

A morte e o caminho para o belo. Uma reflexão em torno d'*As intermitências*

José Vieira

Universidade de Coimbra (Portugal)

Resumo: Inaugurando um ciclo de romances que Ana Paula Arnaut define como «romances fábula», *As intermitências da morte* é uma das últimas obras de Saramago publicadas em vida do autor. A seguinte proposta de apresentação tem como objetivo analisar a personagem «morte» à luz das suas atitudes e respetivas consequências.

Num mundo líquido e volátil como o nosso — em que o desejo narcísico da eterna juventude e da suprema beleza polida surgem como objetivos últimos — o romance de Saramago não só põe em evidência o que seria do seres humanos caso não houvesse morte, como também apresenta uma reflexão inusitada, mas profundamente literária e, por isso, humana, da morte e do papel que esta ocupa no quotidiano de todos nós.

Se num momento inicial, a figura da morte surge associada à imagem da caixa fria e distante, vestida de negro e com passo fatal, num momento posterior Saramago refigura a morte através de duas áreas profundamente humanas: a Arte, através da música do violoncelista; e o Amor, por meio da relação que vem a estabelecer com este último.

Assim, o nosso propósito será pensar de que forma é que esta obra saramagiana é um meio de ativismo da cidadania, da sensibilidade e da consciência crítica.

Palavras-chave: Literatura; morte; personagem; cidadania.

Death and the path to beauty. A reflection on *The interruptions*

Abstract: Opening a cycle of novels that Ana Paula Arnaut defines as «fable novels», *As intermitências da morte* is one of Saramago's last works published during the author's life. The following presentation proposal aims to analyze the character «death» in the light of his attitudes and respective consequences.

In a liquid and volatile world like ours — in which the narcissistic desire for eternal youth and supreme polished beauty appear as ultimate goals — Saramago's novel not only highlights what would become of human beings if there were no death, but also presents an unusual but profoundly literary and, therefore, human reflection of death and the role it plays in the daily lives of all of us.

If, in an initial moment, the figure of death appears associated with the image of the cold and distant skull, dressed in black and with a fatal step, in a later moment Saramago reshapes death through two deeply human areas: Art, through the music of the cellist; and Love, through the relationship that it establishes with the latter.

Thus, our purpose will be to think about how this Saramaguian work is a way of activism for citizenship, sensitivity and critical awareness.

Keywords: Literature; death; character; activism.

Absorve-se a música como se absorve algo que está no ar e não se vê. É, de facto, uma substância — e essa substância sonora pode ter uma carga triste, alegre, neutra, melancólica ou excitante. E são raras as substâncias do mundo capazes de provocar reacções tão distintas.

Gonçalo M. Tavares, *Breves notas sobre música*.

Quando Gonçalo M. Tavares publicou *Breves notas sobre música*, já haviam passado 10 anos sobre a primeira edição d'*As intermitências da morte*. Se já não cabe à História apresentar a derradeira versão dos factos, qual mármore onde o historiador esculpia a sua narrativa, surge, então, a Literatura, através da tinta, do papel e da palavra, com uma nova perspetiva não só sobre a história e o seu decorrer, mas também acerca das grandes dúvidas e questões que habitam o ser humano. De facto, um dos papéis da literatura será esse: o de continuar a indagar, a fazer perguntas para as quais não conseguimos encontrar respostas. Ainda que não haja respostas, todavia, é necessário continuar a fazer perguntas.

Deste modo, o tempo que separa o livro de que nos iremos ocupar e a citação que usámos em jeito de epígrafe é mera ilusão, tendo em mente que o ca-

minho para o Belo não ocupa espaço ou tempo. Habita, sim, e supera todas as limitações.

Que poder terá o Belo, por meio da Literatura, do Amor e da Música, para anular a própria marcha da morte? Que morte é esta que José Saramago apresenta no seu romance? O que seria da humanidade se fôssemos imortais? Haverá espaço para a cidadania e para a consciencialização da importância da nossa finitude? São estas algumas das perguntas que povoam o romance, enquanto outras surgem ao leitor à medida que este vai avançando na história.

Para tentarmos responder ou apresentar propostas de reflexão a estas questões será necessário, por um lado, inevitavelmente recorrer ao romance, sendo que, por outro, será interessante mergulhar, ainda que a breve trecho, e de forma oblíqua e diagonal, não só em alguns conceitos literários como também no âmbito da reflexão filosófica e do pensamento.

Regressemos à narrativa, uma vez que é dela que nascem todos os mundos possíveis, aparentemente inclassificáveis em qualquer geografia do quotidiano. Interessar-nos-á sempre a leitura inicial e inteira do texto do autor e não a do crítico, pois como escreveu Steiner (2014: 20) em *Linguagem e silêncio*, «o crítico vive em segunda mão. Escreve sobre». É importante, antes de tudo o resto, beber as palavras da fonte e não se deixar contaminar pelos veios que irão brotar da leitura de terceiros.

O romance começa com a enigmática frase «No dia seguinte ninguém morreu» (Saramago 2005: 13). Será a partir deste mote que o narrador desenvolverá a sua narrativa até ao fim, visto que o romance irá terminar, de forma epidérmica, por agora, com a mesma sentença. Desde a meia-noite do dia 31 de dezembro daquele ano, naquele país que não sabemos identificar, e que, por isso mesmo, tem um alcance universal, as pessoas deixaram de morrer, independentemente da sua condição de saúde ou por mais trágico e cruel acidente que possam ter sofrido. Esta é a primeira parte do romance, que se espalha até à página 92. Ao longo delas, Saramago desenvolve uma sociedade onde as pessoas seriam imortais e o que sobressai dessa reflexão, como seria de esperar, não poderiam ser considerações lúminosas, sem prejuízo da farta dose de ironia e riso que perpassa a narrativa:

Embora a palavra crise não seja certamente a mais apropriada para caracterizar os singularíssimos sucessos que temos vindo a narrar, porquanto seria absurdo, incongruente e atentatório da lógica mais ordinária falar-se de crise numa situação existencial justamente privilegiada pela ausência da morte (Saramago 2005: 20).

Mais adiante, o narrador apresenta um diálogo entre o cardeal e o primeiro-ministro desse país, demonstrando as reações entre o poder político e o poder religioso, assim como as consequências sobre tal acontecimento:

Que irá fazer a igreja se nunca mais ninguém morrer, Nunca é demasia-do tempo, mesmo tratando-se da morte, senhor primeiro-ministro, Creio que não me respondeu, eminência, Devolvo-lhe a pergunta, que vai fazer o estado se nunca mais ninguém morrer, O estado tentará sobreviver, ainda que eu duvide de que o venha a conseguir, mas a igreja, A igreja, senhor primeiro-ministro, habituou-se de tal maneira às respostas eternas que não posso imaginá-la a dar outras [...] Não se esqueça, senhor primeiro-ministro, de que fora das fronteiras do nosso país se continua a morrer com toda a normalidade, e isso é um bom sinal, Questão de ponto de vista, eminência, talvez lá de fora nos estejam a olhar como um oásis, um novo paraíso, Ou um inferno, se forem inteligentes (Saramago 2005: 22-23).

O que Saramago pretende demonstrar com estes diálogos não deixa de ser o absurdo que seria viver num país a mãos e a braços com uma situação tanto inédita quanto pitoresca. Não havendo morte, os hospitais não seriam suficientes para albergar todos os doentes; a população não cessaria de aumentar e com ela todos os problemas adjacentes e consequentes, tais como a assistência social totalmente deficitária e insuficiente; o envelhecimento galopante e a incapacidade de fazer frente a um país que se tornaria numa espécie de parque temático não só do sofrimento, mas da vida e da morte suspensas. Levando esta reflexão ao extremo, como aliás é feito pelo nosso Nobel, a morte acaba por ser o sentido último da existência, pois sem ela não faria sentido viver o tédio da imortalidade. Parece-nos, como teremos oportunidade de verificar adiante, que estamos também perante um romance que nos pretende fazer ver com outro alcance e interioridade o privilégio da mortalidade, e nesse privilégio, através do Belo, da Arte e do Amor, a eternidade.

Como este país se defronta com a ausência da morte, o narrador, aplicando a estratégia narrativa da metaficcionalidade, que mais não é do que uma forma de refletir sobre o ato de escrever e de criar, desenvolve a seguinte reflexão:

o normal, escusado será dizê-lo, é, pura e simplesmente, morrer quando nos chegou a hora. Morrer é não pôr-se a discutir se a morte já era nossa de nascença, ou se apenas ia a passar por ali e lhe deu para reparar em nós. Nos restantes países continua a morrer-se e não parece que os seus habitantes sejam mais infelizes por isso (Saramago 2005: 81).

Ora, partindo das palavras anteriores é possível apresentarmos um caminho de pensamento que pretende colocar em evidência a importância que a morte ocupa ou deveria ocupar na vida de todas e de todos, não necessariamente num sentido metafísico ou religioso, pois já sabemos até onde nos levariam esses cami-

nhos na obra de José Saramago, mas sim num sentido prático, humano e, porque não, filosófico. A cidadania também se constrói em torno do diálogo sobre a morte, sobre a forma como lidamos com ela ou a afastamos num mundo sempre e cada vez mais narcísico, líquido, tecnológico e desumano. Num mundo habitado pelo excesso de positividade, parece não haver nem espaço nem tempo para os afetos e para a humanização efetiva da própria finitude. O estigma que paira sobre a morte, o envelhecimento e a velhice continua a gerar diversos amargos de boca na maioria das pessoas, tendo em consideração que associamos essa etapa da vida ao fim e, fruto dos nossos tempos de consumo e ilusão de filtros de Instagram e Snapchat, bombardeados com a verborreia de frases, pensamentos e pseudorreflexões que mascaram quem verdadeiramente somos, à inutilidade mais obsoleta e a qualquer coisa que estorva e incomoda, ocupando espaço.

Na verdade, e como mero parênteses para não desrespeitarmos a senhora morte que habita as páginas do romance de que nos temos vindo a ocupar, as redes sociais não deixam de ser uma forma de adiar a existência e o ser. Notemos que nelas aparentamos viver sobre e não viver e ser efetivamente. Estamos em crer que a vida inteira e a condição humana podem caber nas páginas de um romance e da literatura. Esta última diz mais da possibilidade de nós próprios. As redes sociais, por seu turno, dizem mais daquilo que não devemos nem ser, nem querer, nem aparentar.

De facto, em *Presenças reais*, George Steiner (1993: 16) escreve que «um dos espíritos mais radicais do pensamento contemporâneo definiu a tarefa desta época como a de ‘aprendermos a ser de novo humanos’». N'*As intermitências*, Saramago levará a humanização efetiva das personagens e da própria morte a um patamar que permite rever toda a conduta que o ser humano adota perante a possibilidade da ausência de vida. Cumpre invocar, neste momento, algumas ideias em torno da teoria literária que muito têm que ver com a estética pós-modernista, mas também com uma nova fase de escrita saramaguiana inaugurada com este romance, intitulada de «romances fábula», Ana Paula Arnaut *dixit*.

Com efeito, para Arnaut (2010: 52), os romances *As intermitências da morte* (2005), *A viagem do elefante* (2008) e *Caim* (2009) procedem a uma «(re)ressimplificação da estrutura da narrativa», assim como a uma maior obediência ao «princípio de uma apresentação cronologicamente sequencial». Além disso, são realçadas outras características. A saber: «o tom marcadamente cômico», e a cor, «agora mais suave, a que o narrador/autor recorre para construir a ação, os temas que as percorrem e as personagens que lhes dão vida» (Arnaut 2010: 52).

Tudo isto não exclui, como é natural, o interesse de Saramago em apresentar uma proposta de leitura da realidade a partir da literatura, como fica sugerido em *Diálogos com José Saramago* (Reis 2015: 90).

Ainda que possamos ver neste romance a «capacidade imaginativa para preencher os muitos vazios» (Arnaut 2008: 32), desde muito cedo, aliás, presen-

te nas narrativas saramaguianas, o que fica agora realçado como mero caso de exceção, mas de sobremaneira importante para a economia do romance, é o episódio de uma família de pobres que vê o seu velho patriarca num sofrimento terminal. Conta o narrador:

Numa aldeia qualquer a poucos quilómetros da fronteira com um dos países limítrofes, havia uma família de campeses pobres que tinha, por mal dos seus pecados, não um parente, mas dois, em estado de vida suspensa ou, como eles preferiam dizer, de morte parada. Um deles era um avô daqueles à antiga usança, um rijo patriarca que a doença havia reduzido a um mísero farrapo, ainda que não lhe tivesse feito perder por completo o uso da fala. O outro era uma criança de poucos meses [...] Não morriam, não estavam vivos, o médico [...] dizia que já nada podia fazer por eles nem contra eles. [...] A família foi pedir ajuda ao padre, que ouviu, levantou os olhos ao céu e não teve outra palavra para responder se não que todos estamos na mão de deus e que a misericórdia divina é infinita. [...] Que se chegue aqui alguém, disse, Quer água, perguntou uma das filhas, Não quero água, quero morrer, Bem sabe que o médico diz que não é possível, pai, lembre-se de que a morte acabou, O médico não entende nada, desde que o mundo começou a ser mundo sempre houve uma hora e um lugar para morrer, Agora não, Agora sim [...] Aproximamente mais, antes que se me quebre a voz, Diga. O velho sussurrou algumas palavras ao ouvido da filha. Ela abanava a cabeça, mas ele insistia e insistia. Isso não vai resolver nada, pai, balbuciou ela estupefacta, pálida de espanto, Resolverá (Saramago 2005: 40-41).

Como é sabido, o que o velho tinha proposto à filha seria avançar para o outro lado da fronteira na expectativa de que desse lado a morte continuasse a funcionar. O que o velho previra acontecera efetivamente. De facto, e surge de novo a metaficcionalidade, «segundo o exemplo do ancião da página quarenta e um, os mortos tinham querido morrer, portanto seriam registados como suicidas na certidão de óbito» (Saramago 2005: 75).

Deste modo, Saramago resgata e invoca para a história todos aqueles que não têm voz, recuperando as palavras de Paul Ricœur (2003: 374), quando o filósofo se refere a estas pessoas como as «ausentes da história», isto é, «viventes que existiram antes de se tornarem ausentes». Esta lógica está muito presente na narrativa saramaguiana. Vejamos por exemplo, a seguinte descrição do *Memorial do convento*:

Vão outros Josés, e Franciscos, e Manuéis, serão menos os Baltasares, mas nenhum o tal, e Pedros, e Vicentes, e Bentos, Bernardos e Caetanos,

tudo quanto é nome de homem vai aqui, tudo quanto é vida também, sobretudo se atribulada, principalmente se miserável, já que não podemos falar-lhes das vidas, por serem tantas, ao menos deixemos os nomes escritos, é essa a nossa obrigação, só para isso escrevemos, torná-los imortais, pois aí ficam, se de nós depende, Alcino, Brás, Cristóvão, Daniel, Egas, Firmino, Geraldo, Horácio, Isidro, Juvino, Luís, Marcolino, Nicanor, Onofre, Paulo, Quitério, Rufino, Sebastião, Tadeu, Ubaldo, Valério, Xavier, Zacarias, uma letra de cada um para ficarem todos representados, porventura nem todos estes nomes serão os próprios do tempo e do lugar, menos ainda a da gente, mas, enquanto não se acabar quem trabalhe, não se acabarão os trabalhos (Saramago 2016: 266-267).

A simplificação da linguagem ou a capacidade que o autor tem de adotar um tom mais prosaico e até lacônico, mas sempre com objetivos cômicos, pode ser encontrada em vários momentos deste romance através da utilização de ditados populares, como podemos ler no exemplo seguinte: «a igreja, com essas suas posições ambíguas, o que pretende é ganhar tempo sem se comprometer, por isso se pôs, como é seu costume, a encanar a perna à rã, a dar uma no cravo e outra na ferradura» (Saramago 2005: 82).

A ausência da morte acaba por revelar os lados mais obscuros e tenebrosos da humanidade. Após um relatório de um economista divulgando que o Estado não conseguirá suportar os custos e as despesas de uma população sempre a aumentar, o narrador relata alguns comportamentos que revelam uma das nadas esplendorosas faces do ser humano:

a atitude da população saudável para com os padecentes terminais começou a modificar-se para pior. Até aí, ainda que toda a gente estivesse de acordo em que eram consideráveis os transtornos e incomodidades de toda a espécie que eles causavam, pensava-se que o respeito pelos velhos e pelos enfermos em geral representava um dos deveres essenciais de qualquer sociedade civilizada, e, por conseguinte, embora não fazendo das tripas coração, não se lhes negavam os cuidados necessários, e mesmo, em alguns assinalados casos, chegavam a adoçá-los com uma colherzinha de compaixão e amor antes de apagar a luz. É certo que também existem, como demasiado bem sabemos, aquelas desalmadas famílias que, deixando-se levar pela sua incurável desumanidade, chegaram ao extremo de contratar os serviços da máphia para se desfazerem dos míseros despojos humanos que agonizavam interminavelmente entre dois lençóis empapados de suor e manchados pelas excreções naturais, mas essas merecem a nossa repreensão, tanto como a que figurava na fábula tradicional mil vezes narrada da tigela de madeira (Saramago 2005: 85).

Como podemos ver, a crítica que Saramago tece à sua narrativa não deixa de ser a visão de uma distopia. Distopia, porém, que ameaça a realidade e todas as pessoas, seja através da negligência, da ignorância ou da barbárie, outra palavra para o mal. Nesta primeira parte do romance, além de uma suposição que surge como pretexto para a história, com as suas consequências naturais, irrompe a crítica ao preconceito gerado em torno de um assunto que —por ser universal, transversal e imutável — parece não ter espaço para debate, uma vez que a morte é encarada como um falhanço, um defeito ou aspeto negativo.

A segunda parte do romance tem início quando a morte decide retomar as suas funções. Desta feita, a história começa a aproximar-se da personagem, dando-nos a conhecer algumas particularidades e pormenores que acabam por ser uma forma de o autor utilizar a sua voz como arma de arremesso contra uma sociedade plastificada, oca e superficial. Não é por acaso que a certo ponto escreve o narrador o seguinte: «não resistiremos a recordar que a morte, por si mesma, sozinha, sem qualquer ajuda externa, sempre matou muito menos que o homem» (Saramago 2005: 113).

Sete meses após o seu período de greve, chamemos-lhe assim, a morte volta a cumprir o seu designio. Contudo, agora decide reentrar em cena de uma forma inusitada: através da televisão nacional e do telejornal da noite, de forma a criar um impacto mediático característico dos nossos tempos que se esgotam em gostos, partilhas e uaus. A morte enviara uma carta endereçada ao diretor-geral e «é curioso, a letra inicial da assinatura deveria ser maiúscula, e é minúscula» (Saramago 2005: 100).

Eis aquilo que a morte escrevera na sua caligrafia que reunia em si todos os estilos de escrita de todos os tempos:

Estimado senhor diretor, para os efeitos que as 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 e até ao 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 sempre, isto é, eternamente [...] portanto, resignam-se e morram sem discutir porque de nada lhes adiantaria [...] 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 (Saramago 2005: 105-107).

Entrando, novamente, a morte em cena, seria de esperar que as pessoas se sentissem não só intrigadas, como também desesperadas num misto de medo, pânico e alívio, uma vez que agora saberiam qual seria o dia do seu desaparecimento deste mundo.

Ora, a nosso ver, é possível retirar deste episódio duas reflexões que, mais do que antagónicas, são complementares. Em primeiro lugar, surge a crítica à sociedade do nosso tempo, impregnada dos vapores do *homo demens* e do *homo technologicus* que pensam e creem na ideia de que tudo dominam e controlam através do progresso da ciência, da tecnologia, da Internet e da informação via redes sociais ou *media*. O que a morte realiza — de uma forma soberba e, delicioso pormenor, através de uma carta violeta escrita à mão, repetimos, através de uma carta violeta escrita à mão — é uma espada de Dâmocles. Agora, o homem pode controlar a sua própria morte, ao ter acesso ao dia exato de tal acontecimento, porém, fica ainda sem saber a hora ou o local, vivendo antecipadamente num sofrimento profundo e num desespero atroz, possivelmente semelhante àquele presente em Saturno devorando o próprio filho, de Goya, pairando a questão: quem devora quem? Em segundo lugar, proveniente desse sofrimento, dessa angústia e pânico, vem a falta de resposta da morte a todos aqueles que poderiam tentar escrever-lhe uma carta, mas a verdade, diz-nos o narrador, é que «a morte nunca responde, e não é porque não queira, é só porque não sabe o que há-de dizer diante da maior dor humana» (Saramago 2005: 132). Notemos como a própria morte reconhece que o seu efeito é o que causa a maior dor humana: a perda. Quando poderia ser analisada como libertação de um corpo físico ou de um mundo corrupto, com vista à obtenção de uma eternidade ou de um paraíso aonde se atingisse a plenitude, o que Saramago propõe é uma leitura muito mais telúrica e pragmática: a morte como simplesmente deixar de ser, deixar de estar. Uma anulação ontológica de onde advém essa dor excruciente: a da existência e da sua falta. É pertinente, uma vez mais, darmos voz às palavras de Eduardo Lourenço, quando afirma que a escrita de Saramago revela a visão de «uma época ou de um mundo, ou da humanidade quando ela é a sua ficção *não inocente*» (Lourenço 2017: 279).

Esta segunda parte do romance, que a nosso ver vai da página 93 até à 140, é utilizada como introdução à morte enquanto personagem, daí surgirem os testes da caligrafia (120) feitos por grafólogos até à tentativa de analisar os rostos de todas as pessoas.

Para o que interessa aqui, focar-nos-emos no segundo aspeto. É interessante o realce que o narrador atribui ao facto de a morte ser uma mulher. Ainda que longo, vale a pena percorrer o seguinte excerto:

Foi então que a um médico legista [...] lhe ocorreu a ideia de mandar vir do estrangeiro um famoso especialista em reconstituição de rostos a partir de caveiras [...] O mal foi que, concluída a intervenção, [...] só uma vis-

ta pouco treinada admitiria como iguais as três caveiras escolhidas, obrigando portanto a que os investigadores, em lugar de uma fotografia, tivessem de trabalhar com três, o que, obviamente, iria dificultar a tarefa da caça-à-morte como, ambiciosamente, a operação havia sido denominada. Uma única causa havia ficado demonstrada por cima de qualquer dúvida [...]. A morte, em todos os seus traços, atributos e características, era, inconfundivelmente, uma mulher (Saramago 2005: 133-134).

É com a descrição do quotidiano desta mulher, desta personagem que é a morte, que entramos na terceira e última parte do romance. Nela, o narrador não só descreve o trabalho da morte, as suas tarefas diárias, como também apresenta a transformação pela qual elaviverá uma experiência única a partir do mais humano dos sentimentos: o amor, mas também por meio da música e da sua capacidade diáfana e reveladora.

O pretexto que levará a todos esses acontecimentos deve-se a um erro na correspondência. Através desse erro, ficamos a saber que o sujeito que já deveria estar morto era um homem nos seus cinquenta anos, solteiro e violoncelista de profissão:

via-se perante o escândalo inaudito de que alguém que já deveria estar morto há dois dias continuava vivo. [...] O diabo do violoncelista, que desde que tinha nascido estava assinalado para morrer novo, com apenas quarenta e nove primaveras, acabara de perfazer descaradamente os cinqüenta, desacreditando assim o destino, a sorte, o horóscopo, o fado e todas as demais potências (Saramago 2005: 148).

Qual a razão que levaria a carta escrita pela morte voltar para o remetente? Haveria algum motivo por detrás dessa negação em querer morrer? Qual o desígnio possível para este acontecimento? Parecem ser estas as dúvidas levantadas pelo leitor a partir deste momento, subtilmente sugeridas pelas palavras do narrador que intriga, deste modo, não só os leitores, mas a sua própria personagem.

Perplexa, a morte visita a casa do violoncelista e é aí que assistimos a vários episódios marcantes e imbuídos de uma beleza com um alcance e significados universais. O primeiro deles diz respeito à passagem pela sala da música do violoncelista,

onde se encontra um piano aberto e um violoncelo, um atril com as três peças da fantasia opus 53 de Robert Shumann, [...] e também algumas pilhas de cadernos aqui e além, sem esquecer as altas estantes de livros onde a literatura tem todo o ar de conviver com a música na mais perfeita harmonia [...] deteve-se a olhar o caderno que estava aberto sobre uma cadeira, era a suite opus mil e doze em ré maior de Johann Sebastian

Bach composta em Köthen e não precisou de ter aprendido música para saber que ela havia sido escrita, como a nona sinfonia de Beethoven, na tonalidade da alegria, da unidade entre os homens, da amizade e do amor (Saramago 2005: 155-159).

É importante que façamos neste momento uma pequena pausa no excerto citado para introduzirmos duas ideias provenientes de George Steiner e de Byung-Chul Han, que serão pertinentes para acompanhar a restante reflexão em torno d'As intermitências e da morte e o caminho para o Belo.

Steiner (1993: 17) escreve o seguinte a propósito da arte de criar, em especial sobre a música: «A nossa capacidade para compor ou reagir à forma e sentido musicais põem directamente em causa o mistério da condição humana. Perguntar ‘o que é a música’ pode ser muito bem uma maneira de perguntar ‘o que é o homem?’».

De facto, a personagem fica perplexa, como veremos de seguida, perante o mistério da música e da sua beleza, levando-a a reagir de uma forma muito aproximada à dos seres humanos. Por momentos, parece que a morte deixa de ser o que é e vive; experiencia a condição humana na sublime, mas elementar transitoriedade, porque eterna, do belo.

No ensaio *A salvação do belo*, Han (2016: 16) escreve que «da obra de arte provém um abalo que derruba o espectador». O belo atual, continua o filósofo, consiste numa ideia de polido, macio e suave, tanto no belo como no feio, de modo a não causar qualquer confronto com o espetador, eliminando, assim, qualquer *catarse* ou *pathos* libertador. Porém, a verdadeira missão do Belo, seja ele harmonioso ou disfórico, grotesco, deverá ser sempre a revelação, a iluminação interior que vivifica, que liberta, que aprofunda e densifica o nosso conhecimento de nós próprios, dos outros e do mundo. A salvação do belo deve ser, portanto, a «salvação do que vincula» (Han 2016: 99).

É chegado o tempo de retomarmos o excerto que deixámos em suspenso, acrescentando ainda que estaremos perante aquilo que no livro *Nápoles e Florença*, Henri-Marie Beyle definiu como Síndrome de Sthendal ou Síndrome de Florença:

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 (Saramago 2005: 158-159).

A personagem vive uma experiência nova e diferente. Julgamos que este episódio revela uma transformação que ocorre no interior da morte. Pela primeira

vez, a personagem sente-se assoberbada de impressões e sensações que não consegue descrever, que ultrapassam os limites da sua linguagem e compreensão mais básica. Este episódio termina com um pequeno pormenor que revela, novamente, uma aproximação da morte à condição humana: o de «ter um cão no regaço» (Saramago 2005: 160). E assim começa o processo de humanização da morte.

Depois de visitar a casa do violoncelista, a morte decide alterar a data de nascimento deste último, de modo a remendar a situação. Todavia, apesar da experiência da música, de ver o violoncelista a dormir com o seu cão e de sentir o cão no regaço, a morte transforma-se efetivamente numa mulher de carne e osso e «estava muito bonita e era jovem, teria trinta e seis ou trinta e sete anos», deixando no ar «um difuso perfume em que se misturavam a rosa e o crisântemo» (Saramago 2005: 188).

Assim sendo, a morte vai assistir ao concerto da orquestra onde o violoncelista trabalha, e a verdade é que a sua imagem não passa indiferente perante o público e os próprios músicos, não só porque ocupava sozinha um camarote, mas também porque era

bonita, porventura não a mais bonita entre a assistência feminina, mas bonita de um modo indefinível, particular, não explicável, como um verso cujo sentido último [...] continuamente escapa ao tradutor (Saramago 2005: 197).

Uma vez mais, a morte adota uma atitude inesperada. Vai a um concerto de música clássica vestida elegantemente, deixando no ar o seu perfume e o seu encanto, observando atentamente o desempenho do violoncelista que, nessa noite, se superou através da música, como que havendo uma transubstanciação daquele momento em algo superior, pois ele tocava como «se estivesse a despedir-se do mundo» (Saramago 2005: 198).

Nessa mesma noite, ambos travam conhecimento e o violoncelista sente-se atraído e apaixonado por uma mulher de quem nada sabe. Por sua vez, no seu quarto de hotel, a morte, «despida, está parada diante do espelho. Não sabe quem é» (Saramago 2005: 201). O amor nascente desperta por entre as conversas inéditas e paradoxais que ambos tiveram momentos após o concerto. O violoncelista vai para casa pensando naquela mulher misteriosa, aguardando revê-la no concerto seguinte, enquanto a morte não se reconhece no espelho que reflete a sua imagem de mulher atraente. Acreditamos que não é na pele de mulher que a morte não se reconhece. Cremos, sim, que não reconhece os sentimentos que o violoncelista com a sua música magnetizante fez despertar no seu interior, qual flautista de Hamelin.

É tempo agora de voltarmos às *Breves notas sobre música*, não para falarmos da epígrafe inicial, uma vez que esta se entrecruza com toda a reflexão até agora ex-

posta, mas para apresentar um outro pensamento que habita o interior de ambas as personagens, com especial destaque para a morte. Esse sentimento nasce da universalidade e transversalidade do Belo através da música, indo desaguar, inevitavelmente, na paixão e no amor. Escreve assim Gonçalo M. Tavares (2015: 11):

O hidromel era uma bebida que algumas tradições associavam à imortalidade. Uma outra forma de garantir a imortalidade poderá ser a boa escuta, a boa audição. Como se a música pudesse transformar-se num recado, num segredo que permite que o mortal viva ainda mais um pouco. Eis, portanto, o que rapidamente se faz num país imaginário: uma orquestra ambulante de músicos-médicos tenta encontrar a música, não que salve quem está quase a morrer, mas que pelo menos adie um pouco a fatalidade. A morte nada respeita, já se sabe, surge de forma mal-educada em qualquer canto do mundo e em qualquer momento, mas podemos acreditar que, se um conjunto de músicos encontrar a melodia certa para acalmar um moribundo, a morte, pelo menos, esperará um pouco para não interromper.

As ideias presentes no excerto anterior parecem ter um duplo significado e alcance, indo ao encontro do final do romance de Saramago. Se no texto de Gonçalo M. Tavares a morte poderá esperar um momento mais, no romance de Saramago não só isso acontece, como também acaba por ser subvertido. Vejamos de que forma. A morte faltou ao concerto seguinte e, por isso, vai até casa do violoncelista e pede-lhe que ele toque a suite n.º 6 de Bach. É neste momento que as palavras de Gonçalo M. Tavares se consubstanciam com as de Saramago:

De mais sabia ele que não era rostropovich, que não passava de um solista de orquestra quando o acaso de um programa assim o exigia, mas aqui, perante esta mulher, com o seu cão deitado aos pés, a esta hora da noite, rodeado de livros, de cadernos de música, de partituras, era o próprio Johann Sebastian Bach compondo (Saramago 2005: 213).

Dá-se, então, não só o despenhamento da morte na redenção que é o Belo, mas também o milagre do Amor: «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» (Saramago 2005: 213).

Só deste modo é que podemos compreender uma das grandes missões da literatura, que é «dar-nos a conhecer o que estava em nós, mas que ignorávamos por nos faltarem as palavras» (Compagnon 2010: 25).

O caminho da morte para o Belo dá-se, portanto, através da música, da literatura e do amor, e só assim conseguimos entender por que razão é que no dia

seguinte ninguém morreu. Porque a morte e o violoncelista

entraram no quarto, despiram-se e o que estava escrito que aconteceria, aconteceu enfim [...] Saiu para a cozinha, acendeu um fósforo [...] 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 (Saramago 2005: 214).

No fundo e no fim, a morte superou-se a si própria, e naquele momento, sentindo-se amada, e porque amada se sentia também desejada, anulou o seu próprio poder e, como escrevera Sophia, com aquele violoncelista, habitou a substância do tempo.

Referências bibliográficas

- Arnaut, Ana Paula (2008). *José Saramago*. Lisboa: Edições 70.
- Arnaut, Ana Paula (2010). «Novos rumos da ficção de José Saramago». Ana Beatriz Barel (org.). *Os nacionalismos na literatura do século XX: os indivíduos em face das nações*. Coimbra: Minerva.
- Arnaut, Ana Paula (2002). *Post-modernismo no romance português contemporâneo. Fios de Ariadne — máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina.
- Compagnon, Antoine (2010). *Para que serve a literatura?* Tradução de José Domingos de Almeida. Porto: Deriva Editores.
- Han, Byung-Chul (2016). *A salvação do belo*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água.
- Lourenço, Eduardo (2017). *O canto do signo. Existência e Literatura (1957-1993)*. Lisboa: Gradiva.
- Reis, Carlos (2015). *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Porto Editora.
- Ricoeur, Paul (2003). *História e memória*. Campinas: Ed. Unicamp.
- Saramago, José (2005). *As intermitências da morte*. Lisboa: Caminho.
- Saramago, José (2016). *Memorial do convento*. Lisboa: Porto Editora.
- Steiner, George (2007). *O silêncio dos livros*. Tradução de Margarida Sérvalo Correia. Lisboa: Gradiva.
- Steiner, George (2014). *Linguagem e silêncio. Ensaios sobre a literatura, a linguagem e o inumano*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Gradiva.
- Steiner, George (1993). *Presenças reais*. Tradução e posfácio de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Presença.
- Tavares, Gonçalo M (2015). *Breves notas sobre música*. Lisboa: Relógio D'Água.