


**A MORTE TEM IDENTIDADE? CONSIDERAÇÕES TECIDAS A PARTIR DO ROMANCE SARAMAGUIANO “AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE”**

Me. Nataly Yolanda Capelari Santos  0000-0003-2715-8492  
Universidade Estadual do Oeste do Paraná

**RESUMO:** Este artigo aborda a representação da morte na obra "As Intermitências da Morte", de José Saramago, por meio de uma análise literária. Por meio de uma abordagem interdisciplinar, foram exploradas as visões de autores Elias (2001); Ariès (2012); e Simmel (1909) sobre a morte e o morrer; e Candau (2011) Bauman (2005) sobre identidade. Assim, na obra, a morte é retratada inicialmente como uma personagem temida e rejeitada pela sociedade, mas, após um período em que ninguém morre, sua identidade entra em conflito e se começa a se modificar. Nesse contexto, a morte se personifica como uma bela mulher, buscando compreender a experiência humana e questionar a natureza humana em contraste com sua própria essência. A relação entre a morte e a vida é explorada, destacando a importância da morte como um elemento que confere sentido à existência. A narrativa culmina em um encontro amoroso entre a morte e um músico, onde a morte decide não cumprir seu dever e se personifica. Esse desfecho simboliza a transformação da identidade e conhecimento sobre a morte, mostrando-a como uma entidade capaz de compreender emoções e experiências humanas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Memória; Identidade; Morte.

**DOES DEATH HAVE AN IDENTITY? CONSIDERATIONS WEAIVED FROM THE SARAMAGUIAN ROMANCE “THE INTERMITENCES OF DEATH”**

**ABSTRACT:** This article addresses the representation of death in the work "As Intermitências da Morte", by José Saramago, through a literary analysis. Through an interdisciplinary approach, the views of authors Elias (2001) were explored; Ariès (2012); and Simmel (1909) on death and dying; and Candau (2011) Bauman (2005) on identity. Thus, in the work, death is initially portrayed as a character feared and rejected by society, but, after a period in which no one dies, his identity comes into conflict and begins to change. In this context, death personifies itself as a beautiful woman, seeking to understand the human experience and question human nature in contrast to its own essence. The relationship between death and life is explored, highlighting the importance of death as an element that gives meaning to existence. The narrative culminates in a romantic encounter between death and a musician, where death decides not to fulfill his duty and personifies himself. This outcome symbolizes the transformation of identity and knowledge about death, showing it as an entity capable of understanding human emotions and experiences.

**KEY-WORDS:** Memory; Identity; Death.



## 1 INTRODUÇÃO

O romance "As Intermittências da Morte", publicado por José Saramago em 2005, desperta nosso interesse por sua abordagem diferenciada de um tema complexo e assustador: a morte. Neste texto, pretendemos analisar essa obra, que traz uma perspectiva inovadora sobre a identidade da morte, transformando-a em uma personagem.

Dividido em três momentos, o romance de Saramago apresenta diferentes ritmos narrativos. O primeiro momento explora a ausência da morte e a possibilidade da vida eterna em um contexto social e pessoal. O segundo momento anuncia o retorno da morte, permitindo que os indivíduos de um país não nomeado se despeçam dos entes queridos e organizem suas vidas em preparação para o fim. Por fim, o terceiro momento se concentra na relação pessoal entre a morte e um indivíduo que teima em não morrer.

A imagem da morte que todos compartilhamos, embora com variações, foi construída historicamente e influenciada pelas percepções coletivas. No entanto, José Saramago desafia essa identidade preestabelecida da morte, pois a personagem principal da narrativa busca constantemente uma nova essência e identidade. Essa busca de identidade é refletida em nossa realidade, sendo tema de várias pesquisas sobre identidade.

Bauman (2005), ao abordar a crise de identidade no mundo líquido moderno, destaca que o pertencimento e a identificação não são estáticos, mas sim negociáveis e revogáveis ao longo da vida de um indivíduo. Suas ações, modo de agir e se relacionar são cruciais para a construção de uma identidade. Embora Bauman trate dessas questões no contexto real, podemos aplicá-las também à ficção, que muitas vezes imita a realidade e as ações humanas.

No caso da personagem morte, inicialmente ela é identificada como uma figura má, destruidora e assoladora de vidas. No entanto, ao longo da narrativa, suas ações



e pensamentos demonstram que essa identidade foi imposta pelos outros e não corresponde à sua verdadeira essência. Ela não teve escolha, pois sua função sempre foi a de causar morte. Essas crises de identidade são perceptíveis na narrativa, onde diferentes perspectivas se entrelaçam, oscilando entre diferentes identidades ao mesmo tempo. O narrador desconstrói as verdades absolutas, permitindo que o leitor considere diferentes nuances e interpretações.

Assim, ao ler a obra, o leitor é desafiado a organizar e reinterpretar suas próprias experiências, anseios, fantasias e questionamentos por meio da linguagem do autor, do contexto e do estilo narrativo. O objetivo é que o leitor ressignifique esses elementos com base em sua bagagem pessoal.

### 1.1 A morte no imaginário humano

A palavra morte tem origem no latim *mors – mortis* e designa, de acordo com o dicionário etimológico, “fim da vida, falecimento, termo, destruição” (Cunha, 1982, p. 534). O dicionário latino português traz mais especificações sobre o termo, definindo *mors* como “1. Morte; falecimento; óbito. 2. A Morte (personificada). 3. Cadáver: corpo morto; homem que está com os pés na cova” (Torrinha, 1942, p. 533).

Já o Dicionário Houaiss da língua portuguesa aponta definições do substantivo feminino “1 interrupção definitiva da vida de um organismo 2 fim da vida humana” (Houaiss; Villar, 2009, p. 1320); além de trazer a representação iconográfica da morte “imagem de um esqueleto humano armado de foice” (Houaiss; Villar, 2009); os vários tipos de morte: morte clínica, aparente, cerebral, cósmica, morrida, natural, por causa externa, presumida, súbita; e seus sentidos figurados.

As definições propostas pelos três dicionários evidenciam o ponto no qual queremos chegar, o qual aponta para os vários tipos de morte existentes, citando a astrologia, medicina e sentido conotativo e denotativo, além da morte não-humana e da representação personificada da morte (que o dicionário sugere utilizar com inicial maiúscula) como um esqueleto e sua gadanha. Essas constatações também servem



como base para iniciarmos o estudo da morte e suas representações e/ou compreensões.

O autor vai de encontro com Morin (2007, p. 63) quando aponta que o ser humano morre a cada momento, visto que suas células rejuvenescem, morrem, se substituem, que “vive-se de morte, morre-se de vida”; e se identifica com vários dos pensamentos de Schopenhauer (2013) e Simmel (1998), quando aponta que morte e vida são como são no mesmo sentido, um ser que surge de um nada e perece para um nada, ou como os cristãos afirmam que vêm do pó e ao pó retornam “a essência humana é um intermédio entre o nada e o nada. O nada, porque antes de nascer, o que havia antes era o nada, depois também é o nada” (Saramago, 2010, p. 172). Essas são características essencialmente humanas, a naturalidade da morte; e históricas, os conflitos bélicos vivenciados pelo autor; que o instigam a criar conceitos e personagens.

Percebemos, ainda, ideias que se assemelham às de Elias (2001), quando afirma que a morte não é terrível, mas sim um momento difícil porque envolve a dor da perda e a dor dos moribundos, mas Saramago (2005, p. 172) propõe que se veja isso de um modo irônico “como quem diz “pois as coisas são assim, tentemos rir disso da forma que é possível”” ou quando se internam os velhos em asilos, escondendo-os da vista de todos, matando-os na invisibilidade.

A morte está para a vida assim como esta está para morte: na antítese, no paradoxo, na complexidade de uma e outra está a possibilidade de uma compreensão mais adequada do que seja esse fenômeno e de como lidar com ele de forma menos assustadora e temerosa.

## 1.2 A morte como uma protagonista

“No dia seguinte ninguém morreu” (Saramago, 2005, p. 4): a catarse do romance tem origem logo no primeiro enunciado e incita a partir dele toda a problemática/intriga da obra. Desse momento em diante, diversas instâncias sociais e áreas do conhecimento passam a debater e procurar soluções para a ausência eterna da morte.



Nessa discussão, Saramago permite apreender três grandes áreas que também segundo os teóricos (Ariè, Morin e Elias) são as principais responsáveis pela compreensão de morte que temos: teológica, filosófica e política/cultural/ideológica.

A alegria e alvoroço gerados nos habitantes do país ao descobrir sua imortalidade a partir daquele primeiro dia do ano, nos permite subentender que anteriormente seus pensamentos acerca da morte traduziam-se em medo, pavor e rejeição. Isso se explica, de acordo com Schopenhauer (2000; 2013) porque o homem teme a morte, sendo este constituído do que chama de Vontade cega. A vontade cega faz com que o indivíduo busque fugir da morte, o que se deve a uma vontade de vida (que consiste no viver e no existir), a qual ao avistar a possibilidade de um fim que a limita, se volta contra essa probabilidade com certa violência. Na vontade de vida o conhecimento não existe de forma originária, tal qual nos animais, mas se objetiva posteriormente. Assim, quando o sujeito adquire conhecimento e possui consciência dele, não teme a morte, já que ela se relaciona diretamente com a consciência, como afirma Schopenhauer, 2000.

Esse medo se transforma em contentamento para os habitantes, os quais se traduzem na consciência de continuação da existência e, portanto, de si e seus entes. Entretanto, para as instituições sociais a possibilidade da falta de morte gera caos e preocupação, principalmente para o governo e para a igreja, das quais surgem os primeiros manifestos na narrativa de Saramago.

Como afirma Ariès (2012, p. 269) “O moribundo é apenas um objeto privado de vontade e, muitas vezes, de consciência, mas um objeto perturbador, e tanto mais perturbador quanto mais recalcada é a emoção”. Assim, o filho que comemora a vida do pai que não morreu é o mesmo a transportá-lo ilegalmente para o outro lado da fronteira a fim de “livrar-se” do fardo de carregar um morto-vivo que não se recupera e também não falece; o homem que se vê imortal reclama pela sua empresa (sem mais mortos para enterrar e sem clientes para os seguros de vida pagar); o chefe de governo vive em uma encruzilhada pensando em quantos milhões de velhos deverá manter com



o dinheiro que “arrecada”; o padre ou pastor não sabe como manter o fiel na igreja quando não há mais possibilidade de ressurreição e salvação para os pecados.

Essa mudança de atitude é explicada por Certeau (1998) quando discorre sobre a morte e os moribundos. Segundo o autor, o moribundo sai da esfera do “pensável” (que liga ação, portanto, ao que se pode fazer) e para outro lugar, onde não se pode fazer mais nada, tornando-se um sujeito que não pode trabalhar, apenas definha consideravelmente com o tempo, um alguém “imoral”.

Portanto, pensar um país onde os doentes e velhos continuariam com suas mazelas e trariam incansavelmente gastos e mais gastos, prejuízos e mais prejuízos a diversas instâncias, o governo decide partir para a ação, retirando a ideia de morte do esquecimento (durante os quase sete meses desde seu início) e trazendo a mesma para debate, para que algo fosse feito com urgência.

Além disso, o autor parece sugerir que as pessoas pensem e reflitam acerca do tema da duração da vida, dos corpos, instigando também os gestores a pensar em como manter e governar uma população que vive cada dia mais, que aumenta sua expectativa de vida com a ajuda de todas as descobertas e avanços científicos.

George Simmel em seu artigo *Metafísica da morte* define a morte como criadora de forma, já que ela limita a vida e a configura, fazendo com que o indivíduo se adapte ao meio para continuar existindo. Para ele também cada movimento humano é uma tentativa de vida e de fuga da morte,

Não somente cada passo da vida nos aproximaria da hora da morte, mas seria, positivamente e *a priori* modelado por ela, que é um elemento real da vida. E esta modelagem é então determinada ao mesmo tempo pela *evitação* da morte: na verdade, pena e prazer, trabalho e repouso e todos os nossos comportamentos considerados naturais, são uma fuga instintiva ou consciente da morte (Simmel, 1998, p.179).

É por meio da questão ascendida pela personagem “espírito que pairava sobre as águas” e direcionada ao aprendiz de filósofo a despeito da metamorfose da morte ou não do bicho-da-seda em borboleta nós, leitores, somos levados a refletir o quê, de





fato, é a morte. O aprendiz afirma aquilo que evidenciaram Simmel, Elias e Saramago sobre a existência da morte de cada um, lado a lado com a vida desde o nascimento **“cada um de vós tem a sua própria morte, transporta-a consigo num lugar secreto desde que nasceu, ela pertence-te, tu pertences-lhe”** (Saramago, 2005, p. 68, grifos nossos).

A vida, tal como o espírito que paira sobre as águas percorreu e tal qual Simmel afirma, está intrinsecamente ligada à morte, a atrai “enquanto contrário, enquanto o “Outro” em que se transforma a coisa e sem o qual essa coisa não possuiria absolutamente o seu sentido e a sua forma específicos” (Simmel, 1998, p. 180), portanto, ambas existem em seus paradoxos, coexistindo no mesmo degrau do ser. Nos conteúdos particulares da vida surge a morte. Neles, conforme Simmel, é que o eu se constrói objetiva e subjetivamente e quanto mais ele vive, mais se destaca, mais quer se separar desses conteúdos particulares liberados pela submersão da morte à vida, sem que o eu deixe de existir e criando a ideia de imortalidade.

Naquilo que chamamos de segunda parte da narrativa, o enfoque sai da morte mais geral e se concentra na morte enquanto personagem, que agora passa a avisar os moribundos, com antecedência de uma semana, sobre sua própria morte. A ferramenta utilizada é uma carta violeta e o objetivo desta é que os seres humanos se despeçam de seus familiares e resolvam suas possíveis pendências na Terra.

a partir de agora toda a gente passará a ser prevenida por igual e terá um prazo de uma semana para pôr em ordem o que ainda lhe resta de vida, fazer testamento e dizer adeus à família, pedindo perdão pelo mal feito ou fazendo as pazes com o primo com quem desde há vinte anos estava de relações cortadas, dito isto, senhor director-geral da televisão nacional, só me resta pedir-lhe que faça chegar hoje mesmo a todos os lares do país esta minha mensagem autógrafa, que assino com o nome com que geralmente se me conhece, morte (Saramago, 2005, p. 96-98).

A morte desejada para o retorno da “normalidade” volta a ser temerária, mas neste caso, não temos mais a visão geral da população, e sim a história específica da própria morte, a qual adquire a chance de mostrar sua versão da história. Percebemos



que a ideia inicial dela era atender aos desejos humanos de modo que estes pudessem desfrutar do que queriam e descobrir com isso, que a ruim de toda a história conhecida não era a morte, mas as consequências de uma vida sem a existência da própria morte, ambas necessárias e complementares. A morte, conforme o excerto demonstra, mostra-se piedosa e preocupada com as pessoas, de certo modo solidária, pois dá a elas a chance da despedida, do arrependimento, do perdão.

A relação se estreita e a visão global da morte começa a se modificar a partir desse ponto. Notamos uma preocupação da morte em ser compreendida, em querer mudar a imagem que os seres humanos dela possuem. Somadas, sua voz e a voz do narrador, se mesclam na narrativa, em espaços estratégicos. Além de trazer informações estatísticas e lógicas, procurando compor uma veracidade no entremeio da ficção, a voz do autor-narrador contribui para a modificação da ideia de morte no desenrolar do romance: **“A propósito, não resistiremos a recordar que a morte, por si mesma, sozinha, sem qualquer ajuda externa, sempre matou muito menos que o homem** (Saramago, 2005, p. 104, grifos nossos).

A reflexão trazida pelo autor-narrador complementa a ideia de modificação da identidade dessa morte assustadora, levantando algumas questões: “A quem deveríamos temer: a morte ou o ser humano?”, “Quem sempre matou mais, a morte ou o ser humano?”. Quem seria o verdadeiro monstro da história? Na comparação entre morte e natureza humana, o assustador recai para o homem, pois o autor faz uma clara distinção, a partir de então, entre o morrer naturalmente e o morrer por meio provocado.

É importante ressaltar ainda, que a titularidade da carta violeta se dá em letra minúscula: **morte**, levando o leitor a conjecturar sobre qual morte o romance trata. Como aponta Candau (2011, p. 18), “a memória é a identidade em ação”, talvez por isso, quando na narrativa fala-se em morte, vem-nos à cabeça a morte construída historicamente, aquela morte aterradora. Como essa, quem sabe, seja a única compreensão de morte conhecida pelo leitor, a morte trazida com letra minúscula vem quebrar esse padrão identitário, construindo outra identidade para esta morte, a morte





com letra minúscula, ressaltada por sua proprietária. Aqui a diferenciação da **Morte** com letra maiúscula sugere a relação dessa como um mistério, enquanto a **morte** diz respeito a um fato:

Na tarde deste mesmo dia, como já havíamos antecipado, chegou à redação do jornal uma carta da morte exigindo, nos 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**, nesse momento, se ela, improvavelmente, vos desse tempo para isso, perceberíeis a diferença real que há entre o relativo e o absoluto (Saramago, 2005, p. 109, grifos nossos).

A diferenciação proposta pela própria morte, já a identifica como um *ser outro*, ressaltando o nome próprio, embora com minúscula, como indicador da alteridade em relação à outra morte. Assim, essa diferença entre nome com minúscula e maiúscula, **morte** e **Morte**, ratifica a intenção da personagem saramaguianas em ser diferente *dessa outra*, mais aterrorizante e ameaçadora do que si própria<sup>1</sup>.

Partindo das considerações de Derrida sobre a letra inicial maiúscula do nome próprio da "Biblioteca de *Manhattan*", Gomes chega à conclusão que

Em Saramago, ao avesso, consta a assinatura da "m"orte, nome que devia ser propriamente próprio, assim automaticamente escrito em iniciais em maiúsculas. Porém, como nome próprio em minúscula, estilisticamente se potencializa a imagem de uma singularização e, também, uma desmonumentalização, assim compreendamos, da antiga e absoluta "Morte" que, sem respeitar a ninguém, tanto exigia respeito. Agora, assustadoramente a assinatura da "m"orte, nas cartas que a comunicam com os humanos, condiz com seu aspecto duvidoso, até humilde, e singular. Caso de um nome próprio que, de algum modo, se põe como impróprio, e não de um nome próprio que se torna nome comum. Caso de um nome próprio

<sup>1</sup> As considerações definidas nesse trecho da dissertação fazem parte de um estudo anterior desenvolvido sobre a mutação na identidade da morte, personagem de Saramago e corresponde à base inicial e complementar desta dissertação. O artigo foi publicado na Revista Anuário de Literatura. Florianópolis, v. 23, n. 1, 2018.



---

impróprio, nome que se auto-inocenta do maiúsculo, do monumental (Gomes, 2007, p. 190).

Em suma, a **morte** saramaguiana representa uma morte que se constrói e identifica na diferença com a outra Morte, aquela assustadora e assassina que não se importa com nada nem ninguém. A morte geral, descrita nas páginas primeiras da narrativa, a qual todos ficavam com medo e sequer pronunciavam é uma *morte outra*. Por meio do oposto, Saramago vai moldando uma nova configuração de morte, partida da pressuposição do **m** minúsculo.

Entretanto, não podemos esquecer que essa minúsculização dos nomes próprios é comum a muitas das personagens saramaguianas, sugerindo que ao mesmo tempo em que o escritor português busca aproximar sentidos, fazer referências a seres reais por meio da construção histórica evocada pela memória coletiva, os afasta quando os identifica com letras minúsculas. O nome próprio, então, como ressalta Gomes (2007), coloca-se como impróprio e não como comum, ele se inocenta e difere da Morte entidade, monumento, conhecida por todos.

A morte não é vitoriosa por ceifar vidas e não responde aos questionamentos humanos porque não sabe o que dizer em um momento de dor. A morte sente, mas não sabe como agir perante da dor do homem. Ela mata, mas isso não significa que seja prazeroso: “Poderia tratar-se de uma sádica manifestação de crueldade, como tantas que vemos todos os dias, mas a morte não tem qualquer necessidade de ser cruel, a ela, tirar a vida às pessoas basta-lhe e sobeja-lhe” (Saramago, 2005, p.123).

Essas justificativas se intensificam quando uma das cartas violetas anunciando o destino final de sete dias para a pessoa retorna às mãos da morte. Ela própria passa a se questionar sobre seu ofício e suas atitudes:

[...] as cartas só podem ir aonde as levam, não têm pernas nem asas, e, tanto quanto se sabe, não foram dotadas de iniciativa própria, tivessem-na elas e apostamos que se recusariam a levar as notícias terríveis de que tantas vezes têm de ser portadoras. Como esta minha, admitiu a morte com imparcialidade, informar alguém de que vai morrer numa data precisa é a pior das notícias, é



---

como estar no corredor da morte há uma quantidade de anos e de repente vem o carcereiro e diz, Aqui tens a carta, prepara-te (Saramago, 2005, p. 133).

Através da comparação da outra morte, com as ações dessa, o autor descobriu a morte entidade, mesmo que talvez não fosse sua intenção, para construir em seu lugar, passo a passo, folha a folha do romance, uma *outra morte*: que sonha, chora, sorri, pensa e relembra sua antiga vida, uma morte que **sente**.

É com a carta violeta pertencente a um violoncelista que deveria estar morto aos quarenta e nove anos e já completou seus cinquenta, retornada às origens, às mãos da soberana morte e no desenrolar as atividades com o músico, que a história da morte é posta a conhecimento para o leitor.

A personagem conhecida e acreditada como ser invisível, lado contrário da face de deus<sup>2</sup>, é demonstrada como a figura caricata criada e construída historicamente em nossas memórias, a morte esquelética, envolta em sua mortalha e portadora de uma foice.

Uma tarefa inventada pela própria morte para modernização dos seus serviços e modificação das relações com o ser humano, para conhecimento de sua verdadeira “face” ou identidade, quebrando tabus e a ideia de morte ameaçadora reafirmada pelas personagens na visão da morte geral, no início do romance, torna-se a origem de todos os seus problemas e o estopim para a mudança de seu futuro e da compreensão humana sobre ela.

A humanização de seu comportamento, por meio do enredo como um todo, da construção do discurso e das diversas vozes do romance, principalmente a voz do autor-narrador, faz sua identidade entrar em conflito. O início dessa transformação e conflito é colocado em evidência no romance, no momento em que a morte, assumindo a forma de uma espécie de sombra para ir até a casa do músico e conhecer quem era o humano que não morria e o que havia de especial nele, após a observação do

---

<sup>2</sup> Todos os nomes, em Saramago, são escritos com inicial minúscula e assim os utilizaremos para nos referir às personagens.



caderno com as partituras da suíte 06, opus 1012, em D maior, de Sebastian Bach. A morte deixa-se cair, tremendo os ombros como se chorasse compulsivamente, adquirindo características humanas, da mulher que um dia foi, recompondo-se em seguida para preencher o quarto do homem, como um sopro:

Então aconteceu algo nunca visto, algo não imaginável, a morte deixou-se cair de joelhos, **era toda ela, agora, um corpo refeito**, 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, chorai 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, p. 150).

A refuta para o medo da morte vem na explicação do autor-narrador sobre a verdade da própria morte: que ela está em todo o lugar, a todo o momento e sempre estará com as pessoas, não importa onde estejam:

A morte, neste preciso momento, não faz nada mais do que aquilo que sempre fez, isto é, empregando uma expressão corrente, anda por aí, embora, a falar verdade, fosse mais exacto dizer que a morte está, não anda. Ao mesmo tempo, e em toda a parte. Não necessita de correr atrás das pessoas para as apanhar, sempre estará onde elas estiverem (SARAMAGO, 2005, p. 164).

Justamente pelo fato de a morte estar em tudo, acompanhando-nos desde o nascimento é porque não devemos temê-la, como processo e ciclo natural da vida humana. A morte não é o problema, como afirma Elias (2001), o problema são os sentimentos que esta faz aflorar nos espíritos humanos quando alguém morre, já que a presença daquele ente não existe mais:

A morte não é terrível. Passa-se ao sono e o mundo desaparece – se tudo correr bem. Terrível pode ser a dor dos moribundos, terrível também a perda sofrida pelos vivos quando morre uma pessoa amada [...] A morte não tem segredos. Não abre portas. É o fim de uma pessoa. O que sobrevive é o que ela ou ele deram às outras pessoas, o que permanece nas memórias alheias (Elias, 2001, p. 76).



Saramago parece trazer essa mesma concepção em seu romance, demonstrando que a morte é algo natural, presente o tempo todo em nossas vidas, esperando o momento certo de ceifar-nos a existência, não porque assim o tenha decidido, simplesmente porque assim foi escrito e ela não pode mudar isso.

A morte, após seus sentimentalismos humanos, muda a forma de ver o músico. Isso é notado pelo discurso do autor-narrador e pela forma de a própria personagem olhar para o músico. O homem que era só homem passa a ser “o **seu** homem” (Saramago, 2005, p. 165, grifos nossos); o violoncelista passa a ser **seu**. A utilização do pronome possessivo aqui sugere uma aproximação e posse daquele ser humano, ambigualmente, como uma relação homem/mulher e como uma relação morte possuidora da vida humana.

A morte está orgulhosa do bem que o **seu** violoncelista tocou. Como se se tratasse de uma pessoa da família, a mãe, a irmã, **uma noiva**, esposa não, porque este homem nunca se casou [...]. Durante os três dias seguintes [...] a morte foi, mais do que a sombra, o próprio **ar que o músico respirava** (Saramago, 2005, p. 167, grifos nossos).

Por meio do aprofundamento nos pensamentos da personagem, o autor-narrador descreve a morte saramaguiana, a qual, ao mesmo, não sugere apenas a representação da morte livresca, mas também a morte geral, essa a que o ser humano conhece quando perde alguém. Contudo essa descrição já caminha para o lado da construção da nova identidade da morte, visto que a personagem, tal qual a morte real não faz distinções de pessoas, pois já nos conhece do modo como somos compostos: caveira e esqueleto:

A morte olha o violoncelista. Por princípio, não distingue entre gente feia e gente bonita, se calhar porque, não conhecendo de si mesma senão a caveira que é, tem a irresistível tendência de fazer aparecer a nossa desenhada por baixo da cara que nos serve de mostruário. No fundo, no fundo, manda a verdade que se diga, **aos olhos da morte todos somos da mesma maneira feios** (Saramago, 2005, p.168, grifos nossos).



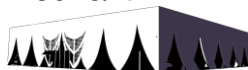
A morte nos identifica sem roupagens, sem máscaras, talvez por esse motivo a ela não importe quem é ceifado por sua foice, já que apenas executa o serviço, pois os nomes já lhe vêm escritos, corroborando toda a construção de Saramago sobre ela. Ainda, o adjetivo utilizado “feios”, relacionado a primeira pessoa no plural do discurso, inclui o leitor na narrativa, sugerindo que a morte conhece a verdadeira essência do ser humano.

A morte teria uma semana como mulher para resolver as pendências com o violoncelista. Contudo, essa transformação não sugere apenas que a morte queira completar seu ofício, mas que tenha chances de algo mais, chances de experimentar como é ser humana, de sentir e viver como um homem, complementando as transformações de sua *persona*, em construção desde o início da narrativa. A morte é, então, uma linda mulher:

Meia hora teria passado num relógio quando a porta se abriu e uma mulher apareceu no limiar. A gadanha tinha ouvido dizer que isto podia acontecer, **transformar-se a morte em um ser humano**, de preferência mulher por essa coisa dos gêneros, mas pensava que se tratava de uma historieta, de um mito, de uma lenda como tantas e tantas outras [...]Estás muito bonita, comentou a gadanha, e era verdade, a morte estava muito bonita e era jovem, teria trinta e seis ou trinta e sete anos Como haviam calculado os antropólogos, Falaste, finalmente, exclamou a morte, Pareceu-me haver um bom motivo, **não é todos os dias que se vê a morte transformada num exemplar da espécie de quem é inimiga** (Saramago, 2005, p. 180, grifos nossos).

A gadanha também suspeita da transformação da morte e ironiza uma conversa com ela. Quando questionada pela morte se está bonita e irresistível, a gadanha afirma que a resposta depende de qual tipo de homem ela quer seduzir.

Apesar da sua absoluta falta de experiência do mundo exterior, particularmente no capítulo dos sentimentos, apetites e tentações, a gadanha havia acertado em cheio no alvo quando, em certa altura da conversa com a morte, se perguntou sobre o tipo do homem a quem ela pretendia seduzir. Esta era a palavra-chave, seduzir (Saramago, 2005, p. 183).





A morte, além disso, preocupa-se com sua aparência e se, de alguma forma, esta possui alguma coisa de semelhante com o status e aparência anteriores, de morte encapuzada com uma gadanha às mãos.

Tenho a certeza de nunca a ter visto antes, Talvez porque a pessoa que tem diante de si, **esta que sou agora**, nunca tivesse precisado de comprar entradas para um concerto, ainda há poucos dias tive a satisfação de assistir a um ensaio da orquestra e ninguém deu pela minha presença, Não compreendo, Lembre-me para que lho explique um dia, Quando, um dia, **o dia, aquele que sempre chega**, Não me assuste. **A morte sorriu o seu lindo sorriso** e perguntou, Falando francamente, **acha que tenho um aspecto que meta medo a alguém**. Que ideia, não foi isso o que quis dizer, Então faça como eu, sorria e pense em cousas agradáveis (Saramago, 2005, p. 186, grifos nossos).

A morte em persona começa a perceber as mudanças em suas características pelo simples fato de tornar-se humana. A atitude soberba, a estupidez, arrogância e prepotência apresentadas em um curto intervalo de tempo em que a morte está na figura humana e ainda o pensamento de que estas coisas são transmitidas na espécie, lança uma dura crítica à natureza do ser humano. A morte se vê em transformação, entretanto, como ainda era morte, não dormia.

Esse estágio inicial da morte em persona não elimina completamente as características anteriores da morte, pois ela ainda está em transformação, não foi consolidada como mulher, justamente por isso entram em conflito nesse trecho do romance as atitudes da morte esqueleto e da morte disfarçada de mulher.

A descrição da morte sozinha em seu camarote assistindo ao concerto é uma descrição triste, com ares de piedade. Uma mulher, não apenas mulher, mas morte, com uma beleza que não se define e não se consegue explicar, sozinha, isolada “rodeada de vazio e ausência por todos os lados, como se habitasse um nada, parecia ser a expressão da solidão mais absoluta” (Saramago, 2005, p. 190). A descrição não cabe apenas à morte mulher, mas também à morte esqueleto tratada durante toda a narrativa, contudo nota-se uma diferença nessa nova personagem. A partir da



comparação com uma águia que tem um instinto assassino, a morte talvez fosse outro tipo de águia que preferisse ir embora a matar o violoncelista indefeso.

O primeiro encontro do violoncelista com a morte mulher inquieta-o, como se pressentisse algo estranho. Todas as palavras por ela pronunciadas soam ambíguas, com duplos sentidos como se quisessem expressar um sentido a mais que apenas o literal:

Recordava frases que a mulher havia dito, a alusão às ambiguidades que sempre se pagam e descobria que todas as palavras que ela pronunciara, se bem que pertinentes no contexto, pareciam levar dentro um outro sentido, algo que não se deixava captar. Algo tantalizante, como a água que se retirou quando a intentávamos beber (Saramago, 2005, p. 195).

A morte, no quarto de hotel não se reconhece, não sabe mais quem é. O espelho que deveria ser sua imagem e semelhança não reflete sua verdadeira identidade, quem verdadeiramente a morte é. Quando o autor remete ao espelho, quer provocar no leitor uma discussão sobre sua própria identidade como um jogo constante, no qual escolhas que são realizadas em diversas situações para diversos acontecimentos, coisas que nos sucedem e nos vão atingindo e fazendo com que refutemos algumas coisas e acrescentemos outras ao nosso **eu**. Como disse Bauman,

A “identidade” só nos é revelada como algo a ser inventado, e não descoberto; como alvo de um esforço, “um objetivo”; como uma coisa que ainda se precisa construir a partir do zero ou escolher entre alternativas e então lutar por ela e protegê-la lutando ainda mais – mesmo que, para que essa luta seja vitoriosa, a verdade sobre a condição precária e eternamente inconclusa da identidade deva ser, e tenda a ser, suprimida e laboriosamente oculta (Bauman, 2005, p. 21-22).

É notável que algo aconteceu com a morte após não reconhecer-se no espelho, para não ter ido ao concerto no sábado, quando era certo que no domingo deveria voltar.



No domingo a morte encontra com o músico em um banco da praça e este confessa estar apaixonado por ela, mas ela não responde apenas porque as palavras não podem sair de sua boca, sendo morte. A morte não poderia apaixonar-se, a mulher, humana, sim:

não me venha para cá com a história de que também o conhece a ele, Não tanto como a si, mas você é uma exceção, Melhor que não o fosse, Porquê, Quer que lho diga, quer mesmo que lho diga, perguntou o violoncelista com uma veemência que roçava o desespero. Quero, Porque me apaixonei por uma mulher de quem não sei nada, que anda a divertir-se à minha custa, que irá amanhã sei lá para onde e que não voltarei a ver, É hoje que partirei, não amanhã, Mais essa, E não é verdade que tenha andado a divertir-me à sua custa, Pois se não anda, imita muito bem, Quanto a ter-se apaixonado por mim, não espere que lhe responda, há certas palavras que estão proibidas na minha boca, Mais um mistério, E não será o último, Com esta despedida vão ficar todos resolvidos, outros poderão começar, Por favor, deixe-me, não me atormente mais (Saramago, 2005, p. 195).

As páginas seguintes da narrativa são como uma imersão no vazio, na dor, como se a vida não existisse e nada mais fizesse sentido para aquele músico apaixonado por uma mulher que não conhecia e que iria embora, sem poder tocá-la, sem saber seu nome. O autor-narrador descreve o momento e leva o leitor a pensar que o violoncelista caminhava para seu fim, mesmo que a morte não tivesse lhe entregado a carta. O leitor pensa que desta vez, sim, a morte não falhará, voltou a ser fria, *desumana*.

Contudo, mais do que em toda narrativa, ao fim do romance a morte parece ter se resolvido e ter descoberto o que queria para sua vida, ou para sua morte. Ela se dirige ao quarto do violoncelista, pede que este toque a suíte de Bach e, ao final, beijam-se:

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 (SARAMAGO, 2005, p. 207).



O músico adormece e a morte se levanta. O leitor presume que é para deixar a carta violeta em algum lugar, para que o violoncelista possa abri-la e ter conhecimento de seu destino, contudo a morte não o faz. Mesmo ainda sendo morte e possuindo o poder de queimar a carta com um simples toque ou lançar de olhos, a morte prefere fazê-lo à moda humana, acendendo um fósforo humilde, tal qual sua nova existência, queimando a carta que apenas ela poderia destruir:

[...] era um simples fósforo, o fósforo comum, o fósforo de todos os dias, que fazia arder a carta da morte, essa que só a morte podia destruir. Não ficaram cinzas. 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, p. 208).

O sono que chega para a morte que nunca dormia sugere que a sua transformação em persona tenha sido concluída e ela tenha decidido ficar com o músico. Como a carta extingue-se, queimada pelas chamas, inferimos que o destino da morte como esqueleto também tenha terminado. A prova de que o músico não morre e de que a morte mulher não volta a ser morte esqueleto é, no primeiro caso, o fato de ninguém morrer no dia seguinte, que seria o dia do músico e o fato de a mulher sentir sono, coisa que não sucederia à morte esqueleto.

Saramago, assim, conclui a transformação da identidade e do conhecimento que todos possuímos acerca da morte. A partir de uma construção comum de ceifadora de vidas, passamos a conhecer a morte que segue seu trabalho sem questionar, sem sair da rotina até que lhe surge a ideia de não mais matar para fornecer aos seres humanos um gosto de caos, em uma vida sem mortes, demonstrando sua soberania e poder. Entretanto, o que era uma boa ideia se transforma em conflito para a morte que vê um homem desafiar ao seu envio de cartas violetas, não morrendo quando necessário. Logo a partir do início das cartas violeta vemos na morte um sentimentalismo, preocupação e pensamentos característicos do ser humano que se consolidam com



sua personificação efetiva após deita-se com o músico e queimar a carta que ditava a morte do violoncelista.

## 2 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Saramago traz, por meio de um elemento que bagunça padrões e compreensões fixadas em nossa cultura e vivência, uma reformulação do que é a morte. Utilizando a alegoria, metáforas e ironia consegue trazer a morte, de um modo mais simples e mágico, simplesmente e complexamente ficcional, como alegoria para a vida. A morte assustadora é uma construção que se dilui com a demonstração da possibilidade de sentimentos, de pensamentos, por aquela que é julgada uma criatura incapaz de sentir, de amar. Não é porque a morte possui um significado que nos assuste, que em sua inteireza não possa carregar beleza, sensualidade e sentimentos bons. Podemos ser seres bons dotados de ruindades, e seres horríveis com pedacinhos de bondade. É na interação e no conhecimento, na compreensão que a casca pode se mostrar diferente da essência.

A morte, assim, liga-se à identidade individual de cada homem e à identidade coletiva de cada grupo, e é rejeitada quando, através da consciência do tempo humano, supõe um apagamento do **ser**, sem explicações e compreensões da possibilidade de um além, onde a construção e conhecimento de toda uma vida possam ser retomados e continuados.

O medo da morte liga-se mais às dores do próprio moribundo ou o sentimento de dor causado por um indivíduo próximo ao moribundo, do que da morte em si, embora a ciência e a medicina já tenham se desenvolvido suficientemente para garantir uma morte “indolor”.

É justamente a morte tratada por seu contrário, a vida, em sua relação com as doenças adquiridas pela velhice, em contextos sociais e embates ideológicos e epistemológicos entre diferentes áreas e instâncias, e pelos discursos apresentados



que José Saramago constrói *As intermitências da morte*, abordando em um primeiro momento, especificamente, a morte em termos gerais (tal qual o fizemos). Contudo, ao invés de partir do medo da morte, o escritor português parte do medo que a possibilidade de viver eternamente causaria.

Por meio da relação direta do ser humano, no caso o violoncelista, com a morte, o autor-narrador torna mais claro o conflito de identidades presentes no seio da própria morte enquanto personagem e como construção histórica. A morte, assim, tem sua identidade reconstruída na assimilação e diferenciação com a morte entidade, que todos conhecem. Ela não mata por prazer, pelo contrário, a alcunha foi dada e ela precisa realizar seu ofício mesmo com sentimentos de compaixão e dor pelos humanos que perdem um ente querido.

Saramago demonstra que a morte não é assustadora, não é ameaçadora, algo para ser temido. Ela é parte de um ciclo da natureza, no qual desde o início todos sabemos que teremos um fim. O escritor português quebra os tabus da morte, por meio de sua figura alegórica, sensualizando a morte como mulher, com um quê de atração e desejo, assim como aconteceram em vários períodos anteriores da História.

## REFERÊNCIAS

ARIÈS, P. **História de morte no ocidente**: da Idade Média aos nossos dias. São Paulo: Saraiva de bolso, 2012.

BARTHES, R. **A morte do autor**. O rumor da língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Disponível em: [www.artesplasticas.art.br/guignard/disciplinas/critica.../A\\_morte\\_do\\_autor\\_barthes.pdf](http://www.artesplasticas.art.br/guignard/disciplinas/critica.../A_morte_do_autor_barthes.pdf). Acesso em: 03 abr. 2018.

BAUMAN, Z. **Identidade**: Entrevista a Benedetto Vecchi. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

CANDAU, J. **Memória e identidade**. Trad. de Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.





CERTEAU, M. de. **A Invenção do Cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1998.

OZELAME, J. K. C.; SANTOS, N. Y. C. Memórias da morte e a (trans)formação de sua identidade no romance de Saramago. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, v. 23, n. 1, p. 174-186, abr. 2018. ISSN 2175-7917. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2018v23n1p174>. Acesso em: 02 jul. 2018. doi: <https://doi.org/10.5007/2175-7917.2018v23n1p174>.

ELIAS, Norbert. **A solidão dos moribundos, seguido de, envelhecer e morrer**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

GOMES, D. de O. **Nome próprio, a dimensão Atópica da escritura**. 2007. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. 1986 p.

MORIN, E. **Introdução ao pensamento complexo**. Trad. Eliane Lisboa. 3. ed. Porto Alegre: Sulina, 2007.

MORIN, E. **O homem e a morte**. Trad. Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.

PRIGOGINE, I. **Primeira parte: Pensar a Complexidade**. Trad. Arnaldo Marques da Cunha. In: MENDES, C. (ORG.). Edição de Enrique Larreta. Representação e complexidade. Rio de Janeiro: Garamond, 2003. p. 47-68.

RAYNAUT, C. Interdisciplinaridade: mundo contemporâneo, complexidade e desafios à produção e à aplicação de conhecimentos. In: PHILIPPI JR., A.; SILVA NETO, A. (ORG.). **Interdisciplinaridade em ciência da tecnologia e inovação**. Barueri, SP: Manole, 2011. p. 69-105.

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

SARAMAGO, J. **As palavras de Saramago**: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas. Fernando Gómez Aguilera (sel. e org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SCHOPENHAUER, A. **Metafísica do amor, metafísica da morte**. Trad. Jair Barbosa. Rev. Maria Lúcia Mello Oliveira Cacciola. São Paulo: Martins Fontes, 2000.



SCHOPENHAUER, A. **Sobre a morte:** Pensamentos e conclusões sobre as últimas coisas. Trad. Karina Jannini. Revisão da tradução Daniel Quaresma F. Soares. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013. (Coleção obras de Schopenhauer).

SIMMEL, G. A Metafísica da Morte. **Política & Trabalho**, n. 14, p. 177-182, set. 1998. Trad. Simone Carneiro Maldonado. Disponível em:  
<http://www.oocities.org/collegetpark/library/8429/14-simmel-1.html>.

TORRINHA, F. **Dicionário latino português**. 2. ed. Porto: Gráficos Reunidos, 1942.

Recebido em: 26-09-2023

Aceito em: 16-10-2023

