

Memento Mori

Aspectos satírico-filosóficos em *As intermitências da Morte*, de José Saramago

Profª. Dra. Sandra Ferreira¹ (UNESP-Assis)

Resumo:

O propósito desta Comunicação é refletir sobre as ressonâncias intertextuais entre As Intermittências da Morte e a tradição temática da personificação da Morte, sublinhando as notas personalíssimas com que Saramago revisita essa tradição, à luz da sátira de matiz filosófico..

Palavras-chave: José Saramago, romance, *As intermitências da morte*; intertextualidade, sátira.

1 A Dança Ineludível

Nascemos, vivemos e morremos. Essa verdade, comum a todas as culturas humanas sobre a Terra, será satiricamente revista por José Saramago em *As Intermittências da Morte* (2005). Se a morte, por um lado, já significou um rito de passagem, uma grande cerimônia pública; por outro, é certo que sua herança milenar foi profundamente abalada pela modernidade, já que a sociedade ocidental tenta cada vez mais prolongar a vida, não envelhecer, apartar-se da morte e, principalmente, não pensar nela, esquecê-la. Nosso tempo parece marcado por procedimentos que tornam a morte uma categoria do obscuro, definidos por Michel Vovelle (1996) como "a morte escondida do óbito hospitalar ou do luto proscrito" (p. 18).

É justamente contra esse movimento de supressão da morte que investe, em tom simultaneamente satírico e filosófico, o romance de Saramago citado. Para tanto, dialoga com mitos e alegorias de grande lastro, a exemplo da Dança Macabra medieval, cuja ressonância é perceptível em múltiplos domínios estéticos. A Dança da Morte remete a uma alegoria européia da universalidade da morte, uma vez que, independentemente do estatuto em vida da pessoa, a morte reúne a todos indistintamente em sua dança. A alegoria em questão consiste na representação da morte personificada, conduzindo uma fileira de figuras que, oriundas de todos os extratos sociais, dançam rumo a seus túmulos. Gerhild Scholz Williams (1996) assinala que a personificação, tornando a morte autossuficiente, separou desde muito cedo Morte e Deus:

O isolamento da morte como personificação, juntamente com todos os seus atributos atemorizantes, torna o homem capaz de dirigir sua revolta e rebelião contra a morte e, assim, evitar a pergunta pela justiça divina. (p. 134)

Em razão disso, a morte assumiu atributos não cristãos, a exemplo de sua representação como esqueleto empunhando a foice, o livro dos pecados e, às vezes, um instrumento musical. Atribui-se a criação da expressão a Jean Le Fèvre, morto em 1387, no poema "*Respit de la mort*" : "*Je fitz de macabre la danse / Qui toutes gens mène à la tresse / Et à la fosse les adresse ...*". A Dança Macabra do *Cimetière des Innocents* (1424), em Paris, é considerada o ponto de partida para essa tradição pictórica, que inclui obras-primas do macabro a exemplo das produzidas pelo pintor e escultor alemão Bernt Notke (1463); das xilogravuras (1538) do alemão Holbein, o moço, e do painel (1562) do artista flamengo Brueghel.

Essa tema tem se presentificado ao longo do tempo e das artes em geral. *Danse Macabre* (1875) é o título da *opus* 40 do compositor francês Camille Saint-Saëns. *Totentanz* (Dança da

Morte, 1849) é também o título de uma peça sinfônica do compositor e pianista teuto-húngaro Franz Liszt. Entre as *Fleurs du Mal* (1857) Baudelaire incluiu o poema intitulado "Danse Macabre". A morte transita por poemas de T. S. Eliot ("*The Hollow Men*"), Dylan Thomas ("*Do not go gentle into that good night*"); pela prosa de Edgar Allan Poe ("*The Mask of the Red Death*") e de Thomas Mann (*Der Tod in Venedig*, 1912). Por telas de cinema, com o sueco Ingmar Bergman e o inesquecível *O sétimo Selo* (1956), ou, mais recentemente, com o americano Martin Brest e seu *Meet Joe Black* (1998). Também os quadrinhos se deixam tocar, a exemplo da presença da personagem Morte em *Sandman*, do inglês Neil Gaiman. Em 2008, a galeria londrina *Welcome Collection* exibiu uma mostra do fotógrafo alemão Walter Schels, intitulada *Life before death* e composta por 48 imagens de 24 pacientes terminais, fotografados antes e depois de morrerem. Estes poucos mas representativos exemplos evidenciam como o signo morte conduz incessantemente a novas formas de representação.

A morte, traço invariavelmente constitutivo da aventura humana, tem sido considerada pelos historiadores como um "revelador particularmente sensível" na medida em que é possível avaliar uma sociedade pelo seu sistema de morte, considerando-se desde "a morte biológica ou demográfica até as produções mais elaboradas, literárias ou estéticas, do sentimento da morte" (Vovelle, 1996, p.12). Segundo Williams (1996, p. 131), a morte cria o vínculo entre passado e futuro e opera de forma estruturante como texto e signo no que toca à concepção que cada sociedade faz de sua tradição, sendo possível identificar quatro formas diferentes porém complementares do debate acerca da morte na literatura: a morte como signo histórico, sociocultural, psicológico e semiológico.

O propósito desta Comunicação é refletir sobre as ressonâncias intertextuais entre *As Intermittências da Morte* e a tradição temática da personificação da Morte, sublinhando as notas personalíssimas com que Saramago revisita essa tradição, à luz da sátira filosófica.

2 A morte revelada pelo signo

Em capital anônima de país não nomeado, cenários quase onipresentes nos romances da fase alegórica saramaguiana, a morte deixa de exercer suas funções por pouco mais de sete meses. Essa interrupção espantosa – que inicialmente produzirá júbilo e, na sequência, lamentações intermináveis – é a deixa para que um romance satírico-filosófico possa articular-se em torno de um tema, contemporaneamente espinhoso, que porta sensíveis ponderações acerca do modo atual de relacionamento entre vivos e mortos, já posto em causa em *Todos os nomes* (1997). Nesse romance, o protagonista José empreende o grande feito da união simbólica entre vivos e mortos, de modo a celebrar/resgatar a memória mantenedora dos mortos, num mundo em que o transcendente perdeu lugar. Na memória também buscava conforto a mãe de Santo Agostinho às portas da morte: "Sepultai este corpo onde quiserdes e sem que isso vos cause preocupação. Só vos peço uma coisa: recordai-vos de mim" (*Confissões*, IX, II). Personagem do romance *Rimas da vida e da morte* (2008) de Amós Oz, o poeta Beit-Halachmi pondera: "com a morte da última pessoa que se lembre dele o morto morrerá uma segunda morte, uma derradeira morte, como se não tivesse vivido"(p. 54).

Se em *Todos os nomes* a morte aparece como complemento natural da vida e ambas alcançam uma fusão utópica, em *As intermitências da morte* ocorrerá uma reflexão verticalizada acerca do papel da morte no mundo ocidental contemporâneo, a partir de um ângulo insólito, o da supressão da morte e suas consequências, episódio que instaura o *topos* do mundo de pernas pro ar. Desse ângulo, um narrador ostensivamente satírico empreenderá uma ácida explicitação dos meandros institucionais, econômicos e culturais que converteram a morte em mercado, cifra, argumento, ao mesmo tempo em que procuram escondê-la ou mesmo bani-la da existência. Esse banimento, ensaiado pelos avanços da medicina e pela supressão dos moribundos em favor dos doentes são sintomas evidentes do mal estar vinculado à morte:

Com a **medicalização da morte**, o morrer foi privado da sua especificidade, o moribundo da sua liberdade de indivíduo responsável, e a própria doença mudou de significado: já não preocupa, tranquiliza. O moribundo foi assim reduzido ao estado de objeto manipulado, e o morrer, excluído da fatalidade, desapareceu, tragado pela degradação geral da doença. (URBAIN, 1997, p. 390)

Um grande número de fatos, conforme Urbain (1997) contribuiu para afastar o morrer do cotidiano, dentre eles, as grandes transformações ocorridas nas doutrinas filosóficas e religiosas e as mudanças ostensivas do ambiente social, a exemplo da redução das epidemias, da mortalidade infantil e do consequente aumento da expectativa de vida. Em nossos dias, morrer tornou-se algo oculto, quase clandestino, banido das relações cotidianas, colocado na categoria dos acidentes ou das catástrofes. A intuição de que o ser humano contemporâneo parece preferir o vazio da vida ao vazio da morte fornece o mote para que a narrativa saramaguiana apresente *incipit* em que essa preferência atinge a culminância:

No dia seguinte ninguém morreu. O fato, 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 efeito 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, p. 11)

A suspensão da morte é metaforicamente frisada pelo narrador com apelo à mitologia romana: "como se a velha átropos da dentuça arreganhada tivesse resolvido a embainhar a tesoura por um dia" (SARAMAGO, 2005, p. 11). Inscrita no frontão do texto, a parca que corta o fio da vida é referida num gestual de interrupção, condensando numa imagem exata a matéria narrativa, que, a partir dessa imagem mítica fundadora, tratará de explicitar os desdobramentos desastrosos advindos da suspensão da ordem natural do mundo. O exercício criativo subsequente se esmera na explicitação de um caos cuja face comporta nuances cômicas, satíricas, filosóficas e eventualmente líricas.

Um acutilante humor começa a compor os fios narrativos de um mundo livre do "medo quotidiano da rangente tesoura da parca", cuja tônica inicial é de euforia plena, rapidamente convertida em dificuldades incontornáveis. Essa transição da euforia plena ao dissabor máximo e, finalmente, o retorno ao equilíbrio demandarão 15(quinze) capítulos nos quais o narrador compraz-se, e aos leitores, com a explicitação das tensões filosóficas enrodilhadas ao redor do conceito de morte e das práticas religiosas e econômicas a ele associadas.

No primeiro capítulo, assomam as autoridades governamentais e sua inépcia para gerir os acontecimentos inusitados, tal qual ocorre, por exemplo, nos romances *A Jangada de Pedra* (1986), *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e *Ensaio sobre a lucidez* (2004). Cada um desses romances propõe a alteração de apenas um aspecto da configuração habitual das coisas. Esse movimento de aspectos pontuais (deslocamento da península ibérica, cegueira branca epidêmica, voto branco sucessivamente majoritário, suspensão da morte), porém, faz ruir fragorosamente o entorno, trazendo à luz dissensões explicitadoras de que o real, na política ou na moral, é sobretudo opaco, marcado por rupturas, incertezas e confrontos. Trata-se de um romance acerca da vida e suas tensões máximas, construído de modo a dar a ver que a virtude e o vício do ser humano têm muitas vezes o mesmo fundamento e que a vocação para o melhor é tantas vezes, também, vocação para o pior. A função de amparar muitas vezes se confunde com a de ser amparado, por exemplo, na explicitação da total "desteocratização" em caso de o ser humano chegar à consumação dos seus sonhos de imortalidade efetiva por meio da técnica. A igreja, que consola o homem de seu desvalimento cósmico, também se sustenta sobre esse desvalimento que é a angústia da morte. Se por um lado colabora para conter o medo do fim absoluto, por outro, justifica-se pela permanência

do medo, como evidenciado no diálogo ente cardeal e primeiro ministro:

É a todos os respeitos deplorável [...] que o senhor primeiro-ministro não se tenha lembrado daquilo que constitui o alicerce, a viga mestra, a pedra angular, a chave de abóboda da nossa santa religião, Eminência, perdoe-me, temo não compreender aonde quer chegar, Sem morte, ouça-me bem, senhor primeiro ministro, sem morte não há ressurreição e sem ressurreição não há igreja, Ó diabo, Não percebi o que acaba de dizer, repita por favor, Estava calado, eminência. (SARAMAGO, 2005, p. 18).

A revelação contumaz de que o ponto forte e o ponto fraco do ser humano são os mesmos é paulatinamente composta, por meio de um enfoque abrangente que submete o comportamento das autoridades, as manchetes alardeantes dos jornais e o fervor patriótico da bandeira nacional onipresente em honra ao desaparecimento da morte. Tal enfoque é orientado por uma lente implacável no revelar os ridículos que o insólito gera. Da revelação dos ridículos à sátira vai um pequeno passo e assim, no capítulo dois, começa a ser delineada a crise que a falta de falecimentos produz junto às agências funerárias, para cuja falência o expediente governamental será tornar obrigatório o enterro ou cremação de animais domésticos. Também diretores e administradores de hospitais são focalizados às voltas com problema crucial visto que a vida sem interrupção acarreta a permanência indefinida de número crescente de pacientes. Frise-se que a narrativa concebe que a suspensão da vida não implica suspensão dos males e da decrepitude dos corpos, mas define-se apenas pela impossibilidade de morrer, de modo que os doentes e agonizantes mantêm-se como tal, sem possibilidade de término de seu sofrimento.

Com o aflorar dos problemas que a vida permanente gera na sociedade, o "país afortunado" em que a morte deixou de vigorar vai se convertendo num mundo de pernas para o ar em que os problemas se acumulam sem resolução à vista: o que fazer com os velhos que permanecerão indefinidamente nos "lares do feliz ocaso"? E o que fazer com o cancelamento maciço das apólices de seguro de vida que atormenta a federação das companhias seguradoras? Cogita-se a construção de cemitérios de vivos e o pagamento de apólices por morte figurada, estabelecendo-se uma redução satírica do gerenciamento da vida nos termos da morte.

No que toca aos velhos, assoma a questão filosófica atrelada à velhice como proximidade da morte, referida por Levi Strauss como **vida breve**. (BELMONT, 1997, 152). No romance em análise é evidenciada a negligência e o desprezo com que o velho é frequentemente tratado, em decorrência de a velhice ser ocidentalmente entendida como uma morte em vida, conforme assinala exemplarmente Montaigne:

Existem na velhice tantas espécies de defeitos, tanta impotência: ela está tão exposta ao desprezo que a melhor aquisição que pode fazer é o afecto e o amor dos familiares: mandar e fazer-se temer já não são as suas armas. (apud BELMONT, 1997, p. 162)

A possibilidade de esse estágio delicado da vida humana estender-se indefinidamente dá vazão a um relato prospectivo e satírico de tal desastre:

[...] com o passar do tempo, não só haverá cada vez mais idosos internados nos lares do feliz ocaso, como também será necessária cada vez mais gente para tomar conta deles, dando em resultado que o romboide das idades virará rapidamente os pés pela cabeça, 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 oü sont les neiges d'antan*, 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 fêmur, dos paraplégicos, dos caquéticos agora imortais que não são capazes de segurar nem a baba que lhes escorre do queixo, vossas excelências, senhores que nos governam, talvez não nos queiram crer, mas o que aí nos vem em cima é o pior dos pesadelos que alguma vez um ser humano pôde haver sonhado, nem mesmo nas escuras cavernas, quando tudo era terror e tremor, se terá visto semelhante cousa, dizemo-lo nós que temos a experiência do primeiro lar do feliz ocaso, é certo que então tudo era em ponto pequeno, mas para alguma cousa a imaginação nos haveria de servir, se quer que lhe falemos com franqueza, de coração nas mãos, antes a morte, senhor primeiro-ministro, antes a morte que tal sorte. (SARAMAGO, 2005, p.32)

Essa visão futurante distópica efetiva a transformação do êxtase da vida eterna, bem vistas as coisas, no "pior dos pesadelos", que pode ser sumariamente referido como o atroz espetáculo da vida consumindo a vida, por meio de uma imortalidade decrépita e irremediável. Não por acaso irrompe no relato o último verso de *Ballade des dames du temps jadis* (Balada das mulheres dos tempos passados), de François Villon: "*Mais où sont les neiges d'antan!*" (Mas onde estão as neves de outrora!). Exemplar no gênero *Ubi sunt?*, a balada de Villon evoca luminariamente nomes femininos, como Flora, Heloísa, Beatriz e Joana D'Arc, para frisar a transitoriedade de tudo. Ironicamente, é utilizado para dar máximo contraste à hipótese da permanência do pretérito no presente, num interminável e horrendo acúmulo das gerações. A biologia, lembra Michel de Certeau (1994), vai encontrar "a morte a partir de dentro", pois a reprodução sexuada exige o desaparecimento dos indivíduos:

A morte é condição de possibilidade da evolução. Que os indivíduos percam o seu lugar, eis a lei da espécie. A transmissão do capital e seu progresso são garantidos por um testamento, sempre assinado por um morto. (p. 302)

Outro expediente eficaz para operar as reduções satíricas visadas pelo narrador é a reunião da comissão interdisciplinar, composta por sábios que se revelam tão aturdidos quanto o vulgo, mas concordantes na dimensão catastrófica que a supressão da morte representa para a humanidade. Essa reunião, centrada no debate entre filósofos e delegados das diferentes religiões, nomeadamente católica e protestante, terá vários pontos de discórdia ironicamente explicitados, mas ao cabo ver-se-ão todos reduzidos a uma dependência crucial da morte como ponto articulador de suas especificidades. Assim, o filósofo pessimista acusa as religiões de terem na morte a razão de sua existência. O setor católico assume: "existimos para que as pessoas levem toda a vida com o medo pendurado no pescoço" (p. 36), acrescentando que a religião é "assunto da terra" e as promessas de céu e ressurreição, nada além de "recursos para tornar atrativa a mercadoria"(p.36). A narrativa também não se furtará a levar os filósofos a concluir que a filosofia necessita da morte tanto quanto as religiões, evocando para tanto argumento de autoridade em Montaigne: "Se filosofamos é por saber que morreremos, monsieur de montaigne já tinha dito que filosofar é aprender a morrer" (SARAMAGO, 2005, p. 38). A narrativa saramaguiana revela como a morte constitui-se uma linguagem por meio da qual as instituições ocultam o seu interesse mais verdadeiro, a saber, não morrerem elas mesmas.

A inexplicável ausência de mortes estabeleceu novos quadros classificatórios: "estado de vida suspensa" ou "morte parada", para aqueles que à beira da morte encontram-se agora fora de seu alcance. Desse quadro nascerá uma deformação grosseira, responsável pelo tráfico clandestino dos padecentes terminais para morrerem nos países fronteiriços, empreendido pela "máphia", ironicamente descrita como "grupo de pessoas amantes da ordem e da disciplina, gente altamente competente na sua especialidade, que detesta confusões e cumpre sempre o que promete, gente honesta, enfim (SARAMAGO, 2005, p. 50). Os embates entre a máphia e os governantes são descritos pelo narrador com realce na nebulosidade com que governantes tanto se opõem quanto

cedem às transações mafiosas. O sucesso da máphía repousa numa explicitação inequívoca do quanto a sociedade contemporânea não tolera a imagem do desgaste e do envelhecimento que a velhice traz consigo. Por essa razão o narrador explicitará que, às escondidas, as famílias não se furtavam de enviar os avozinhos aos maphiosos para morrer no país ao lado, mas, uma vez regularizada a situação, exigindo os governantes que tudo se fizesse legalmente, as famílias refluíram na prática do envio, alegando súbito amor aos seus, quando na verdade, o que temiam era a opinião alheia, o conhecimento público de que enviaram os seus para morrer. Diante desse pudor, a máphía rapidamente encontra solução tácita: "seguindo o exemplo do ancião da página quarenta e três, os mortos tinham querido morrer, portanto seriam registados como suicidas na certidão de óbito. A torneira tornou-se a abrir." (SARAMAGO, 2005, p. 70). Uma palavra basta para torturar ou apaziguar as consciências.

Nessa sátira da sociedade colocada entre a esperança de viver eternamente e o desespero de não morrer jamais, o narrador sublinha a existência de uma concepção mercantil organizada em torno de um lucrativo comércio em que o produto fundamental é o cadáver humano. A supressão da dialética natural do viver e do morrer parece ter sido substituída por um agônico conflito entre desejo de vida e necessidade de morte, já que os corpos desgastam-se continuamente e, para além desse desgaste, não se impõe qualquer esperança de vida. Por essa razão, *As intermitências da morte* narra relações cotidianas, representando a existência em sua permanente relação com o morrer. Uma reflexão decorre dos eventos narrados, a saber, a ausência da morte não significa viver verdadeiramente, pois a narrativa saramaguiana, para ser eficaz em sua performance satírica, não cedeu à utopia do presente eterno, da vida sem transformações ou desgastes, representada pelo sonho de parar o tempo, que, na versão marxista, coincidiria com o fim da luta de classes. Saramago opta por lembrar que o tempo passa e tudo destrói; nessa voragem, porém, há interstícios redentores, referendados invariavelmente pelas artes e pelo amor, sem os quais o romance saramaguiano em análise empreenderia uma visada visceralmente negativa acerca dos destinos da espécie humana, semelhante aquela manifesta nos *Silogismos da Amargura* (1952) de Emil Cioran (2011):

"Nós, civilizações, sabemos agora que somos mortais." Sendo nosso mal a história, o eclipse da história, devemos insistir nas palavras de Valéry, agravar seu alcance: sabemos agora que a civilização é mortal, que galopamos em direção a horizontes de apoplexia, a milagres do pior, à idade de ouro do pânico. (p. 48)

Em razão daqueles interstícios, a morte é personificada no romance em análise, remetendo à tradição pictórica e literária que lhe confere corpo humano. Assim, no sétimo capítulo, a Morte escreve a um diretor de televisão assumindo seu equívoco, que tantos desarranjos produziu, do ponto de vista moral e filosófico (afetos, dívidas, imposturas, oportunismos) e do social-pragmático (instituições, empresas, mídia). Após sete meses de interrupção, volta a matar. O narrador informa que são 62.580 moribundos "postos de uma vez em paz por obra de um instante único", não sem referir-se a um ponto de similaridade com "certas repreensivas acções humanas" (p. 107) que o levará a concluir que a morte sempre matou menos que o homem. A ressonância que a potência mortífera adquire remonta aos extermínios que os poderes políticos infligem e resultaram, por exemplo, na enormidade criminoso do nazismo, nas ensanguentadas "guerras índias" nos Estados Unidos, no recente massacre dos Armênios, no extermínio dos Cambodjanos, na perseguição aos curdos, ações homicidas qualificadas por Urbain (1997, p. 399) como formas de morrer coletivo por assassinio produzidas pelo poder em nome de princípios como eugenia, pacificação, federalismo, evangelização e islamização.

Contraponto de *Todos os nomes*, em que um vivo apaixona-se por uma morta, a morte ela mesma apaixona-se por um vivo, o violoncelista. Dessa reciprocidade entre vida e morte, aliança indissolúvel, surgem escrituras saramaguianas que investem ficcionalmente na dialética natural

entre vida e morte, de modo a lembrar-nos, em espécie de *memento mori* contemporâneo, que somos seres que não paramos de morrer nunca e a arte é um lugar impar para amenizar o conflito entre querer viver e o ter de morrer que dilacera a espécie humana.

Referências Bibliográficas

BELMONT, Nicole. Velhice. In: *Enciclopédia Einaudi: Vida/Morte, Tradições, Gerações*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997, v. 36.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes do fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

CIORAN, Emil. *Silogismos da amargura*. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

OZ, Amós. *Rimas da vida e da morte*. Trad. Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

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

URBAIN, Jean-Didier. Morte. In: *Enciclopédia Einaudi: Vida/Morte, Tradições, Gerações*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997, v. 36.

VOUVELLE, Michel. A história dos homens no espelho da morte. In: BRAET, Herman; VERBEKE, Werner (eds.). *A morte na Idade Média*. Tradução Heitor Megale e outros. São Paulo: EDUSP, 1996.

WILLIAMS, Gerhild Scholz. A morte como texto e signo na literatura da Idade Média. In: BRAET, Herman; VERBEKE, Werner (eds.). *A morte na Idade Média*. Tradução Heitor Megale e outros. São Paulo: EDUSP, 1996.

http://www.deardeath.com/danse_macabre.htm. Acesso em 20/06/2011.

iAutor(es)

Sandra FERREIRA, Profa. Dra.

Sandra Aparecida Ferreira (UNESP-Assis))

Departamento de Linguística

san@assis.unesp.br