

# As intermitências da vida: a morte e o violoncelista

Augusto Rodrigues da Silva Júnior\*

## Resumo

Este trabalho analisa **As intermitências da morte**, de José Saramago (2005), um romance que representa a morte como personagem em crise: que deixa de matar, que se metamorfoseia por amor e que passa a dormir – ela que nunca dormia. O dialogismo com o filósofo Pascal anuncia uma visão pessimista, mas uma aproximação com o crítico Terry Eagleton demonstra que o livro português é um convite para entender a realidade por meio do trespasse e do não-ser. Assim, podem-se avaliar as condições históricas e existenciais de nossa época e uma escrita da morte que lembra que só podemos viver conscientes de nossa condição efêmera. Essa tanatografia é uma forma de burlar aquilo que é interdito pelo silêncio. Depois do último ato encenam-se discursivamente a volatilidade do ser, as transformações de nossa época e o parco tempo das ações humanas precipitando-se no átimo de uma vida.

**Palavras-Chave:** Morte; Literatura; Saramago; Representação; Tanatografia.

Essa ideia da morte instalou-se definitivamente em mim como se fosse um amor. Não que eu amasse a morte, eu a detestava. Mas, depois de ter pensado nela de vez em quando como em uma mulher que não mais se ama, sua imagem se grudava agora tão completamente à camada mais profunda de meu cérebro que eu não conseguia me ocupar de nada sem antes passar pela ideia da morte. (PROUST, 2002, p. 792)

“No dia seguinte ninguém morreu.” (SARAMAGO, 2005, p. 11)<sup>1</sup>. Assim começa **As intermitências da morte** (2005), romance de José

---

\* Universidade de Brasília.

1 - Todas as citações de Saramago aqui referem-se à 1ª edição do livro **As intermitências da morte**, citado na bibliografia e doravante serão referenciadas apenas pelo número da página de onde foram transcritas.

Saramago, que conta a história de um país no qual as pessoas param de morrer. Ao longo da narrativa o motivo aparece: a morte, personificada e feminina, em “crise existencial”, está cansada de matar e decide fazer uma pausa. Depois disso, ela aproxima-se de um violoncelista e se apaixona por ele. Essa pausa no trabalho e a descoberta de um artista (que se recusa a morrer) despertam nela o desejo de sentir o que sentem os vivos.

Assim, pode-se dizer que o livro constrói uma tanatografia com duas variações para uma mesma personagem. Na primeira parte, andante, a morte desorganiza a ordem com sua decisão e mobiliza tragicamente um país inteiro. Na segunda, em *allegro*, ela descobre o amor. Depois disso, ela que nunca dormia, “sentiu que o sono lhe fazia descair suavemente as pálpebras” (p. 207).

Considerando uma memória do gênero, o romance português pertence a uma genealogia, cultural e literária, de discursos dos mortos. Uma *archaica* longeva à qual pertencem, dentre outros: o Canto XI da **Odisséia** (*catábasis*); a sátira menipéica de Luciano de Samósata; a **A divina comédia**, de Dante; o **Inferno saturnal**, de Rabelais (Livro II, “Gargântua”); os **Autos das barcas**, de Gil Vicente; **Bobók**, de Dostoievski; **Memórias póstumas de Brás Cubas**, de Machado de Assis etc. Considerando o fato de ter morrido e continuar discursando, a verdade biográfica de um personagem e sua continuação nas releituras do tempo são profundamente amparadas por esta condição póstuma. Dessa perspectiva, temos:

- a) seres que morreram – completando o ciclo biográfico;
- b) vivos – cuja narrativa parou em algum momento biográfico-vital; c) personagens defuntos – que morreram, mas continuam discursando; d) defuntos personagens – que só se transformaram em homens de papel depois do trespasse. Enfim, um “cemitério literário” e figuras tagarelas compõem a galeria de espectros e homens na memória leitora do mundo. (SILVA JR., 2008, p. 125)

Em um plano individual, quando alguém falece, assim é lembrado pelas pessoas com as quais conviveu e sua biografia é organizada por este ponto final. No caso da literatura, dentre os seres que carregamos na memória, há essa diferença crucial: o fato de terem morrido ou não. De certo modo, isso se dá com as pessoas de carne e osso que habitam o conjunto de rostos

rememorados. Saber que elas faleceram altera completamente a forma de recordação e as (ausências de) expectativas. Isso muda radicalmente a interpretação do texto e da compreensão da imagem do personagem. Pois no disfarce da representação o falar acontece.

Essa análise desdobra-se de uma pesquisa de doutorado em que se estudou cadáveres que discursam. Pautado pelo paradigma machadiano do defunto autor, além de discutir representações de Homero a Machado, e as condições históricas de cada época, a pesquisa concentrou-se nas imagens do além. O romance brasileiro tem essa relevância porque sua versão de um finado tagarela, pela primeira vez nesta linhagem tanatográfica, permitiu maior liberdade, inclusive, perante o autor que responde pela obra. Isso significa dizer que a autobiografia póstuma tem a natureza inconclusa e ambivalente do homem que volta para contar. A linguagem estilizada, em que o sério-cômico é um motor desde as primeiras manifestações, rompe o curso normal da narrativa romanceada construída com “elementos basilares e típicos de toda trajetória vital: nascimento, infância, anos de aprendizagem, casamento, construção do destino, trabalho e afazeres, morte etc.” (BAKHTIN, 2003, p. 213). A carcaça roída pelos vermes e pela memória integra-se a uma tradição humorística e cínica de questionamento do senso de privacidade da palavra por meio da criação de categorias autônomas. Com isso ele relativiza o direito de fala e difunde, nessa genealogia cadavérica, um inacabamento que redundando em um movimento estilístico, paródico e irônico que nunca se fecha em si mesmo.

Isso significa dizer que essa abordagem analisa personagens mortos e desdobramentos literários desta situação. Seja no caso de seres defuntos que dialogam dramaticamente, seja no encontro entre vivos e mortos, ou ainda, no caso de seres que morreram e que voltaram para contar sua experiência no *undiscovered country*, o interesse é a representação daquilo que não pode ser realizado: um defunto falar.

Neste momento, a pesquisa concentra-se em representações dos séculos XX e XXI. Mais precisamente, este ensaio analisa o paradigma inovador de Saramago, em que a própria morte é personagem. Com isso, temos a representação literária do trespassar e a problematização de seus desdobramentos sociais ao longo do século passado, pleno de guerras, esperas de

catástrofes e avanços na medicina. O livro português é uma singular ocorrência nessa genealogia. Discute questões contemporâneas tais como o negativo, a imagem invertida do fim, analisada por Ariès (1977) e confronta essa condição de alheamento diante da morte dos indivíduos em nossa sociedade. No plano estético trás uma autonomia à personagem, pois além de a própria morte figurar como tal, revela algo diferente para se pensar o tema: essa liberdade discursiva e vital no plano da narrativa permite escolher quando as pessoas terão sua hora ou não. Na condição de ser, se ela o é, encarna-se femininamente para viver um grande amor.

Considerando os Pensamentos de Pascal (1999), presentes dialogicamente na obra de Saramago, e os estudos de Philippe Ariès (2000; 2003), Michel Schneider (2005) e Terry Eagleton (2005) sobre o tema, e ainda críticas literárias que fazem a relação entre morte e literatura, é possível tecer relações entre a narrativa portuguesa e as representações, no imaginário coletivo, de uma tanatografia da contemporaneidade.

Pascal afirmou que a vida é efêmera e que o estado de morte, qualquer que fosse, seria eterno. Para ele, o homem encontraria apenas miséria nesse plano e o conflito entre máscaras afloraria porque ele prefere suportar a morte sem pensar nela do que o pensamento fixo sem realmente morrer: “a grandeza do homem é grande na medida em que ele se sabe miserável.” (PASCAL, 1999, p. 131). Para esse pensador, que continua as discussões de Montaigne (filosofar/confessar é aprender a morrer), o ser humano representa uma comédia na qual necessita constantemente lidar com a perda: “Tudo o que sei é que devo morrer logo, e contudo o que mais ignoro é essa morte que não poderei evitar.” (PASCAL, 1999, p. 83)

Trazendo Pascal para dialogar, nesse espaço em que as palavras escapam, Saramago torna possível, por meio do literário, a representação do não-representável. Parafraseando Lélia Duarte, pode-se dizer que ele usa a trapaça da língua justamente para afirmar a constituição do sujeito (2006, p. 153) e mostra (conclusão contrária à do jansenista) que as respostas para nossas perguntas estão na história, na compreensão das intermitências e na percepção de que a leveza, apesar de insustentável, encontra-se nos hábitos mais simples e vitais.

A princípio a personagem-morte pensa exatamente como o francês:

todo ser é miserável. Porém, a consciência saramaguiana de que o sujeito do novo milênio se considera importante demais para não-ser provoca a necessidade de entender o que é viver mais plenamente. Dessa plenitude daquele que sabe que morre (p. 123) é que as intermitências encontram sua estabilidade. Segundo Eagleton: “Ao reconhecer que nossas vidas são provisórias, podemos relaxar nosso apego neurótico a ela e assim vir a gozá-las muito mais. Abraçar a morte, nesse sentido, é o oposto de deixar-se morbidamente seduzir-se por ela.” (EAGLETON, 2005, p. 284). Da sabedoria pascaliana é possível repensar o tema no século XX. O abraço entre a morte-mulher e o violoncelista-homem está completamente livre das neuroses e do apego – personificações da natureza frágil de tudo que é vivo e que assumem suas vulnerabilidades e carências do outro. Mais ainda: o amor torna-se não só um preenchimento de uma falta, mas um complemento na totalidade do ser que se encontra e se define com o outro.

Entrelaçados, começo e fim, a figura cadavérica e assustadora dará lugar a uma bela mulher. Ao invés de estar ali para acabar com o outro, está a ensinar uma sabedoria na condição de neutralidade. Essa condição humana de autoadoção recíproca, defendida por Eagleton, é a mesma de Saramago. Ambos trazem o tema como ideia de nossa época para reafirmarem nossa natureza essencialmente efêmera e para mostrar que tentar dominar a vida de outros é um equívoco que precisa ser evitado. A morte “totalitarista” e implacável faz uma pausa na sua rotina e decide olhar para o outro, com isso, percebe a fragilidade humana, a absoluta falta de fundamento, mas também uma ânsia pelo viver.

Além disso, o olhar de um narrador autoconsciente acompanha o desespero de uma comunidade ao lidar com a impossibilidade trágica de falecer. Esse mesmo narrador retrata o peso existencial da figura mais indesejada das gentes. Essa *Átropos* cheia de vontades gera problemas sociais e modifica arrebatadamente a rotina do violoncelista solitário nos idos de seus cinquenta anos. Involuntariamente o mesmo se deu com ela.

Vejam-se os fatos desta “inverídica história sobre as intermitências da morte” (p. 40). Essa morte mata apenas os indivíduos de um país (inominado) e se difere das outras de outras localidades e daquela que mata vegetais e animais. Essa personificação específica implica a ideia de que se morre

sempre em determinado lugar, inserido em uma cultura e língua específicas. Daí a voz de um peixe-filósofo (que se estende à perspectiva do livro) que difere as agentes letais que matam separadamente e sugere uma morte maior, apocalíptica e terminal, que destruirá tudo e não permitirá ninguém para concebê-la enquanto tal:

Já pensaste se a morte será a mesma para todos os seres vivos, sejam eles animais, incluindo o ser humano, ou vegetais, incluindo a erva rasteira que se pisa e a sequoian-dendron giganteum com os seus cem metros de altura, será que a mesma morte que mata um homem que sabe que vai morrer, e um cavalo que nunca o saberá. (p. 72)<sup>2</sup>

Um fim específico para cada pessoa. Esse é o romance individualista do século XXI, uma tanatografia que trás a ceifadora em uma crise de personalidade e que se torna a figura central do enredo. Fundindo realidade e fantasia, o narrador tem o riso cínico e a negatividade cética (cara a Saramago) para discutir aquilo que há de mais significativo para a humanidade: viver.

Além desse peixe-personagem, o violoncelista tem um cachorro cinicamente humanizado que acrescenta mais elementos para a construção dessa imagem humana do fim e das variações sobre o mesmo tema. Esse cão que emite pensamentos, aos moldes do Quincas Borba machadiano, é a primeira aproximação da morte-personagem com as coisas humanas: ele deita em seu regaço quando ela invade, pela primeira vez, a casa do músico. A presença do cachorro humanizado, que a vê em sua condição escatológica, é uma forma de demonstrar a condição demasiada humana de uma figura proscrita.

Cansada da eterna repetição de seu trabalho, ela apresenta-se voluntariosa e opiniática. Em uma espécie de pausa, a princípio, injustificada na narrativa, ela abre perspectivas existenciais em sua rotina. Isso a convida a sentir desejos e a querer viver as coisas mais simples para a humanidade. Coisas que fazem com que aqueles que passaram pelo planeta estejam juntos: beber água, comprar uma roupa, ouvir uma orquestra e dormir, pois a morte nunca dormia.

---

2 - Como se sabe a escrita de Saramago tem um estilo próprio que altera certas regras do padrão de escrita da Língua Portuguesa. Essa forma nada ortodoxa também foge às regras da ABNT, mas devem ser preservadas conforme o original. Portanto, a pontuação inusual, a utilização de maiúsculas e minúsculas e outros detalhes serão trazidos para o texto *ipsis literis*.

Esse mesmo desejo foi profundamente discutido por Wim Wenders nos filmes **Asas do desejo** (1987), com roteiro do diretor e do poeta alemão Peter Handke, e **Tão longe, tão perto** (1987), continuação do primeiro. Tal qual os anjos caem porque sentem inveja daquilo que nos é mais ínfimo, cotidiano e profundo, a morte saramaguiana se dobra ao sentido poético da realidade. Esse dialogismo, consciente ou não, enriquece o ambiente romanceado e aponta para uma relação mais ampla da literatura com outras formas de arte e retoma uma discussão trazida pelo diretor alemão: porque os homens, dotados de vida, a desperdiçam de tal forma.

Assim a figura intermitente, quando se volta para a pausa no país, está dotada do olhar existencial do anjo Cassiel – interessado pelo peso do ser, cuja sensação vivenciará quando cair. Quando ela pára e concentra-se no aqui e agora, como Daniel, ela “cai” para experienciar o peso do tempo, a leveza do cotidiano e as contradições do ser que sabe que ama.

Uma vez que o problema da imortalidade é apresentado para o país e para o leitor, nessa primeira parte do livro, os desdobramentos são coletivos. Tudo surge de uma questão: “e se os seres humanos não morrem mais?” Depois dos posicionamentos ideológicos e confusões a representação romanceada e individualista concentra-se no relacionamento de duas pessoas e a humanidade continua a nascer e a caminhar.

Assim, a estrutura narrativa e a abordagem filosófica assemelham-se ao estilo tragicizante de livros anteriores, tais como **A jangada de pedra** (1987) e **Ensaio sobre a cegueira** (1996). Neles, algo acontece abruptamente e mobiliza um conjunto de pessoas ao longo de toda a trama. No primeiro, temos um país a vagar pelo oceano. No outro, as pessoas ficam cegas e o caos é instaurado. Ambos dão suporte para Saramago discutir o que é humano e os caminhos tomados pela cultura. A forma de abordagem da imagem das grandes navegações que mobilizam todo um povo, e da cegueira como aquilo que faz enxergar as fragilidades, são novamente utilizadas na construção de **As intermitências da morte**. A diferença sutil é que esse romance concentra-se no grupo, de modo geral e depois elege a morte-personificada – perto da qual o narrador permanece desde que ela aparece. Ela, que esteve tão perto e tão distante da humanidade, passa a desejar novas perspectivas.

Se, num primeiro momento, o milagre de não haver mais o trespasse é festejado, logo isso se torna um desespero nos mais diversos âmbitos da sociedade. Seja para a Rainha moribunda no seu leito imperial, seja para o velhinho e seu netinho num povoado, ambos doentes terminais, a necessidade para todos é a mesma: livrar-se do peso de uma vida doentia (no sentido pascaliano). A necessidade para os parentes e amigos próximos é semelhante: uma eutanásia moral que alivie a dor e o peso daqueles que continuam saudáveis.

No âmbito social e moral tudo é complexo, mas, com muito humor, o narrador delinea as várias crises que assolam o governo. Além de ter de justificar e investigar as causas desse fato, tem de lidar com a crise que assola a religião e a filosofia, cujas bases dependem, basicamente, da morte. Ambas nascem como respostas para aquilo sobre o que ainda não se obteve uma resposta definitiva ou consensual, e essa ausência envolve questões complexas, afinal, a organização das cidades, desde a sua fundação, também se liga ao culto dos que se foram: “A cidade dos mortos antecede as cidades dos vivos. Num sentido, aliás, a cidade dos mortos é precursora, quase o núcleo, de todas as cidades vivas.” (MUMFORD, 1998, p. 13)

Além disso, setores mais específicos, tais como funerárias e seguradoras, desesperam-se, pois tiram o lucro justamente da hora que chega para todos. Representando “as ideias de seu tempo”, um economista calcula a seguridade que, a longo prazo, traria prejuízos para o governo. Unilateralmente a eutanásia e o suicídio também são temas discutidos. O fato de as pessoas levarem seus parentes enfermos para a fronteira, com o consentimento dos mesmos, gera a discussão sobre como avaliar o que é crime. Por extensão, o conceito de boa morte (do latim, *euthanasia*) é rediscutido em todos os setores e chega-se à conclusão de sua importância para o bem viver da humanidade.

Uma vez que o caos surgiu, contraditoriamente, daquilo que as pessoas mais desejavam (não-morrer), a sociedade recomeça a organizar-se com a nova realidade. Os sentimentos e ações diante do trespasse são relativizados e renovados nas práticas individuais, familiares, sociais e, principalmente, pátrias:

(...) o governo se encontrava preparado para todas as

eventualidades humanamente imagináveis, decidido a enfrentar com coragem e com o indispensável apoio da população os complexos problemas sociais, econômicos, políticos e morais que a extinção definitiva da morte inevitavelmente suscitaria. (p. 17)

Entre as especulações, a prática dessa eutanásia consensualmente necessária faz com que os parentes revejam seus sentimentos e que não poderiam ser acusados de nada, uma vez que o simples fato de passar pela fronteira (invisível aos olhos) levava, automaticamente, ao falecimento. O governo, por sua vez, elegeu inspetores de fronteira que vigiarão as pessoas que trouxessem seus parentes. Ao mesmo tempo, surge a *máphia* que assume o trespasse (no duplo sentido do ato) como comércio. Com a população vivendo em função dessa realidade indesejada, as intermitências humanas irrompem e o que antes era denegado passa a ser prioridade. O antigo medo do fim dá lugar ao medo de não morrer.

Uma das epígrafes anunciava essas discussões: “Pensa por ex. mais na morte – & seria estranho em verdade que não tivesse de conhecer por esse facto novas representações, novos âmbitos da linguagem.” (WITTEGENSTEIN, *apud* SARAMAGO, p. 09). O escritor português realiza exatamente isso. Não tem medo de tratar do tema e imagina a ausência desse elemento imprescindível para discutir hábitos e ideologias, para propor uma tanatografia em que a máscara de *Perséfone* gera discursivamente novas representações. A morte como fronteira, por sua vez, torna-se um símbolo fluente. O mesmo peixinho vermelho e pascaliano (que fala justamente da linha que separa a água do ar) pergunta:

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 lagarta (...) um nasceu da morte do outro, Chama-se metamorfose. (p. 72)

Dessa discussão nascem duas imagens caras ao livro: o fim como fronteira e a vida como eterna metamorfose. Por outro lado, essa imagem será

exatamente aquela que marcará a passagem da morte-cadáverica (como a pintaram ao longo dos séculos) e ceifadora implacável para uma morte-feminina, aparentando seus 36 anos, misteriosa, compassiva e instigada pelo músico, que teve o dia fatal adiado por descuido da inventiva escritora, que resolveu mandar cartas de aviso ao invés do tradicional matar abruptamente.

Porém, na segunda parte, pouco depois de mandar a primeira carta à população, ela surge como personagem acompanhada de perto pelo narrador (pelo leitor) e por sua gadanha. Diferentemente das pessoas envolvidas na trama, descobre-se que a responsável pela (não) morte daquele país (e não de outro, nem dos bichos) decidiu fazer uma pausa porque estava cansada de sua práxis tão antiga. Neste momento o foco trágico é deixado de lado e a narrativa focaliza-se numa representação mais individualista e romanceada. Atarantada e opiniática, essa figura tanatográfica, diante do caos instaurado, volta a deixar as pessoas morrerem. Para isso começa a escrever as tais cartas. Primeiro, como uma autêntica morte do século XXI (mesmo que o livro não apresente datas), ela envia uma carta para a maior rede de televisão do país avisando que as pessoas voltarão a falecer à meia-noite:

(...) senhor director-geral da televisão nacional, estimado senhor, para os efeitos e pessoas interessadas tiverem por convenientes venho informar de que a partir da meia-noite de hoje se voltará a morrer tal como sucedia, sem protestos notórios, desde o princípio dos tempos até o dia trinta e um de dezembro do ano passado, devo explicar que a intenção que me levou a interromper a minha actividade, a parar de matar, a embainhar a emblemática gadanha que imaginativos pintores e gravadores doutro tempo me puseram na mão, foi oferecer a esses seres humanos que tanto me detestam uma pequena amostra do que para eles seria viver para sempre, isto é, eternamente, embora, aqui, entre nós dois, senhor director-geral da televisão nacional, eu tenha de confessar a minha total ignorância sobre se as duas palavras, sempre e eternamente, são tão sinónimas quanto em geral se crê, ora bem, passado este período de alguns meses a que poderíamos chamar de prova de resistência ou de tempo gratuito e tendo em conta os lamentáveis resultados da experiência, tanto de um ponto de vista moral, isto é filosófico, como de um ponto de vista pragmático, isto é, social, considere que o melhor para as famílias e para a sociedade no seu conjunto, quer em sentido vertical, quer em

sentido horizontal, seria vir a público reconhecer o equívoco de que sou responsável e anunciar o imediato regresso à normalidade, o que significará que a todas aquelas pessoas que já deveriam estar mortas, mas que, com saúde ou sem ela, permaneceram neste mundo, se lhes apagar a candeia da vida (...) (p. 99)

Apesar de longa, a citação na íntegra revela o humor e o espírito dessa poderosa senhora dos destinos. Como diz o narrador autoconsciente essa “inesperada manifestação epistolar de um ser, se a morte o é, que tinha estado silencioso toda a vida” (p. 102). Uma resposta dialógica para os homens da era da reprodutibilidade técnica e do *e-mail* (que ela chega a pensar em usar). Sua forma inesperada de anunciar o retorno à “tradição” promove nova confusão, embora certo alívio e reordenamento das ideologias dependentes do conceito de finitude. Além disso vemos uma morte autoral e uma morte aproximando dos homens por meio das missivas. Essa inventiva *Átropos* saramaguiana manda cartas estilizadas com a cor violeta e assinada por ela. Oito dias antes, elas chegam pelo correio e avisam a *hora mortis*. Não por acaso Pascal diz: “*Fascinatio nugacitatis* – para que a paixão não nos seja prejudicial, façamos de conta que temos apenas oito dias.” (PASCAL, 1999, p. 88). Ela queria, no fundo, que cada pessoa tivesse seus últimos momentos para organizarem seus negócios, despedirem-se dos familiares, ou seja, oferece uma espécie de *time for dying*, na perspectiva de Ariès (2003, p. 290-293), com as devidas despedidas diante de testemunhas, exprimindo suas últimas vontades e apertando a mão de todos. Mas nova confusão instaura-se, pois, com os avisos, as reações dos indivíduos são imprevisíveis. De forma divertida tem-se o desespero, o susto e anseio de uma liberdade total que permitia fazer tudo que poderiam ter feito e não fizeram. As pessoas optam por uma espécie de pré-morte cínica que lhes permite se entregarem ao álcool e à orgia. Prova de que a morte não conhecia o quanto o ser humano é intermitente.

Depois disso, essa figura esquelética e cadavérica, descontente com sua situação, entra em conflito com sua condição de proscrita. De um ser que existe, mas que não consegue ter sentimentos e sensações, é surpreendida pelo retorno de uma carta. O narrador, divertida e detalhadamente, detalha sua primeira aparição:

Factos são factos, e este, quer se queira, quer não, pertence à ordem dos incontornáveis. Não pode haver melhor prova dele que a imagem da própria morte que temos diante dos olhos, sentada numa cadeira e embrulhada no seu lençol, e tendo na orografia de sua óssea cara um ar de total desconcerto. Olha desconfiada o sobrescrito violeta, dá-lhe voltas para ver se nele encontra algumas das anotações que os carteiros devem escrever em casos semelhantes, como sejam, recusado, mudou de residência, ausente em parte incerta e por tempo indeterminado, falecido, Que estupidez a minha, murmurou, como poderia ter falecido ele se a carta que o devia matar voltou para trás. (p. 136)

Depois de insistir passa a visitar esse homem cuja carta voltou inexplicavelmente – como muito no universo dessa narrativa de tom fantástico. Tendo por companheira apenas sua gadanha (foice) com quem dialoga e faz confissões, ela decide observar o sujeito antes de entregar pessoalmente a carta. Ela, que era a morte, que matava sem prestar a mínima atenção aos seres, passa a fazê-lo. E tudo acontece. Imaginando, invejando os mínimos prazeres humanos (como Damiel e Cassiel de Wenders) de ter um cachorro no colo, beber água, tocar um violoncelo e até mesmo dormir, ela começa a acompanhar a vida de um músico solitário. Um senhor ensimesmado, com seus cinquenta anos, que dedica seu tempo a uma orquestra e a sua solidão musical. Num primeiro momento ela o faz numa condição de penetra invisível:

O homem deitou água para um copo e bebeu. O cão apareceu nesta altura, matou a sede no bebedouro ao lado da porta que dá para a porta do quintal e depois levantou a cabeça para o dono. Queres sair, claro, disse o violoncelista. Abriu a porta e esperou que o animal voltasse. 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. (...) O homem tapou-se até o pescoço, tossiu duas vezes e daí a pouco entrou no sono. Sentada no seu canto, a morte olhava. Muito mais tarde, o cão levantou-se do tapete e subiu para o sofá. Pela primeira vez na sua vida a morte soube o que era ter um cão no seu regaço. (p. 154)

Ao mesmo tempo em que observa a rotina do músico imortal (porque o dia da sua morte havia passado e por isso a carta voltou) e pensa como fazer

para entregar o papel, continua enviando correspondência para as outras pessoas. Mas interessa-se tanto por esta existência que se materializa para entregar a missiva pessoalmente. Metamorfoseia-se em uma bela mulher e passa a conviver com o músico. Vai vê-lo tocar no teatro, fala com ele no camarim, tomam um táxi juntos, liga pra ele na madrugada (abalando sua vidinha pacata), vai visitá-lo e pede-lhe para tocar uma música para ela.

A narrativa é cíclica. A morte, voluntariosa, fez uma primeira pausa pessoal de sete meses. Depois, volta a matar, mas cria um estilo próprio com cartas violetas e oito dias pascaliano para o tempo de morrer. Nessa crise consigo mesma ela desdobra seu sentimento de insatisfação, de incompreensão diante de uma falha: “Se tivesse nervos, poderíamos dizer que se encontra ligeiramente excitada, e não sem motivo. Havia vivido [*sic*] demasiado para considerar a devolução da carta um episódio sem importância.” (p. 138)

E dessa rotina permanente que “tinha vindo por aí fora, séculos e séculos e mais séculos, repetitiva, sem pausa, sem interrupções, sem soluções de continuidade, diferente nas últimas múltiplas formas de passar da vida à não-vida” (p. 138), nasce o desejo. E desdobra-se numa ambivalência singular. O contrário da morte passa a ser o amor. Um amor demasiado humano, um sentimento que aproxima as pessoas e que dá sentido àquilo que é vital. Um amor, que se metamorfoseia nas coisas simples e efêmeras. Constatando que o ser está tão envolvido com a existência que uma espécie de alienação, num sentido mais amplo do termo, como alhear-se das contingências, faz-lhe perder sua capacidade de amar os atos em si. O peso dessas questões, a morte e o desejo (sexual) que se tornaram tabus entre o século XIX e XX (ARIÈS, 2003, p. 259) e a denegação para a pós-modernidade (EAGLETON, 2003), são tratados com leveza e humor filosófico nesse novo milênio. Eros e Tânatos deixam a condição de perturbação e morbidez desse período e encontram um caminho de tranquilidade e bem-aventurança – no amor e no discurso do não-ser.

Neste jogo narrativo paradigmático a capacidade de aliar realismo/fantasia na mesma imagem sepulcral, a partir do não-representável (a fala de mortos) permite que a palavra performe uma relação ambígua entre morte (silêncio) e discurso (vida). Assim, condições históricas e existenciais

surtem como formas de compreensão das ideias que afligem o novo milênio e levam a refletir sobre a “consciência da ambiguidade do ser que torna possível a abertura para a alteridade.” (DUARTE, 2008, p. 253). Nessa representação do não-experienciável, a escrita do fim reforça que o homem só pode viver na história e para a morte. Na perspectiva de uma tanatografia, isso significa aprender a viver. A figuração da experiência no além é aproximar-se de *Átropos* antes que ela corte o fio. Para entender como o macabro ilumina nossa relação com o outro e com o não-ser, **As intermitências da morte** remete à consciência da volatilidade, do neutro, às transformações de cada época e do parco tempo das ações humanas que se precipitam no átimo de uma biografia e que podem ser ressuscitados nas páginas de um livro.

Essa morte feminina e voluntariosa metamorfoseia-se e encarna-se para viver os prazeres e o peso de ser. Ela, insone e obstinada, que sempre retirou o sopro de vida das pessoas sem poder sentir algo, sente-se sozinha, como qualquer um. Desprezada ao longo dos tempos, começa a entender o que é o ser vivo a partir do amor (não-morte). Nesse sentimento incontável descobre também o que dá sentido à existência e que deve ser preservado. Na primeira noite do resto dessa história, ela pede que o mero “solista de orquestra” toque algo:

(...) 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 de opus mil e doze (...) Quando ele terminou, as mãos dela já não estavam frias, as suas ardiam, por isso foi que as mãos se deram às mãos e não se estranharam. Passava muito da uma hora da madrugada quando o violoncelista perguntou, Quer que chame um táxi para a levar ao hotel, e a mulher respondeu, Não ficarei contigo, e ofereceu-lhe a boca. Entraram no quarto, despiram-se e o que estava escrito que aconteceria, aconteceu enfim, e outra vez, e outra ainda. (p. 207)

Diante do auto-retrato musical do personagem violoncelista (o opus número 25 de Chopin – uma música efêmera que não dura mais que 58 segundos) a morte-mulher se entrega aos prazeres mínimos, porém intensos. Ao deparar-se com uma vida próxima do belo, um músico menor, mas não

menos dedicado, ela entendeu e sentiu o que era a humanidade. Diante daquele homem que aos cinquenta anos vivia comodamente na companhia de seu cão – numa rotina que implicava ensaios, passeios dominicais no parque da cidade, a metamorfose discutida ao longo do livro tem seu sentido ampliado. Se se pode dizer que quando morremos o ser transforma-se, na encarnação da morte, ocorre uma metamorfose invertida – a figura alheia torna-se uma *Átropos* eroticamente desejosa de amor e arte. Essa transformação, no plano do cotidiano, também acontece na vida do solitário. Arrebatado por uma bela mulher, num momento em que se encaminhava para a velhice suprema, cuja carta não pôde ser entregue, o sentido do fim é renovado pelo desejo.

Quando o amor começa – o livro termina: “no dia seguinte ninguém morreu”.

### Abstract

This work analyzes *Death with interruptions* of José Saramago (2005), a novel that represents the death as a character in crisis: who stops killing, and by love, metamorphoses and goes to sleep – who that never slept. The dialogism with philosopher Paschal announces a pessimistic vision, but an approach with the critic Terry Eagleton demonstrates that the portuguese book is an invitation to understand the reality by the passing by and not being. Therefore, the historical and existential conditions of our time can be evaluated and a writing of the death reminds us that we can only live conscious of our ephemeral condition. This thanatography is a way to elude what is interdict by the silence. After the last act, the volatility of a being, the transformations of our time and the scanty time of the human actions are showed on a stage discursively, hurrying themselves in the instant of a whole life.

**Key words:** Death; Literature; Saramago; Representation; Thanatography.

### Referências

ARIÈS, P. **O homem perante a morte**. 2 ed. Tradução de Ana Rabaça. Mira-Sintra; Mem Martins: Publicações Europa-América, 2000, vol I e vol II.

ARIÈS, P. **História da morte no ocidente**. Tradução de Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

COULANGES, F. de. **A cidade antiga**. 3 ed. Tradução de Fernando de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

DUARTE, L. P. A morte e o saber da escrita em textos da literatura portuguesa contemporânea. IN: DUARTE, L. P. (Org) **As máscaras de Perséfone**: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas. Belo Horizonte: PUC Minas, 2006. p. 151-190.

DUARTE, L. P. Maria Judite de Carvalho: ‘Seta Despedida’ não volta ao arco. IN: DUARTE, L. P. (Org) **De Orfeu e de Perséfone**: morte e literatura. Cotia, SP: Ateliê editorial; Belo Horizonte: PUC Minas, 2008. p. 253-263.

EAGLETON, T. Depois da Teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo. Tradução de Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

MUMFORD, L. **A cidade na história**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

PASCAL, B. Pensamentos. In: **Os pensadores**. vol. XVI. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

PROUST, M. **Em busca do tempo perdido** – o tempo recuperado. Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

SARAMAGO, J. **A jangada de pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SARAMAGO, J. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

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

SCHNEIDER, M. **Mortes imaginárias**. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: A Girafa Editora, 2005.

SILVA JR, A. R. **Morte e decomposição biográfica em Memórias pós-**

**mas de Brás Cubas.** 219 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008, mimeo.

VICENTE, G. **Antologia do Teatro de Gil Vicente.** Introdução e Estudo Crítico Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Grifo Edições, 1971.

WENDERS, Wim. **Asas do desejo.** Alemanha: Road Movies, Argo Films, Vídeo Arte, 1987. 128 min, sonoro/legendado, cor e p&b, DVD NTSC.

WENDERS, Wim. **Tão longe, tão perto.** Alemanha: Road Movies, Columbia Films, Vídeo Arte, 1987. 140 min, sonoro/legendado, cor e p&b, DVD NTSC.