pelo lexema “ausência” como prolongamento da reflexão semântica de Saramago, através da qual se toma consciência do sentido da palavra “crise”. Numa conjuntura em que o homem fica sujeito a um excesso de presença (vital), apenas a ausência poderá ser o termo justo para substituir a obsoleta “crise”. Comungando desta visão, a nossa leitura crítica vai detetar os tópicos da ausência que a primeira parte do romance destaca no que respeita à organização sociopolítica, económica e religiosa, implicando situações descontroladas de emergência demográfica.

O contexto sociopolítico, incidindo sobre essa ânsia da humanidade relativa à condição imortal, aparece, também, no romance de ciência e ficção *Le Grand Secret*, publicado em 1973 pelo escritor francês René Barjavel. Trata-se, verdade seja dita, de uma trilogia cujo tema é a imortalidade provocada por um vírus contagioso. A descoberta deste vírus é feita por

um pesquisador indiano, sendo as consequências trágicas de uma pandemia previstas pelos governos planetários. Nesta sequência, institui-se uma quarentena que obriga os imortais contaminados a conviver numa ilha, tanto para reduzir os efeitos da proliferação do vírus, como para preservar “o grande segredo”. Como no caso de Saramago, a intriga serve para “pôr em dia” questões políticas de uma ordem social corrupta: duvidosas declarações de De Gaulle, o assassinato de Kennedy e a viagem de Nixon à China. A terceira parte do romance incide sobre as tentativas de organização de uma sociedade insular, e, no *explicit*, sobre a revolta das crianças e a destruição deste ‘laboratório’ da imortalidade. O final em aberto aproxima-se, também, da visão de Saramago, que retoma uma situação epidémica de imortalidade.

Uma outra variação sobre o corpo imortal não deixa de ser o romance *La Possibilité d'une île*, publicado em 2005 pelo escritor francês Michel Houellebecq. Nesta obra, a clonagem, iniciada por uma seita religiosa na ilha de Lanzarote, torna-se a base de imortalidade que se alcança mediante a preservação da memória (entendida como fundamento da identidade), transcrita para diários e veiculada por um corpo matriz para as gerações seguintes de clones. Mantém-se a mesma oposição no que respeita à população mortal, encarada como primitiva e selvagem, em comparação com o corpo perfeito do imortal. Mas, desta vez, a imortalidade do corpo perpetua um estado de tédio existencial, renovado em várias relações de amor fracassado do protagonista Daniel 1 e prolongado num estado de atonia, sem qualquer tipo de perspectiva tanática:

La grâce immobile,
Sensiblement écrasante
Qui découle du passage des civilisations
N'a pas la mort pour corollaire. (Houellebecq, 2005:12)

Fantasmagoria prometeica da reprodução artificial de uma nova raça humana, transgressora dos limites ontológicos, o romance de Houellebecq propõe uma outra constelação de metáforas da imortalidade, expressão de uma base epistemológica implícita baseada na genética. Estabelecendo uma leitura paralela com a variante proposta por Saramago em *As Intermittências da Morte*, detetamos um pretexto similar àquele que preside ao cenário proposto por Houellebecq, no sentido de criação artificial de um corpo imune à morte. O Autor português não introduz explicitamente na narrativa esta visão transumanista de intervenção

nos mecanismos do corpo, para alcançar a improvável imortalidade, mas o *incipit* do seu romance, alertando para uma paralisia da vida imunizada contra a morte, parece ser a continuação natural de um cenário prévio, no qual a humanidade alcançou o seu objetivo de permanência somática perpétua. As dimensões metafóricas da imortalidade exploradas pelos dois escritores são claramente divergentes (Saramago investiga “as possibilidades” do corpo imortal, mantendo a sua dimensão degenerativa, enquanto Houellebecq altera a essência somática através da replicação de um “corpo perfeito,” experimentando, deste modo, “as possibilidades” psíquicas da uma vivência eterna). Todavia, a ponte que conecta os dois romances reside nesta ambivalência da ausência e da presença, assim como na sua reversibilidade em termos de oposição mortal-imortal, lançando o ser numa dimensão inconclusiva de luto e de ansiedade pela própria finitude. Neste caso, o ritual da vida traduz uma poética de *parousia* (viver na contiguidade entre presença e ausência), um discurso “traduzindo” um ser intersticial, redefinindo-se num horizonte de espera que reitera o traço da morte, ou seja, uma presença da ausência:

Pas plus que les humains nous ne sommes délivrés du statut *d'individu*, et de la sourde dérégulation qui l'accompagne ; mais contrairement à eux nous savons que ce statut n'est que la conséquence d'un échec perceptif, l'autre nom du néant, l'absence de la Parole. Pénétrés par la mort et formatés par elle, nous n'avons plus la force d'entrer dans la Présence. (Houellebecq, 2005:141)

De um modo mais explícito, a derrelicção do indivíduo, diminuído pelo fiasco perceptivo através do corpo que eterniza um ato de degradação (no caso de Saramago) e um ato de preservação estável, através da manutenção reciclada pela clonagem (no caso de Houellebecq), aprofunda um estado de ausência que a morte iniciou em vários segmentos de uma existência precária. Neste caso, a narrativa de Houellebecq torna-se mais eloquente pelo espaço conferido ao tédio que subjaz à vida social do protagonista Daniel, o qual insere a ausência numa rede de relações eróticas configuradoras do vazio da Palavra:

J'étais, comme tous les néo-humains, inaccessible à l'ennui; des souvenirs restreints, des rêveries sans enjeu occupaient ma conscience détachée, flottante. J'étais pourtant très loin de la joie, et même de la véritable paix; le seul fait d'exister est déjà un malheur. Quittant de mon plein gré le cycle des renaissances et des morts, je me dirigeais vers un néant simple, une pure absence de contenu. Seuls les Futurs parviendraient, peut-être, à rejoindre le royaume des potentialités innombrables. (Houellebecq, 2005:481)

A suspensão da vida na eternidade, suprimindo a morte como alternativa, situa o ser numa ausência de devir, sem horizonte de transformação biológica ou variação psicológica procedentes da intensidade do modo do viver. Quanto ao romance de Saramago, esta “rotação da vida e da morte” dilui-se numa eternidade de velhice e decadência dos corpos, que se amontoam nos lares transformados em cemitérios de enfermos, sujeitos a uma decomposição contínua, a uma nevrose perpétua no confronto com o Outro, cada vez mais degradado na sua morfologia grotesca:

Habitados até agora, tal como os seus queixosos parceiros da injeção intravenosa e da coroa de flores com fita roxa, à segurança resultante da contínua e imparável rotação de vidas e mortes, umas que vinham entrando, outras que iam saindo, os lares da terceira e quarta idades não queriam nem pensar num futuro de trabalho em que os objectos dos seus cuidados não mudariam nunca de cara e de corpo, salvo para exhibi-los mais lamentáveis em cada dia que passasse, mais decadentes, mais tristemente decompostos, o rosto enrugando-se, prega a prega, igual que uma passa de uva, os membros trémulos e duvidosos, como um barco que inutilmente andasse à procura da bússola que lhe tinha caído ao mar. (Saramago, 2005:28-29)

Nesta situação específica, a fadiga do corpo, reiterando-se numa dimensão de vida eterna, vê-se aumentada pela fadiga advinda do contacto com o corpo do Outro. Saramago inova na representação deste episódio, através de uma certa visão da sociologia sensorial, na qual o excesso orgânico se cristaliza numa imagem de barbaridade estética. Esta fenomenologia de um sentir disfórico, indeterminadamente prolongado numa impossibilidade de transgressão *tanática*, aponta para o corpo abjeto. A pulsação da vida imortal impõe o desequilíbrio ecológico do orgânico, entre a expansão infernal demográfica e a contração do corpo numa morfologia insustentável de velhice. Sendo assim, a proliferação dos corpos “tristemente decompostos” parece constituir uma representação do luto orgânico pela morte recicladora, uma extrema mortificação somática corroboradora de uma subversão simbólica da vida. Ou seja, o próprio corpo, torna-se um veículo de luto lamentando esse refúgio que é a morte. Por conseguinte, a sociedade reflete este luto pela ausência da morte como um trabalho traumatizante de enfermagem que prolonga indefinidamente um processo sisífico contra o sofrimento:

Afirmavam eles que o corrente processo rotativo de enfermos entrados, enfermos curados e enfermos mortos havia sofrido, por assim dizer, um curto-circuito ou,

se quisermos falar em termos menos técnicos, um engarrafamento como os dos automóveis, o qual tinha a sua causa na permanência indefinida de um número cada vez maior de internados que, pela gravidade das doenças ou dos acidentes de que haviam sido vítimas, já teriam, em situação normal, passado à outra vida. (Saramago, 2005:30)

Este esforço supérfluo de manutenção do corpo numa dimensão existencial que garante a imunidade à morte sobrepõe-se a “[...] ce travail de deuil au cours duquel les vivants entretiennent les morts, s’occupent des morts, se laissent entretenir et occuper et jouer par les morts, leur parlent et leur parlent, portent leur nom et tiennent leur langage.” (Derrida, 1993:185). Embora a morte tenha suspenso a sua atividade, os corpos ‘carregam’ uma vivência simbólica tanática: “[...] la mort n’est pas au-delà, hors de la vie, sauf à inscrire l’au-delà au dedans, dans l’essence du vivant.” (*ibidem*:185). Assim, o excesso vital crônico, estimulador de uma proliferação demográfica²⁰⁴, faz irromper uma força psíquica contrária pela lei da enantiodromia²⁰⁵, invertendo esta utopia de perpétua exuberância da carne imortal, que desagua numa fenomenologia da ausência reiterada pela senectude. Ou seja, viver ‘eternamente’ num corpo em decomposição pressupõe habitar numa ausência *tanática*, num processo de desaparecimento somático. Somatizando e generalizando o ato de leitura do mundo, Saramago parece inserir neste romance uma questão (“Que farei com este corpo?”), que entra em diálogo intratextual com a sua peça de teatro relacionada com a obra de Camões (“Que Farei com Este Livro?”): “Que vamos fazer com os velhos, se já não está aí a morte para lhes cortar o excesso de veleidades macróbias.” (Saramago, 2005:31). Esta excrescência vital, exacerbando-se numa decrepitude epidémica, reflete a lei da enantiodromia – “passar

²⁰⁴A proliferação dos agentes patogénicos, numa situação de epidemia, prende-se com a contaminação dos corpos, embora, neste caso, se prenda com uma parasitagem relativa à vida eterna, identificando-se o corpo com o próprio parasita. A morte normaliza esta simbiose entre a vida e o corpo, enquanto a suspensão da morte a transforma numa relação patogénica, de intoxicação do corpo pela própria vida.

²⁰⁵O termo foi recuperado por Jung a partir do conceito de Heráclito: “Littéralement, course en sens contraire ; exprime l’antagonisme du devenir, l’idée que tout ce qui est se transforme en sens contraire. «Ce qui vit meurt, ce qui était mort renaît ; ce qui est jeune vieillit et ce qui est vieux redevient jeune, ce qui veillait s’endort et ce qui dormait s’éveille ; jamais ne s’arrête le courant de destruction et de création». [...] Telle est l’enantiodromie d’Héraclite, selon ses interprètes autorisés. Nombreux sont les passages d’Héraclite qui indiquent cette idée. «La nature elle-même tend à l’antagonique ; de là vient son harmonie – non de l’identique.»” Prosseguindo neste movimento maniqueísta que reestabelece o equilíbrio universal, Jung desenvolve o conceito relativamente à psique: “J’appelle *enantiodromie* l’apparition de la contreposition inconsciente, notamment dans le déroulement temporel. Ce phénomène caractéristique se produit presque toujours lorsqu’une tendance extrêmement unilatérale domine la vie consciente, de sorte que peu à peu il se constitue une attitude opposée tout aussi stable dans l’inconscient ; elle se manifestera d’abord par une inhibition du rendement conscient puis interrompra progressivement son orientation trop unilatérale.” (Jung, 1993:425).

para o lado oposto” –, ou seja, transitar para a emergência do *senex* nos antípodas da juventude obnubilada no decurso eterno da vida, pela via de um maniqueísmo simbólico que irrompe da situação unilateral que a imortalidade pressupõe:

[...] uma massa gigantesca de velhos lá em cima, sempre em crescimento, engolindo como uma serpente pitão as novas gerações, as quais, por sua vez, na sua maioria convertidas em pessoal de assistência e administração dos lares do feliz ocaso, depois de terem gasto a melhor parte da sua vida a cuidar de velhorros de todas as idades, quer as normais, quer as matusalénicas, multidões de pais, avós, bisavós, trisavós, tetravós, pentavós, hexavós, e por aí fora, ad infinitum, se juntarão, uma atrás de outra, como folhas que das árvores se desprendem e vão tombar sobre as folhas dos outonos pretéritos, mais où sont les neiges d’antan²⁰⁶, do formigueiro interminável dos que, pouco a pouco, levaram a vida a perder os dentes e o cabelo, das legiões dos de má vista e mau ouvido, dos herniados, dos catarrosos, dos que fracturaram o colo do fémur, dos paraplégicos, dos caquéticos agora imortais que não são capazes de segurar nem a baba que lhes escorre do queixo [...] (Saramago, 2005:30-31)

Numa descrição plástica e crua, que lembra os poemas satíricos e a filosofia do cinismo²⁰⁷ de Diogénes, a senilidade torna-se uma realidade coletiva, fazendo ressaltar o aspeto clínico e simbólico da enantiodromia e ridiculizando as expetativas narcisistas da humanidade no tocante à sua ‘vida’ eterna. A velhice perene, como deslocação simbólica disfórica da utopia da imortalidade, surge como intensidade somática compensadora do mecanismo psíquico, confrontado com o tédio de uma vida sem limites cronológicos. Desta forma, a conjunção enantiodromática que Saramago propõe nestas figuras, vivas e mortas em simultâneo, questiona uma lei básica da lógica aristotélica, a lei da não-contradição, que explora a condição paradoxal humana numa dimensão de lógica ficcional. Assim, a imortalidade não é associada a uma juventude eufórica, mas a uma inflação demográfica de velhos em decomposição, uma partitura do corpo em vias de desaparecer *ad aeternum* numa ausência constantemente redefinida – num *crescendo* infernal. Neste caso, a variante da imortalidade proposta por Saramago explora, num registro irónico, o mito antigo de Títon²⁰⁸,

²⁰⁶ No âmbito da intertextualidade, Saramago retoma um verso célebre de *Ballades du Temps Jadis* de François Villon.

²⁰⁷ “Le kunisme grec découvre le corps animal de l’homme et des gestes comme arguments; il développe un matérialisme de pantomime. Diogène réfute le langage des philosophes par celui du clown [...]” (Sloterdijk, 1987:141)

²⁰⁸ Na mitologia grega, Títon é um príncipe de Tróia (filho do rei Laomedonte, irmão de Príamo) pelo qual se apaixona a deusa Eos ou Aurora. Desejosa de acompanhar para sempre o seu namorado, a deusa Aurora pede a Zeus a imortalidade para Títon, mas esquece-se de exigir, também, a juventude eterna. (Diderot, 1993)

como experiência traumática de decrepitude somática descrita numa espiral descendente. O devir-velho torna-se um suplício, devido à *húbris* que levou o homem a cair na tentação de alcançar a imortalidade dos deuses, ou seja, uma “titorização”, uma proposta conceptual para inserir a vivência tanática num corpo precário, latência de uma morte sempre almejada.

Como qualquer representação, a velhice é uma construção que se elabora a partir de um imaginário atual, integrando elementos míticos e simbólicos. No pensamento hebraico, a longevidade dos primeiros patriarcas do *Génesis*, cujo apogeu parece ser o caso Matusalém, que chegou aos 969 anos, é associada à sabedoria divina, necessária para o desempenho do papel de mentor(es) da sociedade. Na mitologia grega, ao contrário, a velhice é vista como uma “desgraça” saída da caixa de Pandora, a par das doenças corporéas que encurtam a juventude. Conciliando o lado angustiante da senectude, como delinquência física, esterilidade e perda da sedução, e o lado encantador da velhice, revelado pela sabedoria, Saramago torna patente a sua atitude irónica em relação ao sonho atual da humanidade que consiste em prolongar a vida, mesmo no limbo de uma eterna velhice, como Jankélévitch sugeriu: “Une vie de vieillard éternel vaut mieux que la mort” (1974:64). Permanecer na senilidade não parece constituir uma solução, mas, porventura, firmar-se como uma nadificação contínua do abjeto através dos cuidados sempiternos da geração jovem, cada vez mais ameaçada pelo desaparecimento iminente num magma de corpos degradados:

Foi preciso que os filósofos e outros abstractos andassem já meio perdidos na floresta das suas próprias elucubrações sobre o quase e o zero, que é a maneira plebeia de dizer o ser e o nada, para que o senso comum se apresentasse prosaicamente, de papel e lápis em punho, a demonstrar por $a + b + c$ que havia questões muito mais urgentes em que pensar. Como seria de prever, conhecendo-se os lados escuros da natureza humana, a partir do dia em que saiu a público o alarmante artigo do economista, a atitude da população saudável para com os padecentes terminais começou a modificar-se para pior. Até aí, ainda que toda a gente estivesse de acordo em que eram consideráveis os transtornos e incomodidades de toda a espécie que eles causavam, pensava-se que o respeito pelos velhos e pelos enfermos em geral representava um dos deveres essenciais de qualquer sociedade civilizada, e, por conseguinte, embora não raro fazendo das tripas coração, não se lhes negavam os cuidados necessários, e mesmo, em alguns assinalados casos, chegavam a adoçá-los com uma colherzinha de compaixão e amor antes de apagar a luz. É certo que também existem, como demasiado bem sabemos, aquelas desalmadas famílias que, deixando-se levar pela sua incurável desumanidade, chegaram ao extremo de contratar os serviços da máfia para se desfazerem dos míseros despojos humanos que agonizavam interminavelmente entre dois lençóis empapados de suor e manchados pelas excreções naturais, mas essas merecem a nossa repreensão, tanto como a que figurava na fábula tradicional mil vezes narrada da tigela de madeira, ainda que,

felizmente, se tenha salvado da execração no último momento, graças, como se verá, ao bondoso coração de uma criança de oito anos. (*idem*:77)

Desaparecer na ausência através de uma desintegração crescente do orgânico constitui um tópico fulcral, passível de desdobramento em debates filosóficos, científicos e religiosos que *As Intermitências da Morte* suscitam. A partir de um nível abstrato e filosófico de reflexão sobre a ausência, que repassa ironicamente o discurso saramaguiano em diálogo intertextual com a obra existencialista de Sartre, *O ser e o nada*, os velhos ganham protagonismo, não em termos axiológicos ou em matéria de sabedoria, mas no que diz respeito à administração demográfica dos padecentes entre o território da vida eterna e a transgressão dos seus limites. Ecologizar a abjeção dos “despojos humanos” torna-se, pois, uma questão transfronteiriça, não apenas em matéria de espaço, mas, sobretudo, em termos ontológicos, ou seja, de inserção do corpo precário no território-necrópole do país vizinho. Neste sentido, a morte perde o seu caráter ‘indefinível’ e adquire uma vertente mercenária através das ações subterrâneas da “máphia”, que age como uma entidade divina, postulando práticas ilegais para solucionar a incompletude do ser, isento da própria morte. Assim é que o agente humano se encarrega de substituir o “agente metafísico”, a fim de interromper este fluxo absurdo de agonia que rebaixa o corpo a um estado de excreção residual, desorganizando a massa somática num devir líquido²⁰⁹. Neste caso, a morte torna-se uma tecnologia de felicidade que se opõe ao movimento de “morrer eternamente”, uma *tanatopoiesis* imbricando o crime e a eutanásia.

A imortalidade pressupõe, aliás, um custo demasiado alto de manutenção para “os lares” de acolhimento dos padecentes e enfermos (os hospitais, os lares de idosos e os lares

²⁰⁹ “These body fluids, this defilement, this shit are what life withstands, hardly and with difficulty, on the part of death. There, I am at the border of my condition as a living being. My body extricates itself, as being alive, from that border. Such wastes drop so that I might live, until, from loss to loss, nothing remains in me and my entire body falls beyond the limit – *cadere*, cadaver. If dung signifies the other side of the border, the place where I am not and which permits me to be, the corpse, the most sickening of wastes, is a border that has encroached upon everything. It is no longer I who expel, “I” is expelled. The border has become an object. How can I be without border? That elsewhere that I imagine beyond the present, or that I hallucinate so that I might, in a present time, speak to you, conceive of you – it is now here, jettied, abjected, into “my” world. Deprived of world, therefore, *I fall in a faint*. In that compelling, raw, insolent thing in the morgue’s full sunlight, in that thing that no longer matches and therefore no longer signifies anything, I behold the breaking down of a world that has erased its borders: fainting away. The corpse, seen without God and outside of science, is the utmost of abjection. It is death infecting life. Abject. It is something rejected from which one does not part, from which one does not protect oneself as from an object.” (Kristeva, 1982:3-4)

familiares), sendo a expulsão uma medida imposta por um sistema administrativo baseado na reciclagem tanática. Oficializando esta quarentena atípica (os contagiados são, normalmente, incluídos num espaço fechado, e não expulsos) com objetivos macroterapêuticos a nível da sociedade desregularizada pelo excesso biótico, o discurso do primeiro-ministro confirma o *vacuum* político e aponta o núcleo familiar como sendo o único refúgio possível para a inflação dos doentes em “estado de vida suspensa”:

Considerando a imparável sobreocupação de internados que já começa a prejudicar seriamente o até agora excelente funcionamento do nosso sistema hospitalar e que é a directa consequência do crescente número de pessoas ingressadas em estado de vida suspensa e que assim irão manter-se indefinidamente, sem quaisquer possibilidades de cura ou de simples melhora, pelo menos até que a investigação médica alcance as novas metas que se tem proposto, o governo aconselha e recomenda às direcções e administrações hospitalares que, após uma análise rigorosa, caso por caso, da situação clínica dos doentes que se encontrem naquela situação, e confirmando-se a irreversibilidade dos respectivos processos mórbidos, sejam eles entregues aos cuidados das famílias, assumindo os estabelecimentos hospitalares a responsabilidade de assegurar aos enfermos, sem reserva, todos os tratamentos e exames que os seus médicos de cabeceira ainda julguem necessários ou simplesmente aconselháveis (Saramago, 2005:138)

Sem morte, falha a sociedade na sua função antropológica de ‘bússola’ da vida, transmutando-se o corpo em vestígio supérfluo. Recolhido, em última instância, pela entidade minimal da sociedade, a família exila-o num espaço fora do país/fora da vida através da máfia, uma espécie de Caronte contemporâneo, figura emblemática de uma economia alicerçada na transgressão ontológica. Vendendo a morte, numa forma eufemística de crime que tem por nome eutanásia, a máfia refrigera o sofrimento do corpo individual e do corpo da sociedade, abafado pela demografia²¹⁰ descontrolada:

²¹⁰ “D’une manière encore plus concrète, le problème de la place ou de l’emplacement se pose pour les hommes en termes de démographie : et ce dernier problème de l’emplacement humain, ce n’est pas simplement la question de savoir s’il y aura assez de place pour l’homme dans le monde – problème qui est après tout bien important –, c’est aussi le problème de savoir quelles relations de voisinage, quel type de stockage, de circulation, de repérage, de classement des éléments humains, doivent être retenus de préférence dans telle ou telle situation pour venir à telle ou telle fin. Nous sommes à une époque où l’espace se donne à nous sous la forme de relations d’emplacements. En tout cas, je crois que l’inquiétude d’aujourd’hui concerne fondamentalement l’espace, sans doute beaucoup plus que le temps ; le temps n’apparaît probablement que comme l’un des jeux de distributions possibles entre les éléments qui se répartissent dans l’espace.” (Foucault, 2004:17)

[...] a máfia local não se limitava a apostar prosaicamente no lucro imediato, os seus objectivos eram muito mais vastos, visavam nada menos que a eternidade, ou seja, implantar, com a derivação tácita das famílias para a bondade da eutanásia e com as bênçãos do poder político, que fingiria olhar para outro lado, o monopólio absoluto das mortes e dos enterramentos dos seres humanos, assumindo no mesmo passo a responsabilidade de manter a demografia nos níveis em cada momento mais convenientes para o país, abrindo ou fechando a torneira, conforme a imagem já antes usada, ou, para empregar uma expressão com mais rigor técnico, controlando o fluxómetro. (*idem*:116-117)

Atravessar a fronteira do país da vida eterna para o país vizinho, “normalizando” deste modo as taxas demográficas pelo poder da morte, não constitui apenas uma transgressão ilegal, mas também um ato simbólico de *húbris*, uma inversão irónica do mito de Prometeu que, neste caso, procura apagar a chama da vida eterna. “Os imortais”, desafiando a nova condição ontológica e ansiando pela morte²¹¹, intensificam um fluxo económico assente no *tanatopoder*, pelo controlo que a *máfia* detém na administração dos quase cadáveres. Esta amontoação de corpos em fase terminal (devido quer à velhice, quer à degeneração das doenças conducente à uma morte iminente) é responsável pelo crime “regularizador”, disfarçado mediante a ocultação eufemística dos cadáveres. No romance *A Caverna*, a mesma ocultação eufemística da morte é indiciada pela descoberta que Cipriano Algor faz num dos espaços subterrâneos do Centro Comercial:

[...] contudo eu toquei com esta mão na testa de uma daquelas mulheres, não foi uma ilusão, não foi um sonho, se agora lá voltasse iria encontrar os mesmos três homens e as mesmas três mulheres, as mesmas cordas a atá-los, o mesmo banco de pedra, a mesma parede em frente, Se não são os outros, uma vez que eles não existiram, quem são estes, perguntou Marçal, Não sei, mas depois de os ver fiquei a pensar que talvez o que realmente não exista seja aquilo a que damos o nome de não-existência. (Saramago, 2000:274)

²¹¹ A mesma ânsia pela morte aparece num conto de fadas romeno, *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte* (*Juventude sem velhice e vida sem morte*), no qual um príncipe encontra uma terra mágica de três fadas, com as quais vive a promessa firmada pelo título da narrativa. Desobedecendo à proibição de sair do reino da eternidade, o jovem lembra-se dos seus pais e do seu reino e, empolgado pela saudade, volta para casa, envelhecendo, de um modo inverosímil, no caminho. Chegado ao seu destino, o príncipe encontra apenas ruínas e a personagem morte, com a qual estabelece a sua última conversa:

“Procurando em todos os lados, com uma barba branca até aos joelhos, levantando as pálpebras dos olhos com as mãos e andando com dificuldade, encontrou apenas um tronco podre; abriu-o, mas não encontrou nada; levantou a tampa do cofre e uma voz fraca disse-lhe:

– Sê bem-vindo, pois, se ainda demorasses muito, eu morreria também.

A Morte, que secou no cofre até se tornar um gancho, deu-lhe uma palmada, ele caiu morto e logo se transformou em poeira.” [a tradução é da nossa autoria] (Ispirescu, 1882:10).

Criticando em termos irônicos a insustentabilidade lógica do conceito platônico da inferioridade do mundo fenomenológico em relação ao mundo numenológico, a par da omnipresença do simulacro projetando ausências dos corpos reais do *homem economicus*, Cipriano Algor²¹² confirma o nosso percurso hermenêutico, segundo o qual a ausência se insere no corpo, ou, por outras palavras, se identifica com um corpo “danificado”, quer pela morte, como no caso dos cadáveres da Caverna, quer pela velhice e doença, como no caso de *As Intermittências da Morte*.

Representar literariamente a velhice como estética do “erro”, ou seja, do desvio fenomenológico da existência (excessivo e veemente no caso deste horizonte vital indeterminado) num cenário que imagina a síncope da morte, remete para uma tendência pós-digital da música eletrónica, a estética do *glitch*²¹³ ou do erro intencional no código binário 0-1. Assim, a música emerge de uma série de barulhos que materializam inexactidões no sistema digital binário:

It is from the ‘failure’ of digital technology that this new work has emerged: glitches, bugs, application errors, system crashes, clipping, aliasing, distortion, quantization noise [...] Indeed, ‘failure’ has become a prominent aesthetic in many of the arts in the late 20th century, reminding us that our control of technology is an illusion, and revealing digital tools to be only as perfect, precise, and efficient as the humans we build them. New techniques are often discovered by accident or by failure of an intended technique or experiment. (Cascone, 2002)

Na senda desta lógica de materialização de uma “ausência” interpretada como erro ou falha na suspensão da morte e/ou na permanência na velhice, entendemos a ênfase dada por Saramago à senectude degenerativa como a atualização de um *glitch*, uma “sinalização” estridente de um erro no sistema ontológico: com efeito, a supressão do código “0” (neste caso, a morte) desencadeou o excesso vital do código “1”, concretizado na decrepitude

²¹² *Algor mortis* é uma expressão latina que remete para a redução da temperatura do cadáver. A opção pelo nome de Algor (que, em latim, significa frio) intensifica este trauma, ao mostrar o corpo como cadáver, ou, por outras palavras, como contiguidade simbólica da ausência inserida na vida-simulacro do Centro.

²¹³ Termo relativo à área da computação, sistemas de informação, eletrónica e cibernética, indicando um erro do sistema. Estes sinais sonoros que identificam os erros constituem a base da música eletrónica. Para além disso, “materializado” nos *pixels* da imagem digital, o *glitch* é utilizado, também, como “ferramenta” nas artes visuais digitais (Glitch Art).

corpórea, cujo clímax é um “point d’aboutissement, la forme la plus haute du souci de soi” (Foucault, 2001:105).

Este traumatismo somático, prolongado num devastador esgotamento orgânico e psicológico, resolve-se pelas intermitências da aparição da morte, encarada como agente antropológico e como espaço permeável à impregnação tanática do país vizinho. Situando, no horizonte ontológico, a morte entre as modalidades aléticas de possibilidade (experimentar a morte como opção de localização geográfica) ou de necessidade (o ressurgimento de morte através das missivas, que redirecionam o ser para o seu apagamento), Saramago amplia o potencial hipotético e combinatório da trama do romance. Neste caso, o mundo ficcional configura-se a partir de uma categoria metafísica, a morte, que adquire protagonismo através da sua cinética teatral, interferindo fenomenologicamente no palco biológico, tanto pela sua aparição, como pelo seu desaparecimento.

Referindo outras “intermitências”, as de identidade, Eugène Ionesco espelha no seu diário *La Quête intermittente* o mesmo trauma de decrepitude que acompanha o corpo atingido pela velhice. Neste contexto, a iminência da morte altera o próprio discurso e nele introduz as intermitências da memória degradada. O desencanto perante a corrupção somática provocada por um “acidente” de saúde é o ponto de partida para a iniciativa diarística de *La Quête intermittente*. Nesta vertente inegável de autoconhecimento, a velhice torna-se paradigmática, como fórmula de intercalar “polifonias” da vida e da morte, registros da memória e da ficção, inserindo o corpo numa dimensão fenomenológica de degradação e ocultação progressiva na ausência do ser: “Dire qu’il y a encore très peu de temps, seize mois, à plus de soixante-quinze ans, j’étais jeune, mais j’ai sombré psychologiquement et physiquement et soudainement dans la vieillesse...” (Ionesco, 1987:24).

Tal como no romance *As Intermittências da Morte*, o mesmo peso orgânico da senectude fragmenta disforicamente a existência, bem como o eu, vergado ao sofrimento procedente da deterioração: “On se sent vaincu ou brisé, brisé de vivre.” (Ionesco, 1987:76). A estas intermitências do viver biológico corresponde uma quebra identitária na memória, tendo como acmé um “creux de néant, des morceaux de vide” (*idem*:51). O sofrimento somático impede a busca espiritual, mas proporciona uma esperança no que diz respeito à conquista da salvação, graças às enfermidades do corpo sofredor. A velhice, como o *entre* na ausência, configura, no caso das “intermitências” de Ionesco, um corpo-eremita sujeito à

tortura física. Nesta sequência, a angústia metafísica “n’est peut-être qu’une mauvaise cénesthésie, un déséquilibre des humeurs” (*idem*:18), “énervement, fatigue, angoisse, douleurs, rhumatismes, mauvaise circulation” (*idem*:129), uma digestão “attristante” (*idem*:111), provocando a depressão psíquica. Com efeito, esta enfermidade corporal confirma a imaturidade metafísica, suscetível de libertar o corpo do sofrimento. A senilidade e a debilidade assustam mais do que a própria morte.

Assim, a velhice emerge como agente patogénico e como doença contagiosa, à imagem do que acontece no romance *As Intermittências da Morte*. Uma reação fóbica impõe, com violência, uma quarentena defensiva do próprio corpo, fragilizado pela alteridade física: “Je les [os velhos] évite, je les écarte, je les chasse, je ne veux pas leur parler, qu’ils soient loin de moi, que nous ne nous touchions pas” (Ionesco, 1987:24). Decrépitos, estigmatizados pela existência, supérfluos, inadequados ao próprio corpo, os velhos enfatizam uma ameaça de nadificação, incitando à resistência ao contágio.

A acumulação de padecentes idosos nos hospitais, lares ou núcleos familiares, em ritmo aceleradamente epidémico, tanto no romance *As Intermittências da Morte* como no diário *La Quête Intermittente*, também ocorre no romance *La Possibilité d’une île* de Houellebecq:

“La manif des vieux”, avait titré *Libération* le lendemain du jour où furent connus les premiers chiffres – plus de dix mille personnes, en l’espace de deux semaines, étaient mortes dans le pays ; les unes étaient mortes seules dans leur appartement, d’autres à l’hôpital ou en maison de retraite, mais toutes quoi qu’il en soit étaient mortes *faute de soins*. Dans les semaines qui suivirent, ce même journal publia une série de reportages atroces, illustrés de photos dignes des camps de concentration, relatant l’agonie des vieillards entassés dans des salles communes, nus sur leurs lits, avec des couches, gémissant tout le long du jour sans que personne ne vienne les réhydrater ni leur tendre un verre d’eau ; décrivant la ronde des infirmières, dans l’incapacité de joindre les familles en vacances, ramassant régulièrement les cadavres pour faire place à de nouveaux arrivants. (Houellebecq, 2005:93)

O ato de reciclar o sistema demográfico quer através do crime-eutanásia e do ‘exílio’ (em Saramago), quer através do abandono (em Houellebecq), quer através da denegação da velhice (em Ionesco), redefine o mundo como uma heterotopia²¹⁴, onde se mantêm tão-

²¹⁴ “D’une façon générale, dans une société comme la nôtre, hétérotopie et hétérochronie s’organisent et s’arrangent d’une façon relativement complexe. Il y a d’abord les hétérotopies du temps qui s’accumule à l’infini, par exemple les musées, les bibliothèques : musées et bibliothèques sont des hétérotopies dans lesquelles le temps ne cesse de s’amonceler et de se jucher au sommet de lui-même, alors qu’au XVII^e siècle, jusqu’à la fin du

somente corpos jovens e saudáveis, e não “vestígios” que antecipam uma eventual coleção de mortos vivos²¹⁵, incompatível com um imaginário social estéril no que diz respeito a qualquer patologia. A este fluxo intenso de proliferação de corpos debilitados corresponde uma medida drástica de “higienização” pela morte, uma dinâmica tanatofágica, um vórtex social gerador de “intermitências” entre o ser e o não ser:

Un autre imaginaire du corps, plus diffus, envisage plutôt la précarité de la chair, son manque d’endurance, son imperfection dans la saisie sensorielle du monde, le vieillissement progressif des fonctions et des organes, le manque de fiabilité de ses performances, et la mort toujours menaçante. Il semble faire du corps un membre surnuméraire de l’homme et inciter à s’en débarrasser. (Le Breton, 1995:4)

Estes corpos supérfluos, contíguos à ausência da morte pela degradação inflingida pela velhice, são também protagonistas das primeiras peças de teatro de Samuel Becket, *Fin de partie* (1958) e *Oh les beaux jours* (1961), ostentando, de modo provocador, as enfermidades ‘cosmetizadas’ pela sociedade: “Il est vrai qu’on n’avait encore jamais vu sur scène autant de clochards, de malades et de vieillards: provocation à la société du bonheur, à son culte de l’hygiène, de l’enfance et du sport.” (Domenach, 1972:271). Similar representação da senectude, ocorrente em *As Intermitências da Morte*, circunscrita tanto à fenomenologia da vida, pelo sofrimento, como à ausência da morte, concretiza-se pela via dos protagonistas, enterrados em vida, da peça, *Oh les beaux jours*. No primeiro ato, Winnie é enterrada até ao meio do corpo e, no segundo, até ao pescoço. Este ajustamento do corpo à velhice corresponde a uma imagem plástica de inserção progressiva na própria sepultura, como esforço que acompanha o ato de existir em si mesmo:

Rentre dans ton trou à présent, Willie, tu t’es exposé suffisamment. (Un temps).
Fais comme je te dis, Willie, ne reste pas vautré là, sous ce soleil d’enfer, rentre

XVII^e siècle encore, les musées et les bibliothèques étaient l’expression d’un choix individuel. En revanche, l’idée de tout accumuler, l’idée de constituer une sorte d’archive général, la volonté d’enfermer dans un lieu tous les temps, toutes les époques, toutes les formes, tous les goûts, l’idée de constituer un lieu de tous les temps qui soit lui-même hors du temps, et inaccessible à sa morsure, le projet d’organiser ainsi une sorte d’accumulation perpétuelle et indéfinie du temps dans un lieu qui ne bougerait pas eh bien, tout cela appartient à notre modernité. Le musée et la bibliothèque sont des hétérotopies propres à la culture occidentale du XIX^e siècle.” (Foucault, 1984:47)

²¹⁵ “Não eram palavras vãs, como logo se viu quando as famílias de quatro vigilantes foram avisadas por telefonemas anónimos de que deveriam ir recolhê-los em sítios determinados. Tal como se encontravam, isto é, não mortos, mas também não vivos.” (Saramago, 2005:48)

dans ton trou. (Un temps). Allons, Willie! (Willie invisible se met à ramper vers son trou, côté jardin.) [...] Ô je sais bien, mon chéri, ramper à reculons, ce n'est pas du tout repos, mais on est payé de sa peine en fin de compte. [...] le couvercle ! (Il retourne en rampant vers son trou, elle le suit des yeux. Agacée). Pas la tête la première, je te dis. (Un temps). Plus à droite. (Un temps). À droite, je te dis! (Un temps. Agacée). Mais bas les fesses, bon Dieu! (Un temps). Maintenant! (Un temps). Voilà! (Beckett, 2004:31-32)

De uma maneira mais explícita, na peça *Fin de Partie* (1971), Beckett expõe os suplícios “eternos” da senectude pela intensidade da degradação somática: Hamm é um cego paralítico servido por Clov, que sofre das pernas, e Nagg e Nell vivem de uma maneira abjeta em caixotes de lixo. Esta atmosfera de suplício orgânico está embebida numa eterna espera pela morte consoladora, qual “*godot*” que venha aniquilar o sofrimento do corpo suspenso numa dimensão atemporal:

Hamm: Quelle heure est-il?

Clov: La même que d'habitude.

Hamm: Tu as regardé?

Clov: Oui.

Hamm: Et alors?

Clov: Zéro.

Hamm: Tu n'en as pas assez?

Clov: Si! (*un temps*) De quoi?

Hamm: De ce... de cette... chose.

Clov: Mais depuis toujours. (*Un temps*) Toi non? (Ionesco, 1971:147)

Padecer numa dimensão temporal indefinida projeta o corpo num colapso dos sentidos, uma tortura cruel que leva a uma constante tomada de consciência da própria nadificação: “Un jour tu seras aveugle. Comme moi. Tu seras assis quelque part, petit plein perdu dans le vide, pour toujours, dans le noir. Comme moi.” (Beckett, 1971:173). Efetivamente, a ânsia pela morte é simbolizada pela ‘colocação’ dos corpos velhos nos “buracos” da terra, recetáculos tanáticos que transfiguram as fragilidades da velhice numa ausência recompensadora, à semelhança do que acontece em Saramago, ao questionar o trespassse a partir da transgressão dos limites geográficos e ontológicos:

O meu sogro e o meu sobrinho morreram esta noite, levámo-los ao outro lado da fronteira, lá onde a morte continua em actividade, Mataram-nos, exclamou o vizinho, De certa maneira sim, uma vez que eles não poderiam ter ido por seu pé, de certa maneira, não, porque o fizemos por ordem do meu sogro, quanto ao menino, pobrezinho, esse não tinha querer nem vida para viver, ficaram enterrados ao pé de um freixo, podia dizer-se que abraçados um ao outro. [...] Um metro antes da fronteira ainda estavam vivos, um metro depois já estavam mortos, diz-me tu quando foi que os matámos, e como, Se não os tivessem levado, Sim, estariam aqui, esperando a morte que não vinha. (Saramago, 2005:46)

Esta fronteira “que só nos mapas é visível” (Saramago, 2005:42), marcando o *entre* na ausência e sinalizando as intermitências ontológicas exacerbadas pela decadência física de uma penosa velhice e das suas subsequentes patologias, ‘escreve’ numa sintaxe geográfica a nova ordem ontológica, imposta, desta vez, pela vontade dos moribundos, que negociam a própria morte em função do nível de degradação corpórea. Por consequência, a eutanásia consentida transforma a morte num ato democrático, subvertendo o universo da velhice que transfigura o mundo num museu de mortos-vivos, o qual apenas conhece uma panóplia de agonias: “Em Roma, conversei com filósofos que sentiram que prolongar a vida do homem era prolongar a sua agonia e multiplicar o número de suas mortes.” (Borges, 1999:II). A suspensão da morte provoca um colapso transcendental que redefine a existência como ânsia por um horizonte de finitude, *logos* criador de sentido e de imunidade à ausência geradora de *taedium vitae*.

Assim sendo, a ausência da morte “teria de pressupor, inevitavelmente, um deus ausente, para não dizer simplesmente desaparecido.” (Saramago, 2005:37). Este ‘furo metafísico’, provocado pelo desaparecimento da morte do palco da existência, conduz a um devir automático do humano, sem possibilidades de inscrição no evento “único”, singular, irrepitível, possibilitado pela cinética tanática:

A imortalidade é irrelevante; deste lado da morte é a mortalidade que cintila: saber-me mortal dava densidade e cor às pedras do meu caminho; porque eu era mortal, a lua lembrava-me o amor e o mistério, e no céu inundado de estrelas estremecia o meu desejo do futuro. A única substância incompreensível é a imortalidade, que só o ser humano conhece. A vertigem da mortalidade levou-me ao ensino: bandos de jovens de olhos ansiosos diante de mim, sucedendo-se uns aos outros como nuvens leves numa noite de Verão. Até que tu apareceste, com o teu sortido de idades misturadas, e restauraste a minha quase esgotada juventude. (Pedrosa, 2010:36)

No caso do romance *As Intermittências da Morte*, este primeiro episódio de imortalidade estéril transforma o ser num ‘estado federal’, uma ‘gerontocracia’ que administra, de forma democrática, os países da morte e da vida. A aporia que esta alternância não deixa de gerar questiona os fundamentos de uma sociedade construída sobre a força recicladora da morte, e não sobre uma ilimitada energia vital indefinida. Catapultando uma sociedade de um país numa situação epidémica de imortalidade, Saramago faz deflagrar uma crise que obriga a uma reflexão sobre a elipse da morte, ausência pela qual o corpo entra num luto eterno de velhice. Neste cenário viral inédito, fácil se torna verificar que suprimir a morte pode ter consequências funestas, mais acentuadas na sociedade do que nos episódios epidémicos ‘apaziguados’ pela reciclagem tanática do corpo.

3.1.2. A trans-ausência²¹⁶

“Quando as coisas deixam de durar, alteram-se.” (Inês Pedrosa, *Fazes-me falta*)

“Ninguém na vida teve tantos pecados que mereça morrer duas vezes.” (José Saramago, *O Evangelho segundo Jesus Cristo*)

“Je te salue, ô mort! Libérateur céleste,
Tu ne m'apparais point sous cet aspect funeste
Que t'a prêté longtemps l'épouvante ou l'erreur;
Ton bras n'est point armé d'un glaive destructeur,
Ton front n'est point cruel, ton œil n'est point perfide,
Au secours des douleurs un Dieu clément te guide;
Tu n'anéantis pas, tu délivres! ta main,
Céleste messenger, porte un flambeau divin.” (Alphonse de Lamartine, *L'Immortalité*)

Este segundo tópico [do subcapítulo], no qual passamos a investigar a trans-ausência como representação de contágio da vida pela morte, corresponde ao segundo momento narrativo do romance *As Intermittências da Morte*, onde a reaparição da morte através da carta violeta²¹⁷ suscita uma tanatofobia generalizada e um trespasse psicológico prolongado. Assim, a morte alertando para o momento fatal com uma semana de antecedência, é vivida como um

²¹⁶ Não escrevemos transausência, pelo novo Acordo Ortográfico, mas *trans-ausência*, para dar realce ao prefixo.

²¹⁷ A mesma carta violeta, antecipando a morte do médico-poeta, é expedida por Marcenda no romance *O Ano da morte de Ricardo Reis*: “Quando Ricardo Reis entra em casa, vê um sobrescrito na passadeira, de um levíssimo tom de violeta, não traz indicação de remetente, nem precisa, sobre o selo o borrão negro do carimbo mal deixa adivinhar a palavra Coimbra, [...] (Saramago, 1985:266).

‘escândalo’ ontológico: “La mort qui vient briser tous les liens et anéantir tous les projets, n’est en fait acceptée nulle part dans sa réalité crue”. (Jankélévitch, 1977:83).

Depois de sete meses²¹⁸ de tréguas, a morte cava um abismo mais profundo no trauma existencial, desequilibrado por esta cinética tanática incoerente, doravante sentida como um efeito devastador de uma epidemia pela ausência, que Saramago continua a explorar através de comentários filosóficos, científicos e religiosos: “Digamos que há muito de existencialismo no meu trabalho. Não do existencialismo como filosofia organizada, mas como atitude da vida.” (Saramago, 2010:310). A ficcionalização deste medo coletivo, perante o trespasse, contrasta com a atitude serena de Saramago, que dá relevo à própria vitalidade:

José Manuel Mendes, que já leu o segundo volume dos *Cadernos*, preocupa-se com as minhas pelos vistos demasiado frequentes alusões ao que chama a «morte própria», mencionando mesmo duas passagens do livro que considera arrepiantes. Não creio que o sejam assim tanto, salvo para naturezas predispostas a sofrer duma espécie de vertigem mental semelhante àquela outra, física, que nos toma quando nos debruçamos sobre um abismo. Se falo da «morte própria», é em ocasiões em que não falar equivaleria a esconder-me, e disso não gosto eu: prefiro, tanto quanto me é possível, olhar de frente a Velha Senhora da Gadanha, e dizer claramente o que penso e sinto, não a ela, que é surda, mas a mim mesmo. Tento ser, à minha maneira, um estóico prático, mas a indiferença, como condição da felicidade, nunca teve lugar na minha vida, e se é certo que busco afamadamente o sossego do espírito, também é certo que não me libertei nem pretendo libertar-me das paixões. Procuo habituar-me sem excessivo dramatismo à ideia de que o corpo não só é finível, como de certo modo é já, em cada momento, finito. Que importância tem isto, porém, se cada gesto, cada palavra, cada emoção são capazes de negar, também em cada momento, essa finitude? Na verdade, sinto-me vivíssimo quando me calha ter de falar da morte... (Saramago, 1996:69-73)

Este confronto com o abismo, que realça paradoxalmente a consciência fenomenológica do ato de viver, opõe-se à tendência atual para escamotear a morte. Saramago insere a ausência, através da personagem da morte, num esquema narrativo onde ela irrompe no quotidiano, pela via de um escândalo mediático. A sua hipertrofia, como impacto

²¹⁸ No romance *O Ano da morte de Ricardo Reis* é, igualmente indicado, o prazo de sete meses de antecipação da morte através dos jornais, que, se tivessem qualidade, poderiam ter evitado a panóplia de mortes provocada pela primeira guerra mundial: “[...] são assim os periódicos, só sabem falar do que aconteceu, quase sempre quando já é tarde de mais para emendar erros, os perigos e as faltas, bom jornal seria aquele que no dia de um de Janeiro de mil novecentos e catorze tivesse anunciado o rebentar da guerra para o dia vinte e quatro de Julho, disporíamos então de quase sete meses para conjurar a ameaça, quem sabe se não iríamos a tempo, e melhor seria ainda se aparecesse publicada a lista dos que iriam morrer, milhões de homens e mulheres a ler no jornal da manhã, ao café com leite, a notícia da sua própria morte, destino marcado e a cumprir, dia, hora e lugar, o nome por inteiro, que fariam eles sabendo que os iam matar, que faria Fernando Pessoa se pudesse ler, dois meses antes, [...]” (Saramago, 1985:52).

metafísico a nível da consciência coletiva no âmbito da pós-modernidade, indicia a autoridade da imprensa, encarada como única fonte de reabilitação da credibilidade do evento fatal. Por consequência, a morte torna-se omnipresente, através da sua missiva cor de violeta, tendo como objetivo a explicação da sua ausência temporária, uma “pequena amostra do que para eles seria viver sempre” (Saramago, 2005:105):

La mort dans cette dialectique de la mortalité et de l’immortalité est devenue quelque chose de pensable et d’imaginable. Elle est enfermée dans les métaphores. Elle est présentée comme un voyage, une maladie ou une naissance. L’idée de l’immortalité ne nous conduit pas vers l’ignorance de l’idée de la mort, mais par contre, vers l’acceptation de sa présence. Nous découvrons grâce à cela, la réalité de la mort comme un événement, qui vient et qui a lieu. Cette réalité se passe mais garde tout de même son caractère inévitable. (Morin, 1970:22)

Aplicando a dialética morte-imortalidade ao seu discurso romanesco, Saramago reforça no imaginário dos leitores a existência de certas situações que culminam em aporias existenciais, concretizadas em verdadeiras cenas patológicas. Se, na primeira parte do romance, Saramago insistiu no aspeto somático das consequências da imortalidade, na segunda parte, a intervenção da morte no palco existencial expõe, sobretudo, uma fragilidade psicológica extrema, confrontada com o imprevisível ‘evento’: depois da experiência da imortalidade, a mortalidade torna-se um evento viral inaceitável, pois a injustiça da morte, que corta o fio de uma vida efémera, é diminuta em comparação com o facto de perder uma vida eterna. Este trespassse redefinido na sua essência trágica acareia as personagens com um abismo tremendo, numa rutura ontológica que transmuta a sociedade numa clínica de agonia:

Dans ce concept d’une totale nihilisation, on ne trouve rien où se prendre, aucune prise à laquelle l’entendement puisse s’accrocher. La « pensée » du rien est un rien de pensée, le néant de l’objet annihilant le sujet : pas plus qu’on ne voit une absence, on pense un rien ; en sorte que penser le rien, c’est ne penser à rien, et c’est donc ne pas penser. (Jankélévitch, 1977:39)

A estagnação mortífera que conduz ao amontoado de moribundos “em uma nunca vista lista de espera de mais de sessenta mil” (Saramago, 2005:113), resultado equivalente a uma catástrofe provocada por uma epidemia ou por “certas repreensivas acções humanas” (*ibidem*: 113), configura, através da ênfase estatística, um processo coletivo de trespassse. Porém, a morte decide administrar este colapso advindo da sua reparição, ao regularizar o

seu labor tanático através de uma carta violeta, que, uma vez entregue ao destinatário, reduz o tempo de vida a uma semana. Desta forma, a morte dá um prazo de tolerância, para que o moribundo tenha possibilidade de criar trajetória vivencial de acordo com os seus mais íntimos desejos, na medida em que estes sete dias se afiguram uma inversão do *Gênesis*: uma semana não para construir o mundo, mas, pelo contrário, para aniquilar uma vida. As pessoas vivenciam este “colapso fulminante” a todos os níveis, tanto individual, como social, num excesso sensorial que é contrabalançado pelo estoicismo do suicídio fingido, como prova de insubmissão à nova ditadura da morte:

Além daquelas pessoas, já mencionadas antes, que, impelidas por uma ideia distorcida de vingança a que com justa razão se poderia aplicar o neologismo de pré-póstuma, decidiram faltar ao cumprimento dos seus deveres cívicos e familiares, não fazendo testamento, nem pagando os impostos em dívida, houve muitas que, pondo em prática uma interpretação mais do que viciosa do *carpe diem* horaciano, malbarataram o pouco tempo de vida que ainda lhes ficava entregando-se a repreensíveis orgias de sexo, droga e álcool, talvez pensando que, incorrendo em tão desmedidos excessos, poderiam atrair sobre as suas cabeças um colapso fulminante ou, na sua falta, um raio divino que, matando-as ali mesmo, as furtasse às garras da morte propriamente dita, pregando-lhe assim uma partida que talvez lhe servisse de emenda. Outras pessoas, estóicas, dignas, corajosas, optavam pela radicalidade absoluta do suicídio, crendo também que dessa maneira estariam a dar uma lição de civilidade ao poder de tãatos, [...] Escusado seria dizer que todas estas tentativas se malograram, à exceção de algumas pessoas que reservaram o seu suicídio para o último dia do prazo. Uma jogada de mestre, esta sim, para a qual a morte não encontrou resposta. (Saramago, 2005:137-138)

Tudo adquire uma dimensão bélica – onde a estratégia de luta contra a morte é lúcida e pensada –, como no caso do suicídio – “jogada de mestre” que faz lembrar o filme *O Sétimo Selo* –, ou de revolta, que desintegra a coerência da vida numa emboscada sensorial caótica. Assim, a reação coletiva implica uma força de autoaniquilação, que antecipa a morte por uma forma programada da ausência. As ressonâncias angustiantes desta nova epidemia não atingem apenas os avisados, através da letal carta violeta, mas abarcam toda a população do país, que se encontra num estado de iminência fatal. Reitera-se, desta forma, um cenário típico de patologia generalizada, pois a manifestação da morte, através das suas missivas, insere a humanidade num cenário de caos, permanentemente incoativo a nível de consciência; a morte acaba por ser uma acompanhante fiel da vida, insinuando-se perfidamente no quotidiano de qualquer ser humano. Aliás, Saramago satiriza o Cristianismo, que discorre sobre as vaidades da vida, ao corroborar o poder aniquilador da morte:

E é negativa porque não seria possível, até mesmo a um coração de pedra, permanecer indiferente à demonstração palpável de que a semana de espera estabelecida pela morte havia tomado proporções de verdadeira calamidade colectiva, não só para a média de trezentas pessoas a cuja porta a sorte mofina ia bater diariamente, mas também para a restante gente, nada mais nada menos que nove milhões novecentas e noventa e nove mil e setecentas pessoas de todas as idades, fortunas e condições que viam todas as manhãs, ao acordar de uma noite atormentada pelos mais terríveis pesadelos, a espada de Dâmocles suspensa por um fio sobre as suas cabeças (*idem*:137)

Desta vez, a espada de Dâmocles torna-se um evento anunciado pela carta violeta, uma carta fatídica que não abranda o fogo da agonia, mas, pelo contrário, faz deflagrar o luto geral pelo desaparecimento previsto. A morte, saindo mais uma vez dos seus hábitos laborais (agir sem avisar), e tomando atitudes ‘capitalistas’ ao oferecer um prazo antes da despedida da vida, instaura um transtorno psicológico, na antecâmara da ausência total. Por conseguinte, os destinatários da ‘benevolente’ carta violeta passam a conhecer um abandono ‘póstumo’ ou um total desinteresse pela maneira como deixam a vida. Citando o filósofo francês Paul Ricœur, “Me voir déjà mort avant que d’être mort [...]. Bref, la hantise du futur antérieur.” (2007:39). Na sequência desta transposição do vazio da morte para a vida real das pessoas, desembocando numa entropia generalizada que massifica a revolta contra o imprescindível fim, a sociedade reflete esta *trans-ausência*, núcleo de angústia que irradia através da força contagiosa da nadificação:

E agora, absorvida como deverá estar na reorganização dos seus serviços de apoio depois da longa paragem de sete meses, não tem olhos nem ouvidos para os clamores de desespero e angústia dos homens e das mulheres que, um a um, vão sendo avisados da sua morte próxima, desespero e angústia que, em alguns casos, estão a causar efeitos precisamente contrários àqueles que tinham sido previstos, isto é, as pessoas condenadas a desaparecer não resolvem os seus assuntos, não fazem testamento, não pagam os impostos em dívida, e, quanto às despedidas da família e dos amigos mais chegados, deixam-nas para o último minuto, o que, como é evidente, não vai dar nem para o mais melancólico dos adeuses. (Saramago, 2005:125)

Apesar do impacto terrível que a notícia tem sobre os seres humanos, transformando a sociedade numa radiografia de moribundos confusos com o estigma tanático – alguns paralisados no desconsolo, outros frenéticos numa cinética emocional inútil – ,o evento não predispõe o mundo a uma reflexão filosófica ou metafísica, mas faz ressaltar a futilidade

humana, que transforma o trespasse num momento de tagarelice. Identificamos, neste contexto, o esquema típico de um cenário epidémico, onde as vítimas se tornam carrascos, à procura de bodes expiatórios responsáveis pelo desequilíbrio ontológico:

Nas ruas havia enormes alvoroços, viam-se pessoas paradas, aturdidas, ou desorientadas, sem saberem para que lado fugir, outras a chorar desconsoladamente, outras abraçadas como se tivessem resolvido começar ali mesmo as despedidas, algumas discutiam se as culpas de tudo isso seriam do governo, ou da ciência médica, ou do papa de roma, [...] (*idem*:108)

Assim, fica a morte trivializada não apenas pelos comentários da rua politizando uma situação metafísica ou, então, pelo ato de autorrevelação gráfica na difusão da carta violeta, mas, sobretudo, pelos reflexos paródicos que invadem a imprensa, imbricando num tom sensacionalista títulos que aludem a documentos administrativos, a romances policiais e a dramas sentimentais:

[...] estas páginas convulsas, agitadas, manchadas de títulos exclamativos e apocalípticos que se podem dobrar, guardar no bolso e levar para reler em casa com todo o vagar e de que nos contentaremos com respigar aqui estes poucos mas expressivos exemplos, Depois Do Paraíso O Inferno, A Morte Dirige O Baile, Imortais Por Pouco Tempo, Outra Vez Condenados A Morrer, Xeque-Mate, Aviso Prévio A Partir De Agora, Sem Apelo E Com Agravo, Um Papel De Cor Violeta, Sessenta E Dois Mil Mortos Em Menos De Um Segundo, A Morte Ataca À Meia-Noite, Ninguém Foge Ao Seu Destino, Sair Do Sonho Para Cair No Pesadelo, Regresso A Normalidade, Que Fizemos Nós Para Merecer Isto, et caetera, et caetera. (*idem*:116)

Ao pormenorizar o cenário epidémico num quadro apocalítico entretecido de uma súpula de títulos de índole diversa, o narrador desconstrói ludicamente a própria narrativa numa polifonia de comentários, focalizando diversos aspetos revoltantes no que respeita à atuação incoerente da morte ou, mais bem dito, proferindo invetivas contra a nadificação. Com efeito, a morte sai dos arquivos do imaginário cultural (das representações literárias ou plásticas) para entrar nos arquivos da ausência, ou seja, no simulacro dos mass media. Deste modo, Saramago confronta o leitor com a tendência atual para a tanática sensacionalista, visível em todos os setores da sociedade, um devir-morrer identificado perversamente com a vida, ou seja, um campo de exterminação que reforça o horror à morte irrevogável.

Além do mais, esta mútua contaminação entre a vida e a morte é, também, sugerida pela arrumação dos arquivos subterrâneos da morte (à imagem dos arquivos²¹⁹ ‘investigados’ pelo Sr. José, protagonista do romance *Todos os nomes*, em busca da mulher desconhecida): “[...] os vivos não deveriam nunca ser separados dos mortos e que, no caso contrário, não só os mortos ficariam para sempre mortos, como também os vivos só por metade viveriam a sua vida, ainda que ela fosse mais longa que a de matusalém [...]” (Saramago, 1998b:165).

Ilustrando cinicamente esta relação quiasmática, o narrador demonstra que celebrar a morte e/ou a vida com os mesmos símbolos funciona como imagem emblemática para esta “nova epidemia”:

Também estaremos recordados de como o embandeiramento, em menos de quarenta e oito horas, qual rastilho de pólvora, qual nova epidemia, alastrou a todo o país. Passados estes sete meses de contínuas e malsofridas desilusões, só raras bandeiras haviam sobrevivido, e, mesmo essas, reduzidas a melancólicos farrapos, com as cores comidas pelo sol e deslavadas pela chuva, além de lamentavelmente desmanchada a arquitetura do emblema. Dando prova de um admirável espírito previsor, o governo, entre outras medidas de urgência destinadas a suavizar os danos colaterais do inopinado regresso da morte, tinha recuperado a bandeira da pátria como indicativo de que ali, naquele terceiro andar esquerdo, havia um morto à espera. Assim industriadas, as famílias que tinham sido feridas pela odiosa parca mandaram um dos seus à loja a comprar o símbolo, penduraram-no à janela e, enquanto enxotavam as moscas da cara do falecido, puseram-se a aguardar o médico que viria certificar o óbito. Reconheça-se que a ideia não só era eficaz, como da mais extremada elegância (Saramago, 2005:115)

Deste modo, marca-se o território parasitado pela morte, que reivindica o seu direito à normalidade e recuperando, de uma forma ‘industrial’, as suas vítimas iludidas pela eternidade, anteriormente festejada pela mesma bandeira de uma pátria isenta de transitoriedade.

Mas quem é, afinal, esta morte e como é personificada esta ausência durante a irrupção epidémica em todo o país? Como é que ela ganha voz própria num cenário de intromissão sem disfarce no quotidiano dos vivos? A sua apresentação direta, através de um texto escrito,

²¹⁹ “Mas ousou dizer que precisamente esta mesma necessidade de higiene física e de sanidade mental deverá determinar que nós, os da Conservatória Geral de registo Civil, nós os que escrevemos e movemos os papéis da vida e da morte, reunamos em um só arquivo, a que passaremos a chamar simplesmente histórico, os mortos e os vivos, tornando-os inseparáveis neste lugar, já que lá fora a lei, o costume e o medo não o consentem. (Saramago, 1998b: 209)

predispõe desde logo o leitor para as habituais interpretações, correspondentes à ambição vaidosa, em todas as perspectivas, de ajustar a imagem da Parca às referências cognitivas humanas. Tratando-se de um texto escrito de uma forma incorreta no tocante às exigências dos vivos, a morte é sujeita a revisão e plasmada num texto reescrito num periódico inominado. Mas, desta vez, a história de um erro não tem uma vida longa, pois a própria morte procede à emenda desse mesmo erro, noutra carta categórica, e reafirma a sua realidade identificada com um estatuto hierárquico menor em relação à sua congénere grafada com maiúscula:

Na tarde deste mesmo dia, como já havíamos antecipado, chegou à redacção do jornal uma carta da morte exigindo, em termos mais enérgicos, a imediata rectificação do seu nome, senhor director, escrevia, eu não sou a Morte, sou simplesmente morte, a Morte é uma cousa que aos senhores nem por sombras lhes pode passar pela cabeça o que seja, vossemecês, os seres humanos, só conhecem, tome nota o gramático de que eu também saberia pôr vós, os seres humanos, só conheceis esta pequena morte quotidiana que eu sou, esta que até mesmo nos piores desastres é incapaz de impedir que a vida continue, um dia virão a saber o que é a Morte com letra grande, neste momento, se ela, improvalmente, vos desse tempo para isso, perceberíeis a diferença real que há entre o relativo e o absoluto, entre o cheio e o vazio, entre o ainda ser e o não ser já, e quando falo da diferença real estou a referir-me a algo que as palavras jamais poderão exprimir, relativo, absoluto, cheio, vazio, ser ainda, não ser já, [...] (*idem*:118)

Ao escolher a morte como protagonista do seu romance, Saramago confere verosimilhança à sua personagem, tal como na obra *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, onde a variante da história invalida a “verdade” cimentada pela tradição. No caso de *As Intermittências da Morte*, o leitor depara com um imaginário tanático prolixo e surpreendente, sob o ponto de vista da administração social humana no universo das “ausências”. Até um certo ponto, esta similaridade projeta-se a nível da hierarquia das mortes secundárias em relação à Morte suprema, ausência incompreensível e intraduzível na linguagem humana e que expressa o nada: “absoluto”, “vazio”, “não ser já”. Se a Morte não pode pisar o ‘cenário’ onde atuam as leis da existência, convoca as suas subordinadas, cujo trabalho em excesso reside na limpeza das excrescências da vida, tarefas anónimas e rotineiras:

[...] trabalhamos a sério, limpando o terreno de excrescências, e, na verdade, não me surpreenderia nada que, se o cosmo desaparecer, não seja em consequência de uma proclamação solene da morte universal, retumbando entre as galáxias e os buracos negros, mas sim como derradeiro efeito da acumulação das mortezinhas particulares e pessoais que estão à nossa responsabilidade, uma a

uma, como se a galinha do provérbio, em lugar de encher o papo grão a grão, grão a grão o fosse estupidamente esvaziando, que assim me parece mais que haverá de suceder com a vida, que por si mesma vai preparando o seu fim, sem precisar de nós, sem esperar que lhe dêmos uma mãozinha. É mais do que compreensível a perplexidade da morte. Tinham-na posto neste mundo há tanto tempo que já não consegue recordar-se de quem foi que recebeu as instruções indispensáveis ao regular desempenho da operação de que a incumbiam. Puseram-lhe o regulamento nas mãos, apontaram-lhe a palavra matarás como único farol das suas actividades futuras e, sem que provavelmente se tivessem apercebido da macabra ironia, disseram-lhe que fosse à sua vida. (*idem*:167)

A nadificação não seria, nesta conjuntura, um colapso imposto pela vontade ditatorial da Morte suprema, mas um resultado progressivo da desertificação humana, graças às “mortezinhas particulares e pessoais”, refazendo o percurso da própria vida que se consome num ato de autofagia. As tarefas das mortes-operárias são sisíficas, no seguimento do destino macabro de cortar continuamente os fios da existência, tal como no caso da edificação do Convento de Mafra, monumento que ficou na História como uma obra realizada por um rei, mas que foi erguido, mediante sacrifícios individuais, por um povo anónimo. Portanto, a ‘reciclagem’ ontológica do mundo não é a uma obra da Morte, reconhecida como agente mortífero supremo na memória do humano, mas das pequenas mortes individuais que vão “esvaziando” progressivamente a Vida, graças a um trabalho quotidiano não recompensado. Ter em conta o nada de uma forma sistemática, hierarquizando-o e desintegrando-o mercê da distribuição de papéis operários, oferece ao texto uma ‘aura’ alucinante, porquanto se trata de uma taxinomia impossível:

Dans le Non absolu de cet indicible, toutes les déterminations positives se trouvent nihilisées. Les catégories servent à classer ou à ordonner abstraitement certaines déterminations suivant les questions qu’on peut poser à leur sujet ; mais la mort de quelqu’un est un événement dépareillé et unique en son genre, une monstruosité solitaire ; cette inclassable, cette incomparable négation de l’être-propre est sur un tout autre plan que le reste est sans commune mesure avec le reste. (Jankélévitch, 1977:90)

No entanto, Saramago propõe uma leitura ordenada das mortes, a fim de poder inserir no seu romance o conceito da metamorfose, como único modo de entender a morte através da vida: “Faute de penser la mort, auteur de la mort, à propos de la mort ; ou bien penser à autre chose qu’à la mort, et par exemple à la vie” (*idem*:41). Com o intuito de ilustrar esta transposição metafísica da morte para a vida e da vida para a morte, através do sentido

próprio, ou seja, biológico, do lexema metamorfose, o espírito que paira sobre a água apressa-se a lançar, como repto, uma situação apóretica:

Em que momento morreu o bicho-da-seda depois de se ter fechado no casulo e posto a tranca à porta, como foi possível ter nascido a vida de uma da morte da outra, a vida da borboleta da morte da lagarta, e serem o mesmo diferentemente, ou não morreu o bicho-da-seda porque está vivo na borboleta. (Saramago, 2005:78)

A resposta lógica foi que “um nasceu da morte doutro” (*ibidem*), situação inverosímil que Deleuze explica pela estrutura da “dobra” que a existência implica:

C’est pourquoi il y a métamorphose, ou « métaschematisme », plus que changement de dimension : tout animal est double, mais en hétérogène, en hétéromorphe, comme le papillon plié dans la chenille et qui se déplie. Le double sera même simultanément, dans la mesure où il n’est pas une simple enveloppe, mais fournit une partie dont l’autre est dans l’élément mâle. En fait, c’est l’inorganique qui se répète à la différence de dimension près, puisque c’est toujours un milieu extérieur qui pénètre le corps ; l’organisme au contraire enveloppe un milieu intérieur qui contient nécessairement d’autres espèces d’organismes, ceux-ci développant à leur tour des milieux intérieurs qui contiennent d’autres organismes encore [...] (Deleuze, 1988:13)

Esta imagem emblemática da metamorfose, a da borboleta gerada pela morte do bicho-da-seda²²⁰, antecipa a metamorfose da morte em mulher, ‘dabrando’, desta feita, a morte do músico: “The use of the image of the moth as a possible representation of death is a pertinent one in the sense that moths are not only short-lived, but, as the text reminds us, they, in common with all non-human life, are unaware of their own mortality”. (Frier, 2007:182). Ao longo da narrativa, esta borboleta noturna reaparece como signo fatídico numa das leituras aleatórias do músico, num certo domingo, quando tanto ele como a morte-mulher contemplam a espécie cientificamente designada por *Atropos Acherontia*. Após termos investigado a etimologia do nome, *Atropos* (uma das três Moiras, deusa do destino que corta o fio da morte)

²²⁰ A continuidade entre a vida e a morte encontra-se, também, patente no romance *Manual de Pintura e Caligrafia*, através da mesma figura emblemática do bicho-da-seda: “Uma pele velha, seca, estaladiça, cobre estas páginas de películas brancas e negras que são as palavras e os espaços entre elas. Neste momento, diria que estou esfolado como S. Bartolomeu, imagem, não dor. Ainda seguro restos de pele antiga, mas sobre as fibras dos músculos e as cordas dos tendões uma rede frágil se estende já, primeira metamorfose do meu bicho-da-seda pessoal que dentro do casulo suponho terá vida sucessiva e não morte. Não me parece estimável o estado de crisálida: a sua inviabilidade como tal contradiz o contínuo que é, para mim, o fluxo vivo. (E, no entanto, a crisálida vive.)” (Saramago, 1993:275).

e *Acherontia* (o rio *Acheron*, na mitologia grega, é um dos cinco rios do mundo subterrâneo dos mortos, identificado como sendo o rio do sofrimento), associamos esta borboleta ao trespassse. O desenho que aparece como um estigma da morte na “parte dorsal do tórax, um desenho semelhante a uma caveira humana, alcança doze centímetros de envergadura e é de coloração escura, com as asas posteriores amarelas e negras. E chamam-lhe átropos, isto é, morte.” (Saramago, 2005:180).

Símbolo da transmutação, a caveira constitui um elemento fundamental nas composições plásticas de naturezas mortas, as chamadas *Vanitas*²²¹. Outros objetos simbólicos, aludindo à transitoriedade da vida, entram na sua composição: ampulhetas, relógios, flores, borboletas, frutas, instrumentos musicais, vermes, moscas e velas. A recorrência de objetos simbólicos, tais como a borboleta, a caveira, a morte-esqueleto e o violoncelo, afigura-se, no romance *As Intermittências da morte*, pistas para uma abordagem intermedial, pelo posicionamento crítico e lúdico em relação às representações da morte nas artes visuais da época medieval e renascentista:

Apesar de tudo, a morte que agora se está levantando da cadeira é uma imperatriz. Não deveria estar nesta gelada sala subterrânea, como se fosse uma enterrada viva, mas sim no cimo da mais alta montanha presidindo aos destinos do mundo, olhando com benevolência o rebanho humano, vendo como ele se move e agita em todas as direcções sem perceber que todas elas vão dar ao mesmo destino, que um passo atrás o aproximará tanto da morte como um passo em frente, que tudo é igual a tudo porque tudo terá um único fim, esse em que uma parte sempre terá de pensar e que é a marca escura da tua irremediável humanidade. (Saramago, 2005:169)

Neste sentido, o supracitado fragmento imbrica ecos temáticos de *Vanitas* num género plástico explorado no Renascimento italiano, *O Triunfo da Morte*, uma reverberação tanatofóbica ditada pelas epidemias da época. Associamos esta imagem literária a um fresco monumental do Campo Santo de Pisa, cuja autoria foi atribuída a Francisco Traini, em 1365 (Anexo 2). Deparamos, nesta representação visual, com a mesma luta absurda dos seres humanos contra a morte, numa cinética de inquietação traduzida por uma paisagem de

²²¹ Género plástico associado ao estilo *Still-life*, desenvolvido nos Países Baixos nos séculos XVI e XVII. Todavia, estes motivos *vanitas* já apareciam na arte funerária medieval, concretamente na Dança da morte. A expressão latina “*vanitas vanitatum et omnia vanitas*”, recuperada da *Vulgata* (a versão latina da Bíblia), do livro *Eclesiastes*, sobre a futilidade e a transitoriedade da vida, intensifica o sentido etimológico da palavra: *vanus*, em latim, significa vazio.

preocupações fúteis, as *vanitas*: tocar violino, falar, cuidar de um cão e dos falcões da caça... A imagem da parte esquerda do quadro contrasta com este grupo de pessoas felizes: mendigos, enfermos, velhos e cadáveres empilhados. Na parte superior, reina a morte na sua sempiterna postura ameaçadora de ceifeira, implacável na vocação de exterminadora. No romance saramaguiano é evocada esta imagem da morte “imperatriz”, que deveria presidir ao destino do mundo “da mais alta montanha”; no entanto, e de uma forma irónica, a sua situação vai no sentido contrário ao da representação plástica, tanto no que respeita ao posicionamento espacial (sala gelada subterrânea), como à atitude empática, ao mostrar “benevolência” com este “rebanho humano”, que se perde em atitudes vãs, tendentes a contornarem a morte, dotada de uma “irremediável humanidade”. Para além destas referências visuais, aventamos uma análise do ‘idioleto’ frástico do escritor Saramago, inserido na primeira carta violeta da morte endereçada ao povo provisoriamente “imortal”. Assim sendo, passamos a uma análise comparativa com a célebre pintura “Os Embaixadores” (Anexo 3), com data de 1533, [assinada pelo pintor Hans Holbein o Jovem], referência consagrada no género plástico *Vanitas*. Não nos interessa, neste contexto, a análise dos objetos simbólicos, conotando a futilidade do conhecimento, mas uma das primeiras anamorfozes plásticas de que há memória, a saber, a anamorfose da caveira situada na parte inferior do quadro em exegese. Dois aspetos importantes desta deformação ótica reversível da caveira constituem ‘pontes’ para uma análise da carta violeta da morte no romance *As Intermittências da Morte*: a anamorfose que obriga a uma leitura visual de várias perspetivas e a caveira como assinatura simbólica do nome do pintor. Assim, a caveira, que se encontra no primeiro plano do quadro, dissimulada na anamorfose, suscita uma outra interpretação da pintura, para além do nível superficial relevando a diplomacia e a sabedoria dos embaixadores. Na verdade, é o posicionamento do espetador perante a caveira que confere o sentido de *vanitas* a todos os outros objetos da composição plástica: a anamorfose é, de facto, um convite para olhar de um modo diferente a ‘realidade’ física e metafísica. Aliás, o próprio nome do pintor, Holbein, que, em alemão, significa «osso vazio» (*hohles Bein*), sugere que a caveira é uma assinatura plástica do artista.

Retomando o texto de Saramago, urge referir que os aspetos revelados pela análise sucinta da anamorfose da caveira no quadro de Holbein constituem um ponto de partida para a revisão da carta da morte pela autoridade de um gramático, que reage aos “erros” linguísticos e ortográficos de um período inominado:

Logo a caligrafia, disse ele, é estranhamente irregular, parece que se reuniram ali todos os modos conhecidos, possíveis e aberrantes de traçar as letras do alfabeto latino, como se cada uma delas tivesse sido escrita por uma pessoa diferente, mas isso ainda se perdoaria, ainda poderia ser tomado como defeito menor à vista da sintaxe caótica, da ausência de pontos finais, do não uso de parêntesis absolutamente necessários, da eliminação obsessiva dos parágrafos, da virgulação aos saltinhos e, pecado sem perdão, da intencional e quase diabólica abolição da letra maiúscula, que, imagine-se, chega a ser omitida na própria assinatura da carta e substituída pela minúscula correspondente. Uma vergonha, uma provocação, continuava o gramático, e perguntava, Se a morte, que teve o impagável privilégio de assistir no passado aos maiores gênios da literatura, escreve desta maneira, como não o farão amanhã as nossas crianças se lhes dá para imitar semelhante monstruosidade filológica, a pretexto de que, andando a morte por cá há tanto tempo, deverá saber tudo de todos os ramos do conhecimento. E o gramático terminava, Os disparates sintáticos que recheiam a lamentável carta levar-me-iam a pensar que estaríamos perante uma gigantesca e grosseira mistificação se não fosse a tristíssima realidade, a dolorosa evidência de que a terrível ameaça se cumpriu. (Saramago, 2005:110)

Passando a hierarquizar percurso hermenêutico do erudito em relação à fatal carta violeta, é-nos dado verificar que, em primeiro lugar, ele atenta numa anamorfose gráfica, ou seja, vários estilos “plásticos” de representação da escrita. Desta forma, a morte não pode ser identificada a partir de uma análise grafológica. Tendo em conta o perspetivismo de Holbein, o estilo eclético da caligrafia da morte obriga o leitor a colocar-se na posição “de todos os modos conhecidos”, ou, de uma forma paradoxal, a situar-se num vazio de objetividade absoluta, configurado pelo *summum* da todas as subjetividades. Na esteira da revisão do gramático, identificamos o estilo do Autor Saramago, ou, mais bem dito, o seu autorretrato linguístico sob o modo lúdico, que insere no romance uma crítica acerba aos seus detratores linguísticos: a “sintaxe caótica, a ausência de pontos finais, o não uso de parêntesis absolutamente necessários, a eliminação obsessiva dos parágrafos, a virgulação aos saltinhos”, bem como a omissão imperdoável da maiúscula nos nomes próprios. Revelando esta “monstruosidade filológica” como uma “caveira linguística” que dá realce ao vazio (o gramático repara nas transgressões às regras ortográficas institucionalizadas), podemos concluir que a verdadeira assinatura da carta é a de Saramago, criticando a *vanitas* das normas linguísticas passíveis de confusão com a própria literatura. Esta assinatura ficcional que nadifica as normas linguísticas arbitrárias é reforçada pela extrapolação do género epistolar para o universo dos livros: “E que o outro nome do livro da morte, convém que o saibamos, é livro do nada.” (Saramago, 2005:164). A partir destes indícios semânticos que referenciam a

ausência, o Autor justifica a representação da morte na sua hipóstase tradicional de esqueleto²²²:

Realmente, não há nada no mundo mais nu que um esqueleto. Em vida, anda duplamente vestido, primeiro pela carne com que se tapa, depois, se as não tirou para banhar-se ou para actividades mais deleitosas, pelas roupas com que a dita carne gosta de cobrir-se. Reduzido ao que em realidade é, o travejamento meio desconjuntado de alguém que há muito tempo tinha deixado de existir, não lhe falta mais que desaparecer. E isso é justamente o que lhe está a acontecer, da cabeça aos pés. Perante os nossos atónitos olhos os ossos estão a perder a consistência e a dureza, pouco a pouco vão-se-lhes esbatendo os contornos, o que era sólido torna-se gasoso, espalha-se em todos os sentidos como uma neblina ténue, é como se o esqueleto estivesse a evaporar-se, agora já não é mais que um esboço impreciso através do qual se pode ver a gadanha indiferente, e de repente a morte deixou de estar, estava e não está, mas não a vemos, ou nem isso, [...] (Saramago, 2005:152-153)

Ao ‘ler’ o esqueleto numa perspetiva fenomenológica de decomposição, de perda progressiva da consistência somática, num ato de sublime de desaparecimento, do sólido para o etéreo, apenas sugerido pelos contornos imaginários, Saramago personifica a morte como um não objeto ficcional²²³: “[...] a morte deixou de estar, estava e não está, mas não a vemos, ou nem isso” (Saramago, 2005:145). Nesta sequência, a morte-esqueleto existe tão-somente no mundo ficcional (incompatível com a experiência da morte durante a vida), mas mantém um contacto fenomenológico com a vida através dos vestígios humanos que lhe sobrevivem: os ossos. Nesta ordem de ideias, o esqueleto representaria a nossa propensão sensorial para viver num mundo inexistente: “We do tend to focus on what exists, if this is what a robust sense of reality comes to. But we also have a contrary tendency to believe in particular

²²² A mesma opção ficcional pela figura do esqueleto aparece, também, num episódio relativo ao Carnaval e descrito no romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis*: “Atravessou o Largo do Carmo, enfiou, quase a correr, pela Rua da Oliveira, escura e deserta, mas Ricardo Reis via-o distintamente, nem perto nem longe, um esqueleto a andar, igualzinho àquele em que aprendera na faculdade de Medicina, o taco do calcâneo, a tibia e o perónio, o fémur, os ossos ilíacos, o pilar das vértebras, a gaiola das costelas, as omoplatas como asas que não puderam crescer, as cervicais sustentando o crânio lívido e lunar. As pessoas com quem se cruzava gritavam, Eh morte, eh estafermo, mas o mascarado não respondia, nem virava a cabeça, sempre a direito, em passo rápido, subiu as Escadinhas do Duque a dois e dois, ágil criatura, não podia ser o Fernando Pessoa, que, apesar da sua educação britânica, nunca foi homem de proezas musculares.” (Saramago, 1985:102).

²²³ “Alexius Meinong was an Austrian philosopher and psychologist who did most of his work around the turn of the century. He believed that he had discovered a whole realm of objects which had not been studied previously by philosophers or by scientists. These are the objects that don’t exist. As examples he cited the golden mountain – it doesn’t exist, and it has certainly not been extensively scrutinized by serious scholars – and the round square, which not only does not exist but also has the interesting property of being impossible.” (Parsons, 1980:XI)

examples of nonexistent objects, such as Pegasus and Sherlock Holmes.” (Parsons, 1980:4). No caso da morte-ceifeira recorrente no romance *As Intermittências da Morte*, identificamos este não objeto ficcional como “immigrant to the story”:

With regard to a given story, it’s helpful to distinguish two different sorts of fictional objects: objects native to the story versus objects that are immigrant to the story. With regard to the Conan Doyle series, Sherlock Holmes provides an example of an object native to the story, whereas the city London provides an example on an immigrant to the story. (Parsons, 1980:51)

Neste contexto, a origem da ‘imigração’ da representação da morte-ceifeira é revelada no próprio texto do romance, no momento em que se investiga o perfil da Parca da tradição letal a partir das “gravuras e pinturas antigas”:

Claro está que, em princípio, havendo os modelos escolhidos para a reconstituição facial, tal como antes referimos, sido tomados de gravuras e pinturas antigas, [...], é perfeitamente lógico admitir a hipótese de que ela se tivesse inscrito no registo civil sob um nome falso, uma vez que, como temos mais do que obrigação de saber, à morte nada é impossível. (Saramago, 2005:135)

O jogo intertextual e intermedial pós-modernista, evidente no fragmento acima citado, tem como referência paradigmática a recuperação da figura do esqueleto-ceifeiro, do imaginário macabro artisticamente explorado, sobretudo na época medieval.²²⁴ A simbologia da ausência, associada aos rituais funerários e às suas extensões artísticas, intensifica a angústia do nada na figura personificada do esqueleto, matriz do imaginário lúgubre que enfatiza a ambivalência vida-morte:

L’imaginaire issu du macabre tisse et retisse un usage original des motifs symboliques relatifs à la mort et au temps, qui dès lors s’inscrivent dans une histoire. Dans cette logique, le macabre n’a aucune prétention d’originalité, d’absolue personnalisation, de performativité, toutes symptomatiques d’une angoisse solidement ancrée, que l’on observe par exemple dans certaines conduites rituelles funéraires actuelles. Il se saisit du vide non pas comme d’un néant à combler compulsivement par une surenchère de signes, mais plutôt

²²⁴ Nesta época, a intensidade emotiva de cariz artístico, associada ao esqueleto, foi justificada pelo dramatismo vivido durante a epidemia de peste negra, recuperada num registo carnavalesco como alternativa terapêutica ao colapso físico. Virá, pois, da época medieval a celebração coreográfica em cima da sepultura, onde a Morte está acompanhada de várias figuras sociais.

comme un espace traversé par une tension assumée et nourrie d'une ampleur symbolique à partager. (Aulniers, 2009:169)

Nesta perspectiva, a experiência da morte alarga o seu império simbólico ao 'território' das vivências sociais partilhadas através da linguagem universal artística, configurando a cinética tanática num complexo redundante de imagens associadas à figura da ceifeira. De uma maneira lúdica pós-modernista, Saramago reconsidera este percurso estético medieval e investiga clinicamente as possibilidades orgânicas a partir da caveira, que canoniza a figura da morte nas representações iconográficas. Assim, uma ambição científica absurda de reconstituição da identidade somática e social da mulher-morte, a partir dos vestígios ósseos do corpo, uma tentativa de "encontrar a imagem humana em sistemas de identificação modernos", revela-se um ato anacrónico de mapeamento social demográfico, tendo em conta as novas estatísticas digitais que ainda não "recuperaram" a panóplia de mortes e vidas passadas ao longo da História. Este episódio poderia ser interpretado como um autopastiche. Neste caso, personalizar a morte a partir de repositórios administrativos, genéticos e demográficos, não deixa de constituir um esforço absurdo de identificação:

Claro está que, em princípio, havendo os modelos escolhidos para a reconstituição facial, tal como antes referimos, sido tomados de gravuras e pinturas antigas, não se esperaria encontrar a imagem humanada da morte em sistemas de identificação modernos, só há pouco mais de um século instituídos, mas, por outro lado, considerando que a mesma morte existe desde sempre e não se visilumbra nenhum motivo para que precisasse de mudar de cara ao longo dos tempos, sem esquecer que deveria ser-lhe difícil realizar o seu trabalho de modo cabal e ao abrigo de suspeitas se vivesse na clandestinidade [...] (Saramago, 2005:135)

Justapor um não objeto de ficção a uma realidade arquivística atual torna-se, na verdade, um exercício impossível sem a presentificação da morte através da sua carta carismática, lida como indício do seu duvidoso "ser". À imagem de um verdadeiro enredo policial, que segue pistas ou etapas estratégicas conducentes à identificação do criminoso, o discurso surge como o único recurso válido suscetível de indiciar a realidade fenomenal da ausência: a morte. Saramago faz referência ao apoio das novas tecnologias, na recuperação da identidade, através da descodificação genética do corpo, sugerindo, assim, a proliferação de 'camadas interpretativas' que um texto pode revelar. Neste sentido, a carta da morte não se afigura apenas uma prova 'idioletal' da sua existência, mas, sobretudo, um vestígio somático,

revelador da consistência orgânica de uma entidade ficcional. Sob este ponto de vista epistemológico, a desmistificação da morte é total, ou seja, um movimento ontológico paradoxal, uma demonstração científica da ausência: “Uma única coisa havia ficado demonstrada por cima de qualquer dúvida, a saber, que nem a iconografia mais rudimentar, nem a nomenclatura mais enredada, nem a simbólica mais abstrusa se haviam equivocado.” [...] (Saramago, 2005:134). No entanto, esta mudança paradigmática, que aponta para a substituição da representação mitológica e artística da morte pela sua presentificação objetiva e científica, configura um autêntico imaginário da ausência, sugerido a partir do *incipit* do romance, que incide sobre a suspensão da experiência tanática. Ao inserir a morte na ordem fenomenológica e na hierarquia social, através das “pesquisas laboratoriais” que atestam a sua existência somática, enfatiza-se a transitoriedade da própria morte como realidade mental imutável. Na verdade, estas forças prometeicas da tecnologia induzem o próprio fim da morte, pois a sua proficiência revela-se, neste caso, obsoleta:

A morte pergunta-se onde estará agora anfitrite, a filha de nereu e de dóris, onde estará o que, não tendo existido nunca na realidade, habitou não obstante por um breve tempo a mente humana a fim de nela criar, também por breve tempo, uma certa e particular maneira de dar sentido ao mundo, de procurar entendimentos dessa mesma realidade. E não a entenderam, pensou a morte, e não a podem entender por mais que façam, porque na vida deles tudo é provisório, tudo precário, tudo passa sem remédio, os deuses, os homens, o que foi, acabou já, o que é, não será sempre. E até eu, a morte, acabarei quando não tiver mais a quem matar, seja à maneira clássica, seja por correspondência. Sabemos que não é a primeira vez que um pensamento destes passa pelo que nela pensa, seja aquilo que for, mas foi a primeira vez que tê-lo pensado lhe causou este sentimento de profundo alívio, como alguém que, havendo terminado o seu trabalho, lentamente se recosta para descansar. (Saramago, 2005:174)

Como categoria mítica que dá sentido à ordem epistemológica do mundo, a morte, à semelhança de qualquer personagem da mitologia clássica grega (no exemplo *supra*, Saramago faz referência à deusa do mar, Anfitrite, símbolo dos mistérios das profundezas da mente humana), atinge o seu ‘prazo de validade’, demonstrando a instabilidade e a precariedade do sistema axiológico da realidade humana. Esta ‘desertificação’ do imaginário é uma etapa claramente marcada pela possibilidade que tem a ciência atual de suprimir a morte como experiência obrigatória do ser.

3.1.3. A ausência como sublime musical

“[...] a evidência da morte é o véu com que a morte se disfarça.”
(José Saramago, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*)

“Life is a secret; death is the key that opens it; but he who turns the key disappears forever into the secret.” (Maurice Maeterlink, *Before the Great Silence*)

“Sans l’impérialisme du concept, la musique aurait tenu lieu de philosophie : c’eût été le paradis de l’évidence inexprimable, une épidémie d’extases.” (Cioran, *Syllogisme de l’amertume*)

A terceira intermitência da morte, que corresponde à sua antropomorfização numa bela mulher de 36 anos, visão antropomórfica que conota erotismo, reterritorializa a essência tanática numa atitude profundamente sensorial, graças ao contágio pelo sublime musical. Este ato órfico de bem-sucedida transgressão ontológica (a morte-mulher desiste, no final, **da** sua fria eternidade, para namorar o violoncelista, devolvendo outra vez o mundo à sua entrópica imortalidade) é acompanhado por várias “partituras” musicais imbricadas na trama do romance: peças musicais de Bach, Beethoven, Chopin e Schumann. Tendo em conta o facto de que a morte-mulher adquire uma sensorialidade corpórea através de um devir musical, proporcionando uma relação erótica com o violoncelista, e não a habitual nadificação do corpo, concentraremos a nossa atenção sobre este contágio simbólico entre o carácter sublime da música e a morte no seu devir de mulher, variante feliz da mítica Eurídice.

“Perplexa, desconcertada” (Saramago, 2005:148) ao ouvir a música, a morte passa por várias fases de somatização progressiva: “nem visível, nem invisível, nem esqueleto, nem mulher” (*idem*:159) ao ouvir a música de Bach, “imperatriz” (*idem*:169) e mulher fatal, seduzindo o violoncelista durante o concerto. Estas metamorfoses da morte são a consequência de uma exceção na ordem executiva subjacente às suas missivas tanáticas; uma das cartas-violeta não encontra o seu destinatário, um violoncelista de profissão, que deveria ter morrido ao completar cinquenta anos:

Surpreende-se um pouco a desejar que a carta outra vez enviada lhe venha novamente devolvida, que o sobrescrito traga, por exemplo, a indicação de ausente em parte incerta, porque isso, sim, seria uma absoluta surpresa para quem sempre conseguiu descobrir onde nos havíamos escondido, se dessa infantil maneira alguma vez julgámos poder escapar-lhe. (*idem*:144)

Esta surpresa, advinda do facto de falhar o (seu) alvo, torna-se um dilema, que a própria *Atropos* precisa de solucionar; ninguém pode ausentar-se perante a morte. Revoltada com esta atitude de desobediência metafísica, a morte reclama a sua supremacia: “É impossível, disse a morte à gadanha silenciosa, ninguém no mundo ou fora dele teve alguma vez mais poder do que eu, eu sou a morte, o resto é nada.” (*idem*:147). Mas, para reconfirmar o seu poder abalado pela misteriosa vontade de um mero músico, a morte decide penetrar no universo dos vivos, metamorfoseada numa bela mulher de 36 anos²²⁵ de idade, numa tentativa fatal de sedução (pessoal) da sua potencial vítima.

No seguimento de uma tradição literária e plástica que cimentou a imagem da morte como mulher fatal²²⁶, Saramago enfatiza o seu encanto órfico, que amplifica a força de sedução: “ [...] poderíamos dar outro concerto. Poderíamos, perguntou o músico, intrigado pelo plural. Sim, houve um tempo em que toquei violino, há mesmo retratos meus em que apareço assim.” (Saramago, 2005:200). Este episódio pode ser considerado como “[...] a subtle subversion of the idea of the Dance of Death, [...], as in medieval tradition, the figure of death who plays music to lead humans to their doom, but the human whose almost divine playing distracts death from her duties.” (Frier, 2007:181). Como verdadeira predadora, ela prefere seduzir o músico, recorrendo a uma estratégia que implica, primeiro, a conquista do território quotidiano e vivencial do violoncelista. Por esta razão, faz a sua aparição fatal no camarote alto do teatro, com o fito de analisar, de modo mais aprofundado, o violoncelista, durante um concerto sinfónico:

Não foi o único dos músicos a dar pela sua presença. Em primeiro lugar porque ela ocupava sozinha o camarote, o que, não sendo caso raro, tão-pouco é frequente. Em segundo lugar porque era bonita, porventura não a mais bonita entre a assistência feminina, mas bonita de um modo indefinível, particular, não

²²⁵ Recorrendo ao biógrafismo, não deixa de ser curioso mencionar que Saramago conheceu o **seu** grande amor, Pilar del Río, quando ela tinha, também, 36 anos. Corroborando a ficção pela via da realidade, este dilemático encontro com a mulher-morte poderia ser interpretado como **uma** homenagem metafórica a Pilar, como o início de uma imortalidade sentimental. A mesma referência etária é associada à mulher desconhecida do romance *Todos os nomes*.

²²⁶ “Yet the female reaper is not at all uncommon in the art and literature of the French, Spanish, and Italian speaking countries, ranging all the way from the late medieval fresco in the Campo Santo in Pisa, via an anonymous seventeenth-century Italian etching of a woman wailing a schyte, through Félicien Rops’s «Mors syphilitica» and a Spanish broadside from the early twenty century.” (Guthke, 1999:7). Algumas obras literárias e plásticas que representam a morte como mulher fatal são: a pintura *The Maiden and the Death* de Munch, a litografia *Death and a Young Woman* de Ferdinand Barth, o poema *Verganglichkeit der Schonheit* de Hofmannsthal e o *État de Siège* de Camus; nestas obras, a morte registra as vítimas da peste.

explicável por palavras, como um verso cujo sentido último, se é que tal coisa existe num verso, continuamente escapa ao tradutor. E finalmente porque a sua figura isolada, ali no camarote, rodeada de vazio e ausência por todos os lados, como se habitasse um nada, parecia ser a expressão da solidão mais absoluta. (Saramago, 2005:197)

Longe de ser entrevista como uma presença discreta, a mulher-morte chama a atenção dos músicos pelo posicionamento espacial na sala de concertos, numa superioridade ‘estratégica’, cujo objetivo em mais não consiste do que em mostrar a sua beleza insólita que, na verdade, é logo desqualificada como beleza comum, através da comparação com as demais mulheres presentes. A impossibilidade de traduzir por palavras quer esta essência “indefinível” da estranha, interface estética da mulher-morte, quer o seu isolamento absoluto, realçado por uma tripla tentativa semântica de sugerir a ausência (“vazio”, “ausência”, “nada”), orienta a nossa atenção analítica para a associação entre a morte e a performance musical como expressão do sublime.

Categoria estética, filosófica e retórica, o sublime não será desenvolvido, neste contexto, na sua complexidade conceptual, mas antes abordado como um indício interpretativo no tocante à recuperação das representações da ausência, em matéria de apresentação do informe e do indeterminado. Neste sentido, o contágio pela ausência metafísica, entre o músico e a sua morte, mas, também, entre a morte e a música, operacionalizado pelo violoncelista, poderia ser considerado uma síncope no discurso literário, enquanto indizibilidade do sublime. Retomando a citação transcrita, é-nos dado detetar o lugar elevado onde a morte espacialmente se situa, numa atitude emblemática, não apenas de domínio metafísico dos músicos, mas, sobretudo, num deleite estético de verdadeira melómana ao encontro do sublime. De facto, a recuperação etimológica dos sentidos da palavra “sublime” cristaliza-se numa cinética de elevação, que transgride os limites de uma existência prosaica:

Sublimis est un adjectif du latin classique et dont le sens demeure problématique. Son étymologie doit être reconstruite : on le dérive de sub qui marque le déplacement vers le haut et de limis, « oblique, de travers », ou bien, au contraire, de limen, limite, seuil. Sub ne désigne pas seulement en latin un rapport d'infériorité, de voisinage ou de soumission : il marque un déplacement vers le haut et est rattaché à super, comme en grec hupo [ὑπό] à huper [ὑπέρ]. Limis (ou limus) est un adjectif qui qualifie le regard, lorsqu'il est indirect et porté à la dérobée (tel celui de l'Athéna qui louche), ou bien un mouvement d'élévation

complexe et en tout cas non orthogonal au sol. Limen est le substantif que Festus privilégie au IV^e siècle après J.-C. pour expliquer l'étymologie de «sublime» : celui-ci «vient du seuil supérieur, parce qu'il est au-dessus de nous». (Girons:2004)²²⁷

Este sentimento de transcendência estética, de força de elevação, de amplitude emocional situa o sublime na ausência, sinónimo de jogo espetacular para além dos limites ônticos. Por esta razão, a personagem da morte 'irrompe' na existência como uma representação elevada da ausência, um vazio que só pode ser preenchido pelo sublime musical.

A capacidade oximórica que detém o sublime musical de apresentar o inapresentável suscita respeito, medo e admiração pela vertente abismal que o distingue do belo e do pitoresco. Neste sentido, o conceito de sublime, na ótica do filósofo Edmund Burke, desenvolvido no livro *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1756), exclui a beleza, provocando prazer e horror em simultâneo:

Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime*; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling. I say the strongest emotion, because I am satisfied with the ideas of pain are much more powerful than those which enter on the part of pleasure. Without all doubt, the torments which we may be made to suffer are much greater in their effect on the body and mind, than any pleasures which the most learned voluptuary could suggest, or than the liveliest imagination, and the most sound and exquisitely sensible body, could enjoy. Nay, I am in great doubt whether any man could be found, who would earn a life of the most perfect satisfaction at the price of ending it in the torments, which justice inflicted in a few hours on the late unfortunate regicide in France. But as pain is stronger in its operation than pleasure, so death is in general a much more affecting idea than pain; because there are very few pains, however exquisite, which are not preferred to death: nay, what generally makes pain itself, if I may say so, more painful, is, that it is considered as an emissary of this king of terrors. When danger or pain press too nearly, they are incapable of giving any delight, and are simply terrible; but at certain distances, and with certain modifications, they may be, and they are, delightful, as we every day experience. (Burke, 2005:111)

Kant prossegue nesta linha de pensamento que investiga o belo e o sublime, que se encontram em clara oposição no seu livro *Crítica da Faculdade de Juízo*: enquanto a beleza é predeterminada pela forma dos objetos, o sublime encontra-se num objeto sem forma. Em

²²⁷ Tendo em conta que se trata de um extrato de um artigo da Internet, não temos a possibilidade de mencionar a página.

consequência, o sublime não pode fazer parte do destino crítico da razão, mas solicita a imaginação no limite da sua possibilidade de apresentação. Assim, Kant entende o sublime como um abismo entre a Imaginação e a Razão, abismo que não pode ser ‘preenchido’ por nenhuma concretização da realidade, mas apenas pela emoção:

[...] um sentimento de que nós possuímos uma razão pura, independente, ou uma faculdade da avaliação da grandeza, cuja excelência não pode ser feita intuível através de nada a não ser da insuficiência daquela faculdade que na apresentação das grandezas (objetos sensíveis) é ela própria ilimitada. (Kant, 2005:105)

O ponto de vista de Derrida prossegue na senda desta perspectiva kantiana em relação às tendências minimalistas da arte moderna, onde o sublime é perspectivado numa ausência morfológica: “Nada mais resta: nem a coisa, nem a sua existência, nem a do sujeito enquanto determinado sensivelmente, nenhum interesse relativamente a nenhum objeto. E, contudo, eu tenho prazer naquilo que não me interessa.” (Derrida, 1978:55). Neste caso, o efeito do sublime obriga a uma atitude passiva de abandono, de fascínio pela desmesura e pelo excesso de ausência.

Na visão do escritor Saramago, associar a morte à música justifica uma tradição explorada nas artes visuais, mas, sobretudo, uma atitude estética e filosófica que congrege tentativas de apresentar a ausência como uma “captura” do ser. Assim, a música como objeto fugaz, sem possibilidades de apropriação epistemológica, representa o palco do sublime por excelência: os traços musicais são inefáveis, constituindo o fluxo sonoro um resíduo afetivo que persiste como uma indeterminação do ser. A plenitude subjacente à experiência musical como arte pura, abstrata, surge nesta matriz de ausência sem limites, como dor inerente a um processo inacabado, desejo sem objeto ou trágica incorporação da morte. Nesta sequência, a ausência personificada pela morte-mulher invade por completo o teatro de uma maneira paradoxal, incorporando o fluxo da música, este “quase-nada” que evoca a plenitude do ser:

A morte, escusado será dizer, enche o teatro todo até ao alto, até às pinturas alegóricas do tecto e ao imenso lustre agora apagado, mas o ponto de vista que neste momento prefere é o de um camarote acima do nível do palco, fronteiro, ainda que um pouco de esguelha, aos naipes de cordas de tonalidade grave, às violas, que são os contraltos da família dos violinos, aos violoncelos, que correspondem ao baixo, e aos contrabaixos, que são os da voz grossa. (Saramago, 2005:173)

Focalizando o registo grave das cordas da orquestra, em sintonia com a sua essência sombria que, cromatizada em tonalidades menores, enfatiza o efêmero da existência, a morte-mulher dá início a uma estratégia de ‘caça’, definindo, em primeiro lugar, o perímetro da sua ação a partir da qualidade sensível do som:

La musique n'est pas de l'ordre du temps analysable comme peut l'être le temps de la montre; elle est de l'ordre du temps qualitatif, temps gonflé de vie sensible telle qu'elle s'expérimente dans son immédiateté et temps parfaitement intelligible de la conscience. En un mot, le temps musical est celui d'un existant, d'un être incarné. (Accaoui, 2001:108)

Assim, o acesso da morte a uma categoria fenomenológica humana é intermediado, progressivamente, pela temporalidade musical, ou seja, o processo de somatização da morte irrompe através do contágio sonoro, revelando a camada sensorial da existência. O ritmo, como tempo inerente à música, intervém como uma força viral, tendente à reorganização sensível do mundo, no sentido de ‘mergulho’ na plenitude somática do ser. A morte não tem sentido fora da vida e, como o corpo, define-se como matriz da existência: por outras palavras, a morte precisa de somatizar a existência, assim como a vida precisa de somatizar a morte. Neste caso, o sublime musical poderia constituir o lugar de encontro entre a vida e a morte: a vida conhece, a nível experimental, a ausência da morte na elevação musical, enquanto a morte se reveste de uma camada sensorial de plenitude existencial pela experiência de empatia fisiológica.

Retomando um episódio anterior do romance, no qual várias tentativas científicas (a reconstrução facial, a identificação através do ADN ou do estudo caligráfico da figura da morte) abordavam a morte-ceifeira como um vestígio somático, um possível indício da identificação social da mulher-morte, observamos que a música se torna a única maneira de identificar a morte com um corpo de mulher. Desta vez, o contágio da morte pela vida, da ausência pela consistência somática adiciona à música um potencial virótico fatal. Como qualquer mutação “patológica”, o corpo adquire excrescências induzidas pelo sublime musical: a morte-esqueleto ganha sensorialidade e, implicitamente, necessidades fisiológicas. A evanescência metafísica contaminada pela evanescência musical origina uma matriz somática e emocional:

A morte soltou-se a si mesma, expandindo-se até às paredes, encheu o quarto todo e alongou-se como um fluido até à sala contígua, aí uma parte de si deteve-se a olhar o caderno que estava aberto sobre uma cadeira, era a suite número seis opus mil e doze em ré maior de Johann Sebastian Bach composta em Cöthen e não precisou de ter aprendido música para saber que ela havia sido escrita, como a nona sinfonia de Beethoven, na tonalidade da alegria, da unidade entre os homens, da amizade e do amor. Então aconteceu algo nunca visto, algo não imaginável, a morte deixou-se cair de joelhos, era toda ela, agora, um corpo feito, por isso é que tinha joelhos, e pernas, e pés, e braços, e mãos, e uma cara que entre as mãos se escondia, e uns ombros que tremiam não se sabe porquê, 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. Assim como estava, nem visível, nem invisível, nem esqueleto, nem mulher, levantou-se do chão como um sopro e entrou no quarto. (Saramago, 2005:159)

Paralelamente à sua primeira aparição na sala de concertos, a morte, como ausência, “enche” o vazio de um dos quartos da casa do violoncelista, dominando a existência através de uma ‘política’ de expansão progressiva, imaginada como um poder etéreo que desestabiliza a vida. A transgressão dos limites ontológicos, enfatizada por esta contaminação entre a ausência e a consistência da existência, é traduzida por uma linguagem plástica, onde o invisível se torna visível, o esqueleto um corpo de carne, a ausência omnipresente um humilde “sopro”, recolhido e submetido à matéria animada. A morte des-limitada incorpora-se numa unidade indivisível, que o carácter sublime da música de Bach cimenta através da intensidade emocional:

Par incarnation, j’entends le statut d’un être constitué d’un tout, à propos duquel l’analyse des parties conduit à une abstraction. L’être incarné, c’est l’ “in-divis”, l’individu qui n’est pas divisé entre le sensuel, le sensible, l’intellectuel, le spirituel. L’être incarné, c’est l’être qui, dans sa finitude, prend conscience de l’infini, ou, pour employer la terminologie de Kierkegaard, c’est l’existant qui réalise la synthèse de fini et d’infini, de temporel et d’éternel. S’il est un musicien qui réalise dans le temps musical cette pensée de l’incarnation, c’est Johann Sebastian Bach. (Cantagrel, 1998:556)

Em geral, uma tonalidade menor veicula a dor metafísica inerente à incorporação da morte no corpo dotado da capacidade de sentir, mas, desta vez, o sublime é carreado por uma tonalidade maior, registo emocional de alegria, esperança, entusiasmo e amizade, audível na nona sinfonia de Beethoven. A verticalidade emotiva, construída sobre uma dimensão fónica de devir em volutas de espiral elaboradas pela técnica de contraponto de Bach, alcança o nível de elevação suprema, no qual a ausência domina a eternidade. Por isso, o sublime musical

torna-se uma possibilidade de síntese entre a eternidade e a temporalidade, traduzido no devir emocional do presente indefinidamente prolongado. A morte flexiona-se como as ondas musicais, numa atitude corporal de submissão (cai de joelhos, renunciando ao seu estatuto de imperatriz), em contraponto com a elevação otimista, expressada pela tonalidade emotiva da suite. O fascínio pela música de Bach insere a morte num “corpo refeito”, base somática necessária para a “experimentação” do sublime através dos sentidos:

Por aqui se poderá ter uma ideia do esforço hercúleo que a morte foi obrigada a fazer nas raras vezes em que, por esta ou aquela razão, ao longo da nossa história comum, necessitou rebaixar a sua capacidade perceptiva à altura dos seres humanos, isto é, ver cada coisa de sua vez, estar em cada momento em um só lugar. (Saramago, 2005:154)

A opção pela *Suite número seis em ré maior* de Bach torna-se problemática na ficção saramaguiana, porquanto a sua paternidade não foi ainda esclarecida na história universal da música. Consoante a análise forense dos manuscritos das suites, minuciosamente descrita pelo maestro e violoncelista australiano Martin W. B. Jarvis, na sua tese de doutoramento intitulada *Did Johann Sebastian Bach write the six Cello Suites?* (2007), não existe um manuscrito original de Bach, mas tão-só quatro cópias, entre as quais, consideradas como as mais importantes, a de Anna Magdalena Bach (1727-1731) e a de Johann Peter Kellner (1726):

A manuscript of the Six Cello Suites in the handwriting of Johann Sebastian Bach has never been found. All that is known to exist from the 18th Century are four manuscripts of the Cello Suites, in the handwriting of a number of scribes (more than four); some of these scribes, such as Johann Peter Kellner, are known and some are anonymous. These ‘four sources’, as they are commonly known, have been used, in the absence of any supposed missing manuscript of Johann Sebastian Bach, to produce the very many printed editions of the Cello Suites that have been published since the first half of the 19th Century. (Jarvis, 2007:6)

Através do método científico que Jarvis aplicou aos manuscritos das suites (estudos forenses de grafologia), o maestro questiona a autoria da suite em questão, tal como Saramago que se interroga sobre a paternidade do mosteiro do Convento de Mafra no romance *Memorial do Convento* (neste caso, a autoria é coletiva, à imagem da interpretação das variantes da sexta suite de Bach). A pergunta de Jarvis lança de imediato, uma hipótese interessante: “Why

should there be a need for so many different versions of the *Six Cello Suites*? [...] One possible explanation is that they were not actually composed by Johann Sebastian. (*ibidem*). A partir desta afirmação, a tese de Jarvis procede a uma longa e erudita análise, musical e gráfica, do manuscrito da Anna Magdalena Bach, para chegar à conclusão de que a sexta suite se encontra fora dos parâmetros compositivos e estilísticos de Bach. Apesar de várias alusões de Jarvis que apontam Anna Magdalena Bach como sendo a possível autora da sexta suite, o término da sua argumentação comparativa e morfológica levanta a hipótese de uma autoria coletiva, talvez da responsabilidade das mulheres da família de Bach:

Within the Bach household alone, there are a number of possible candidates who may be considered to have been involved in writing the *Six Cello Suites*. Principal amongst these are the females who lived in the Bach household, and about whom we know very little – though there is no reason to doubt but that they were indeed musically gifted. There was Maria Barbara, a Bach in her own right; likewise her sister Friedelena Margaretha who lived with the family until her death in 1729. Both could quite easily have been composers. It is also possible that Johann Sebastian’s eldest child, Catharina Dorothea (1708 – 1784), was musically accomplished enough to have been involved, especially if the date of composition of the *Cello Suites* was more towards 1726. And, of course there was Anna Magdalena, with whom the *Cello Suites* are most closely associated. Not with standing the possibility that the *Suites* were a collaborative effort between any of the above, and indeed Johann Sebastian himself, what evidence is there that could identify any one of these as the composer? (Jarvis, 2007:347)

A polifonia evidente que caracteriza a suite dá a sensação de ser o reflexo musical de uma possível colaboração feminina sugerida por Jarvis: esta imbricação de várias vozes numa única linha melódica corresponde à continuidade da frase narrativa de Saramago, na qual o discurso indireto livre conjuga as vozes e os pontos de vista da(s) personagem(ens) e do narrador. Apesar da técnica de contraponto evidente na composição da suite, o violoncelo é, pela primeira vez, ‘explorado’ como um instrumento solista. A articulação musical e literária da estética barroca na obra de Bach e de Saramago conduz a uma visão performativa: no caso de Saramago, podemos verificar que a sua frase é destinada a uma flaubertiana leitura “gueuloir”. Jarvis duvida da autoria de Bach, atribuindo esta às mulheres da sua família, lembrando o protagonismo conferido por Saramago às personagens femininas dos seus romances (Blimunda de *Memorial do Convento*, a mulher do médico de *Ensaio sobre a Cegueira*, Maria Magdalena de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, Joana Carda de *A Jangada da Pedra*, a morte-mulher de *As Intermittências da morte* e a mulher desconhecida de

Todos os nomes) o que suscita uma panóplia de conjecturas: qual é a partitura que um violoncelista tem de seguir e qual é o idioleto²²⁸ estilístico da sexta suite, tendo em vista a sua especificidade no que respeita à obra completa de Bach? Não seria, porventura, esta peça musical, bem como a sua génese duvidosa, um desafio pós-modernista, suscetível de conferir certa liberdade interpretativa ao solista? Uma resposta possível é aventada por Saramago, num fragmento do romance onde a morte desafia o violoncelista a tornar-se solista desta sexta suite – uma das mais difíceis, mesmo para os instrumentistas virtuosos de renome –, num concerto organizado no espaço doméstico da sua “vítima”:

De mais sabia ele que não era rostropovitch, que não passava de um solista de orquestra quando o acaso de um programa assim o exigia, mas aqui, perante esta mulher, com o seu cão deitado aos pés, a esta hora da noite, rodeado de livros, de cadernos de música, de partituras. Era o próprio johann sebastian bach compondo em cöthen o que mais tarde seria chamado opus mil e doze, obras elas quase tantas como foram as da criação. A passagem difícil foi transposta sem que ele se tivesse apercebido da proeza que havia cometido, mãos felizes faziam murmurar, falar, cantar, rugir o violoncelo, eis o que faltou a rostropovitch, esta sala de música, esta hora, esta mulher. (Saramago, 2005:205)

Efetivamente, a dificuldade técnica e artística na interpretação da suite foi ultrapassada, não pelas qualidades do solista, mas pelo contexto de recetividade do ouvinte, ou, por outras palavras, pelo horizonte metafísico da morte sublimado no corpo de uma mulher sedutora. A referência a um dos maiores violoncelistas universais, Mstislav Rostropovitch, que tocou esta suite apenas aos 60 anos de idade, enfatiza a exigência de virtuosismo. Note-se que, neste episódio musical, o sublime é alcançado pela via da interpretação do violoncelista, “transposta” para a exuberância de um momento único e focalizando uma presença inédita: no limiar da morte, todo e qualquer movimento de expressão artística **se transmuda** em encontro com o sublime. A dinâmica da sexta suite alterna a “stase”²²⁹ com o movimento, as apogiaturas²³⁰ com as suspensões, numa cinética teatral, ou, mais bem dito, num movimento chamado *ritornello*:

²²⁸ Concretização linguística adaptada a cada indivíduo, através de uma escolha própria do uso lexical, gramatical e estilístico. Por extensão, o idioleto é, também, associado a outros sistemas semióticos: música, artes plásticas, literatura e dança.

²²⁹ Etapa temporária de paralisia no fluxo musical.

²³⁰ Nota característica de um intervalo melódico, escrita um grau acima ou abaixo, da nota seguinte (nota principal), retirando parte do valor desta (normalmente metade do valor, embora, no tempo ternário, retire apenas a terça parte).

The goals in Baroque music are often very different. In some ways you could say that Baroque music is much more formal and formulaic. It's something that's not only found in the music, it's a sign of an era. When you look at Baroque art, Baroque architecture, and Baroque literature, you find the same kinds of fascination with form and structure. You find fascination with repetition in a way and with how you can express yourself within a rather strict or ... sometimes rigid framework. (Solow, 1996:82)

É-nos dado verificar, no texto de Saramago, um movimento repetitivo de ascensão musical, traduzido pela desterritorialização do violoncelista para o 'território' sublime da morte, assim como de movimento descendente, o da morte-mulher para o mundo sensorial do músico. Ou seja, e citando as palavras do escritor Lawrence: "There is no end. There is only the rupture of death." (1977:77). Estas cesuras repetitivas da morte, imbricadas na dinâmica da vida e sublimadas através da música, são sinónimas de uma deslocação ontológica, configuradora de perturbações dramáticas numa dimensão fundamentalmente estética. Neste sentido, o primeiro encontro pessoal entre a mulher-morte e o violoncelista decorre num teatro, onde a música e o amor vibram num estado de volúpia tanática, numa ânsia de captar a eternidade graças ao sublime órfico.

Inserir a morte numa dimensão estética constitui uma 'estratégia' para tornar o fim menos intolerável, apelando à tendência de transgredir os limites que separam a existência da inexistência, no sentido etimológico da palavra *sub-lime*. Assim, volve-se a música num prolongamento desta ausência, entre a morte e a vida, ou, para falarmos em termos iconográficos, num espaço *ourobórico*, passível de definição como sendo uma ausência dinâmica do desejo que clama pela plenitude, pela presença. O *ouroboros*, que representa a imagem de uma serpente a autodevorar-se e a configurar este espaço vazio como símbolo matricial da presença, associa-se, no romance *As Intermitências da Morte*, a uma alternância entre desterritorialização-reterritorialização do ato recetivo e performativo da música. As ondas vibratórias clamam por um corpo. O teor sublime da música implica a negação do corpo, ou seja, a música torna-se um agente devorador, estabelecendo uma relação ourobórica com a própria essência, física (no caso de violoncelista) ou metafísica (no caso da morte):

No olhar desta outra águia que sempre apanhou as suas vítimas há algo como um véu de piedade. A orquestra calou-se. O violoncelista começa a tocar o seu solo como se só para isso tivesse nascido. Toca como se estivesse a despedir-se do mundo, a dizer por fim tudo quanto havia calado, os sonhos truncados, os anseios frustrados, a vida, enfim. Os outros músicos olham-no com assombro, o maestro

com surpresa e respeito, o público suspira, estremece, o véu de piedade que nublava o olhar agudo da águia é agora uma lágrima. O solo terminou já, a orquestra, como um grande e lento mar, avançou e submergiu suavemente o canto do violoncelo, absorveu-o, ampliou-o como se quisesse conduzi-lo a um lugar onde a música se sublimasse em silêncio. (Saramago, 2005:191-192)

A *autopoesis* somática da morte, o seu devir para um ser percetivo através da música sublime, para uma cinética empática (a música provoca a emoção humana numa fenomenologia líquida que as lágrimas da mulher-morte revelam), implicando o abandono da sua instância metafísica, tem como ponto de partida ou matrice zero o corpo-sem-órgãos, a ovosfera definida por Deleuze e Guatarri, em *Mil Platôs*, como meio de intensidade pura:

Um CsO é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam. Mas o CsO não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo. Nada a ver com um fantasma, nada a interpretar. O CsO faz passar intensidades, ele as produz e as distribui num *spatium* ele mesmo intensivo, não extenso. Ele não é espaço e nem está no espaço, é matéria que ocupará o espaço em tal ou qual grau – grau que corresponde às intensidades produzidas. Ele é a matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensiva, a intensidade = O, mas nada há de negativo neste zero, não existem intensidades negativas nem contrárias. Matéria igual a energia. Produção do real como grandeza intensiva a partir do zero. (Deleuze e Guatarri, 1996:110)

Este motivo de somatização da morte, emblemático no filme *Asas de Desejo* (1997) de Wim Wenders, transforma-se, no romance *As Intermittências da Morte*, em pretexto lúdico de alternância entre a espessura e o frescor de uma jovem mulher de 36 anos e a escassez corpórea do esqueleto fantasmágico.

Para Lyotard, no seu estudo *Leçons sur l'analytique du sublime* (1991), esta apresentação da ausência no espaço visual constitui uma “apresentação negativa”, lugar de legitimação da condição de arte contemporânea e das suas características vanguardistas (abstracionismo, minimalismo e conceptualismo). Mas a morte, como tópico do irrepresentável, tem vindo a percorrer várias etapas na imaginação humana, associada antropomorficamente à imagem da mulher noiva:

To Death the bridegroom, common in German and English folksongs (to which Bürger's «Lenore» owes its inspiration), corresponds in several cultures the images of Death the bride: the Germanic goddess Hel, Persephone in Greek mythology, Ishtar in the *Gilgamesh* epic; in Euripides's *Heracles* (verses 481-482) the Keres are apostrophized as “the brides of the death”; and Death the bride functions as a counterpoint to the “Death and the Maiden” motif, in Ukrainian

folksongs as well as in a Latvian Lament of the Death, not to mention Shakespeare's plays, *king Lear*, for example. (Guthke, 1999:14)

Neste sentido, é a morte que dá uma oportunidade ao amor, ao integrar a dimensão erótica num corpo que se destina, no seu devir humano, à nadificação: “ O sexo faz parte do corpo, e o corpo é da morte.” (Becker, 2007:201). Nesta lógica, e ao transformar a ausência em consistência somática, e, implicitamente, em devir erótico, a morte segue uma morfologia ourobórica, autodevoradora, doando o próprio corpo a um horizonte de desertificação ou, em termos deleuzianos, à sua desterritorialização na mortalidade, que pressupõe obrigatoriamente uma reterritorialização na ausência do ser. No entanto, Saramago introduz no seu romance um desvio ontológico direcionado para um devir eterno, pois a morte suspende totalmente a sua atividade em proveito de uma plenitude erótica por tempo indeterminado, similar aos finais de contos de fadas que prolongam um estado utópico de felicidade: “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. No dia seguinte ninguém morreu.” (Saramago, 2005:214). A música, chave de sensualidade, no caso desta morte encantada e adormecida, torna-se trampolim para uma exaltação emocional e subsequente somatização da *Atropos*, bem como da sua empatia e partilha da fisiologia humana: “No copo tinha ficado um pouco de água. A morte olhou-a, fez um esforço para imaginar o que seria ter sede, mas não o conseguiu. Também não o teria conseguido quando teve de matar pessoas à sede no deserto, mas então nem sequer o havia tentado.” (Saramago, 1995:160).

Na esteira desta indeterminação ontológica, um outro *item* musical interfere na nossa hermenêutica intersemiótica: o Estudo para piano op. 25, número nove, em sol bemol maior de Chopin. Esta breve peça, cuja duração é apenas de 58 segundos, tem o título alternativo “A borboleta”, não só pela leveza aérea e dinâmica, mas também pela exuberância patente num *appassionato* luminoso, destacado pelos movimentos “sveltes” da mão direita. Tomando de empréstimo este quadro musical destinado à complexidade orquestral do piano, o violoncelista enfatiza a efemeridade da vida das borboletas e, por extensão simbólica, o voo sublime nas esferas nobres de uma vivência artística:

Importava-lhe pouco que aquele fosse o retrato musical do violoncelista, o mais provável é que as alegadas parecenças, tanto as efectivas como as imaginadas, as tivesse ele fabricado na sua cabeça, o que à morte impressionava era ter-lhe

parecido ouvir naqueles cinquenta e oito segundos de música uma transposição rítmica e melódica de toda e qualquer vida humana, corrente ou extraordinária, pela sua trágica brevidade, pela sua intensidade desesperada, e também por causa daquele acorde final que era como um ponto de suspensão deixado no ar, no vago, em qualquer parte, como se, irremediavelmente, alguma coisa ainda tivesse ficado por dizer. O violoncelista havia caído num dos pecados humanos que menos se perdoa, o da presunção, quando imaginara ver a sua própria e exclusiva figura num retrato em que afinal se encontravam todos, a qual presunção, em todo o caso, se repararmos bem, se não nos deixarmos ficar à superfície das cousas, igualmente poderia ser interpretada como uma manifestação do seu radical oposto, ou seja, a humildade, uma vez que, sendo aquele retrato de todos, também eu teria de estar retratado. (Saramago, 2005:169)

A atitude melômana da morte-mulher destaca-se, no fragmento supracitado, porquanto realça a intensidade emotiva concentrada numa aglomeração passageira de notas, subindo ao sublime, como forma inconclusiva da vida. Neste contexto, a ausência é designada por “vago”, “suspensão deixada no ar”, pela capacidade que a música tem de veicular o sublime metaforizado no voo da borboleta ou, então, da Passarola do romance *Memorial do Convento*: “Voando a máquina, todo o céu será música.” (Saramago, 2000:179). A opção por este estudo de Chopin, evocando a borboleta como mensageira da morte e intensificando a paixão pela vida, associa-se ao episódio do encontro, de cariz entomológico, no parque, entre a morte-mulher e o violoncelista. Ao abrir um livro sobre os insetos, o músico aponta um outro caminho tanático para a morte, carregando a simbologia da caveira inscrita nas costas da *Acherontia átropos*:

Não sabe uma pessoa o que pensar diante de tanta maravilha da natureza, diante de assombros tão sublimes. Porém, os pensamentos da morte, que continua a olhar fixamente por cima do ombro do violoncelista, tomaram já outro caminho. Agora está triste porque compara o que haveria sido utilizar as borboletas da caveira como mensageiras de morte em lugar daquelas estúpidas cartas de cor violeta que ao princípio lhe tinham parecido a mais genial das ideias. A uma borboleta destas nunca lhe ocorreria a ideia de voltar para trás, leva marcada a sua obrigação nas costas, foi para isso que nasceu. (Saramago, 2005:181)

O reflexo da morte na vida não se limita apenas a este voo da borboleta sublimado na música etérea de Chopin, conversão melódica da angústia existencial, mas prolonga-se numa fluidez orgânica da vida que “discorre por entre as linhas mágicas do pentagrama, quem sabe se à procura também do coração profundo da música, pausa, sístole, diástole.” (Saramago, 2005:149). Assim, a partitura traduz os movimentos cardíacos definidos por uma tensão alternando a presença (sístole como contração muscular) e a ausência (diástole como repouso de coração). O Autor, ao conjugar a experiência metafísica da morte e o sublime musical,

patente no encontro melômano entre o violoncelista e a mulher-morte, indicia uma falsa ameaça tanática até ao final do romance: “What is sublime is the feeling that something will happen, despite everything, within this threatening void, that something will take ‘place’ and will announce that everything is not over. That place is mere ‘here’, the most minimal occurrence.” (Lyotard, 1988:84). Esta “ocorrência mínima”, (musical) tem força suficiente para convencer a morte a desistir da sua infinita ausência e a tornar-se uma Eurídice²³¹, na peugada do seu amado Orfeu.

Harmonizando Bach, Chopin, Schumann e Beethoven numa ‘rede’ que sublima a morte como ausência através da música, Saramago ilustra, na sua história inverosímil de encontro físico entre a morte e o músico, a ideia segundo a qual se pode viver com a morte, sabendo que tudo é música. Ou, retomando as palavras do filósofo contemporâneo Slavoj Žižek, “the sublime is an object whose positive body is just an embodiment of Nothing.” (1989:206). A morte, vencida pela vida neste “jogo de xadrez”²³² (Saramago, 2005:171), aponta para uma metafísica contemporânea que rejeita a ausência como etapa necessária à vida. Não é por acaso que o final, aparentemente jovial do romance, sugerindo uma praga reiterada de imortalidade, abre o horizonte a uma outra ‘epopeia’ disfórica do viver humano:

Seen at a superficial level (whereby death appears to have been abolished, at least for this man), this is comforting ‘Happy ever after’ ending which most of us would welcome as individuals, but which, if applied universally, would merely lead to chaos and misery as awful as that depicted in *Cegueira*. (Frier, 2007:181)

Ao sintetizar esta cinética viral do romance *As Intermittências da Morte* como uma desobediência de cariz metafísico, interpretamos o episódio final da narrativa como um possível antídoto para estas ‘epidemias’ cíclicas: entre ser e desaparecer, a solução consiste em

²³¹ “[...] certes, en se retournant vers Eurydice, Orphée ruine l’œuvre, l’œuvre immédiatement se défait, et Eurydice se retourne en l’ombre ; l’essence de la nuit, sous son regard, se révèle comme l’inessentiel. Ainsi trahit-il l’œuvre et Eurydice et la nuit. Mais ne pas se tourner vers Eurydice, ce ne serait pas moins trahir, être infidèle à la force sans mesure et sans prudence de son mouvement, qui ne veut pas Eurydice dans sa vérité diurne et dans son agrément quotidien, qui la veut dans son obscurité nocturne, dans son éloignement, avec son corps fermé et son visage scellé, qui veut la voir, non quand elle est visible, mais quand elle est invisible, et non comme l’intimité d’une vie familière, mais comme l’étrangeté de ce qui exclut toute intimité, non pas la faire vivre, mais avoir vivante en elle la plénitude de la mort.” (Blanchot, 1995:226)

²³² A imagem da morte ‘democrática’, jogadora de xadrez com a sua vítima é, também, um tema explorado pelo realizador Ingmar Bergman no seu filme *O Sétimo Selo*, de 1957. A fonte de inspiração foi a pintura medieval de Albertus Pictor, encontrada na igreja Täbi, no norte de Estocolmo.

inventar-se um corpo artificialmente eternizado pela tecnologia ou, então, eliminar a morte num horizonte estético do sublime.

CAPÍTULO V – A VIRALIDADE DIGITAL

“E muito simples, senti como se o interior da órbita vazia estivesse inflamado e tirei a venda para certificar-me, foi nesse momento que ceguei, Parece uma parábola, disse uma voz desconhecida, o olho que se recusa a reconhecer a sua própria ausência, [...]” (Saramago, *Ensaio sobre a Cegueira*)

“Esta hora que aperta e desperta, / O não ver; o não ter, o quase ser.” (Saramago, “Se não tenho outra voz...” in *Poemas Possíveis*)

Numa leitura da ausência incidindo sobre a morte e a sua negação num fluxo epidémico destacámos, no subcapítulo anterior, as valências simbólicas desta precariedade da condição transumanista no romance *As Intermittências da Morte*: com efeito, prolongar a existência somática torna-se um colapso do ser, um fracasso da hodierna condição humana. Relativamente ao romance *Ensaio sobre a Cegueira*, Saramago prossegue no mesmo tipo de questionamento do ser humano, projetado num horizonte de singularidade tecnológica:

A partir de *Ensaio sobre a Cegueira* passei a escrever, de uma forma mais atenta, sobre o mundo em que vivemos, quem somos, em que nos transformamos. Existe, pois, um processo reflexivo ligado à pós-modernidade e um questionamento: Como será o ser humano novo [...]? Estamos no fim de uma civilização e num processo de passagem de um tempo com raízes na Revolução Francesa, no Iluminismo, na Enciclopédia, que tende a desaparecer. Não sei o que virá. Como será a Humanidade daqui a 50 anos? (Entrevista dada por Saramago a Ana Marques Gastão com data de 24 de março 2004 in *José Saramago nas suas palavras*, 2010:328)

Na supracitada declaração, surge o romance *Ensaio sobre a Cegueira* como uma obra de ficção que inicia uma nova etapa na obra de José Saramago, no seu modo criador de se interrogar sobre o futuro do mundo e a sua evolução imprevisível. Assim, a transformação civilizacional que o recente paradigma científico firma no horizonte ontológico chama a atenção do escritor para as possibilidades ficcionais que o “novo homem” pode deter a nível da imaginação, e, implicitamente, da representação literária. Seguindo a lógica da teoria da singularidade que, ao analisar o desenvolvimento tecnológico exponencial, prevê a substituição do corpo humano pelas máquinas, propomos uma leitura do romance *Ensaio*

sobre a *Cegueira* que reforça esta nova ameaça de aniquilação somática através do monopólio do hieratismo das imagens:

Le corps est la maladie endémique de l'esprit ou du sujet. Nombre d'auteurs voient arriver aujourd'hui avec jubilation le moment béni du temps «postbiologique» (Moravec) ou «post-évolutionniste» (Stelarc), «post-organique», etc., en un mot le temps de la fin du corps, celui-ci étant un artefact dommageable de l'histoire humaine que la génétique, la robotique ou l'informatique doivent réussir à réformer ou à éliminer comme nous le verrons dans cet ouvrage. (Le Breton, 1999:10)

Se, no romance anteriormente analisado, *As Intermittências da Morte*, evidenciámos as possibilidades que um corpo tem de alcançar a imortalidade, através das novas tecnologias biogenéticas, no romance *Ensaio sobre a Cegueira* quedar-nos-emos na alienação extrema do sensorial humano pela via de um excesso ótico, que mergulha o corpo na brancura do mundo digital. Neste sentido, o enredo que se constrói a partir de um pretexto epidémico de cegueira branca remete para uma situação que o romance não explicita, uma alusão ao mundo entorpecido numa anestesia do corpo invadido pelos estímulos visuais do espaço digital:

Não quero ser apocalíptico, mas o espectáculo tomou o lugar da cultura. O mundo converteu-se num grande palco, num enorme show. Metade da população mundial vive dando espectáculo à outra metade. E provavelmente vai acontecer um dia em que já não haverá público e todos serão actores, e todos serão músicos. (Entrevista dada por José Saramago a Eduardo Sterzi e Jerônimo Teixeira com data de 12 de abril 1997 in *José Saramago nas suas palavras*, 2010:481)

Este espetáculo global leva o escritor a interrogar-se sobre o rigor do uso das palavras recentemente entradas na esfera da comunicação humana através das novas tecnologias, dando relevo a este novo paradigma digital iconográfico logo no primeiro *Caderno de Lanzarote*, onde faz ressaltar o potencial “criador” do próprio computador, visto como algo mais do que uma ferramenta para a sua escrita:

Começo a compreender melhor a relação que a gente nova tem com os jogos de computador, e como é fácil ficar prisioneiro do teclado e do que vai acontecer no ecrã. Nos últimos dias, pouco atraído pelo *Ensaio*, cheio de espinhos, que ainda vai no primeiro capítulo, dediquei-me a investigar um pouco mais uma máquina (chamo máquina ao computador....) que até agora só me tinha servido para escrever. (Saramago, 1993:106)

Questionando o sintagma *mundo virtual*, Saramago dá-se conta da sua compreensão precária, pois este mundo não se constitui apenas como uma possibilidade do real, mas como uma variante que o atualize. Assim, a sua atitude remete para um alerta da consciência que possa reinvestigar uma ameaça ocultada por uma concretização lexical ‘domesticada’, que o uso quotidiano das palavras envolve:

Não há coisa mais sem sentido do que isso da realidade virtual. Se é real, não é virtual. Manipulamos os conceitos e esvaziemo-los de conteúdo. E se fizermos isso, tirar o sentido às palavras, as palavras deixarão de ter importância. As palavras estão a ficar ocas. A razão rejeita o conceito de realidade virtual, mas agora ninguém para a pensar nisso, porque toda a gente julga saber o que significa, e não cuidamos de nos interrogar, e de interrogar as coisas. **(Entrevista dada por José Saramago a Ana Tagarro em 24 de Janeiro 2001 in José Saramago nas suas palavras, 2010:488)**

Seria então a cegueira, na conceção do escritor português, uma possibilidade de reestabelecer a harmonia somática através de uma experiência traumática que revela a autenticidade da existência mercê da precariedade e da instabilidade dos sentidos? Poderíamos interpretar estas “cegueiras coletivas” como trampolim para uma epifania dos mundos possíveis, representando alegoricamente o sofrimento humano? Seria, então, este caminho cego que dilacera o corpo uma salvação no tocante à decomposição somática na ‘caveira branca’ do espaço digital? Poder-se-ia considerar esta pregnância do olhar, exigida pela vida contemporânea como uma singularidade hiperbolizando a ameaça do nosso desaparecimento na ausência fenomenológica da brancura digital? De facto, será a cegueira branca uma captura de imagens que olham para nós sem que nós olhemos para elas? Qual será a nova estrutura psíquica/escópica neste espaço de neutralidade branca do mundo? Será o sofrimento um caminho para uma nova consciência do mundo, ao recuperar o corpo da sua atrofia sensorial amplificada pela praga digital? Ou, mais bem dito, será a cegueira mais uma aliada do corpo, do que o seu agente desintegrador?

Tentando responder a estas questões, focalizaremos, neste capítulo, o romance *Ensaio sobre a Cegueira* a partir das possíveis valências simbólicas que a epidemia de cegueira branca pode adquirir como expressão viral no espaço digital. A nível de estrutura, passamos a configurar o capítulo, numa oposição lógica a qualquer dinâmica situacional epidémica (que

foi, também, realçada no capítulo da viralidade memética), em dois momentos: a imersão na brancura digital e a emersão da mesma.

1. A imersão na brancura digital

A atenção que Saramago presta à deflagração do mundo real através da imersão do corpo num abismo de imagens digitais constitui um tópico de reflexão intensa a partir do seu primeiro diário, os *Cadernos de Lanzarote*. Advertindo o leitor para a inflação do visual em detrimento dos restantes sentidos, Saramago confessa e define a sua cegueira voluntária como uma arma que pode preservar a sua integridade empática no que respeita a esta “brancura”:

Deixo de olhar, penso que isto é banal, que todos os dias nos põem diante dos olhos imagens que em nada ficam a dever a esta (para não falar nas torturas e mortes fingidas que as televisões servem a domicílio), e chego a uma conclusão: que todos esses horrores, repetidos, cansativamente vistos e revistos em variações máximas e mínimas, se anulam uns aos outros, como um disco de cores, rodopiando, se vai aproximando, pouco a pouco, do branco. Como evitar que fiquemos, nós, também, imersos numa outra espécie de brancura, que é a ausência do sentir, a incapacidade de reagir, a indiferença, o alheamento? (Saramago, 1994:69-70)

De facto, a cegueira branca é uma imagem simbólica disseminada em vários textos de José Saramago, desde a poesia, na qual a brancura tem uma conotação positiva²³³ de encontro, de contaminação emocional entre os corpos, até às crónicas²³⁴, onde a brancura se afigura uma

²³³ “Não pode ser luar esta brancura,
Nem aves batem asas sobre o leito,
Onde caem os corpos fatigados:
Será, de mim, o sangue que murmura,
Serão, de ti, as luas do teu peito:

Onde vai o cansaço, renovados.” (Saramago, 1991:84)

²³⁴ “A fotografia mostrava dois rapazes chineses (adivinha-se a presença de um terceiro, que não se vê) ajoelhados, com as mãos atadas atrás das costas. De pé, por trás deles, fletindo os joelhos, três soldados que devem ter mais ou menos a mesma idade, cravam-lhes literalmente as bocas das espingardas à altura do coração. Não se trata de encenação, a fotografia tem uma realidade aterradora. Em poucos segundos os rapazes estarão mortos, esfacelados de lado a lado, com o coração desfeito. O texto diz que há na China milhares de presos políticos, que devemos fazer alguma coisa para os salvar. Deixo de olhar, penso que isto é banal, que todos os dias nos põem diante dos olhos imagens que em nada ficam a dever a esta (para não falar nas torturas e mortes fingidas que as televisões servem a domicílio), e chego a uma conclusão: que todos esses horrores, repetidos, cansativamente vistos e revistos em variações máximas e mínimas, se anulam uns aos outros, como um disco de cores, rodopiando, se vai aproximando, pouco a pouco, do branco. Como evitar que fiquemos, nós, também, imersos numa outra espécie de brancura, que é a ausência do sentir, a incapacidade de reagir, a indiferença, o

perda de referências empáticas com a corporeidade alheia. Deste modo, a brancura, na visão de Saramago, metáfora da “ausência do sentir”, parece ser uma expiação edipiana moderna da *húbris* da visão excessiva, dilacerando os outros sentidos e tendendo para uma imersão total do corpo no espaço digital, “uma espécie de totalização aniquiladora, neste sistema de significação.” (Seixo, 1999:108). Assim, a neutralização sensorial é realçada simbolicamente por um ato de hiperbolização imagética. A autoconsciência de si altera-se, em primeiro lugar, pela perda das capacidades empáticas, tornando-se o mundo um palco da brancura sem consistência, um amalgama de imagens indistintas equivalente ao “nevoeiro”, conceito filosófico desenvolvido pelo Autor contemporâneo José Gil: “[...] o nevoeiro não constitui apenas um *estado de consciência*, mas sobretudo um dispositivo de defesa contra a ausência e, mais longinquamente, contra o vazio.” (Gil, 2008:96).

Pela mesma razão, a brancura, no romance *Ensaio sobre a Cegueira*, é associada, tal como o nevoeiro, a uma lacuna, a um vazio ontológico ou, em termos genéricos, à ausência: “O nevoeiro é o plano invisível de não-inscrição, é um buraco, uma lacuna. É constituído por camadas de confusão que não se veem, como um inconsciente alojado no interior das representações mais conscientes.” (Gil, 2008:179). Esta não-inscrição no devir sensorial, provocada pela indistinção das imagens que emergem do mundo digital no mundo real, concretiza um esvaziamento somático do ser, uma desrealização abstrata do corpo:

The progressive virtualization of the body, its schematization, mechanization, and ultimate spectralization, coincides with the evisceration of corporeality and the contingencies of its multiple embodiments. The dematerialization of the body as lived entity implies its paradoxical return as a material thing, that is to say its “rematerialization” not as body but as material abstraction defined by epistemological constraints. (Judovitz, 2001:169)

A tela branca do mundo cego de Saramago dissolve-se num movimento vital do corpo real, para além deste carácter hierático da corporeidade virtual em que as identidades estão sujeitas a um consenso visual comum. Esta identidade hierática da imagem no ciberespaço é

alheamento? Talvez escolhendo deliberadamente uma destas imagens, uma só, e depois não permitir que nada nos distraia dela, tê-la ali sempre, diante dos olhos, impedindo-a de se esconder por trás de outros quaisquer horrores, que teria sido a maneira melhor de perder a memória de todos.” (Saramago, 1994:69-70)

construída através de uma abstração formal e não de uma realidade preexistente, de uma ausência fenomenológica, de um ‘branco’ na consistência do mundo induzindo a um colapso do *soma*. Neste sentido, Jean-François Lyotard enfatizou, na exposição “Les Immatériaux” (em 1985, na cidade de Paris), o mundo informacional hierático, a passagem da realidade para a hiperrealidade, configurando uma retórica de desaparecimento: “Un monde où les frontières se brouillent et où le corps s'efface, où l'Autre existe dans l'interface de la communication, mais sans corps, sans visage, sans autre toucher que celui du clavier de l'ordinateur, sans autre regard que celui de l'écran.” (Le Breton, 1999:139).

Nos anos 50, Gunther Anders em obra datada de 2011 anunciou uma ameaça do esvaziamento fenomenológico do corpo através da máquina fotográfica, que transformou o singular em serial e tornou o homem “demodé”, obsoleto. Este início de “cegueira apocalíptica”, a medialidade, culminou com o estatuto paradoxal ontológico que o corpo adquiriu no espaço virtual: apesar de nenhuma tecnologia ser neutra, tornamo-nos neutros, transformados em identidades seriais; o único está fora do tempo e precisa de um *update*. Voltando a nossa atenção para a etimologia latina da palavra *ne-uter*, a neutralidade aponta o homem sem matriz, sem corpo, sem lugar, num espaço em “branco”: “O corpo quer-se utópico e não atópico. Um corpo sem *topos*, sem *locus*, é um corpo sem *logus*. Até porque o corpo trava consigo próprio, com o seu interior, com a sua espessura, a luta inglória de contrariar o facto de ser vazio e se fundar sobre o vazio.” (Silva, 1999:67). Nesta sequência, consideramos a brancura da cegueira como um indício de neutralidade, de ausência, uma virtualidade suscetível de gerar novos mundos. Assim sendo, a cegueira simbolizada nas palavras de Saramago, por um “mar de leite” é um meio de proliferação e disseminação de ausência digital:

Une surface reste une surface, un plan dénudé, blanchi, translucide, décourageant par avance tout mouvement. Base tautologique colossale, exorbitée, se signalant de partout. Surface armée de cette seule ambition de s'agrandir, d'aplanir les conflits, les différences, l'imaginaire, les formes, les apparences. La pensée postmoderne s'installe dans une phase pâle, sans turbulence, sans fracture, que le réseau média vient napper de toute urgence de son faisceau blanchâtre, [...] (Gauthier, 1996:32-33)

Projetando a humanidade num abismo digital, Saramago reinterpreta a visão *obscena*²³⁵ de Baudrillard a um nível metafórico complexo, inserindo as personagens numa trama de visibilidade extrema, viralidade dos signos visuais abusivos. O caráter singular do corpo apaga-se, pela sua proliferação, no meio digital onde “rien n’est plus difficile que de savoir au juste ce que nous voyons” (Merleau-Ponty, 1987:71). Assistimos, então, a uma indistinção das identidades corpóreas das personagens de Saramago, que, tão-somente são diferenciadas a partir de indícios semânticos parciais: o primeiro cego, a mulher do primeiro cego, o médico, a mulher do médico, a rapariga dos óculos escuros, o velho com a venda no olho, o rapazinho estrábico, o cego da pistola, o cego de nascença, o ladrão, os soldados, a velha do primeiro andar. A tendência de Saramago para configurar as identidades corporais dos cegos faz lembrar uma outra obra de referência no espaço da arte digital: *Big Brother* de Nancy Burson (Anexo 4), que, em 1983, utilizou um programa de síntese para recriar o retrato de um ditador genérico, a partir das ‘caras’ de Stalin, Mussolini, Mao, Hitler e Khomeini.

Retomando um conceito desenvolvido por José Gil, a saber, a inscrição na existência, a brancura poderia ser associada a uma tela virtual onde o corpo se inscreve através da subjetividade, ao agregar duas valências cromáticas simbólicas, o branco e o negro, numa alternância que ritma a ausência e a presença:

Precisemos esta ideia a partir da concepção de Deleuze e Guattari em *Mille Plateaux*: antes do rosto, afirmam eles, há a «rostoidade» (*visagéité*) que é uma máquina abstracta, um agenciamento entre dois dispositivos: um muro branco e um buraco negro. Todo o rosto concreto tem o seu muro branco, as suas zonas desérticas imensas (tal como aparecem nos grandes planos do rosto, no cinema), como o seu buraco negro (os olhos, o olhar). O muro branco é superfície de inscrição, o buraco negro reenvia para um processo de subjectivização. (Gil, 1997:164)

²³⁵ Plus visible que le visible, tel est l’obscène. Plus invisible que l’invisible, c’est le secret. La scène est de l’ordre du visible. Mais il n’y a plus de scène de l’obscène, il n’y a plus que la dilatation de la visibilité de toutes les choses jusqu’à l’extase. *L’obscène est la fin de toute scène*. En plus, il est de mauvais augure, comme son nom l’indique. Car cette hypervisibilité des choses est aussi l’imminence de leur fin, le signe de l’apocalypse. (Baudrillard, 1983:77)

Ao justificar a quarantena pela tradição imunológica, a concentração dos cegos e dos contaminados no manicómio aparenta-se com os campos de concentração, onde se pratica, igualmente, uma cegueira branca pelo cancelamento da individuação do rosto²³⁶:

Dans les camps, il faut être sans visage, sans regard, uniforme sous la maigreur. Il faut combattre en soi toute saillie du visage, tout signe instaurant un supplément de sens où se percevrait une individualité. Effacer son visage, brouiller ses traits, gommer sa condition d'homme singulier, se fondre dans la masse anonyme des autres, sans relief d'être dissous dans la même absence. (Le Breton, 1992:14)

Este fascínio que consiste em imaginar o corpo sem visão constitui também um tópico literário da cegueira de uma novela de H. G. Wells escrita em 1911. Num país isolado para lá da montanha existe uma sociedade de cegos onde ninguém entende o sentido da visão, pois a cegueira surgiu há catorze gerações. Nunez, o protagonista do conto, descobre este país e tenta convencer os cegos da sua superioridade sensorial, pois é o único a captar a realidade através da visão. Mas, numa sociedade cega, o vidente é encarado tanto com hostilidade como com condescendência, pois o seu sentido é considerado supérfluo para um sistema percetivo “completo”. Por esta razão, os cegos extraem-lhe este ‘desvio’ sensorial, libertando-o da ilusão que deforma a própria realidade somática, e, conseqüentemente, a realidade do mundo. Arrancar o mundo dos olhos, das matrizes inconográficas que envolvem a realidade, e ‘plantar’ estas realidades sensíveis noutros sentidos poderia complexificar a fenomenologia do ser, ou seja, e nas palavras do crítico Starobinski, recuperar, através da exploração dos demais sentidos, um ‘olhar’ que põe em relação afetiva as entidades do mundo, e não regista apenas os seus reflexos mentais: “Car j’appelle ici le regard moins la faculté de recueillir des images que celle d’établir une relation.” (1993:13).

A mesma alusão à autenticidade do mundo, e, sobretudo às pessoas, num mundo isento de visão, está, também, patente no romance *Ensaio sobre a Cegueira*: “Provavelmente, só num mundo de cegos as coisas serão o que verdadeiramente são, disse o médico, E as pessoas,

²³⁶ “Il est sans doute impossible de dépouiller totalement un corps ou un visage de ses apparences pour le livrer à la pure concupiscence du regard, de le dépouiller de son aura pour le livrer à la pure concupiscence du désir, de le dépouiller de son secret pour le livrer à la pure opération du déchiffrement. Mais il ne faut pas sous-estimer la puissance de l’obscène, sa puissance d’extermination de toute ambiguïté et de toute séduction pour nous livrer à la fascination définitive de corps sans visages, de visages sans yeux et d’yeux sans regards.” (Baudrillard, 1983:84).

perguntou a rapariga dos óculos escuros, As pessoas também, ninguém lá estará para vê-las”. (Saramago, 1998:128). A libertação da visão panótica abre caminho para a essência do mundo, para uma exuberância do ser na sua veracidade. A pergunta “Quantos cegos serão precisos para fazer uma cegueira?” (Saramago, 1998:131) pressupõe uma resposta similar à alegoria da sociedade cega do conto de H.G. Wells: a cegueira é encarrada como um pretexto para regressar à realidade fenomenológica do corpo.

O símbolo do totalitarismo é, também, evidente no espaço ficcional de Saramago, pois a oposição entre cegos e não cegos abre um abismo que metaforiza a relação entre o programador e o mundo virtual por ele criado. Assim sendo, a degradação humana que caracteriza esta “epopeia” da cegueira poderia ser, também, um meio de enfatizar os sentidos, obnubilados pelo excesso visual que empobrece a fenomenologia do corpo. A expressão epidémica deste fluxo insano de imagens reflete-se na representação literária da inverosímil cegueira branca, que põe em questão a integridade perceptiva do corpo, ou seja, da recuperação *aesthetica* do humano. De facto, a ambiguidade na interpretação de cegueira, alternando entre a ausência e o excesso de visão, é assinalada pela opção de seguir o destino de várias personagens reunidas num consultório de oftalmologia:

Havia um velho com uma venda preta num dos olhos, um rapazinho que parecia estrábico acompanhado por uma mulher que devia ser a mãe, uma rapariga nova de óculos escuros, duas outras pessoas sem sinais particulares à vista, mas nenhum cego, os cegos não vão ao oftalmologista. (Saramago, 1998:21)

É evidente que, neste caso, se trata de uma modificação perceptiva do mundo induzida pela tecnologia digital que fragmenta o corpo através de uma suprassolicitação visual, que gera um *ersatz* da experiência somática. Não é por acaso que o romance se inicia com um tópico associado aos sinais de trânsito, onde o corpo é inteiramente guiado no fluxo urbano pelos sinais digitais:

O sinal verde acendeu-se enfim, bruscamente os carros arrancaram, mas logo se notou que não tinham arrancado todos por igual. O primeiro da fila do meio está parado, deve haver ali um problema mecânico qualquer, o acelerador solto, a alavanca da caixa de velocidades que se encravou, ou uma avaria do sistema hidráulico, blocagem dos travões, falha do circuito eléctrico, se é que não se lhe acabou simplesmente a gasolina, não seria a primeira vez que se dava o caso. O novo ajuntamento de peões que está a formar-se nos passeios vê o condutor do automóvel imobilizado a esbracejar por trás do pára-brisas, enquanto os carros atrás dele buzina frenéticos. (Saramago, 1998:11)

A dispersão contínua de sinais digitais²³⁷ antecipa a praga branca pela via desta banalização endêmica da visão, que afoga o espaço mental num fluxo imparável de imagens ocultando a experiência somática por detrás de uma superfície neutra, indistinta, sem contornos emocionais. Este ‘imperialismo’ visual provoca um esmagamento do corpo real, reduzindo “a existência à pura imagem da presença” (Gil, 2008:124) e o homem a um simples espetador da sua experiência:

Num mundo saturado de imagens, em que “com zoom e sem zoom”, como diz Saramago em seu diário, as mais terríveis imagens mostram-se “em tempo real” nas telas de televisões, os olhos habitam-se a ver o horror – num “caminho para a insensibilidade”, como também nota Saramago – ou recusam-se a vê-lo, como se quedassem imobilizados, inertes, cegos – numa cegueira consentida – diante de uma tela branca. (Carmo, 2007:7)

Este paradigma do modo de vida leviano da humanidade atual, aniquilando a sua consistência fenomenológica através de um fluxo intensivo da visibilidade, foi também realçado por Italo Calvino em *Seis propostas para o próximo milénio*: “[...] que futuro estará reservado à imaginação individual nessa que se convencionou chamar a «civilização da imagem»? O poder de evocar imagens *in absentia* continuará a desenvolver-se numa humanidade cada vez mais inundada pelo dilúvio das imagens pré-fabricadas?” (Calvino, 2010:107). Uma nova dimensão civilizacional, que hiperboliza a visibilidade, impõe uma cegueira voluntária que obnubila a força da imaginação e do sonho:

Se incluí a Visibilidade em minha lista de valores a preservar foi para advertir que estamos correndo o perigo de perder uma faculdade humana fundamental: a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca. (Calvino, 2010:107-108)

Mais do que isso, a tecnologia proporciona um fluxo acelerado de imagens que mutuamente se diluem numa indistinção sensorial do espaço liso deleuziano: “Em nossa

²³⁷ “L’image mentale, transcrite aussitôt à l’écran, ne peut prétendre à la qualité de la métaphore. Par la même occasion, nous sommes devenus tout bonnement des signalements se prêtant, virtuellement, au traitement de l’image. Notre signalement nous précède, se présente comme une fiche à préciser, à modeler, et, dans certains cas, à traquer et à débusquer. Il peut alors défiler sur les circuits, absorbé par la rotation automatique des flux signalétiques.” (Gauthier, 1996:39)

memória se depositam, por estratos sucessivos, mil estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo.” (*idem*:107). Assim, a intensidade do viver somático “alisa-se” num campo visual sem horizonte emotivo, sem protuberâncias sensoriais individualizadoras. Por conseguinte, Calvino propõe duas soluções para esta “brancura” gerada pela visibilidade proliferante: ou “reciclar as imagens usadas” ou “apagar tudo e recomeçar de zero” (*idem*:111). No romance *Ensaio sobre a Cegueira*, Saramago conjuga estas duas possibilidades na recuperação da plenitude sensorial humana, submergindo a visão numa brancura geral, mas “reciclando” a humanidade a partir de uma ‘semente’ de visão da mulher do médico: “[...] é um romance sobre a visão e a privação dela; sobre a forma de estar no mundo, atentando nele devidamente ou não; é um romance, em última análise, sobre a possibilidade de constituição das imagens, de forma subjectiva e objectiva – da sua consideração, da sua interpretação crítica.” (Seixo, 1999:106). Assim sendo, um trauma de visão²³⁸ transforma-se numa possibilidade de revalidar a consciência de si e do mundo: “[...] *Ensaio sobre a Cegueira* pode ser considerado como um romance sobre a possibilidade de constituição das imagens, e agora verificamos ser essa possibilidade física (do corpo), temporal (da recordação), material (plástica) ou metafísica (espiritual).” (Seixo, 1999:121). Um jogo semântico inserido no espaço perceptivo entre “olhar” e “ver”, entre os agentes das imagens que se tornam, também, objetos destas últimas, torna complexa esta relação devoradora entre o olhar humano e o olhar das imagens:

As imagens não vêem, Engano teu, as imagens vêem com os olhos que as vêem, só agora a cegueira é para todos, Tu continuas a ver, Cada vez irei vendo menos, mesmo que não perca a vista tornar-me-ei mais e mais cega cada dia porque não terei quem me veja, Se foi o padre quem tapou os olhos das imagens, É só uma ideia minha, É a única hipótese que tem um verdadeiro sentido, é a única que pode dar alguma grandeza a esta nossa miséria, [...] (Saramago, 1998:302)

²³⁸ Esta experiência-limite da cegueira pode ser um reflexo das tendências atuais para colocar o corpo em situações de risco extremo ou situações ordálias: “L’ordalie porte en elle la chance d’une autre naissance, d’un nouveau départ. C’est là son aboutissement logique. S’il choisissait réellement la mort, l’individu userait d’une forme de suicide et ne bénéficierait d’aucune issue. Mais la structure est telle que, sans le contact avec la mort, rien ne pourrait changer à son existence. Le sentiment d’identité et le projet de vivre de l’individu en sortent fortifiés. L’ordalie surmontée crée du temps, elle ouvre l’avenir. Le côtoiement de la mort a ici une valeur d’ouverture au monde, elle retrouve l’anthropologie des rites de passage où il s’agit de mourir symboliquement pour renaître à un ordre différent de réalité à travers un gain statutaire. Dans l’ordalie, les incidences de la survie sont intimes, elles aboutissent à la création d’un foyer de sens nouvellement acquis, propice à une autre donnée de l’existence.” (Le Breton, 2000:171-172).

O episódio que acentua a segunda cegueira dos símbolos mais enraizados na civilização humana (a descoberta dos “ídolos” da igreja²³⁹, de olhos tapados e com uma fita branca) ‘justifica’ este caminho de tortura somática, salvando-se do olhar gorgónico das imagens, da dessrealização da experiência do corpo. Nesta nova equação do olhar devorador, o corpo não se solidifica, nem se torna um vestígio material visível como no caso da paralisia provocada por Gorgona, mas, antes, uma “ausência necessária” para a ecologia digital, que investe numa condição gnóstica de imaterialização da carne:

Ce n’est pas un hasard si le nouveau lieu le plus caractéristique, dans l’univers innové des médias touchés par l’innovation, est cette *interface* qui ne désigne plus l’espace de rencontre entre les visages, mais le point de contact entre visages et non-visages, ou entre deux non-visages. (Sloterdijk, 2002:2007)

Regressando ao texto de Saramago, que alude a uma força hierática emergindo do olhar das imagens sagradas, extrapolamos este simbolismo para uma esfera mais abrangente da nossa atual condição de visibilidade que o espaço virtual prolonga: “L’espace virtuel des médias cybernétiques et l’extérieur modernisé qui ne peut plus, en aucune manière, être présent sous la forme de l’intérieur divin; il est rendu praticable comme une extériorité auquel, d’emblée, ne correspond aucun intérieur”. (Sloterdijk, 2002:75). A brancura como fantasma existencial, exacerbando um vazio de acontecimentos, implica o abandono do corpo numa desertificação sensorial, ou seja, numa nadificação somática imposta pela nova ordem digital: “La lutte s’achève par le corps mystique blanc d’albâtre. Je ne suis plus rien. Ou par le corps cybernétique, boîte noire, autre néant.” (Serres, 1885:22). Neste cenário apocalítico *leukótico* que transforma o mundo num espaço de indeterminação e alienação, o sentimento de ausência amplifica-se numa deflagração universal de solidão absoluta:

Habituada já aos rumores contínuos da camarata, a mulher do médico estranhava o silêncio, um silêncio que parecia estar a ocupar o espaço de uma ausência, como se a humanidade, toda ela, tivesse desaparecido, deixando apenas uma luz acesa e um soldado a guardá-la, a ela e a um resto de homens e de mulheres que a não podiam ver. (Saramago, 1985:154)

²³⁹ Saramago, no romance *Levantado do Chão*, alude à mesma cegueira divina: “Deus do céu, como podes tu não ver estas coisas, estes homens e mulheres que tendo inventado um deus se esqueceram de lhe dar olhos, ou o fizeram de propósito, porque nenhum deus é digno do seu criador, e portanto não o deverá ver.” (1998c: 221)

Neste sentido, a brancura simboliza um rito de passagem para uma nova ordem ontológica, onde o mundo é redimensionado a partir do simulacro da realidade e a contemplação é substituída pela espetacularização. As trevas da caverna de Platão obnubilando a realidade²⁴⁰ do mundo transformam-se, na ‘variante’ de Saramago, numa luz invasiva que dissolve a matriz existencial em ilusão de glória cognitiva. Parodiando a tradição simbólica universal que associa a luz à sabedoria e à lucidez, o narrador lança um repto à humanidade, confrontada com este delírio de sinais resplandecentes:

A vantagem de que gozavam estes cegos era o que se poderia chamar a ilusão da luz. Na verdade, tanto lhes fazia que fosse de dia ou de noite, crepúsculo da manhã ou crepúsculo da tarde, silente madrugada ou rumorosa hora meridiana, os cegos sempre estavam rodeados duma resplandecente brancura. Como o sol dentro do nevoeiro. Para estes, a cegueira não era viver banalmente rodeado de trevas, mas no interior de uma glória luminosa. (Saramago, 1998:94)

Esta visibilidade extrema, ao mergulhar a realidade num espaço mundano amórfico, torna-se um meio de arquivar o vazio digital, ‘pesadelo’ alucinante de imagens devoradoras. Além do mais, a fulminação visual exorciza a nossa incoerência existencial, ao ‘industrializar’ o olhar e, implicitamente, todo o corpo: “Entre la clairvoyance et l’aveuglement, la vue se perd, se brouille, s’évanouit dans un nuage laiteux : le désordre passe les obstacles que le corps élève devant lui. Qu’il parvienne à les renverser tout à fait, le noir règne, advient la cécité complète.” (Serres, 1985 :113). De facto, a brancura, *cromotropo* que faz alternar possibilidades interpretativas entre a inflação da visibilidade e a cegueira que se manifesta como uma consequência natural, foi um tópico de pensamento intenso no devir literário de Saramago. Nos seus *Cadernos de Lanzarote*, o escritor admite a possibilidade da escrita de um outro *ensaio*, dando ênfase, desta vez, ao “olhar sobrevivente” a esta praga branca:

²⁴⁰ “O meio multideterminante em que observamos as coisas é simultaneamente o real e uma apresentação/representação deformada, o que nos impede de considerar o real platónico como existente – como a fenomenologia tão exaustivamente tentou mostrar. Por isso, o real platónico assume finalmente, para nós, e sem drama, a sua natureza ficcional. O real é sempre, para nós, o conjunto não necessariamente não-contraditório de perfis fenomenais que forjamos a partir, matricialmente, do olhar. Mas esse olhar vê *dentro* desse meio multideterminante: o que vemos e aquilo através de que vemos são, um e outro, parte do mesmo real, muitas vezes a mesma parte do mesmo real.” (Mendes, 2001: 38-39)

Há tempos prometi a Lakis Proguidis, para o seu *L'atelier du roman*, um ensaio sobre Ernesto Sábato, para o qual até já dispunha de título, uma vez que, como é minha incorrigível tineta, baptizo sempre a criança antes de ela ter nascido. Chamar-se-ia *O Olhar Sobrevivente*. O condicional [chamar-se-ia] já está aí a dizer que a promessa não chegou a ser cumprida. Talvez regresse um dia a esse projecto, mas nunca antes de me libertar da legião de cegos que me rodeia. Aliás, é bem possível que o título me tenha vindo, por desconhecidos caminhos, daquele “olhar sobrevivente” que, em sentido literal, existe no *Ensaio sobre a Cegueira*. (Saramago, 1996:14)

*Physis*²⁴¹ e *phaos* (“luz” em grego) seriam, pois, dois pontos fortes de reflexão sobre este “olhar sobrevivente” confrontado com uma eclosão contínua de luz artificial, que dissolve o mundo numa indistinção de imagens. Neste sentido, a luz, metáfora do mundo digital, emerge como uma força subversiva, como um vírus que substitui a própria realidade contaminada pelos seus simulacros. Com o intuito de realçar esta tendência transgressora das imagens que submergem o mundo numa brancura fenomenológica, ou, por outras palavras, atento às consequências filosóficas deste *shift paradigm* ontológico, Saramago ajusta o seu pensamento a um género literário impreciso, a uma outra “brancura” formal procedente de uma atitude visionária, alegoricamente bem ponderada: “[...] sentei-me a trabalhar no *Ensaio sobre a Cegueira*, ensaio que não é ensaio, romance que talvez o não seja, uma alegoria, um conto “filosófico”, se este fim de século necessita de tais coisas.” (Saramago, 1995:101). Nesta tentativa literária de “retratar” uma atitude filosófica em relação ao mundo das aparências, insere-se, também, o esforço do pintor do romance *Manual da Pintura e Caligrafia*:

Um retrato que deveria conter certa solenidade circunstancial, aquela que não espera dos olhos mais do que um olhar, e depois a cegueira, veio a ser marcado (está sendo marcado agora mesmo) por uma prega irónica que não tracei em nenhum lugar do rosto, que talvez não esteja sequer no rosto de S., mas que dá à tela uma deformação, assim como se alguém a estivesse torcendo, simultaneamente, em dois sentidos diferentes, como fazem às imagens os espelhos irregulares ou defeituosos. (Saramago, 1993:45)

É importante frisar, no fragmento supracitado, a “semente” da oposição olhar-cegueira, que germinou ulteriormente no romance *Ensaio sobre a Cegueira*. A impossibilidade de

²⁴¹ Em grego a palavra significa, de um modo geral, natureza, mas o conceito adquiriu várias aceções filosóficas ao longo do tempo, começando com os pré-socráticos. Limitamo-nos apenas a uma das metáforas filosóficas de Heidegger (1987:26) na qual a palavra grega *physis* é definida como aparição, emergência de um fenómeno, tal como o florescimento de uma rosa que se revela ao nosso olhar. Retemos, então, apenas este aspeto visual da experiência fenomenológica.

‘localizar’ a cegueira no rosto de S. transforma o retrato numa paisagem lisa, onde a “brancura” é designada por uma entropia estilística de linhas. Assim, as imagens plásticas refletindo “defeituosamente” o modelo real seriam, na perspetiva de Saramago, a melhor maneira de metaforizar a cegueira, no caso do *Manual de Pintura e Caligrafia*, e através de uma rasura branca apagando os contornos do retrato do mundo, no caso do *Ensaio sobre a Cegueira*.

2. A emersão da brancura digital

Como ver além destas imagens defeituosas e como se afastar desta cegueira que molda realidades imprevisíveis baseadas em “erros” será o primeiro passo para alcançar uma autenticidade do ato cognitivo:

Toda a minha obra pode ser entendida como uma reflexão sobre o erro. Sim, sobre o erro como verdade instalada e por isso suspeita, sobre o erro como deturpação intencional de factos, sobre o erro como ilusão dos sentidos e da mente, mas também sobre o erro como ponto necessário para se chegar ao conhecimento.” (Saramago entrevistado por Pilar del Río, 2001 em *José Saramago nas suas palavras*, 2010:325)

Refletir sobre o “erro como verdade instalada” através da mente²⁴² mais não será do que o propósito do romance *Ensaio sobre a Cegueira*; no entanto, curar o corpo desse erro pressupõe um caminho intenso de exploração sensorial, ou seja, a validação dos olhos não pelo esforço mental, mas pela via fenomenológica dos outros sentidos:

Sur ce fond vague d’un corps quasi absent, la souffrance apporte un trop-plein de présence et de lucidité. Elle arrache cet aveuglement, si nécessaire au quotidien comme aux actes les plus difficiles. La douleur croît avec la conscience et la conscience avec la douleur. Que nous manque-t-il dans la souffrance ? La vierge et la vivace inconscience corporelle. Cette virginité blanche [...] (Serres, 1999:58)

²⁴² “Quem sabe, o médico sorriu sem querer, na verdade os olhos não são mais do que umas lentes, umas objectivas. O cérebro é que realmente vê, tal como na película a imagem aparece” (Saramago, 1998:70)

Nesta conjuntura, a cegueira generalizada torna-se apenas um pretexto não só para a ‘experimentação’ extrema da dor, da fadiga, da morte do outro, da sexualidade desenfreada, mas também do contacto empático com os outros corpos (o grupo de cegos guiados pela mulher do médico aprofunda a amizade e o amor através do contacto físico direto sem a distância imposta pelo olhar). Por consequência, tudo o que constrói uma rede social numa situação de cegueira tem de dar voz ao tacto, olfacto, ouvido e gosto, saindo, desta forma, da atonalidade inerente a uma existência guiada somente pelo olhar. Assim sendo, o corpo reconquista o seu peso fisiológico e fenomenológico, que foi corrompido no processo de digitalização do mundo. Mergulhar no sensorial será, então, fazer prevalecer o háptico e o olfacto, em detrimento da civilização baseada no olhar:

[...] tão longe estamos do mundo que não tarda que comecemos a não saber quem somos, nem nos lembrámos sequer de nos dizer como nos chamamos, e para quê, para que iriam servir-nos os nomes se nenhum cão reconhece outro cão ou se lhe dá a conhecer pelos nomes que lhes foram postos, é pelo cheiro que identifica e se dá a identificar nós aqui somos como uma outra raça de cães, conhecemo-nos pelo ladrar, pelo falar, o resto das feições, cor dos olhos, da pele, do cabelo, não conta, é como se não existisse, eu ainda vejo, mas até quando. (Saramago, 1998:64)

Portanto, o corpo torna-se o veículo dos significados narrativos²⁴³ nesta epidemia iniciática de cegueira, uma partitura de leitura que dá voz a um projeto ‘epistemófilico’ de autoconhecimento do qual está ausente o conceito de *pudenda* (relembramos a invisibilidade dos corpos no contexto de cegueira). De facto, a cegueira configura um caminho iniciático no mundo somático, através de um mapa sensorial intenso, para a descoberta do potencial fenomenológico do corpo, que permanece uma *terra incógnita* na sua capacidade autoperceptiva. Assim, paradoxalmente, a cegueira branca torna-se um meio de ultrapassar uma “cegueira” inerente ao próprio corpo ‘abafado’ num anonimato existencial, estado fenomenológico definido por Merleau-Ponty:

[...] la présence du corps propre est d’un tout autre genre: il n’est pas à la limite d’une exploration indéfinie, il se refuse à l’exploration et se présente toujours à

²⁴³ “Narratives in which a body becomes a central preoccupation can be especially revelatory of the effort to bring the body into the linguistic realm because they repeatedly tell the story of a body’s entrance into meaning. That is, they dramatize ways in which the body becomes a key signifying factor in a text: how, we might say, it embodies meaning.” (Brooks, 1994:8)

moi sous le même angle. Sa permanence n'est pas une permanence dans le monde mais une permanence de mon côté. Dire qu'il est toujours près de moi, toujours là pour moi, c'est dire que jamais il n'est vraiment devant moi, que je ne peux pas le déployer sous mon regard, qu'il demeure en marge de toutes mes perceptions, qu'il est avec moi. (Merleau-Ponty, 1987:106)

Mas, além de mergulhar neste novo “sistema de significação”, o romance *Ensaio sobre a Cegueira* constrói, num discurso dialético, não apenas uma alegoria entre ver e não-ver, mas, sobretudo, entre sentir e não-sentir, num percurso iniciático de ‘reconquista fenomenológica’. Reinterpretando o mito de Platão e dando ênfase à revelação da verdade através da luz cegante à saída da caverna, o romance de Saramago propõe uma variante adaptada ao ‘iluminismo digital’, ocultando a verdade da experiência sensorial através do monopólio visual: sair da luz digital para entrar na verdade do corpo, ou seja, reaprender a entrar de novo na ‘caverna’ do ser ou, mais bem dito, do corpo fenomenológico:

Ao falarmos da carne do visível, não pretendemos fazer antropologia, descrever um mundo recoberto por todas as nossas projeções, salvo o que possa estar sob a máscara humana. Queremos dizer, ao contrário, que o ser carnal, como ser das profundidades, em várias camadas ou de várias faces, ser de latência e apresentação de certa ausência, é um protótipo do Ser, de que nosso corpo, o sensível sentiente, é uma variante extraordinária, cujo paradoxo constitutivo, porém, já está em todo visível: já o cubo reúne em si *visibilia impossíveis*, como o meu corpo é, concomitantemente, corpo fenomenal e corpo objetivo, e se, enfim, existe, existe como ele, por um golpe de força. O que se chama um visível é, dizíamos, uma qualidade prene de uma textura, a superfície de uma profundidade, corte de um ser maciço, grão ou corpúsculo levado por uma onda do Ser. (Merleau-Ponty, 2003:132-133)

Tendo em conta este foco de restituição fenomenológica através da descida infernal às trevas da bestialidade primitiva, ao longo do percurso ‘órfico’ imaginado no romance *Ensaio sobre a Cegueira*, Saramago inspira-se numa experiência precoce de desgosto que teve durante a sua infância. Mediante um retrato sucinto de um parente cego dos vizinhos, vai-se delineando as linhas macabras de uma convivência miserável com o próprio corpo, abandonado pela vigilância da visão:

De tempos a tempos, creio que uma vez ou duas por mês, aparecia ali de visita um parente deles, sobrinho ou primo seria, de nome Júlio, cego, e que estava internado não sei em que asilo. Vestia um uniforme de cotim cinzento deslavado. Glabro de cara, com pouco cabelo na cabeça, e esse mesmo cortado à escovinha, tinha os olhos quase brancos e o ar de quem se masturbava todos os dias (é agora que o estou a pensar, não nessa altura), mas o que nele mais me desagradava era o cheiro que

desprendia, um odor a ranço, a comida fria e triste, a roupa mal lavada, sensações que na minha memória iriam ficar para sempre associadas à cegueira e que provavelmente se reproduziram no *Ensaio*. (Saramago, 2006:113)

Acompanhando a caminhada penosa dos cegos, o narrador procura hiperbolizar a visão da mulher do médico, que assiste a uma intensificação do sofrimento somático do grupo de “brancos”, obrigados a seguir não apenas as orientações da mulher vidente, mas, sobretudo a própria intuição hipertrofiada. Neste sentido, o olhar da mulher transforma-se num “olhar de carne”, empático com a vibração sensorial dos outros e ultrapassando, por conseguinte, o nível superficial de ‘compiladores’ de realidade, na terminologia de Merleau-Ponty: “Qual a vantagem, quando tudo se resume a compreender que os nossos olhos de carne são muito mais do que receptores para as luzes, as cores e as linhas: *compiladores* do mundo, que têm o dom do visível, tal como se diz que o homem inspirado tem o dom das línguas.” (2002:45). Por esta razão, a distância operada pelo olhar entre o espetador e o seu universo transforma-se, no caso da cegueira, numa certeza fenomenológica que desfaz qualquer equívoco da realidade material e conquista novos horizontes imaginários: “E as pessoas, como vão, perguntou a rapariga dos óculos escuros, Vão como fantasmas, ser fantasma deve ser isto, ter a certeza de que a vida existe, porque quatro sentidos o dizem, e não a poder ver, [...]” (Saramago, 1998:233).

Interrogar o mundo através da experimentação fenomenológica completa (os cegos intensificam a sensorialidade olfativa, háptica e auditiva, guiando-se pelo olhar da mulher vidente) configura uma nova matriz do conhecimento, que substrai o corpo aos horizontes do olhar para o entregar à sua ‘concavidade’ de carne, ao seu potencial sinestésico. Após termos recuperado esta perspectiva que subverte a segregação sensorial do corpo na captura poética do mundo, regressemos ao texto autobiográfico *As Pequenas Memórias*, onde o simples ato de pescar evoca uma experiência de ‘recolha’ perceptiva que invalida a ubiquidade do olhar:

Como consequência, as minhas capturas sempre se reduziram a uns poucos pampos, barbos uma raridade e pequenos, e muitas horas passadas em vão (em vão, a bem dizer, nenhuma, porque, sem que me desse conta, ia «pescando» coisas que no futuro não viriam a ser menos importantes para mim, imagens, cheiros, rumores, aragens, sensações). (Saramago, 2006:84)

“Pescar” criativamente detalhes da existência através de uma combinatória sensorial contemplativa será, então, o primeiro passo para uma “cegueira” ulterior, intensificadora do

processo artístico no seu devir de escritor. Assim, como num desafio lúdico adolescente, fechar os olhos obriga a um modo de vida poético, porque sinestésico e em harmonia com o mundo. Neste sentido, a experiência traumática de cegueira ocorrente no romance em exegese confronta a personagem, numa fase inicial, com a perda total de referências, situando-a numa brancura a partir da qual a realidade se recompõe através do mesmo esforço sinestésico:

Sabia que estava na sua casa, reconhecia-a pelo odor, pela atmosfera, pelo silêncio, distinguia os móveis e os objectos só de tocar-lhes, passar-lhes os dedos por cima, ao de leve, mas era também como se tudo isto estivesse já a diluir-se numa espécie de estranha dimensão, sem direcções nem referências, sem norte nem sul, sem baixo nem alto. Como toda a gente provavelmente o fez, jogara algumas vezes consigo mesmo, na adolescência, ao jogo do E se eu fosse cego, e chegara à conclusão, ao cabo de cinco minutos com os olhos fechados, de que a cegueira, sem dúvida alguma uma terrível desgraça, poderia, ainda assim, ser relativamente suportável se a vítima de tal infelicidade tivesse conservado uma lembrança suficiente, não só das cores, mas também das formas e dos planos, das superfícies e dos contornos, supondo, claro está, que a dita cegueira não fosse de nascença. (Saramago, 1998:15)

Todavia, esta “desgraça” inicial torna-se, numa segunda etapa de simulação da cegueira, “suportável”, graças a um *repositorium* fenomenológico englobando não apenas as cores do mundo, mas também as ‘protuberâncias’ emotivas associadas às morfologias reais: o mundo como superfície visual acaba por ser um ecrã táctil, uma interface gestual que emana possibilidades de “contínua encarnação” (Dantas, 2001:176). Assim se enfoca o primado da impressão, no seu aspeto háptico, sobre a expressão da visão, matriz de brancura fenomenológica, nesta trajetória de sofrimento dos cegos num lugar topofóbico – o manicómio. O protagonismo “epidérmico” atribuído à rapariga dos óculos (‘perita’, no aspeto háptico, nas relações humanas graças à profissão de prostituta que exerceu antes de ser contaminada pela praga branca) instala, em particular, um paradigma social baseado na intensificação do contacto físico:

Da sua cama do outro lado da coxia, a rapariga dos óculos escuros levantou-se e, guiada pelos soluços, aproximou-se de braços estendidos. Está aflita, precisa de alguma coisa, ia perguntando à medida que avançava, e tocou com as duas mãos nos corpos deitados. A discricção mandava que imediatamente as retirasse, e essa ordem deu-lha o cérebro com certeza, mas as mãos não obedeceram, apenas tornaram mais subtil o contacto, nada mais que um leve roce da epiderme na manta grosseira e tépida. Precisa de alguma coisa, tornou a perguntar a rapariga, e, agora sim, as mãos já se retiraram, já se levantaram, perderam-se na brancura estéril, no desamparo. (Saramago, 1998:100)

Assim, os braços substituem o olhar como extensão ‘discreta’ do corpo, tornando-se uma ferramenta somática do *feedback* social, que ‘entrelaça’ as identidades apagadas na brancura. A cegueira é uma ‘deficiência’ que lança um desafio criador ao potencial somático no que respeita à reconstrução de um *imunotópos* exclusivamente humano, baseado na quebra dos limites que definem macroestruturas e microestruturas sociais. Saramago alude, através desta precariedade da atual sociedade que fragilmente constrói ‘imunidades de espumas’²⁴⁴ em imagens digitais, à possibilidade de transgredir a brancura dos sentidos pela revelação da própria cegueira. Seguindo esta linha de pensamento, interpretamos a passagem da ‘normalidade’ em termos de visão para a experiência disfórica da patologia branca como uma alternância entre dois tipos de investimento semântico no lexema “abjeto”, como faz ressaltar a interpretação de Baudrillard:

Sollicitation, sensibilisation, branchement, ciblage, contact, connexion – toute cette terminologie est celle d’une *obscénité blanche*, d’une déjection, d’une abjection ininterrompue. C’est l’obscénité du changement, de cette liquidité féroce des signes, des valeurs, de cette extraversion totale de comportements dans l’opérationnel... Le regard n’est jamais obscène, quoiqu’on en dise. Est obscène au contraire ce qui ne peut plus être regardé, ni donc séduit, tout ce qui, animé ou inanimé, ne peut plus être enveloppé de cette séduction minimale du regard et qui est voué, nu, sans secret à la dévoration immédiate. L’obscénité, c’est la proximité absolue de la chose vue, l’enfouissement du regard dans l’écran de la vision – hypervision en gros plan, dimension sans recul, promiscuité totale du regard à ce qu’il voit. Prostitution. (Baudrillard, 1983:83)

O mesmo tipo de avaliação fisiológica ‘obscena’ do espetáculo degradante da cegueira é feito no romance pela mulher do médico, representante de uma visão panóptica, mapeando um colapso somático numa dimensão abjeta:

²⁴⁴ “La métaphore de l’écume présente l’avantage de mettre en image la disposition topologique de créations d’espaces vitaux qui sont à la fois créatifs et source de sécurité pour eux-mêmes. Non seulement elle rappelle le voisinage d’unités fragiles dans un espace comprimé, mais elle renvoie aussi à la fermeture nécessaire de toute cellule d’écume sur elle-même, bien que celle-ci ne puisse exister qu’en tant qu’utilisatrice d’installations de séparation communes (paroi, portes, couloirs, rues, clôtures, installations frontalières, zones de transit, médias). Ainsi, l’idée de l’écume évoque aussi bien la cofragilité que la coïsolation des unités empilées sous forme d’associations denses. La coexistence doit être pensée comme une coïnsistance : cela ne s’exprime nulle part d’une manière plus claire et plus technique que dans certains concepts de séparation et de liaison de l’espace mis au point par l’architecture contemporaine, notamment dans la formule *Connected Isolation*, qui a été proposée par le groupe d’architectes américains Morphosis [...]” (Sloterdijk, 2013:226)

Pela primeira vez, desde que aqui entrara, a mulher do médico sentiu-se como se estivesse por trás de um microscópio a observar o comportamento de uns seres que não podiam nem sequer suspeitar da sua presença, e isto pareceu-lhe subitamente indigno, obsceno. (Saramago, 1998:71)

Esta invasão ótica da intimidade mais grotesca do corpo humano reinveste simbolicamente o olhar como um sentido hegemónico em relação aos demais sentidos do corpo, uma penetração excessiva nas superfícies da realidade que patenteia uma visão esgotada, como é, igualmente, o caso do romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis*: “Lídia não tem aparecido, a roupa suja acumula-se, o pó cai sobre os móveis e os objetos maciamente, aos poucos as coisas perdem o seu contorno como se estivessem cansadas de existir, será também o efeito de uns olhos que se cansaram de as ver.” (Saramago, 1985:400).

Ao aplicar esta leitura ao trajeto percorrido pelos cegos, entendemos a ‘marcha’ branca pelo labirinto do real, primeiro no manicómio e, depois, na paisagem urbana, como um cenário de sedução da própria sensorialidade, numa “devoração” do mundo sem a mediação das imagens. Ou seja, uma aprendizagem fenomenológica que tem como resultado a reconquista da capacidade de contemplar o mundo e não a revelação de uma forma impudica e abjeta através de um olhar tecnológico. Mas esta saída do labirinto abjeto do olhar mecanizado implica uma entrada no labirinto do abjeto somático, como qualquer renascimento acompanhado pelo sofrimento, degradação do corpo e do meio ambiente. Ilustrando esta ideia, o crítico António José Borges, no seu livro *José Saramago. Da Cegueira à Lucidez*, justifica o nome ‘em branco’ das personagens do romance pela via dada ao protagonismo fenomenológico do corpo:

Reforçando, por outra via, o predito, assiste-nos recordar o motivo por que Saramago não atribui nomes às personagens: tal opção justifica-se pelo facto das próprias não poderem associar o nome às pessoas físicas porque não as vêem. Donde, realça – à maneira de uma lítotes dissimulada e em larga escala: dando a entender que não está convencido de que os nomes sejam o mais importante nas pessoas está realmente a afirmar aquilo de que apenas parece estar convencido – a importância dos sentidos. (Borges, 2010:89)

Além do mais, o nível abjeto do viver somático intensifica-se neste segmento ‘civilizacional’, isento do seu lado panótico: sem o controlo da visão, a sociedade conhece uma experiência extrema de repugnância física. No entanto, ao explorar esta expressão

imunda ou sórdida do invólucro humano, conquista-se, através do desgosto, um território de emoção ‘decantada’ nesta experiência de *catharsis*: “Disgust is always very present to the senses, arguable more than any other emotion”. (Miller, 1997:33). Aliás, a repugnância manifesta-se como uma emoção omnipresente num cenário epidémico, tendo em vista a fobia de contaminação configuradora de muros imunitários:

Core disgust, [...] is a cognitively sophisticated emotion, depending on well-developed ideas of contamination and contagion. Disgust is organized by laws of sympathetic magic: a law of similarity holds that similarities in appearance mean deeper similarities in substance, and a law of contamination holds that once in contact always in contact. (Miller, 1997:6)

Segundo Maria Alzira Seixo, a abjeção irradia a nível de convivência em sociedade como uma forma de resguardar a matriz de sobrevivência, intensificando-se durante os cenários disfóricos de calamidades coletivas:

[...] sobre a abjeção, que aprofunda os efeitos de irradiação humana que ela pode integrar, e a vários níveis: pessoal, de relação, de ambiente, afectivo, institucional, etc., culminando na questão essencial (e não o é, neste momento mais que todos temível no plano de ameaças várias, entre as quais a epidémica e nuclear?) da sobrevivência do ser humano, e na valorização das questões mais elementares: o ambiente limpo, o aconchego das relações afectivas, a quietação de um interior de casa preservado, a pureza da água que se bebe [...] (Seixo, 1999:99)

A sensibilidade de Saramago, no que respeita ao mundo encarado na sua vertente repulsiva, está sobejamente patente nos seus textos autobiográficos, revelando a descoberta ingénua da realidade física e desdobrando-se, ulteriormente, em variantes pouco éticas. É o que se passa com a criança de nome José que, aos seis anos de idade, recebe da mãe o primeiro balão, episódio ambivalente revelador de uma euforia inicial e desembocando numa desilusão acentuada pela experiência inestética destacada em *Pequenas Memórias*:

Olhei e vi. O balão esvaziara-se, tinha vindo a arrastá-lo pelo chão sem me dar conta, era uma coisa suja, enrugada, informe, e dois homens que vinham atrás riam-se e apontavam-me com o dedo, a mim, naquela ocasião o mais ridículo dos espécimes humanos. [...]. Aquela coisa suja, enrugada e informe era realmente o mundo. (Saramago, 2006:77)

A imundície e o grotesco da realidade são metaforizados, desde logo, na imagem deste primeiro balão que choca a harmonia psicológica da criança; o mundo torna-se um palco de indecência orgânica, uma ofensa estética, uma alteração material suprema que acompanha a degradação somática, um processo residual contínuo, específico de qualquer episódio epidémico. No romance *Ensaio sobre a Cegueira*, este aspeto residual da vida e da morte transforma este “evento branco” numa *saga* dos sentidos hiperbolizados, registrando o grotesco físico e psicológico através de imagens chocantes. Mas, para além desta decomposição entrópica do mundo e do corpo, Saramago enriquece a paisagem de horror, adicionando-lhe cenas de crueldade extrema (as violações, os crimes, a sabotagem alimentar, as cenas fágicas perturbantes de cães comendo pessoas ou da velha alimentando-se de carne crua de galinhas ou de coelhos...), que dão relevo aos vestígios somáticos, aos cadáveres e aos fluxos sanguíneos, tópicos dramáticos característicos do teatro da crueldade de Antonin Artaud: “Dans cet espace impossible, le sujet, qui occupe la place d’un trou, s’exprimerait par le gouffre d’un cri où le jaillissement d’un pur «jet de sang», s’il n’était l’inventeur d’une autre scène: celle d’un inlassable et infini travail de l’écriture où la cruauté fait corps et sens.” (Dumoulié, 2000:10). Mas, no contexto epidémico de cegueira, a permutação dos sentidos amplia esta fenomenologia do horror, ao catapultar o corpo num panorama hemorrágico de guerra, cenário suscetível de captar ecos imaginários passíveis de intensificação da abominação. É o caso do ladrão cego que, sendo ferido na perna pelo tacão da rapariga de óculos, experiencia a viscosidade do seu sangue, que perdeu a primazia da cor em proveito da textura repugnante: “O sangue, pegajoso ao tacto, perturbou-o, pensou que devia ser porque não podia vê-lo, o seu sangue tornara-se numa viscosidade sem cor, em algo de certo modo alheio que apesar disso lhe pertencia, mas como uma ameaça de si contra si mesmo.” (Saramago, 1998:56). Assim, a destituição do olhar em proveito do tacto configura um perfil fenomenológico insólito, primitivo, incongruente com o entorpecimento sensorial da civilização. Permanecer fora da barbaridade, dentro dos limites da imundície corporal, confronta os primeiros protagonistas com o obstáculo inicial desta praga ‘branca’:

Apesar disso, e embora sabendo que são raríssimas as educações perfeitas e que mesmo os mais discretos recatos têm os seus pontos débeis, há que reconhecer que os primeiros cegos trazidos a esta quarentena foram capazes, com maior ou menor consciência, de levar com dignidade a cruz da natureza eminentemente escatológica do ser humano. (Saramago, 1998:133)

O manicómio torna-se, desta forma, um *topofóbico* de incubação do próprio corpo, um *foetus* purulento e, também, um meio revelador de intolerância para com os corpo(s) alheio(s), um barco-pavor afastado “segundo a antiga prática, herdada dos tempos da cólera e da febre-amarela, quando os barcos contaminados ou só suspeitos de infecção tinham de permanecer ao largo durante quarenta dias, até ver.” (Saramago, 1998:45).

Sendo o olhar um ato incompleto que facilita a experiência intersubjetiva, o olfato adquire um papel dominante na hierarquia da leitura sensorial do romance *Ensaio sobre a Cegueira*. Lembramos que a esfera semântica de contágio e de miasma desde sempre percorreu o imaginário cultural até ao momento em que a medicina descobriu a contaminação através dos germes. Por isso, a pestiferação atmosférica surge no romance de Saramago como uma segunda onda epidémica, consequência natural do desequilíbrio orgânico suscitado pela praga de cegueira, efeito da poluição proveniente da degradação do corpo excretor, vivo ou morto:

Smells are pervasive and invisible, capable of threatening like poison; smells are the very vehicles of contagion. Odors are thus especially contaminating and much more dangerous than localized substances one may or may not put in the mouth. Before germ theory exists nauseating smells bore the burden of carrying disease, while good smells were curative. (Miller, 1997:66)

Seguindo esta lógica de pensamento, a ‘convivência’ com os cadáveres no mesmo espaço da quarentena expõe os cegos a uma contaminação pela morte através de “vapores”, “emanações” e “venenosos miasmas” (Saramago, 1998:90), suscetível de provocar uma pandemia, pois a atmosfera distribui um *pneuma* coletivo. Decerto, o episódio do romance em que os cegos reivindicam ferramentas aos guardas para o enterro dos mortos possibilita uma interpretação da guerra dos miasmas como estratégia contemporânea de hierarquizar as pessoas em função do acesso aos recursos atmosféricos ‘limpos’. Neste caso, o mundo inteiro transforma-se num campo de concentração que ‘seleciona’ sobreviventes em função da camada atmosférica à qual pode aceder (atente-se na climatização artificial recorrente nas habitações modernas):

Que querem, gritou, Precisamos de uma pá, ou uma enxada, Não há cá disso, ponham-se a andar, Temos de enterrar o corpo, Não enterrem, deixem-no aí a

apodrecer, Se o deixarmos fica a contaminar a atmosfera, Pois que contamine e vos faça bom proveito, A atmosfera não está parada, tanto está aqui como vai para aí. A pertinência do argumento obrigou o militar a reflectir. (Saramago, 1998:84)

Esta ‘conflagração’, obrigando a uma resistência ridícula ao fedor omnipresente, deixa entrever uma civilização obsoleta, segundo a qual a evolução vertical do corpo oculta o poder do olfato em proveito do olhar que impõe a distância e, implicitamente, a ‘esterilização’ dos cheiros. No caso da cegueira, a ‘sinfonia’ olfativa, guiando o corpo para o reencontro com a própria essência orgânica, induz a outras possibilidades tendentes para a construção de matrizes imunitárias. Assim, a proliferação insuportável das dejeções humanas oferece um quadro fenomenológico de putrefação visceral, que afronta o olfato de uma forma invasiva. Se, no caso da visão, podemos evitar imagens horrorosas fechando os olhos, no caso da pestiferação atmosférica o veneno identifica-se com o *pneuma* vital:

Não era só o cheiro fétido que vinha das latrinas em lufadas, em exalações que davam vontade de vomitar, era também o odor acumulado de duzentas e cinquenta pessoas, cujos corpos, macerados no seu próprio suor, não podiam nem sabiam se lavar, que vestiam roupas em cada dia mais imundas, que dormiam em camas onde não era raro haver dejeções. (Saramago, 1998:136)

Conectada com o estado liminar e com a asfixia, a intoxicação olfativa espraia-se, através da sinestesia, pelo deserto branco. O corpo começa a instaurar uma outra hierarquia dos sentidos, reconquistando pouco a pouco um contorno fenomenológico nesta brancura das imagens:

O fedor asfixiava. Tinha a impressão de haver pisado uma pasta mole, os excrementos de alguém que não acertara com o buraco da retrete ou que resolvera aliviar-se sem querer saber mais de respeito. Tentou imaginar como seria o lugar onde se encontrava, para ele era tudo branco, luminoso, resplandecente, que o eram as paredes e o chão que não podia ver, e absurdamente achou-se a concluir que a luz e a brancura, ali, cheiravam mal. (Saramago, 1998:96)

Neste contexto, a ‘cidadela’ branca do corpo, transparente e estéril pela força sedutora das imagens, inaugura os seus muros somáticos por uma experiência olfativa, invasora e

prolixa. Assim sendo, a esterilidade da realidade perdida num deserto sem referências começa a ganhar consistência pela permutação da visão com o olfato.

Quanto ao sentido do ouvido, esfera de perscrutação da realidade, ele revela-se numa condição de cegueira, como durante um período de normalidade visual, um meio de propagação memética:

Assim, de cama em cama, as notícias iam lentamente dando a volta à camarata, desfiguradas de cada vez que passavam de um receptor ao receptor seguinte, diminuída ou agravada desta maneira a importância das informações, consoante o grau pessoal de optimismo e pessimismo próprio de cada emissor. (Saramago, 1998:150)

Mas, em matéria de som puro, harmonizado pela música e não pela palavra, o ouvido envolve o corpo numa densidade poética universal: “Optique singulière, acoustique totale. Hermès passe-partout se fait musicien car le son ne connaît pas d’obstacle : début de l’emprise totale du verbe.” (Serres, 1985:46). Alternando estas duas vias de solicitação do ouvido, assiste-se, no romance *Ensaio sobre a Cegueira*, a uma oposição entre os altifalantes pelos quais o poder comunica com os cegos e o rádio da personagem “o velho de venda preta”, cujas ondas sonoras consolam os enclausurados. Mas, à imagem do mundo da teleportabilidade visual que falha no colapso branco, também estas tecnologias de extensão sensorial auditiva conhecem o fracasso:

Durante muito tempo ainda o velho da venda preta manteve o ouvido pegado à caixa agora inerte, como se estivesse à espera do regresso da voz e da continuação do noticiário. Porém, adivinhava, sabia que ela não tornaria mais. O mal-branco não cegara apenas o locutor. Como um rastilho, atingira rápida e sucessivamente quantos se encontravam na estação. Então o velho da venda preta deixou cair o rádio no chão. (Saramago, 1998:150)

Por conseguinte, a única forma de ‘abraçar’ o mundo implica uma pureza dos sentidos do corpo; o simulacro, a mediatização e a extensão sensorial tornam-se obsoletas relativamente a uma realidade somática livre da ilusão visual. A partir da reconquista desta nova consciência do mundo, filtrada por uma experiência intensa de sofrimento do corpo se conecta de novo com um mundo sem a mediação estéril e distante do olhar, a visão pode ser reinserida entre os outros sentidos como um caminho renovado para a lucidez: “Vous qui regardez tout de vos yeux toujours ouverts, votre lucidité ne se baigne-t-elle jamais de

larmes?” (Serres, 1985:44). Neste sentido, vários episódios do romance *Ensaio sobre a Cegueira* confirmam esta lucidez purificada, a começar pelas lágrimas da mulher vidente enxugadas por um cão e a desaguar, por extensão metonímica, na chuva que limpa, numa dança eufórica, os corpos despertos na outra dimensão sensorial: “The eyes are also the only orifice from which a non-disgusting secretion flows: tears, which owe their privileged position to their source, their clarity, their liquidity, their non-adhering nature, their lack of odor, and their clear taste.” (Miller, 1997:90).

Mas, antes de alcançar esta purificação fenomenológica, os cegos têm de sair do manicómio, do “labirinto racional” para a cidade, “um labirinto enlouquecido” (Bañon, 2004:294), onde a memória se torna inútil neste deserto urbano branco. A expulsão do manicómio (advinda de um incêndio purificador) do grupo de cegos, guiados pela mulher vidente no espaço citadino, confronta os sentidos com uma praga de miséria, delindo qualquer forma de vida e transfigurando os elementos urbanísticos numa massa putrefacta, matriz orgânica de um horizonte atmosférico denso e opaco: a névoa. Neste sentido, Gilles Deleuze, retomando a teoria das cores de Goethe desenvolvida no tratado *Zur Farbenlehre* (1810), afirma que não é a sombra que se opõe à luz, mas a brancura: “Le blanc, c’est la première opacité. Le blanc, c’est l’éclat fortuitement obscur – ça c’est vraiment une belle formule. C’est la formule de l’abstraction lyrique. Le blanc, c’est l’éclat fortuitement obscur du transparent pur, c’est-à-dire du pur lumineux.” (Deleuze, 1982). No romance *Ensaio sobre a Cegueira*, a densidade ótica do branco transfere-se para a consistência da realidade citadina, pela via de uma névoa que satura a atmosfera de matéria em decomposição:

O lixo nas ruas, que parece ter-se duplicado desde ontem, os excrementos humanos, meio liquefeitos pela chuva violenta, os de antes, pastosos ou diarreicos, os que estão a ser eliminados agora mesmo por estes homens e estas mulheres enquanto vamos passando, saturam de fedor a atmosfera, como uma névoa densa através da qual só com grande esforço é possível avançar. Numa praça rodeada de árvores, com uma estátua ao centro, uma matilha de cães devora um homem. (Saramago, 1998:251)

Nesta paisagem miasmática, a entropia urbana, induzida pela putrefação geral dos corpos, pelo esvaziamento orgânico numa massa que agudiza os obstáculos ao longo da caminhada dos cegos, contém virtualidades de renovação morfológica do espaço vital da cidade: “Cimetières, prisons, hôpitaux, tueries d’animaux égailent brusquement la ville

d'abcès sinistres, jusqu'à induire le remodellement de l'espace urbain." (Vigarello, 1985:158). Percorrer este espaço disfórico num itinerário de sobrevivência provoca uma expansão sensorial, que ultrapassa este horizonte e corporaliza a densidade branca, e transmutando-a numa leveza transparente do ser:

La redécouverte de l'épaisseur sensible du monde connaît là une voie royale, qu'il s'agisse de l'inconfort ou de l'allégresse. La marche est une méthode d'immersion dans le monde, un moyen de se pénétrer de la nature traversée, de se mettre en contact avec un univers inaccessible aux modalités de connaissance ou de perception de la vie quotidienne. Au fil de son avancée le marcheur élargit son regard sur le monde, plonge son corps dans des conditions nouvelles. (Le Breton, 2000b:34)

Assim, a marcha dos cegos pela cidade representa uma reterritorialização do corpo, carregando um excesso de matéria, uma passagem de branco opaco²⁴⁵ para a clareza da luz. A cinética dos cegos no espaço urbano implica uma motricidade intuitiva, esquecida no deslizar locomotor específico da civilização contemporânea; sentir as protuberâncias da realidade representa a saída da matriz digital, da brancura que desertificou a sensorialidade humana:

No lugar onde o automóvel destrói qualquer experiência estesiológica, tátil, o esforço e a fadiga, os corpos móveis procuram hoje o contacto, a descontinuidade dos relevos, a mudança de posição, a ocupação de lugares inéditos. O encadeamento dos volumes, a variação da velocidade corporal, o risco, e espaço a três dimensões. (Andrieu, 2004:164)

Além do mais, a experiência sinestésica não se reduz apenas ao plano epidérmico, antes devendo-se a uma imbricação dolorosa entre os sentidos e o espaço, pois a condição patológica coletiva torna a cidade um tópico de terror e de mutilação. Intensificando-se o 'dialeto' fenomenológico através de uma coreografia somática disfórica, a caminhada dos cegos implica o reencontro com um corpo pleno:

As dores que sentimos, as doenças reais ou imaginárias nos dão algo com que nos relacionarmos, evitam que escorreguemos para fora do mundo, que nos

²⁴⁵ No romance *Manual de Pintura e Caligrafia*, Saramago faz referência à mesma 'conversão' da brancura em luz, uma emergência do mundo material compacto numa atmosfera existencial etérea: "Houve certamente sufocações na minha infância, figuras monstruosas ou apenas negras (brancas, diria um negro) sentadas no meu coração, para que este tambor rebrilhante invoque terrores tão primitivos. Sair, neste caso, é realmente surdir, emergir, ou irromper do elemento denso para o ar transparente e respirável." (Saramago, 1993:62).

atolemos no desespero da completa solidão e do vazio total. Em uma palavra, a doença é um objeto. Nós nos transferimos para o nosso próprio corpo como se ele fosse um amigo no qual podemos nos apoiar para conseguir força ou um inimigo que nos ameace com o perigo. Pelo menos, ela nos faz sentir reais e nos dá um pouco de influência sobre o nosso destino. (Becker, 2007:179)

A incorporação do sofrimento hiperbolizando o sistema sensorial configura uma interface “de apoio” entre o ser e o abismo de ausência ou, nas palavras de Saramago em *A estátua e a pedra*, uma maneira de “entender o novo mundo [...] ao abandonar a superfície da pedra e passar para o interior.” (2013:34). Nesta situação de nomadismo urbano provocado pela epidemia de cegueira branca, a marcha será a ‘ferramenta’ que vai esculpir o corpo na pedra da cidade e destacar um perfil sensorial livre da narcose branca. Por outras palavras, podemos afirmar que a cinética do corpo pelo espaço é uma maneira de transgredir o vazio digital, atribuindo-lhe a “espessura” do mundo. Ao emergir da brancura através de um desvelamento sensorial hiperbolizado, o corpo ganha uma dimensão ‘indecente’ para o único olhar disponível que contempla esta realidade disfórica. É o caso da mulher vidente que assiste a este espetáculo de horror, de nomadismo, justificado pela procura de meios de subsistência dos cegos. Na ‘cavalcada’ dos corpos esfomeados, sujos, miseráveis e sem referências espaciais, o horror culmina com a descoberta do “túmulo consumista”²⁴⁶, dos cadáveres empilhados na cave de um supermercado:

O médico ouviu os vômitos, os arrancos, a tosse, correu conforme pode, tropeçou e caiu, levantou-se e caiu, enfim apertou a mulher nos braços, Que aconteceu, perguntou, trémulo, ela só dizia, Leva-me daqui, leva-me daqui por favor, pela primeira vez desde que a cegueira chegara era ele quem guiava a mulher, guiava-a sem saber para onde, para qualquer parte longe destas portas, das chamas que não podia ver. (Saramago, 1998:298)

Ao alcançar esta visibilidade, *húbris* carreando a elisão do sentido da realidade, a mulher do médico perde o seu sistema de navegação pelo mundo através de uma cegueira voluntária: “O confronto com a morte e o sofrimento compromete a homeostasia.” (Damasio, 2003:303). Desta vez, ela permuta o seu lugar com o do marido, deixando-se guiar por ele no branco monolítico que apaga os contornos terríveis da materialidade excessiva. Este episódio lembra um outro cenário epidémico, ocorrente no romance *Memorial do Convento*, de febre-

²⁴⁶ Encontrámos a revelação similar horrorosa que Cipriano Algor teve no Centro, ao descobrir os cadáveres ocultados na ‘caverna’ do *shopping-mall*.

amarela, onde a mulher de “olhar excessivo”, Blimunda, se deixa também guiar por Baltasar, depois de ter visto o palco visceral dos moribundos. Numa “fadiga infinita” (Saramago, 1998:158) de fechar os olhos a este espetáculo orgânico da vida, Blimunda opõe-se à mulher do médico, que se confrontou com uma endoscopia dos cadáveres em decomposição, dos corpos devorados pelos cães, fogo, miséria e violação coletiva. Por isso, num gesto edipiano²⁴⁷ de cegueira voluntária, as duas mulheres consideram que “há mil razões para que o cérebro se feche” (Saramago, 1998:26), pois a visão já não tem objetos para contemplar, a não ser este horizonte de crueldade que mergulha o corpo num trauma contínuo. Mas, como poeticamente afirma Inês Pedrosa no seu romance *Fazes-me falta*, a “cada ato de horror corresponde uma quantidade infinita de amor” (2010:38), tornando-se a empatia a verdadeira visão que se opõe ao “olhar” dos cegos ou, mais bem dito, à “amargura” branca do “olhar dos videntes” (Saramago, 1998:180). Num compromisso social autêntico, mas também com o próprio corpo, o grupo de cegos guiados pela mulher alcança uma consciência alargada da vida, uma outra visão do mundo antecipada pelo romance *Memorial do Convento*: “[...] este é o dia de ver, não o de olhar, que esse pouco é o que fazem o que, olhos tendo, são outra qualidade de cegos.” (Saramago, 1998:92).

²⁴⁷ No romance *Manual de Pintura e Caligrafia*, surge a mesma atitude interrogativa em relação às razões da cegueira voluntária: “Há uma relação pacífica entre o olho e a pele que o olho vê: quem sabe se a cegueira não seria preferível à visão agudíssima do falcão instalada em órbitas humanas? Para os olhos da águia, como é a pele de Julieta? Que foi que viu Édipo quando com as suas próprias unhas se cegou?” (Saramago, 1993:61)

CONCLUSÃO

“Tu es auto-contagieux, ne l’oublie pas. Ne laisse pas ton « Toi » prendre le dessus, écrivait Henri Michaux.» (Sloterdijk, 2002:225)

“Nous sommes le un et le multiple, nous sommes le un multiplié.” (Ionesco, *La Quête intermittente*)

Parece desnecessário questionar o caráter atual do conceito de ‘viralidade’ : predadora de vocação e de profissão, ela corrói o corpo, dilacera a alma, insinua-se na comunicação e invade sub-repticiamente a morte. Nesta ordem de ideias, o ponto de partida da nossa dissertação consistiu no relacionamento e na subsequente aplicação do conceito proteiforme de viralidade à obra dos escritores José Saramago e Eugène Ionesco, incidindo, particularmente, sobre a cinética replicadora em vários paradigmas da existência: somático, memético, metafísico e digital. De facto, o nosso posicionamento crítico demonstrou que a condição hodierna viral, redefinida constantemente pelos novos horizontes tecnológicos, abriu um canal de ‘diálogo’ entre várias representações ficcionais patentes nas obras dos Autores supracitados. Ao selecionar um *corpus* de textos representativos e dilucidativos do título, tentámos atualizar e inovar a receção dos dois Autores, rompendo, assim, com algumas interpretações ideológicas, revisitadas sistematicamente pela crítica literária. Tendo em conta a perspectiva biológica que subjaz à análise viral, detivemo-nos, numa primeira etapa, no “arquivo” ficcional de representações afins, remetendo para fenómenos epidémicos e contagiosos. A partir deste repositório ficcional, alargámos o nosso horizonte interpretativo a outros níveis de replicação viral, enfatizando o contributo das novas tecnologias.

Considerando que o vírus é uma das entidades mais problemáticas do universo pela instabilidade ontológica que o situa numa variação contínua entre a morte e a vida, o conceito de viralidade levou-nos a ‘dilatar’ a nossa perspectiva analítica, aliando as ciências duras às as humanidades, de acordo com a teoria da consiliência desenvolvida por O.Wilson em 1998. Como consequência lógica deste percurso, o ultradarwinismo impôs-se como horizonte epistemológico para a leitura das obras escolhidas, analisadas à luz da crítica literária

evolucionista. Em virtude desta opção hermenêutica, novas dimensões teóricas foram privilegiadas na análise das representações virais patentes na obra de Saramago e Ionesco: a memética e a(s) teoria(s) da singularidade. Assim sendo, fizemos jus à transdisciplinaridade requerida tanto pela Literatura Comparada como pelos Estudos Culturais.

Numa primeira fase, a contaminação, como fobia comum a José Saramago e a Eugène Ionesco, permitiu-nos detetar, através de uma leitura diacrónica, pontos de convergência na representação ficcional da peste. Rer ler algumas obras literárias, pontos de referência na tradição ocidental que tematizam a peste, não deixou de constituir uma etapa imprescindível para a contextualização da ‘mutação’ na representação ficcional e para a subsequente ‘transição’ da praga para a viralidade, na obra de Saramago e Ionesco. Neste sentido, elaborámos um quadro diacrónico sucinto das obras que incidem tematicamente sobre a peste, começando pela *Ilíada* de Homero e finalizando com um romance contemporâneo, *Peste & Choléra* de Patrick Delville. Em função das representações que fazem ressaltar a “patografia”²⁴⁸ viral de várias épocas, distinguimos dois aspetos recorrentes passíveis de aprofundamento da sintomatologia somática (a homeostasia) e a corrupção social (a *húbris*). A partir de algumas observações sintéticas, matriz de representações ficcionais para o nosso percurso comparatista, analisámos algumas obras de Saramago e de Ionesco suscetíveis de serem consideradas como repositórios de imagens inovadoras sobre a peste. Assim, dando relevo à epidemia da peste nas peças de teatro *Jeux de massacre* de Ionesco e *Que Farei com Este Livro?*, no poema em prosa *O Ano 1993* e nos romances *Levantado do Chão*, *História do Cerco de Lisboa* e *Memorial do Convento*, verificámos a existência de ‘mutações’ a nível de representação da praga. Neste contexto, a peste firmou-se como pretexto disfórico para representar modos atrozes de morrer em *Jeux de massacre*, como máquina tanática ou ‘ferramenta’ de exterminação maciça em *O Ano 1993*, como arma biológica funesta, herança histórica dos Mouros legada aos Portugueses, em *Levantado do Chão*, como potencial criativo estético em *Que Farei com Este Livro?*, como sacrifício necessário para alcançar o sublime em *Memorial do Convento* e como evento trágico impeditivo da guerra em *A História do Cerco de Lisboa*. Assim sendo, atentámos na importância inovadora dos Escritores no que

²⁴⁸ “Foi Nietzsche que inventou a fórmula do filósofo como médico da cultura – por isso, quando hoje produzimos um diagnóstico sobre a nossa época, continuamos a mover-nos num terreno para cuja exploração Nietzsche contribuiu. Isso também implica que, para poder formular um diagnóstico sobre a época, se esteja intoxicado pela época.” (Sloterdijk, 2001:8)

respeita à fenomenologia do macabro e do abjeto somático, ao potencial estético num contexto epidémico e à reconstituição da historiografia portuguesa através do arquivo viral. Atendendo ao facto de a ênfase dada à *húbris*, específica dos cenários de calamidade epidémica, ser insignificante nas obras supracitadas, optámos por trilhar outros caminhos na representação viral, justificando, assim, a exploração de novos horizontes hermenêuticos da epidemiologia a nível ficcional.

Segundo Saramago, a natureza “não conta mortos, conta vivos, e, quando estes lhe sobejam, arranja uma nova mortantade” (1998b:16). De acordo com esta perspectiva adaptacionista, aprofundámos as mais recentes aceções da “nova mortantade”, a viralidade, patologia que globaliza a replicação como mecanismo omnipresente em vários setores da vida atual: económico, somático, financeiro, noosférico, psicológico, metafísico e digital. Foi neste contexto que considerámos relevantes duas metáforas filosóficas que, sob o nosso ponto de vista, são compatíveis com o conceito de viralidade: o rizoma, conceito desenvolvido por Deleuze e Guattari, segundo o qual ‘as periferias’ se tornam centros de irradiação viral, e as espumas²⁴⁹, configuradoras de um espaço imunológico atual, definido por Sloterdijk numa perspectiva da *aphrofísica*²⁵⁰:

Le principe en vigueur dans l'écume est celui de la co-isolation, selon lequel une seule et même paroi de séparation sert de frontière, dans chaque cas, à deux sphères ou plus. Dans l'écume physiquement réelle, la bulle individuelle jouxte une pluralité de boules voisines, et celles-ci, par le biais de la division de l'espace, contribuent à son conditionnement. On peut en déduire une image mentale permettant l'interprétation d'associations sociales. Dans le champ humain aussi, les différentes cellules sont collées les unes aux autres par des isolations, des séparations et des immunisations communes. C'est l'une des particularités de cette région d'objets : la co-isolation multiple des foyers de bulles sous forme de voisinage multiple peut aussi bien être décrite comme un enfermement que comme une ouverture au monde. L'écume constitue donc un intérieur paradoxal dans lequel la plus grande partie des co-bulles environnantes sont à la fois voisines et hors d'atteinte, liées et éloignées du point que j'occupe. (Sloterdijk, 2013:49)

Numa perspectiva biosférica, segundo a qual cada organismo é isolado nos seus limites orgânicos, a vulnerabilidade das ‘membranas’ imunológicas de separação provoca a

²⁴⁹ “Là où tout est devenu centre, il n'existe plus de centre valide; là où tout émet, l'émetteur supposé central se perd dans le flot des messages entremêlés. [...] L'image morphologique du monde polysphérique que nous habitons n'est plus la sphère, mais l'écume.” (Sloterdijk, 2002:80)

²⁵⁰ O neologismo explica-se pela etimologia grega da palavra *aphros*, que significa espuma.

indistinção e, conseqüentemente, a morte. Mas, paradoxalmente, “each organism only lives through contact with other matter, assimilation, and contact with other life, which means assimilation of new vibrations, non-material. Each individual organism is vivified by intimate contact with fellow organism: up to a certain point” (Lawrence, 1977:71). Ampliando e adaptando esta vibração viral do plano biológico ao plano material e artificial, numa nova ecologia que ressemantiza a existência hodierna, estruturámos a nossa argumentação, com base na obra de Saramago e de Ionesco, em quatro tópicos organizados num *crescendo*: somático, memético, metafísico e digital. Nesta era de metonímia viral, de transposição da metástase biológica para outros paradigmas do ser, atualizámos a obra de Saramago e de Ionesco mediante uma leitura crítica ajustada aos aspetos da vida contemporânea. Destarte, o mecanismo viral complexifica-se em vários tipos de replicadores (genes, memes e temas), intensificando a resiliência os processos artísticos e criativos. Assim, opor à viralidade “rituais de purificação” torna-se um esforço de excelência artística na obra dos Autores mencionados. O nosso primeiro nível de análise deste “viral turn” literário na obra de José Saramago e de Eugène Ionesco foi abordado no segundo capítulo intitulado “A viralidade somática”. No primeiro tópico do capítulo em causa, analisámos vários mecanismos de replicação dos temas, minando as bases genéticas humanas através do impacto invasor das novas tecnologias. Deste modo, seguimos de perto as transformações somáticas, artificialmente provocadas, num horizonte epistemológico possível, antecipado pelas previsões pessimistas das teorias da singularidade tecnológicas. Neste contexto, analisámos a reprodução artificial humana em *A Jangada de Pedra* e *O Ano 1993* de Saramago e em *L’avenir est dans les œufs* de Ionesco, onde a epidemia de gravidez e a proliferação inverosímil de ovos indiciam a clonagem que transforma a reprodução humana num ato obsoleto. Prosseguindo na ênfase dada às ‘ferramentas’ biotecnológicas de manipulação somática, investigámos, no poema *O Ano 1993*, os replicadores cibernéticos que destruíram a essência somática dos animais com o intuito de os converterem em *cyborgs*, parasitas dos humanos. De facto, estes novos replicadores foram programados com vista à exterminação dos homens, à imagem da rinocerite da peça de teatro *Rhinocéros* de Ionesco. Neste último caso, a viralidade tecnológica não é explícita, mas tão-somente sugerida pela alienação sensorial dos humanos, seduzidos pela metamorfose em rinocerontes, corpos ‘blindados’ que asseguram a sobrevivência em detrimento das estruturas antropológicas.

No terceiro capítulo, “A viralidade memética”, debruçamo-nos sobre a replicação dos memes, entidades virais da noosfera – “[...] the circulation of microbes materializes the transmissions of ideas” (Wald, 2008:2) –, no romance *Ensaio sobre a Lucidez*, *O Conto da Ilha desconhecida* de José Saramago e *Rhinocéros* de Eugène Ionesco, através de uma leitura que põs em relevo a oposição entre a submersão e a emersão do fluxo memético. Assim, na primeira categoria, incluímos o romance *Ensaio sobre a Lucidez*, onde a replicação memética funciona através da propaganda como ferramenta eleitoral de preservação do poder das rotinas parasitárias de controlo das massas e, também, *Rhinocéros*, onde, num cenário de sedução voluntária da mente, o corpo se instala numa zona de conforto do homem *Kitsch*, guiado pela “ideologia de sobrevivência”. A este movimento viral de homogeneização medíocre da vida burguesa opõe-se o Homem *Insula*, como núcleo de resistência emocional, paradigmaticamente pela personagem Béranger de *Rhinocéros* e pelo protagonista do *Conto da Ilha desconhecida*, forças emergentes da viralidade memética através da ipseidade contextualizada no corpo. Neste último caso, a imunoesfera é circunscrita a um espaço insular do ser ou a uma ilha “derivada” (segundo Deleuze) da mente, que se separa do bloco memético através da emoção (partilhada, no caso do protagonista do conto de Saramago, e ‘autista’, no caso de Béranger, protagonista da peça de teatro de Ionesco).

No quarto capítulo, “A viralidade metafísica”, analisámos várias representações da morte como expressão viral da ausência. Optámos, num primeiro tópico, pela peça de teatro *Le Roi se meurt*, na qual considerámos a morte como um processo progressivo de contágio pelo vazio, ou seja, de contaminação pelos buracos, que vão paulatinamente conquistando o país real, até à evanescência do seu último habitante e protagonista, o rei. Num segundo tópico, interpretámos a peça *Les Chaises* como uma representação da nadificação através da viralidade, simbolizada por uma reificação do mundo pela via das cadeiras, espetografias de *Ninguém* ou emanações angustiantes do nada. Estas vozes dramáticas do transvisível (na ótica de Sergio Venturini) são, de facto, representações virais da angústia, do tédio e da solidão, que tornam possível a ‘fenomenologia do nada’ (Heidegger), paradoxalmente traduzida pela paralisia do devir ontológico dos objetos. A implosão do mundo pela reificação implica um ‘catapultar’ viral para a morte, constituindo os objetos (as cadeiras) verdadeiros repositórios do nada. Finalmente, a viralidade pela ausência no romance *As Intermitências da morte* foi contemplada em três tópicos distintos: *primo*, a entre-ausência (as consequências da ausência

da morte); *secundo*, a trans-ausência (as consequências da ausência da imortalidade), e, *tertio*, o contágio pela ausência do sublime musical ‘incorporado’ no encontro eufórico entre a vida e a morte. Na primeira ‘intermitência’ da morte, demos relevo, sobretudo, às consequências funestas da imortalidade como *húbris* da tecnologia, que faz implodir a sociedade sob o peso demográfico de corpos eternamente velhos e degradados. Projetada numa paisagem existencial sem horizonte transcendental, esta poética inconclusiva da vida suscita situações absurdas e aporéticas a nível social. Assim, a morte torna-se necessária para a ‘gestão’ das vidas e a sua negação é ‘projetada’ numa dimensão patológica que raia o absurdo. Neste luto eterno pela morte recicladora, a quarentena torna-se, em caso de viralidade metafísica, uma verdadeira solução: isolar os contaminados pela eternidade no país vizinho alivia inquestionavelmente a demografia, vergada ao abjeto somático dos velhos que vão proliferando. A reaparição da morte cancela este ‘estado de sítio’ numa dimensão gerontocrática e compromete fatalmente a ilusão da imortalidade. Como em qualquer cenário epidémico, o germe da morte tem um prazo de incubação: sete dias para a ‘purificação necessária’. Trivializada como bode expiatório, a morte torna-se objeto de buscas policiais, a da caligrafia da morte, bem como das suas representações plásticas. Através destes ‘traços’ da ausência, de “non-existent fictional object” (na terminologia de Parsons), volve-se a morte em vírus ‘visível’, que prenuncia a sua antropomorfização (numa bela mulher de 36 anos). Esta transcendência ontológica invertida e subvertida, da morte para a vida e não da vida para a morte, traduz-se por uma transcendência estética, ou seja, pelo carácter sublime da música que estabiliza as intermitências virais num final eufórico: o encontro entre a vítima (o violoncelista) e o seu vírus fatal (a morte-mulher). Num cenário de plenitude simbólica, a viralidade pela ausência ou a indeterminação do sublime estético surgem como uma solução feliz, tal como no caso do Homem *Insula*, imunizado na sua esfera emocional.

No último capítulo da nossa dissertação, interpretámos a cegueira branca do romance *Ensaio sobre a Cegueira* como uma resistência fulcral à profusão e proliferação de imagens digitais. Assim, neste contexto de viralidade digital, destacámos, como já o tínhamos feito no caso da dinâmica viral memética, dois momentos opostos: a imersão no fluxo digital e o reencontro do corpo pela emersão da brancura digital. Na primeira parte, a experiência de ‘mergulho’ na brancura foi interpretada como imersão aniquiladora da identidade somática em

proveito das imagens²⁵¹ monopolizadoras do ser: “Se o homem não fechasse soberanamente os olhos de tempos em tempos, [...] em breve não teria mais nada que merecesse ser contemplado.” (Sloterdijk, 2001:135). A emergência desta realidade disfórica afigura-se uma solução antiviral pela solicitação dos outros sentidos:

Hoje, porém, embora sabedores de que, desde o último dos vírus até ao universo, não somos mais do que composições de átomos, e que no interior deles, além da massa que lhes é própria e os define, ainda sobra espaço para o vazio (o compacto absoluto não existe, tudo é penetrável), continuamos, tal como o haviam feito os nossos antepassados das cavernas, a apreender, identificar e reconhecer o mundo segundo a aparência com que de cada vez se nos apresenta. (Saramago, 2009:37)

A alienação tecnológica da dimensão fenomenológica da vida marca esta lacuna branca na consciência atual do ser, ou, nas palavras de José Gil, de “nevoeiro”, de “não-inscrição”. Esta nova condição viral ‘aumentada’, redefinindo o corpo pela intervenção tecnológica, pode constituir um tema aliciante para futuras abordagens da identidade somática, alterada no espaço digital. Assim, a identidade redefinida como avatar, vírus mutante do corpo real, pode ser detetada em vários textos de José Saramago e Eugène Ionesco: em *Todos os nomes*²⁵², pela sobreposição entre o nome e a vida real, em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, pela identidade que a heteronímia prolonga, em *A Caverna*, pela identidade redefinida pelo simulacro, em *O Homem Duplicado*²⁵³, pelo confronto entre o homem real e o seu clone digital, e nas peças de teatro *Le Tableau* e *Le Nouveau Locataire* de Ionesco, pela proliferação de quadros que ilustram a mesma figura senil e degradada

²⁵¹ “On peut être ébloui, aveuglé par la Lumière, on peut trouver sa nuit aussi dans la Lumière. Plus familière pour moi, mais ce n’est pas vrai, plus familière que le nocturne. Blanc=noir. Noir=blanc?” (Ionesco, 1987:121)

²⁵² “Tivera um sonho estranho, enigmático, vira-se a si mesmo no meio do cemitério, entre uma multidão de ovelhas, tão numerosas que mal deixavam ver os cômodos dos túmulos, e cada uma delas tinha na cabeça um número que mudava continuamente, mas, sendo todas iguais, não se chegava a perceber se eram as ovelhas que mudavam de número ou se eram os números que mudavam de ovelha.” (Saramago, 1998 b:245)

²⁵³ “O que mais me confunde, pensava trabalhosamente, não é tanto o facto de este tipo se parecer comigo, ser uma cópia minha, digamos, um duplicado, casos assim não são infrequentes, temos os gémeos, temos os sócias, as espécies repetem-se, o ser humano repete-se, é a cabeça, é o tronco, são os braços, são as pernas, e poderia suceder, não tenho nenhuma certeza, é apenas uma hipótese, que uma alteração fortuita num determinado quadro genético tivesse por efeito um ser semelhante a outro gerado num quadro genético sem qualquer relação com ele, o que me confunde não é tanto isso como eu saber que há cinco anos fui igual ao que ele era nessa altura, até bigode usávamos, e mais ainda a possibilidade, que digo eu, a probabilidade de que passados cinco anos, isto é, hoje, agora mesmo, a esta hora da madrugada, a igualdade se mantenha, como se uma mudança em mim tivesse ocasionado a mesma mudança nele, ou, pior ainda, que um não mude porque o outro mudou, mas por ser simultânea a mudança [...]” (Saramago, 2002:29-30)

replicando o vestígio somático do homem, um “Dorian Grey” apenas rejuvenescido no espaço digital.

A viralidade, como “zahir”²⁵⁴ da vida, adquire uma possível ‘definição’ poética na visão de Saramago, ao ser associada ao “Cemitério Geral” onde “todos os nomes” encontram na morte um potencial de replicação fractal:

Observado do ar, o Cemitério Geral parece uma árvore deitada, enorme, com um tronco curto e grosso, constituído pelo núcleo de sepulturas original, donde arrancam quatro poderosos ramos, contíguos à nascença, mas que, depois, em bifurcações sucessivas, se estendem a perder de vista, formando, no dizer de um poeta inspirado, uma frondosa copa em que a vida e a morte se confundem, como se confundem, nas árvores propriamente ditas, as avezinhas e a folhagem. (Saramago, 1998 a: 215)

Ao ‘cartografiar’ a viralidade num plano complexo da experiência humana (somática, mental, metafísica e virtual), José Saramago e Eugène Ionesco desafiam-nos a repensar o ser para além da oposição vida-morte, num paradigma de replicação ubíquo : “Só porque vivemos absortos é que não reparamos que o que nos vai acontecendo deixa intacto, em cada momento, o que nos pode acontecer, Quer isso dizer que o que pode acontecer se vai regenerando constantemente, Não só regenera como se multiplica, basta que comparemos dois dias seguidos, [...] (Saramago, 1998a:48). Nesta lógica atual de produção e de consumo, tanto a nível económico como, sobretudo, a nível ontológico, ambos os escritores escolheram os seus próprios caminhos no tocante à representação da viralidade: Saramago confronta o leitor com uma crise epidémica espontânea, enquanto Ionesco prefere levar o leitor a ‘assistir’ ao cenário de proliferação. A viralidade indicia uma convalescência do ser, uma emanção da alma que permuta os códigos de relacionamento humano, redefinidos numa alternância entre a intensificação e a anestesia fenomenológica do corpo. Assim, seguindo a lógica de Saramago, a viralidade aumenta a intersubjetividade: “Pelo horizonte do meu deserto estão a entrar novas pessoas” (Saramago,1993:290). Por consequência, e para além destes modos diversos de perspetivar a viralidade como drama constante no horizonte da experiência humana, os dois

²⁵⁴ “Zahir, em árabe, quer dizer evidente, visível; em tal sentido, é um dos noventa e nove nomes de Deus; a plebe, em terras muçulmanas, chama-o de seres ou coisas que têm a terrível virtude de ser inolvidáveis e cuja imagem acaba por enlouquecer a gente”. (Borges, 1982:87)

Autores realçam a eficácia da cura antiviral para um outro tipo de contaminação, que podemos designar por fusão empática ou *outrificação*:

Essa mobilidade confere-nos a vantagem de, para usarmos o verbo de Fernando Pessoa, «outrar», de ousar ser o outro. De sermos uma sucessão contínua de outros, que se enriquecem na complexidade dos trajectos. Trajectos simples, lineares, concorrem para uma causalidade previsível - sei que outro vou encontrar quando parto destoutro que sou. Trajectos complexos, não lineares, proporcionam-nos uma quantidade imprevisível de outros - poderei ser todos os outros que ainda não sei que sou. (Silva, 1999:29)

Nesta alteração feliz que subjaz à lógica da contiguidade viral, o “être-au-monde” transforma-se numa dimensão empática necessária ao “être-dans-l’autre”. Parafraseando Marcel Proust (“L’amour, c’est la vie qui se décentre, qui change de centre”), a viralidade é sinónima da própria vida que transmuda cada pessoa em centro de irradiação patogénica. Para além deste limite viral, só o homem pode decidir o seu destino: “O homem, por muito cancro e muita sida, por muita seca e muito terramoto, não tem outro inimigo senão o homem.” (Saramago, 1996:36). E tinha razão, sob o nosso ponto de vista.

BIBLIOGRAFIA

I. Obras de José Saramago

- Saramago, José (1985), *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, Lisboa, Editorial Caminho.
- Saramago, José (1986), *A Jangada de Pedra*, Lisboa, Editorial Caminho.
- Saramago, José (1988), *Que Farei com Este Livro?*, Lisboa, Editorial Caminho.
- Saramago, José (1991), *Obras de José Saramago* (volume I), Porto, Lello & Irmão.
- Saramago, José (1993), *Manual de Pintura e de Caligrafia*, Lisboa, Editorial Caminho.
- Saramago, José (1994 a), *A Jangada de Pedra*, Lisboa, Editorial Caminho.
- Saramago, José (1994 b), *Cadernos de Lanzarote. Diário I*, Lisboa, Editorial Caminho.
- Saramago, José (1996), *Cadernos de Lanzarote. Diário III*, Lisboa, Editorial Caminho.
- Saramago, José (1997), *O Conto da Ilha Desconhecida*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Saramago, José (1998 a), *Ensaio sobre a Cegueira*, Lisboa, Editorial Caminho.
- Saramago, José (1998 b), *Todos os nomes*, Lisboa, Editorial Caminho.
- Saramago, José (1998 c), *Levantado do Chão*, Lisboa, Editorial Caminho.
- Saramago, José (2000 a), *A Caverna*, Lisboa, Editorial Caminho.
- Saramago, José (2000 b), *Memorial do Convento*, Lisboa, Editorial Caminho.
- Saramago, José (2004), *Ensaio sobre a Lucidez*, Lisboa, Editorial Caminho.
- Saramago, José (2005), *As Intermitências da Morte*, Lisboa, Editorial Caminho.
- Saramago, José (2006), *As Pequenas Memórias*, Lisboa, Editorial Caminho.
- Saramago, José (2009), *O Caderno*, Lisboa, Editorial Caminho.
- Saramago, José (2010), *José Saramago nas suas palavras*, Lisboa, Editorial Caminho.
- Saramago, José (2013), *A estátua e a pedra*, Lisboa, Fundação Saramago.

II. Obras de Eugène Ionesco

- Ionesco, Eugène (1962), *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, col. "Folio".
- Ionesco, Eugène (1967), *Journal en miettes*, Paris, Gallimard, col. "Folio".
- Ionesco, Eugène (1968), *Présent-Passé, Passé-Présent*, Paris, Gallimard, col. "Idées".
- Ionesco, Eugène (1979), *Un homme en question*, Paris, Gallimard.
- Ionesco, Eugène (1987), *La Quête intermittente*, Paris, Gallimard.
- Ionesco, Eugène (1995), *Œuvre complète*, Paris, Gallimard, col. "Bibliothèque de la Pléiade".
- Ionesco, Eugène (1996), *Entre la vie et la mort. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, Paris, Pierre Belfond.

III. Ensaio crítico sobre José Saramago

- Arian, Juan (1998), *O Amor Possível*, Porto, Publicações Dom Quixote.

Bañon, José Joaquín Parra (2004), *Pensamento arquitectónico na obra de José Saramago. Acerca da arquitectura da casa*, Lisboa, Editorial Caminho.

Borges, António José (2010), *José Saramago. Da Cegueira à Lucidez*, Sintra, Zefiro.

Frier, G. David (2007), *The Novels of José Saramago. Echoes from the past. Pathways into the future*, Cardiff, University of Wales Press.

Reis, Carlos (1998), *Diálogos com José Saramago*, Lisboa, Editorial Caminho.

Seixo, Maria Alzira (1999), *Lugares de Ficção em José Saramago*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa de Moeda, col. “Temas portugueses”.

IV. Ensaaios críticos sobre Eugène Ionesco

Abastado, Claude (1971), *Eugène Ionesco par Claude Abastado*, Paris, Montréal, col. “Bordas”.

Brădescu, Faust (2000), *Lumea stranie a lui Eugen Ionesco*, București, Majadahonda.

Călinescu, Matei (2005), *Ionesco. Recherches identitaires*, Paris, Oxus.

Doubrovsky, Serge (1959), *Le Rire d’Eugène Ionesco* in *Parcours critiques II* (2006), Grenoble, ELLUG.

Doubrovsky, Serge (1973), “Ionesco and the Comic of Absurdity” in C. Rosette Lamont (ed.), *Ionesco: A Collection of Critical Essays*, New York, Prentice Hall.

Hamdan, Alexandra (1998), *Ionescu înainte de Ionesco. Portretul artistului tânăr*, București, Saeculum.

Hubert, Marie-Claude (1987), *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante. Ionesco-Beckett-Adamov*, Paris, Librairie José Corti.

Hubert, Marie-Claude (1990), *Eugène Ionesco*, Paris, Seuil.

Ioani, Monica (2002), *Le procès des mots chez Ionesco*, Cluj, Napoca Star.

Ionescu, Gelu (1991), *Anatomia unei negații*, București, Minerva.

Raulin, Anne (2002), *Anthropologie urbaine*, Paris, Armand Colin.

Simion, Eugen (2007), *Tânărul Eugen Ionesco*, București, Fundația Națională pentru Știință și Artă.

Tarrab, Gilbert (1970), *Ionesco à cœur ouvert*, Montréal, Le Cercle du Livre de France.

Vernois, Paul (1991), *La dynamique théâtrale d’Eugène Ionesco*, Paris, Ed. Klincksieck.

V. Obras de literatura comparada

Brunel, Pierre e Chevrel, Yves (1989), *Précis de littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France.

Buescu, Helena (2001a), *Grande angular. Comparatismo e práticas de comparação*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e Tecnologia.

Buescu, Helena / Duarte, João Ferreira / Gusmão, Manuel (2001b), *Floresta Encantada*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

Machado, Álvaro Manuel (2011), *A arte da crítica*, Lisboa, Editorial Presença.

Machado, Álvaro Manuel / Pageaux, Daniel-Henri (2001), *Da literatura comparada à teoria da literatura*, segunda edição revista e aumentada, Lisboa, Presença.

Nicolescu, Basarab (1996), *La transdisciplinarité*, Monaco, Éditions du Rocher.

Steiner, George (2003), *Paixão Intacta*, Lisboa, Relógio d'Água.

Wilson, Edward O. (1998), *Consilience: the Unity of Knowledge*, New York, Alfred A. Knopf.

VI. Obras de teoria da literatura

Anzieu, Didier (1981), *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard.

Bakhtin, Mikhail (1981), *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press, Tradução: Caryl Emerson and Michael Holquist.

Barthes, Roland (1981), *Le grain de la voix. Entretiens de la voix*, Paris, Seuil.

Breton, André (1977), *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard.

Brook, Peter (1968), *Empty Space*, London, Penguin Books.

Carroll, Joseph (1995), *Evolution and Literary Theory*, Missouri, University of Missouri Press.

Carroll, Joseph (1999), “«Theory», Anti-Theory, and Empirical Criticism” in *Biopoetics. Evolutionary Explorations in the Arts*, Brett Cooke and Frederick Turner (eds.), Paragon House, ICUS.

Carroll, Joseph (2004), *Literary Darwinism*, London, Routledge.

Cocorda, Petitot (1992), *Physique du sens. De la théorie des singularités aux structures sémio-narratives*, Paris, Éditions du Centre National de Recherche Scientifique.

Domenach, Jean-Marie (1972), *Le retour du tragique*, Paris, Seuil.

Gliserman, Martin (1996), *Psychoanalysis, Language, and the Body of the Text*, Florida, University Press of Florida.

Gottschall, Jonathan / Sloan David Wilson (2005), *The Literary Animal. Evolution and the Nature of Narrative*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press.

Greetham, David (2010), *The Pleasure of Contamination. Evidence, Text and Voice in Textual Studies*, Indiana, Indiana University Press.

Grivel, Charles (1992), *Fantastique-fiction*, Paris, PUF.

Hassan, Ihab (1987), *The Postmodern Turn*, Chelsea, Ohio State University Press.

Martin Esslin (1962), *Le Théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet-Chastel.

Wald, Priscilla (2008), *Contagious. Culture, Carriers and the Outbreak Narrative*, London, Duke University Press.

VII. Obras de crítica literária

Alexandrov, Vladimir (1991), *Nabokov's Otherworld*, Princeton, Princeton University Press.

Barker, Howard (1997), *Arguments for a Theatre*, Manchester, University Press.

Barthes, Roland (1997), *O prazer do texto*, Lisboa, Signos.

Blanchot, Maurice (1955), *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard.

Blanchot, Maurício (1997), *O Livro por vir*, Lisboa, Relógio d'Água, Tradução: Maria Regina Louro.

Borie, Monique (1989), *Antonin Artaud. Le Théâtre et le retour aux sources. Une approche anthropologique*, Paris, Gallimard.

Borie, Monique (1997), *Le fantôme ou Le Théâtre qui doute*, Paris, Actes Sud.

Brooks, Peter (1994), *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*, London, Cambridge, Harvard University Press.

Dumoulié, Camille (2000), *Les Théâtres de la cruauté. Hommage à Antonin Artaud*, Paris, Éditions Desjonquères.

Graham, L. Elaine (2002), *Representations of the post/human. Monsters, aliens and others*, Manchester, Manchester University Press.

Grossman, Evelyne (1996), *Artaud/Joyce. Le corps et le texte*, Paris, Nathan.

Haraway, Donna Jeanne (2004), *Crystals, Fabrics and Fields. Metaphors That Shape Embryos*, Berkeley, North Atlantic Books.

Irigaray, Luce (1985), *Parler n'est jamais neutre*, Paris, Les Éditions de Minuit.

Lawrence, D.H. (1977), *Studies in Classic American Literature*, USA, Penguin Books.

Nabokov, Vladimir (1944), *Nikolai Gogol*, Connecticut, New Directions.

Rabate, Jean-Michel (1993), *La Pénultième est morte : spectrographies de la modernité*, Seyssel, Champ Vallon.

Starobinski, Jean (1999), *L'œil vivant. Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*, Paris, Gallimard.

Venturini, Serge (2010), *Éclats d'une poétique du devenir. Journal du transvisible*, Paris, Harmattan.

VIII. Estudos Interartes

Accaoui, Christian (2001), *Le temps musical*, Paris, Desclée de Brouwer.

Cantagrel, Gilles (1998), *Le moulin et la rivière. Airs et variations sur Bach*, Paris, Fayard.

Derrida, Jacques (1978), *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion.

Guthke, Karl (1999), *The gender of death: a cultural history in art and literature*, Cambridge, Cambridge University Press.

Halberstam, Judith M. (ed.) /Livingston, Ira (ed.) (1995), *Posthuman Bodies*, Indiana University Press.

Solow, Jeffrey (1996), *Bach's Cello Suites: A Guide to the Editionally Perplexed*, American String Teacher.

IX. Outras obras literárias

Alegre, Manuel (1971), *Um barco para Ítaca*, Nosso Tempo.

- Artaud, Antonin (1979), *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*, Paris, Gallimard.
- Artaud, Antonin (1981), *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard.
- Barjavel, René (1973), *Le grand secret*, Paris, Presses de la Cité.
- Barker, Howard (1994), *Hated Nightfall*, London, Calder Publications Ltd.
- Beckett, Samuel (1971), *Fin de Partie*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Blanchot, Maurice (1942), *Aminadab*, Paris, Gallimard.
- Boccace (1994), *Décameron*, Paris, Livre de Poche, Tradução, Notas e Introdução de Chistian Bec.
- Borges, Jorge Luis (1999), *Obras completas. O Aleph*, Volume I, São Paulo, Globo.
- Burroughs, William (1981), *Cities of the Red Night*, New York, Rinehart and Winston.
- Burroughs, William (1961), *The Ticket That Exploded*, New York, Grove Press.
- Burroughs, William (1985), *The Adding Machine. Collected Essays*, London, John Calder.
- Burroughs, William (1998), *The Word Virus*, New York, Grove Press.
- Calvino, Italo (2010), *Seis propostas para o próximo milênio. Lições americanas*, São Paulo, Companhia das Letras, Tradução: Ivo Barroso.
- Camus, Albert (1982), *La peste*, Paris, Gallimard, col. "Folio".
- Camus, Albert (1962), *Théâtre. Récits et nouvelles*, Paris, Gallimard, col. "Bibliothèque de la Pléiade".
- Carpentier, Alejo (1983), *El reino de este mundo*. In *Obras completas* (Volume 2), México, Siglo XXI Editores.
- Defoe, Daniel (2001), *A Journal of the Plague Year*, New York, Dover Thrift Editions.
- Delville, Patrick (2012), *Peste & Choléra*, Paris, Éditions du Seuil.
- Dick, Philip K. (1968), *Do androids dream of electric sheep?*, New York, Norstrilla Press.
- Faber, Michel (2000), *Under the Skin*, Harcourt, Canongate Books.
- Garrett, Almeida (1993), *Frei Luiz de Sousa*, Lisboa, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.
- Homero (2005), *Ilíada*, Lisboa, Livros Cotovia, Tradução: Frederico Lourenço.
- Houellebecq, Michel (2005), *La Possibilité d'une île*, Paris, Fayard.
- Huxley, Aldous (1975), *Brave New World*, London, Penguin Books.

Ispirescu, Petre (2009), *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*, București, Humanitas.

La Barca, Pedro Calderón (2011), *La vida es sueño*, Madrid, Clásicos españoles.

La Fontaine, Jean de (1965), *Œuvres Complètes*, Paris, Seuil.

Lucrèce (1985), *De la nature*, Paris, Gallimard, Les Belles Lettres, Tradução : Alfred Ernout.

Maupassant, Guy de (1992), *Contes et nouvelles*, vol. II, Paris, Gallimard, col. “Bibliothèque de la Pléiade”.

Navarre, Marguerite de (1982), *Heptaméron*, Paris, Flammarion.

Ovide (1995), *Les Métamorphoses*, Tome II, Paris, Les Belles Lettres, Tradução: Georges Lafaye.

Pedrosa, Inês (2010), *Fazes-me falta*, Rio de Janeiro, Objetiva.

Perec, Georges (1965), *Les Choses. Une histoire des années soixante*, Paris, Julliard.

Pessoa, Fernando António Nogueira (2006), *Autobiografia sem Factos*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando António Nogueira (2006), *Os Grandes Trechos*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Proust, Marcel (1972), *Le Côté de Guermantes. À la recherche du temps perdu*, vol.III, Paris, Gallimard, col. “Folio”.

Shelley, Mary (2004), *The Last Man*, London, Wordsworth Editions.

Sófocles (1995), *Rei Édipo*, Lisboa, Edições 70, Tradução: Maria do Céu Zambujo Fialho.

Sorescu, Marin (2003), *Iona*, București, Editura Fundației Marin Sorescu.

Thucydide (1991), *Guerre du Péloponnèse*, Livre II, Paris, Les Belles Lettres, Tradução : Jacqueline de Romilly.

Vian, Boris (1963), *L'écume des jours*, Paris, Christian Bourgois Éditeur.

Virgile (1988), *Les Bucoliques. Les Géorgiques*, Paris, Flammarion, Tradução: Maurice Rat.

Wells, H.G. (2013), *The Country of the Blind and Other Stories*, London, Create Space Independent Publishing Platform.

X. Obras de filosofia

Anders, Günther (2011), *L'Obsolescence de l'homme. Sur la destruction de la vie à l'époque de la troisième révolution industrielle*, vol. II, Paris, Cercle de la librairie, Tradução : Christophe David.

Ansell-Pearson, Keith (2002), *Viroid Life: Perspectives on Nietzsche and the Transhuman Condition*, London, Taylor & Francis e-Library.

Badiou, André (1988), *L'Être et l'Événement*, Paris, Seuil.

Baudrillard, Jean (1983), *Stratégies fatales*, Paris, Grasset.

Baudrillard, Jean (1993), *The Transparency of Evil. Essays on Extreme Phenomena*, Bath, The Bath Press, Tradução: James Benedict.

Baudrillard, Jean / Guillaume, Marc (1994), *Figures d'altérité*, Paris, Cie.

Cioran, Émile (1987), *Syllogisme de l'amertume*, Paris, Gallimard.

Cioran, Emil (1990), *Pe culmile disperării*, București, Humanitas.

Cioran, Émile (1995), *Œuvre*, Paris, Gallimard.

Deleuze, Gilles (2002), *L'Île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, Paris, Éditions de Minuit.

Deleuze, Gilles e Guattari, Félix (2003), *Kafka. Para uma literatura menor*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Deleuze, Gilles (1969), *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit.

Deleuze, Gilles (1988), *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, Paris, Les Éditions de Minuit.

Deleuze, Gilles e Guattari, Félix (1972), *L'Anti-Œdipe*, Paris, Les Éditions de Minuit, col. "Critique".

Deleuze, Gilles e Guattari, Félix (1980), *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, vol. 2, Paris, Les Éditions de Minuit.²⁵⁵

Deleuze, Gilles e Guattari, Felix (1995), *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1, São Paulo, Editura 34.

Deleuze, Gilles e Guattari, Felix (1996), *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3, São Paulo, Editura 34.

Deleuze, Gilles e Guattari, Felix (1997), *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4, São Paulo, Editura 34, Tradução: Suely Rolnik, col. "Trans".

²⁵⁵ Citámos uma edição diferente da mesma obra do Autor, devido à indisponibilidade do volume numa consulta ulterior, que teve com objetivo uma leitura orientada para um tópico específico da dissertação.

Dennett, D. C., (1996), *Darwin's Dangerous Idea: Evolution and the Meanings of Life*, London, Penguin Books.

Derrida, Jacques (1967), *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil.

Derrida, Jacques (1993), *Spectres de Marx*, Paris, Galilée.

Aulniers, Luce Des (2009), *Nouveau désir d'éternité*, Québec, Presses de L'Université du Québec.

Deutsch, David (2013), *O Início do Infinito. Explicações que transformam o mundo*, Lisboa, Gradiva, Tradução : Florbela Marques.

Foucault, Michel (1977), *Discipline and Punish: The birth of the prison*, London, Vintage Books.

Foucault, Michel (2001), *L'Herméneutique du sujet*, Paris, Gallimard, Seuil, col. "Hautes Études".

Gil, José (1997), *Metamorfoses do corpo*, Lisboa, Relógio d'Água, col. "Antropos".

Gil, José (2006), *Monstros*, Lisboa, Relógio d'Água, col. "Antropos".

Gil, José (2008), *O Medo de Existir*, Lisboa, Relógio d'Água, col. "Argumentos".

Gray, John (2007), *Sobre Humanos e outros animais*, Lisboa, Edições Asa.

Heidegger, Martin (1987), *Introduction à la métaphysique*, Paris, Gallimard.

Heisig, James W. (2008), *Les philosophes du néant*, Paris, Cerf.

Jankélévitch, Vladimir (1974), *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion.

Jankélévitch, Vladimir (1977), *La mort*, Paris, Flammarion.

Kant, Immanuel (2005), *Crítica da Faculdade do Juízo*, Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária, Tradução: Valério Rohden e António Marques.

Kristeva, Julia (1982), *Powers of horror. An Essay on Abjection*, New York, Columbia University Press, Tradução: Leon S. Roudiez.

Lévinas, Emmanuel (1998), *Totalité et Infini*, Paris, col. "Livre de Poche".

Liotard, Jean-François, (1991), *Leçons sur l'analytique du sublime*, Paris, Galilée.

Liotard, Jean-François, (1998), *L'inhumain : Causeries sur le temps*, Paris, Galilée.

Morin, Edgar (1970), *L'homme et la mort*, Paris, Seuil.

Nordon, Didier (coord.) (1998), *L'ennui. Féconde mélancolie*, Paris, Éditions Autrement.

- Parsons, Terence (1980), *Nonexistent Objects*, New Haven and London, Yale University Press.
- Ricœur, Paul (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.
- Ricœur, Paul (2007), *Vivant jusqu'à la mort*, Paris, Seuil.
- Rops, Daniel (1934), *Éléments de notre destin*, Paris, Spes.
- Rose, Nikolas (2006), *The Politics of Life Itself: Biomedicine, Power and Subjectivity in the Twenty-First Century*, Princeton, Princeton University Press.
- Sami, Ali (1980), *Le Banal*, Paris, Gallimard.
- Serres, Michel (1997), *Le Parasite*, Paris, Hachette.
- Sloterdijk (1987), *Le Cinisme. Critique de la raison cynique*, Breteuil-sur-Iton, Christian Bourgois, Tradução : Hans Hildenbrand.
- Sloterdijk, Peter (2001), *Ensaio sobre a intoxicação voluntária. Diálogo com Carlos Oliveira*, Lisboa, Fenda, Tradução: Cristina Peres.
- Sloterdijk, Peter (2002), *Sphères I. Bulles. Microsphérologie*, Paris, Pauvert, Tradução : Olivier Mannoni.
- Sloterdijk, Peter (2007), *Regras para o Parque Humano*, Coimbra, Angelus Novus, Tradução: Manuel Resende.
- Sloterdijk, Peter (2010), *Sphères II. Globes*, Paris, Meta-Éditions, Tradução: Olivier Mannoni.
- Sloterdijk, Peter (2013), *Sphères III. Écumes. Sphérologie plurielle*, Paris, Meta-Éditions, Tradução: Olivier Mannoni.
- Sontag, Susan (1990), *Illness as a metaphor*, New York, Picador.
- Zizek, Slavoj (1989), *The Sublime Object of Ideology*, New York, Verso.
- Zizek, Slavoj (2010), *Viver no fim dos tempos*, Lisboa, Relógio d'Água.

XI. Obras de fenomenologia

- Andrieu, Bernard (2004), *A Nova Filosofia do corpo*, Lisboa, Instituto Piaget.
- Dantas, Paulo (2001), *A Intencionalidade do Corpo Próprio*, Lisboa, Instituto Piaget.
- Merleau-Ponty, Maurice (1987), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.

Merleau-Ponty, Maurice (2002), *O visível e o invisível*, São Paulo, Perspectiva S.A.

Miller, Ian William (1997), *The anatomy of disgust*, Cambridge, Massachusetts, and London, Harvard University Press.

Serres, Michel (1985), *Les cinq sens*, Paris, Bernard Grasset.

Serres, Michel (1999), *Variations sur le Corps*, Baumes-les-Dames, Le Pommier.

Silva, Paulo Cunha e (1999), *O Lugar do Corpo*, Lisboa, Instituto Piaget.

XII. Obras de sociologia

Canetti, Elias (1962), *Crowds and Power*, London, Gollancz.

Hardt, Michael e Negri, Antonio (2000), *Empire*, Cambridge, Harvard University Press.

Lynch, A. (1996), *Thought Contagion: How Belief Spreads Through Society*, New York, Basic Books.

Sampson, Tony D. (2012), *Virality. Contagion Theory in the Age of Networks*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Touraine, Alain (1997), *Pourrons-nous vivre ensemble? Égaux et différents*, Paris, Fayard.

XIII. Obras de antropologia

Augé, Marc (1992), *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil.

Etcoff, Nancy (2001), *A sobrevivência dos mais belos*, Lisboa, Replicação.

Ewald, Paul W. (2000), *Plague Time: How Stealth Infections Cause Cancers, Heart Disease and Other Deadly Ailments*, London, The Free Press.

Gauthier, Alain (1996), *Anthropologie du regard*, Paris, Presses Universitaires de France.

Girard, René (2002), *La voix méconnue du réel. Une théorie des mythes archaïques et modernes*, Paris, Grasset.

Huberman, Didi Georges (2001), *Génie du non-lieu*, Paris, Minuit.

Judovitz, Dalia (2001), *The Culture of the Body*, Michigan, University of Michigan.

Le Breton, David (1992), *Des visages*, Paris, Éditions Métailié.

Le Breton, David (1995), *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses Universitaires de France.

Le Breton, David (1999), *L'Adieu au corps*, Paris, Éditions Métailié.

Le Breton, David (2000 a), *Passions du risque*, Paris, Éditions Métailié.

Le Breton, David (2000 b), *Éloge de la marche*, Paris, Éditions Métailié.

McNeill, William Hardy (1998), *Plagues and Peoples*, New York, Anchor.

Smail, Lord Daniel (2008), *On Deep History and the Brain*, California, University of California Press.

Trostle, James A. (2010), *Epidemiology and culture*, Cambridge, Cambridge University Press.

Vigarello, Georges (1985), *Le propre et le sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, Paris, Seuil.

XIV. Obras de psicologia

Becker, Ernest (2007), *O medo de morrer*, Rio de Janeiro, Record.

Damásio, António (2003), *Ao encontro de Espinosa. As Emoções Sociais e a Neurologia do Sentir*, Mem Martins, Publicações Europa-América, Lda.

Janis, I.L. (1972), *Victims of Groupthink: a Psychological Study of Foreign-Policy Decisions and Fiascoes*, Boston, Houghton Mifflin.

Jung, Carl Gustave, (1993), *Types psychologiques*, Genève, Georg Éditeur S.A.

Moreno, Jacob Levy (1975), *O Psicodrama*, São Paulo, Cultrix.

XV. Obras de memética

Aunger, Robert (2002), *The Electric Meme*, New York, Free Press.

Blackmore, Susan (1999), *The Meme Machine*, Oxford, Oxford University Press.

Blackmore, Susan (2000), “*The memes’s eye view*”, in Robert Aunger (ed.), *Dawinizing Culture. The Status of Memetics as a Science*, Oxford, Oxford University Press.

Brodie, Richard (2011), *Virus of the mind. The New Science of the Meme*, New York, Hay House.

Dawkins, Richard (1989), *The Selfish Gene*, Oxford, Oxford University Press.

Dawkins, Richard (1993), “*Viruses of the mind*” in *Dennett and his Critics: Demystifying Mind*, B. Dahlbohm (ed.), Oxford, Blackwell.

Dawkins, Richard (1976), *The Selfish Gene*, London, Granada Paladin.

Guillo, Dominique (2009), *La Culture, le gène et le virus. La mémétique en question*, Paris, Hermann.

XVI. Obras de futurologia

Allard, Claude (1986), *L’enfant machine*, Paris, Balland.

Kurzweil, Ray (2005), *The Singularity is Near*, London, Penguin Books.

XVII. Teses e dissertações

Carmo, Maria José do (2006), *Fantasmagorias de um pintor exótico. O grotesco insólito no Ensaio sobre a Cegueira* [dissertação de mestrado], São Paulo, Universidade Católica.

Ilea, Laura T., (2011), *Scénarios d’aveuglement dans la littérature d’Orhan Pamuk, d’Ernesto Sábato et de José Saramago* [tese de doutoramento], Montréal, Universidade de Montréal.

Jarvis Martin W. B. (2007), *Did Johann Sebastian Bach write the six Cello Suites?* [tese de doutoramento], Darwin, Universidade Darwin, Faculdade Law Business & Arts Charles.

Raffaï, Érick (1995), *Le «théâtre ontologique» d’Eugène Ionesco* [dissertação de mestrado], Universidade de Montréal.

XVIII. Obras de consulta geral

Houaiss, Antônio / Vilar, Mauro de Salles (2003), *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*, Lisboa, Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia, Temas e Debates.

Mahy, B. W. J. (2001), *Dictionary of Virology*, London, Academic Press.

Diderot, Denis / Alembert, Rond Jean (1993), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Éditions Flammarion.

XIX. Artigos

Blackmore, Susan (2000), “Walking from the meme dream” in *The Psychology of Awakening: Buddhism, Science and Our Day-to-day Lives*, Ed. G.Watson, S.Batchelor and G.Claxton, London, Rider [pp. 112-122].

Foucault, Michel (fevereiro 2004), “Des espaces autres” in *Empan*, n°54, ERES [pp.12-19].

Haraway, Donna (1991), “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century” in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge [pp. 149-18].

Heidegger, Martin (1973), “Qu’est-ce que c’est la métaphysique ?” in *Cahiers Heidegger*, Paris, Éditions de l’Herne [pp. 47-58].

Krysinski, Wladimir (2003), “Les paroxysmes de Ionesco” in *Jeu : Revue de théâtre. Échos des années 50*, sous la direction de Diane Godin, Ed. Cahiers de Théâtre Jeu inc., n°. 107, Montréal [pp.115-119].

Machado, Álvaro Manuel (25 de março de 2001), “Estudos culturais e literatura comparada: o primado da literatura” in *Diacrítica*, Universidade de Minho [pp.81-103].

Mariano, Maria do Rosário (2005), “Algumas reflexões sobre o grotesco e variações em B maior: Beckett, Baudelaire, Brueghel, Bosch” in *O Grotesco*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa [pp. 55-56].

Monteiro, Paiva Ofélia (2005), “Sobre o Grotesco: «Inconveniências», risibilidade, patético” in *O Grotesco*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa [pp.23-37].

Vernor, Vinge (1993), “The Coming Technological Singularity: How to Survive in the Post-Human Era” in *Vision 21: Interdisciplinary Science and Engineering in the Era of Cyberspace*, Landis, NASA [pp.11-23].

XX. Sitografia

Bardini, Thierry (2006), “Hypervirus: A Clinical report” in *1000 Days of Theory*, disponível em www.ctheory.net/articles.aspx?id=504, consultado em 27 de dezembro de 2013.

Corbett, Philip B. (10 de novembro 2009), “More Weary Words” in *The New York Times* disponível em <http://grammar.about.com/od/tz/g/tropeterm.htm>, consultado em 13 de setembro de 2103.

Blackmore, Susan (1999), “*Meme, Myself and I*” in *New Scientist*, disponível em <http://www.susanblackmore.co.uk/journalism/NSmeme%201999.htm>, consultado em 08 de dezembro de 2012.

Blackmore, Susan (2010), “The Third Replicator” in *The New York Times*, disponível em http://opinionator.blogs.nytimes.com/2010/08/22/the-third-replicator/?_php=true&_type=blogs&_r=0, consultado em 13 de novembro de 2013.

Burke, Edmund (2005), *The Works of the Right Honourable Edmund Burke*, Vol. I, disponível em http://www.gutenberg.org/files/15043/15043-h/15043-h.htm#Page_110, consultado em 17 de outubro de 2012.

Cascone, Kim (2012), “The Aesthetics of Failure: Post-Digital Tendencies in Contemporary Computer Music” in *Computer Music Journal*, Boston, disponível em http://subsol.c3.hu/subsol_2/contributors3/casconetext.html, consultado em 19 de setembro de 2012.

Deleuze, Gilles (23 de novembro 1982), *Cours de cinéma* transcrito por Marie Lacire, disponível em http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=182, consultado em 30 de abril de 2014.

Foucault, Michel (2004), “Des espaces autres” in *Empan*, disponível em <http://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-p-12.htm>, consultado em 13 de julho de 2013.

Girons, Baldine Saint (2004), "sublime (subst.), sublime (adj.)" In *Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles*, dir. Barbara Cassin, Paris, Seuil, disponível em <http://robert.bvdep.com/public/vep/accueil0.html>, consultado em 7 de junho de 2013.

McNamara, Adam (2011), “Can we measure meme” in *Frontiers in evolutionary neuroscience* disponível em http://www.frontiersin.org/Journal/Abstract.aspx?ART_DOI=10.3389%2Ffnevo.2011.00001&name=evolutionary_neuroscience, consultado em 2 de dezembro de 2011.

Meshberger, Frank Lynn (10 de outubro 1990), “An Interpretation of Michelangelo’s Creation of Adam Based on Neuroanatomy” in *The Journal of the American Association*, disponível

em <http://jama.jamanetwork.com/article.aspx?articleid=383532>, consultado em 12 de dezembro de 2013.

Perez, Elisabeth Angel (2009), “Spectro-poétique de la scène” in *Sillages critiques*, disponível em <http://sillagescritiques.revues.org/558>, consultado em 19 de março de 2014.

Rastier, François (maio 2006), *Marges linguistiques*, disponível em <http://www.revuetexto.net/>, consultado em 05 de setembro de 2012.

Ulam, Stanislaw (maio de 1958), “Tribute to John von Neumann” in *Bulletin of the American Mathematical Society*, Washington, disponível em <https://docs.google.com/file/d/0B-5-JeCa2Z7hbWcxTGsyU09HSTg/edit?pli=1>, consultado em 11 de junho de 2012.

Westphal, Bertrand (2005), «*Pour une approche géocritique des textes*», disponível em <http://www.vox-poetica.net/sflgc/biblio/gcr.html>, consultado em 22 de setembro de 2013.

ANEXOS ICONOGRÁFICOS



Arman - La Chute des Courses - 1996

Anexo 1: Arman – “La Chute des Courses”

(<http://www.exibart.com/Print/notizia.asp?IDNotizia=25757&IDCategoria=1>)

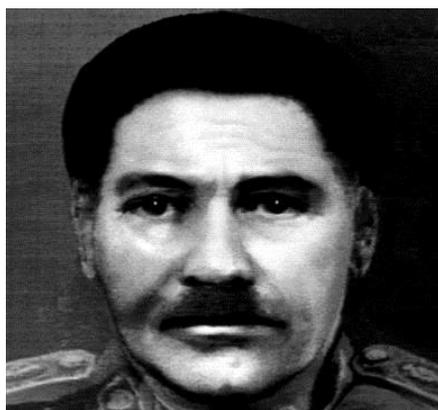


Anexo 2: Francisco Traini – “O Triunfo da Morte” (1365)

(http://en.wikipedia.org/wiki/File:Buonamico_Buffalmacco_001.jpg)



Anexo 3 : Hans Holbein, o Jovem – “Os Embaixadores” (1533)
(http://pt.wikipedia.org/wiki/Os_Embaixadores)



Anexo 4: Nancy Burson – “Big Brother”
(<http://www.medienkunstnetz.de/works/big-brother/>)

