

Enrico Martines\*

*A morte intermitente ou o problema  
de se apaixonar nas férias*

Objeto deste artigo é o romance *As intermitências da morte* (2005) e a sua relação – umas vezes declarada, outras, apenas hipotética – com outros textos e com outros autores.

*As intermitências da morte* é um romance que se insere em pleno no chamado ciclo dos romances ‘alegóricos’ da produção saramaguiana, obras em que – a partir de *Ensaio sobre a cegueira* (1995) – o alvo da reflexão crítica do autor são, muitas vezes, as instituições que regem a organização social de um mundo contemporâneo a serviço do mercado, do lucro e da competição a todo o custo. Aqui é a interrupção da mortalidade num país indefinido a pôr em xeque as estruturas dominantes dessa sociedade. O objetivo de Saramago – cujo desenvolvimento narrativo ocupa grande parte do seu romance-tese – é afirmar a necessidade da morte para a organização socioeconómica, o seu papel regulador e equilibrador, e denunciar o engano do homem que sonha a eternidade. Declarou o autor numa entrevista: «No livro, o primeiro-ministro põe essa questão: se isto continua assim como é que vamos pagar as pensões»; e noutra passagem da mesma entrevista: «Porque gastamos tanto tempo a perguntar o que há além da vida? Se nos interrogássemos sobre o que realmente se está a passar aqui na vida, no tempo que nos calhou...» (Lucas, 2008). O sucessivo retomar da sequência dos decessos – desta vez anunciados aos interessados uma semana antes pela receção de uma carta num sobrescrito de cor violeta – além de ser um castigo para a presunção dos homens, é funcional para o desfecho da narrativa, que levará a morte a enfrentar pessoalmente – na pele de uma mulher bonita – o homem (neste caso, um violoncelista) que continua a fugir inconscientemente ao seu destino: finalmente, a morte deixa-se vencer pelos sentimentos humanos (e pela música) e abdica da sua triste tarefa. Assim acaba o romance, pela mesma frase com que

---

\* Università di Parma.

começou – «No dia seguinte ninguém morreu».

Saramago declarou que a ideia do seu romance derivou da leitura de uma passagem de um livro de Rainer Maria Rilke, *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*:

**E qual é a história da ideia que está na origem do livro: suspender a morte?**

Eu estava a ler um livro de Rainer Maria Rilke, *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*, e há um momento em que ele fala da morte de uma pessoa. São páginas extraordinárias! Foi então que me ocorreu a tal ideia. Mas não foi: «E se a morte deixasse de matar?» A ideia inicial era outra: «E se a morte não conseguisse matar uma certa pessoa?» Essa acabou por ser deslocada para o final. O embrião é, afinal, o fim. (Lucas, 2008).

Qual seria a passagem do romance de Rilke que estimulou a fantasia de Saramago? Vamos dar um palpite: deve ter sido nas primeiras páginas, quando, descrevendo o final solene e turbulento do avô do narrador Brigge, Rilke observa: «Er starb seinen schweren Tod. Und wenn ich an die andern denke, die ich gesehen oder von denen ich gehört habe: es ist immer dasselbe. Sie alle haben einen eigenen Tod gehabt.» (Rilke, 2021: 14)<sup>1</sup>.

Rilke, portanto, é neste caso o ‘outro de Saramago’, indicado pelo próprio autor.

Foi também apontado a Saramago que o seu título, *As intermitências da morte*, ecoa um título de Marcel Proust: no grande autor francês tratava-se, evidentemente, das intermitências do coração, título de uma das secções mais comoventes da *Recherche du temps perdu* (na secção «Sodoma e Gomorra»). Saramago declarou a propósito do título:

**Rainer Maria Rilke forneceu-lhe a ideia e Proust deu-lhe o título?**

Habituei-me a escrever já com um título e chamei-lhe *O Sorriso da Morte*, apesar de não gostar, consciente de que se tratava de algo provisório e também pela ironia que sabia que iria usar. E, porque o que a morte me diz é intermitente, mais tarde recordei que Proust, em *La Recherche...*, fala das intermitências do amor. Que o amor seja intermitente parece que é uma experiência de todos nós. Agora que a morte o seja... (Lucas, 2008).

Naturalmente, não temos razões para duvidar da veracidade das

---

<sup>1</sup> Ele teve uma morte dura. E quando penso nos outros que já vi ou ouvi falar: é sempre a mesma coisa. Todos eles já tiveram a sua própria morte (tradução minha).

declarações de José Saramago acerca da génese da ideia, do paradoxo que deu origem às *Intermitências da morte*. Contudo, só disto se trata: Saramago derivou da leitura de Rilke apenas a origem do motivo que desenvolveria numa fábula muito distante do seu arquétipo. Nos *Cadernos de Malte Laurids Brigge* a morte está sempre presente e é o tema deste romance: o protagonista assiste a várias mortes e chega à conclusão de que a morte de cada pessoa é tão única como o seu rosto ou a sua personalidade. Mas, no romance de Rilke, a morte não é personificada numa criatura humana surpreendida por sentimentos humanos que, de alguma maneira, determinam a perturbação das suas funções, como se vê na narrativa do autor português.

Existem, de facto, outros antecedentes da fábula saramaguiana, do *tópos* da interrupção da triste obra da Morte. Entre outras possíveis, há uma obra que me parece entrar em ressonância com o romance de Saramago, quase como fariam as cordas do violoncelo do protagonista de *As intermitências da morte* se aproximadas de outro instrumento a tocar.

Refiro-me especialmente a *La morte in vacanza* (*A morte está de férias*), uma comédia em três atos escrita pelo dramaturgo, argumentista e crítico teatral Alberto Casella em 1923 e logo representada com grande sucesso em Itália e no estrangeiro. A fábula trágica do dramaturgo italiano narra, através da arma da paródia, a temporária personificação da Morte entre os homens. A Morte decide fazer uma visita à família aristocrata do Duque Lamberto Cattolica, em Itália, para encontrar uma resposta a uma pergunta incómoda: porque é que os humanos têm tanto medo dela? Assim, tendo obtido, de quem a governa, a autorização para as férias – «Devo ottenere il *placet* definitivo per le mie vacanze da chi mi governa» (Casella, 1923: 12) –, suspende o seu trabalho, apresenta-se ao Duque como a Morte e anuncia-lhe a sua intenção: passar sete dias com eles em férias, assumindo a identidade de um homem misterioso conhecido só pelo Duque, o Príncipe Sirki de Vitalba Alexandri, que acabara de morrer. A Morte quer gozar por pouco tempo da vida, diz:

Dunque, vacanzer! Voglio gustare un po' la vita. Essere vita anch'io. Sentire, pensare, fare, disfare, amare, godere, gioire, come voi. [...] Sono un gentiluomo, che viene di lontano, a chiedervi ospitalità, a gustare la vostra letizia di vivere, a vivere, insomma. Mí accettate? (Casella, 1923: 11).

Ninguém deverá dar mostra de conhecer a sua verdadeira identida-

de, ninguém deverá ter medo ou fugir, todos deverão tratá-lo com um cavalheiro: assim ninguém sofrerá nenhuma consequência. A morte, na pele do Príncipe, depara-se com os medos, as necessidades, os desejos e as paixões da vida terrena; mostra-se fraca perante os sentimentos humanos e apaixonou-se por Grazia, uma donzela pura e eleita que, por sua vez, se apaixonou por ele. O Príncipe enamorado tortura-se perante a hipótese de voltar à sua identidade e à sua função de Morte, condenada à solidão eterna, deixando para trás o mundo dos sentimentos e, acima de tudo, a sua Grazia. Mas, ao mesmo tempo, não quer que a criatura que ama perca a sua vida para o seguir e chega a implorar Deus para que lhe tire os seus poderes e salve a sua amada. Será, contudo, Grazia a decidir por ele, mesmo depois de conhecer o seu segredo, mostrando que o Amor é mais forte até da fronteira que separa a vida da morte. No final da peça, Grazia segue o seu amante até à eternidade.

A fama de *La morte in vacanza* espalhou-se fora de Itália, especialmente nos países anglo-saxónicos, particularmente sensíveis às atmosferas do Romantismo Gótico que a peça podia evocar. Foi, de facto, traduzida para inglês e adaptada para Broadway em 1929, por Walter Ferris; em 1934, a partir desta tradução, Hollywood produziu uma primeira adaptação cinematográfica, *Death Takes a Holiday*, realizada por Mitchell Leisen, em que o Príncipe Sirki é protagonizado por Fredric March. Esta película, por sua vez, foi objeto de *remakes* como o filme televisivo homónimo de 1971 e a película mais famosa, intitulada *Meet Joe Black*, de 1998, em que Brad Pitt é protagonista, junto a Anthony Hopkins.

A trama do filme de 1934 segue de modo bastante fiel o enredo da peça, com apenas alguns ajustes no elenco das personagens e na duração das férias da morte (três dias em vez de sete). Naturalmente, também no filme a Morte, na sua aparência humana, esquece completamente as suas funções e a vida continua ininterrupta. Na comédia de Casella, a cessação da morte era mostrada apenas em passagens como esta: «Da tre giorni il giardino è tutto in fiore. Le rose, che se ne vanno col settembre, hanno ripreso a fiorire come in estate. È la vita, capisci?, la vita senza la... Comprendi? Non bisogna temere» (Casella, 1923: 17).

No filme realizado por Leisen, a suspensão da morte ganha uma dimensão mais evidente e global através de uma sequência de imagens que evidenciam casos de sobrevivência inesperada e inacreditável, enquanto a Morte/Príncipe se entretém em coisas humanas (Leisen, 1934: 42'45"- 43'57").

As produções filmicas mais recentes transferem a história para os Estados Unidos e para o tempo contemporâneo, embora ainda declarem a derivação da peça de Alberto Casella. Muda o contexto, mudam os nomes das personagens, que já não são aristocratas, mas sim riquíssimos burgueses. No filme para TV de 1971, a morte não aparece na sua condição pré-humana, é logo apresentada encarnada num homem – chamado David Smith – um homem misterioso de quem ninguém sabe nada e de quem alguns desconfiam, cuja verdadeira identidade se revela às várias personagens à medida que a narrativa se aproxima do seu fim. Em *Meet Joe Black*, a morte manifesta-se primeiro como uma misteriosa voz ouvida por Bill Parrish (Anthony Hopkins), depois entra na pele do jovem (Brad Pitt) – que morrera atropelado no mesmo dia, depois de encontrar com Susan, a filha de Bill – e pede a Bill para ser o seu guia durante a sua estadia entre os homens, tomando o nome de Joe Black. Uma diferença substancial do filme de 1998 é que a morte continua a matar as pessoas enquanto Joe Black anda na Terra, como este explica a Bill num diálogo em que sugere a possibilidade de se fazerem mais coisas ao mesmo tempo:

Bill - You know, I got to thinking. With you here and seemingly occupied, how's your work going, I mean, elsewhere?

Joe - While you were shaving this morning, you weren't just shaving.

Bill - What do you mean?

Joe - You were hatching ideas, making plans, arriving at decisions, right?

Bill - Yeah, I guess so.

Joe - So you understand the concept. While part of you is busy doing one thing, another part of you is doing another, perhaps even attending to the problems of your work. Correct?

Bill - Of course.

Joe - So you understand the idea. Congratulations, Bill. (Brest, 1998: 53'10"- 53'49")

Outra diferença é que, no fim, a morte volta à sua condição, levando consigo Bill, mas deixando voltar à vida o rapaz de quem tomara o corpo, que ficará com Susan, por quem a Morte/Joe Black se apaixonara.

Trata-se de guiões muito diferentes do original. O filme de 1971 introduz considerações – feitas pela própria Morte, na pele de David – acerca da necessidade da morte e dos mecanismos de compensação que o homem inventa para se afastar da ideia do seu próprio fim:

John - Death never is very pretty.

David - Maybe, maybe not. But you have to admit it's necessary. [...] I've never been able to understand why doctors try so desperately to prolong life, why the tremendous expenditure of time, energy, money.

Marion - I'm sorry, isn't that a little cold-blooded?

David - We worry about the future of the world, don't we? We worry about pollution and the waste material made by man that isn't biodegradable. Man must be eliminated too, and in sufficient numbers as to make room for other men.

Tony - But man isn't like some kind of detergent or oil slick.

David - Look at the animal kingdom, they eliminate members of their own kind to maintain the species. Man does the same with his wars. Nature helps us out with a disaster once in a while, but we do pretty well even without her. It's all part of the cycle, isn't it? Everyone dies eventually, why hold back inevitability? You, me, we'll all die each in our proper turn. There's life and over here there's death. Whatever's in between man invents for his own comfort. You spontaneously create a reality, one for each and never the same for everyone. It's created, I suppose, out of vanity and we need to fool ourselves into believing that life has meaning beyond a mere biological reality. (Butler, 1971: 07'47"-9'38").

Trata-se de considerações muito próximas das que levaram Saramago a escrever o seu romance. Esta adaptação tem referências similares à película de 1934 quanto à suspensão da morte em várias partes do mundo: nem mesmo na guerra no Vietname se registam perdas de vidas humanas. No entanto, este filme introduz o lado negativo desta incrível circunstância, um lado que será bem explorado por Saramago: o jornalista enviado ao Vietname refere-se á acumulação de feridos que já não podem ser recuperados e que esperam pela morte como uma libertação: «this news, however, is not without its grim aspects: casualties continue to mount, many of those wounded beyond medical help lie waiting futilely for the final mercies of death.» (Butler, 1971: 37'20"-37'32").

A interrupção da morte é vivida pelas autoridades de todo o mundo como uma crise:

and so, world leaders continue to converge on New York City for the extraordinary session of the United Nations convened by the Secretary General to deal with a crisis that has touched all mankind: the total absence of death on this planet. (Butler 1971: 59'24"-59'42")

O filme de 1998 – o que mais facilmente Saramago, grande apreciador de cinema, poderia ter visto – é, pelo contrário, o que mais se afasta da peça original de Casella.

Apesar da tonalidade alegórica de alguns dos romances de José Saramago, este material parece uma escolha improvável para servir-lhe de inspiração: provavelmente, é demasiado sonhador e sentimental. Contudo, não se podem deixar de notar nestas obras, ao lado de diferenças marcantes, algumas coincidências no tratamento narrativo de uma matéria cujas analogias gerais já salientamos: a interrupção dos falecimentos, a ideia das férias da morte, a sua personificação humana, a sua exposição – neste novo estado – ao poder dos sentimentos, a sua substancial derrota perante eles. Confrontemos, então, *As intermitências da morte*, principalmente, com *La morte in vacanza*. Vamos por pontos.

- Começemos pela motivação da interrupção da morte.
  - Em *La morte in vacanza* é a necessidade de perceber o que é que leva os homens a agarrarem-se tanto à vida e a terem medo da morte; como já vimos antes, é o desejo da Morte de experimentar a vida. Aqui, as ‘férias’ da Morte coincidem com o período em que as pessoas deixam de morrer.
  - N’*As intermitências da morte* há uma situação diferente: antes, a morte suspende a sua função durante sete meses pelo ressentimento contra os homens que aspiram à eternidade e não percebem que a morte é necessária:

devo explicar que a intenção que me levou a interromper a minha actividade, a parar de matar, [...] foi oferecer a esses seres humanos que tanto me detestam uma pequena amostra do que para eles seria viver sempre (Saramago, 2005: 105).

Depois, decide tirar umas ‘férias’ para perceber porque uma carta continua a voltar atrás e para resolver essa questão. No romance de Saramago, durante as férias terrenas da morte, as pessoas continuam a morrer (é a gadianha a enviar as cartas).

- A duração das férias.
  - *La morte in vacanza*:  
Sappiate che ho deciso di prendere le mie vacanze. Sicuro. Io sono in vacanza. Vi stupisce? Comprendo, voi pensate che questo

è stupefacente, incredibile... L'umanità liberata dall'incubo! La grande ombra che lascia respirare i poveri mortali... Eh, mio buon amico, saranno vacanze brevi, purtroppo! Sette giorni. Sicuro, avremo un periodo di tempo senza catastrofi, eccidi, stragi, cataclismi (Casella, 1923: 10).

- *As intermitências da morte:*

Vou ter de estar fora durante uma semana, continuou a morte, e necessito que durante esse tempo me substituas no despacho das cartas, [...] tenho de me concentrar totalmente na resolução do problema do violoncelista, (Saramago, 2005: 185).

Portanto, se, no caso do romance de Saramago, considerarmos como férias a sua missão final e não o período de sete meses em que deixa de funcionar, as 'férias' da morte duram sete dias em ambos os casos.

- Analogias na representação da morte.

Em ambas as obras, a representação da Morte, antes de tomar aspeto humano, refere-se à caracterização que vem da arte macabra inaugurada na tarda Idade Média (o esqueleto, a caveira, a capa, o capuz e a gadanha, a tendência a aparecer como sombra).

- *La morte in vacanza:*

È la Morte. Lo scheletro è rivestito da una sorta di maglia nera, che dal teschio al tarso e al carpo lo avvolge completamente. Ma tutto è avvolto in un vasto ferraiolo nero, che scende alle caviglie. Il teschio è chiuso in una sorta di lucco fiorentino, nero, il cui frontale è abbassato fin sopra le cave orbite e i parietali sono incrociati ed avvolti sulla mandibola (Casella, 1923: 9-10).

- *As intermitências da morte:*

Somos testemunhas fidedignas de que a morte é um esqueleto embrulhado num lençol, (Saramago, 2005: 151).

- Diferenças na personificação da morte.

As duas obras diferem quando a Morte se transforma num ser humano.

- *La morte in vacanza:*

na peça de Casella o mito de referência é o de Tântalos. A própria personagem da Morte, ainda simplesmente definida

como Sombra, na didascália da peça, apresenta-se ao Duque como tal: «Sono... o meglio, ero... fino a pochi momenti fa... la Morte [...] Thànatos, se preferite. Anticamente, il dio della morte» (1923: 10). E quando entra na pele do Príncipe Sirki o seu aspeto remete para o do jovem deus do mito – «La Morte appare nelle sembianze di un giovane apollineo, dal divino sorriso» (1923: 14).

- *As intermitências da morte:*  
a morte de Saramago é indubitavelmente uma mulher, já quando é ainda um esqueleto: a análise grafológica do seu primeiro manuscrito o revela<sup>2</sup>, como também a reconstituição do seu rosto a partir das caveiras das pinturas e gravuras antigas<sup>3</sup>. Saramago não se refere a Tànatos na sua transfiguração da morte. Tenha-se em conta que Tànatos é o gênio masculino alado que personifica a morte, mas não é agente da mesma; ele representa o aspeto perecível da vida, mas precisa das Fiandeiras, das Moiras. Saramago refere-se em especial a Átropos, a Moira que cortava materialmente o fio da vida<sup>4</sup>, cujo nome está também presente na denominação científica da borboleta, mencionada no romance, que tem desenhada uma caveira no dorso<sup>5</sup>. Quando, confirmando as lendas que lhe atribuíam esta capacidade, a morte se transforma numa mulher em carne e não só ossos, para poder andar entre os homens sem causar medo e tratar da questão da carta devolvida, torna-se na mesma mulher

<sup>2</sup> «A morte, em todos os seus traços, atributos e características, era, inconfundivelmente, uma mulher. A esta mesma conclusão, como decerto estareis lembrados, já o eminente grafólogo que estudou o primeiro manuscrito da morte havia chegado quando se referiu a uma autora e não a um autor» (Saramago, 2005: 134).

<sup>3</sup> «Foi então que a um médico legista, pessoa bem informada sobre tudo quanto, de maneira directa ou indirecta, dissesse respeito à sua profissão, lhe ocorreu a ideia de mandar vir do estrangeiro um famoso especialista em reconstituição de rostos a partir de caveiras» (Saramago, 2005: 133-134); «pois as três fotografias que levavam no bolso não deixavam dúvidas de que a morte, se chegasse a ser encontrada, seria uma mulher ao redor dos trinta e seis anos de idade e formosa como poucas» (Saramago, 2005: 136).

<sup>4</sup> «como se a velha átropos da dentuça arreganhada tivesse resolvido a embainhar a tesoura por um dia» (Saramago, 2005: 13).

<sup>5</sup> «Conforme se pode ver na imagem que vem no livro, a caveira é uma borboleta, e o seu nome latino é *acherontia atropos*. É nocturna, ostenta na parte dorsal do tórax um desenho semelhante a uma caveira humana, alcança doze centímetros de envergadura e é de coloração escura, com as asas posteriores amarelas e negras. E chamam-lhe *atropos*, isto é, morte» (Saramago, 2005: 180).

com trinta e seis anos que os antropólogos tinham reconstruído ao analisar a caveira das representações antigas, uma mulher que é «formosa como poucas» (Saramago, 2005: 136), para poder seduzir o violoncelista. E, enquanto mulher, está pronta para se apaixonar.

- A morte vs. a Morte.
  - *La morte in vacanza*:  
na comédia de Casella temos – como acabamos de ver – a Morte clássica do mito, o deus que governa a morte, Tânatos, enfim.
  - *As intermitências da morte*:  
no romance de Saramago temos a morte com minúscula, que não deve ser confundida com a outra, como a própria personagem explica, quando a sua carta é corrigida e a inicial da sua assinatura mudada para maiúscula:

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 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, entre o cheio e o vazio, entre o ainda ser e o não ser já, (Saramago, 2005: 118).

Não é por acaso que Saramago foi inspirado pela frase lida no romance de Rilke, que dizia que «cada homem tem a sua própria morte». No romance, o aprendiz de filósofo retoma este conceito do parcelamento e da hierarquização do trabalho da morte:

Falávamos da morte, Não da morte, das mortes, [...] Então as mortes são muitas, tantas como os seres vivos que existiram, existem e existirão, [...] As mortes de cada um são mortes por assim dizer de vida limitada, subalternas, morrem com aquele a quem mataram, mas acima delas haverá outra morte maior, aquela que se ocupa do conjunto dos seres humanos desde o alvorecer da espécie, Há portanto uma hierarquia, Suponho que sim [...] Isto é, cada um com a sua morte própria, pessoal e intransmissível, Sim, E depois mais duas mortes gerais, uma para cada reino da natureza, Exacto, E acaba-se aí a distribuição

hierárquica das competências delegadas por tãtatos, perguntou o aprendiz de filósofo, Até onde a minha imaginação consegue chegar, ainda vejo uma outra morte, a última, a suprema, Qual, Aquela que haverá de destruir o universo, essa que realmente merece o nome de morte, (Saramago, 2005: 78-79).

A morte dos humanos, neste momento uma ridicularia de sete mil milhões de homens e mulheres bastante mal distribuídos pelos cinco continentes, é uma morte secundária, subalterna, ela própria tem perfeita consciência do seu lugar na escala hierárquica de tãtatos, (Saramago, 2005: 182).

- O tom das duas obras, o seu carácter satírico.

Mesmo tratando de um tema lúgubre como a morte, ambas as obras são marcadas pelo uso da ironia e por um tom satírico.

- *La morte in vacanza*:  
a peça de Casella enquadra-se no movimento do «teatro grotesco», que nasceu e se desenvolveu em Itália nas primeiras décadas do século XX, misturando elementos cómicos e trágicos, a notação realista e o surrealismo, o mistério e o arrepiante. *La morte in vacanza* é definida pelo próprio autor uma «fábula trágica». É, de facto, um texto dramaticamente satírico, que trata das fraquezas da vida humana. No início, a ação decorre numa atmosfera sombria e obscura, mas mais tarde, devido às situações absurdas vividas pelo protagonista, assume uma tonalidade de graça e diversão.
- *As intermitências da morte*:  
é um livro simultaneamente satírico e filosófico. Saramago, ao comentar o seu romance, sempre realçou que se tratava de um dos seus livros mais divertidos, em que se ri inclusive:

Foi um livro escrito com alegria. Falar da morte e dizer que o fiz com alegria? É uma alegria que vem não só pelo tom irónico, sarcástico às vezes, divertido, mas também porque é como se me sentisse superior à morte dizendo-lhe: «Estou a brincar contigo» (Lucas, 2008).

- A cor violeta.

Tratando as duas obras da morte, não podia faltar uma referência à cor violeta (ou roxa), que nas sociedades ocidentais simboliza a cor do luto, representando a morte enquanto uma passagem.

- *As intermitências da morte:*  
não é por acaso que as cartas enviadas pela morte são dessa cor.

O sobrescrito encontrava-se sobre a mesa do director-geral da televisão quando a secretária entrou no gabinete. Era de cor violeta, portanto fora do comum, (Saramago, 2005: 93).

Em poucos dias a cor violeta iria tornar-se na mais execrada de todas as cores, (Saramago, 2005: 131).

- *La morte in vacanza:*  
também na peça de Casella se encontra uma breve referência a esta cor, que o Príncipe Sirki acha divinal e ligada à noite.

...su queste braccia ignude, dove il semplice contatto di un'unghia lascerebbe una stimate viola! – Viola!... Che divina colorazione d'ogni crepuscolo! (Casella, 1923: 18).

- O poder da música.

- *As intermitências da morte:*  
no romance de Saramago, a música é um elemento fundamental, não apenas pela analogia – sugerida pelo próprio autor – entre o seu estilo narrativo e a linguagem musical. *As intermitências da morte* é o romance saramaguiano em que a música ganha mais protagonismo: o homem que foge inconscientemente à morte é um violoncelista de talento mediano, mas que graças à sua arte, capaz de comover e humanizar, consegue fazer apaixonar a morte/mulher. Já só a visão de um caderno de música aberto faz com que a morte pense naquilo que nunca poderá viver, impelindo-a a ajoelhar-se e a chorar as lágrimas que não tem:

a visão de um caderno de música aberto sobre uma cadeira te faça lembrar aquilo em que te recusas a pensar, que não havias vivido e que, faças o que fizeres, não poderás viver nunca, salvo se. [...] Foi então que saíste do quarto para a sala de música, foi então que te ajoelhaste diante da suite número seis para violoncelo de Johann Sebastian Bach e fizeste com os ombros aqueles movimentos rápidos que nos seres humanos costumam acompanhar o choro convulsivo (Saramago, 2005: 161-162).

Será finalmente a execução da suite número seis de Bach a fazer pulsar o coração da morte, a determinar a vitória dos sentimentos humanos sobre a sua fria determinação, a convencê-la a queimar a carta violeta e a ficar com esse homem:

A passagem difícil foi transposta sem que ele se tivesse apercebido da proeza que havia cometido, mãos felizes faziam murmurar, falar, cantar, rugir o violoncelo, eis o que faltou a rostropovitch, esta sala de música, esta hora, esta mulher. Quando ele terminou, as mãos dela já não estavam frias, as suas ardiavam, 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. Ele adormeceu, ela não. (Saramago, 2005: 213-214).

- *La morte in vacanza*:  
na comédia de Casella, o Príncipe Sirki refere-se à música como algo que escapa ao poder da morte, que vive apesar da morte, que não sabe morrer e que, por isso, lhe causa rancor, inveja, desespero:

SUA ALTEZZA (para Alda) – Suonate, per me, qualcosa di grande... e di triste. Quando io mi abbatto sugli uomini e li trascino nell'ombra, nulla li insegue all'infuori della musica. E io, ravvolta nella mia notte eterna sospesa fra il cielo che non conosco e la terra che non mi vuole, ascolto le vostre melodie che piangono, e vivono a mio dispetto e salgono fino alle solitudini dell'alto Mistero. Invano io cerco di raccoglierte sotto le pieghe del mio mantello, invano io le disperdo con disperati colpi di falce. Esse proseguono la via... dove vanno? dove vanno? perché non sanno morire?... E dal fondo del mio rancore, pieno di desiderio e di invidia, fiorisce in me qualcosa di più forte di me, che somiglia al vostro pianto.

(Chino su se stesso, tace, come vinto da, un'angoscia. Sfatta di terrore sovrumano, ma sorretta da uno spirito di irrealità, Alda, tacitamente, siede al piano e in sordina accenna la «Grande marcia funebre» opera 35 di Schubert. Sua Altezza non rialza il viso. (Casella, 1923: 19).

- Final: Eros e Tânatos.
  - *As intermitências da morte*:  
Quanto ao final do romance de Saramago, que como já se apontou, acaba com a mesma frase com que inicia – «No dia seguinte ninguém morreu» – o próprio autor sugeriu, numa entrevista à RTP, que essa situação não poderia durar e que a morte, tor-

nada mulher, por muito que gostasse da sua nova situação, cedo ter-se-ia apercebido da impossibilidade de se viver num mundo em que ninguém morre:

A morte não tem solução, não há solução para a morte. [...] Se calhar [ela] vai aproveitar durante uns dias, umas semanas, não sei por quanto tempo, ela provavelmente vai viver, como mulher, com esse homem a quem ama e quem a ama a ela [...] É que fora, na sociedade, está a acontecer tudo aquilo que já sabemos e que aconteceu antes, até que chega o dia em que ela terá de render-se à evidência: não posso continuar aqui, é muito bom deitar-me todas as noites com este homem a quem amo... (Dias, 2005: 8'51"- 9'39").

- *La morte in vacanza*:  
Esta conclusão de Saramago concorda em pleno com o que a Morte/Príncipe Sirki, da peça de Casella, afirma a propósito da temporalidade da sua experiência sentimental – experiência no sentido literal de que ele experimenta um sentimento que não conhece, uma vez que lhe é alheio:

Ragioniamo: come Morte, io non posso amare. Il senso ostile alla Vita è la mia natura. Però, io sono, per questo breve periodo, in vacanza. Ho momentaneamente perduto gli attributi miei particolari. Sicché, a fil di logica, io posso presumere che i sentimenti del mio stato odierno siano inerenti alla nuova personalità da me assunta... e soltanto ad essa... e, quindi, temporanei... effimeri. [...] Al momento di andarmene, tutta la fittizia umanità presa a prestito sarà da me abbandonata come una veste inutile. Non potrei portarla con me! Nelle mie mani si ridurrebbe in polvere e cenere... E cadranno quelle rose che son cresciute a miracolo... e l'ebbrezza di cui mi son riscaldato in questa villeggiatura favolosa svanirà come una nuvola. E il sorriso luminoso delle cose e degli uomini, la luce, la gioia del risveglio, la quiete del sonno... – tutto se ne andrà, se ne andrà... Io stesso troncherò il filo della favola bella. E anche l'amore si allontanerà da me nell'attimo del risveglio, con le creature che me ne avranno concesso il dono stupendo! (Casella, 1923: 21-22).

Contudo, na fábula trágica do dramaturgo italiano, a Morte ficará presa na armadilha dos sentimentos humanos. Já no terceiro ato, o Príncipe dá-se conta que as suas certezas acerca do Amor estão a vacilar e diz para Alda:

Bisognava che restasse un gioco. E non è stato così. Schernivo in voi l'amore, mentre già ne vivevo. Come liberarmene, ora? – Sì, donna. Un dio sterminatore non sa liberarsi dalla trappola in cui si è messo. [...] Ah, se mi fossi limitato a stringere te, senza penetrare i misteri di quel reuccio buffone che voi chiamate l'Amore! Ho guardato il sole, e son rimasto abbacinato. Come mi libero? Riprenderò la mia corsa temendo, a ogni passo, a ogni svolta, di incontrare la creatura che mi ha mutato, snaturato; che ora, al termine, mi trattiene come una nòttola accecata dal sole; m'impedisce di tornare, come credevo, inumano e impassibile quale ho da essere se voglio essere «Io»! (Casella, 1923: 29-30).

A Morte acabará por se render ao Amor de uma mulher que será mais forte da vontade de viver e convencerá Tântos a voltar às suas funções, uma vez que ela o seguirá até à eternidade.

Em conclusão, como espero ter sugerido, quando se trata de um *tópos* tão basilar como a morte – não só do ponto de vista literário como também antropológico – as ideias e as narrações construídas em sua volta tendem inevitavelmente a repetir – mesmo de forma inconsciente – alguns elementos básicos, com infinitas variações possíveis. Cada texto é absorção e transformação de outro texto, está dentro de uma rede de relações que o ligam com os modelos literários implícitos ou explícitos a que se pode referir. E mesmo um escritor tão original como José Saramago alimenta-se pelo contato com outras obras e pela exposição a outras narrações.

### *Referências*

#### *Livros e monografias:*

- Rilke, R. M. (2021). *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Deutschland: BoD – Books on Demand;  
Saramago, J. (2005). *As intermitências da morte*. Lisboa: Caminho;

#### *Textos e artigos publicados online:*

- Casella, A. (1923). *La morte in vacanza*. Favola tragica in tre atti di Alberto Casella. <https://archive.org/details/lamortevacanze00case>;  
Dias, A. Sousa (2005). «José Saramago sobre “As intermitências da morte”». Extrato do programa *Por Outro Lado*. RTP. <<https://ensi->

na.rtp.pt/artigo/jose-saramago-sobre-as-intermitencias-da-morte/>  
(último acesso 03/07/2023);

Lucas, I. (2008). «Até agora nunca escrevi nenhum livro mau...». *Diário de Notícias*. 01/09/2008. <<https://www.dn.pt/dossiers/gente/jose-saramago/entrevistas/ate-agora-nunca-escrevi-nenhum-livro-mau-1007450.html>> (último acesso 28/06/2023);

*Filmes:*

Leisen, M. (1934). *Death Takes a Holiday*. Direção: Mitchell Leisen. Roteiro: Maxwell Anderson, Walter Ferris, Gladys Lehman. Produção: E. Lloyd Sheldon. Distribuição: Paramount Pictures;

Butler, R. (1971). *Death Takes a Holiday*. TV filme. Direção: Robert Butler. Roteiro: Rita Lakin. Produção: George Eckstein. Universal Television. ABC Tv <<https://www.youtube.com/watch?v=GUFivEchHlc&list=WL&index=10>> (último acesso 03/07/2023);

Brest, M. (1998). *Meet Joe Black*. Direção: Martin Brest. Roteiro: Bo Goldman. Produção: Martin Brest. Universal Pictures.