

ENTRE EROS E TÂNATOS: AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE CONTEMPORÂNEA EM JOSÉ SARAMAGO

Aline Prúcoli de Souza
Mestranda em Letras – Universidade Federal do Espírito Santo
Bolsista-Capes

Resumo: A partir do romance *As intermitências da morte*, de José Saramago, analisaremos a representação da morte e sua relação com o homem contemporâneo ocidental. Para isso, focaremos no aspecto psicológico em que algumas das pulsões freudianas servirão como principal instrumento de estudo.

Palavras-chave: José Saramago – *As intermitências da morte*. *As intermitências da morte* – Crítica e interpretação. Morte – Tema literário.

Abstract: From the novel *As intermitências da morte*, by José Saramago, we will analyze the representation of death and its relation to contemporary western man. For this, we will focus on the psychological aspect in which some of the freudian drives will serve as the main instrument of study.

Keywords: José Saramago – *As intermitências da morte*. *As intermitências da morte* – Criticism and interpretation. Death – Literary Theme.

No dia seguinte ninguém morreu.

José Saramago

A frase que dá início à obra *As intermitências da morte*, de José Saramago, assim como o próprio título do livro, adverte-nos sobre o teor alegórico do texto. É possível compreender, desde o início, que o autor pretende discutir o comportamento humano diante da morte na contemporaneidade.

A sensação imaginária de suspensão da morte instaurou-se na sociedade ocidental a partir do momento em que o homem, por temer a ideia de mortalidade, passou a neutralizar os ritos funerários e a ocultar tudo o que com ela mantivesse relação, conforme explica José Carlos Rodrigues:

[...] porque nossa civilização nega a morte, não pode suportar sua ritualização; e, inversamente, por não possuir os necessários instrumentos rituais para enfrentá-la, a civilização ocidental moderna é obrigada a banir a morte e a negá-la por todos os meios (RODRIGUES, 1983, p. 187).

Este comportamento, muito recente, demorou a ser adotado pela sociedade. Segundo o historiador Philippe Ariès, no início da Idade Média, a morte era vista de modo bastante íntimo e ainda como um acontecimento público. O doente, ao pressenti-la, dava início ao ritual de pedir perdão por suas culpas, testamentar seus bens e receber a visita de amigos e da família. Tudo era aceito como um acontecimento natural:

O homem submetia-se à morte a uma das grandes leis da espécie e não pensava nem em se lhe esquivar nem em se exaltar. Aceitava-a simplesmente como justa, o que carecia de solenidade para marcar a importância das grandes fases por que todas as vidas devem passar (ARIÈS, 1989, p. 31).

Somente no século XVIII, o momento final da vida passou a ser encarado com repulsa. A impressão era a de que morrer significava ser desligado e arrancado do cotidiano e da companhia das pessoas mais próximas.

Na segunda metade do século XX, a morte transforma-se em tabu. Passamos a escondê-la de todos os modos possíveis. Era importante tentar poupar a família e o doente de qualquer sofrimento desnecessário.

Passadas as décadas, os mortos instalaram-se nos hospitais. O avanço da medicina permitiu a prorrogação da vida, transformando o ritual social em um momento individualizado e, portanto, solitário.

A morte chega aos nossos dias oculta sob a ausência de ritos e de discursos. Busca-se a imortalidade de forma secreta e silenciosa, ainda que seja para depois da vida. A preocupação com a impossibilidade do eterno se dispersou nas inúmeras atividades diárias a que o homem se obriga, conforme explica Zigmund Bauman:

[...] a apavorante e incontestável questão da morte biológica, assomando na extremidade oposta das buscas humanas, foi, na época moderna, repartida em uma profusão de tarefas e assuntos que preenchem o período total da vida. A modernidade não aboliu a morte, somos tão mortais atualmente quanto o éramos no início da era da ordem humana. Ela, porém, trouxe enormes

avanços na arte de repelir toda e qualquer causa de morte e impedir que tais causas ocorram. No entanto, o preço da desconstrução é a vida policiada do princípio ao fim pelas guarnições ubíquas do inimigo banido. Tornamo-nos de fato, inválidos acompanhando a vida das janelas de um hospital (BAUMMAN, 2001, p. 194).

A constante tentativa de fuga a que o homem, inconscientemente, vinculou-se, influenciou positivamente as ciências naturais ou humanas. A relação homem-morte suscitou trabalhos importantes para as artes em geral, para a antropologia, a sociologia e a psicologia, entre outros saberes que se põem a desenvolver mecanismos de proteção.

Com a intenção de verificar e exemplificar como este tema é abordado ainda hoje, especificamente na literatura, iremos analisar a representação que o escritor José Saramago faz da morte enquanto grande problema humano, em seu livro, *As Intermittências da morte*, por um viés psicológico em que algumas pulsões freudianas servirão como base teórica para o estudo.

O romance apresenta ao leitor uma cidade em que, a partir do primeiro dia do ano novo, a morte, personificada, inusitadamente cessa seus trabalhos. O fato, apesar de absurdo, é recebido com grande euforia. Afinal, aparentemente, “o maior sonho da humanidade desde o princípio dos tempos, isto é, o gozo feliz de uma vida eterna cá na terra, se havia tornado em um bem para todos [...]” (SARAMAGO, 2005, p. 15).

Todavia, sua incrível suspensão pelo período de sete meses foi o suficiente para que todos na cidade compreendessem o quanto era indispensável. A imortalidade naturalmente geraria o caos. Faltariam leitos de hospitais, asilos ou quem pudesse cuidar de uma infinidade de idosos que logo acumular-se-ia, já que o envelhecimento, as doenças e os acidentes continuavam em ritmo habitual.

Aos habitantes desta cidade, era insuspeita a ideia de que a morte pudesse ser um dos principais mecanismos de equilíbrio e manutenção da vida.

Tal comportamento assemelha-se ao da nossa contemporaneidade, conforme afirma Georges Bataille:

A humanidade concordou em desconhecer que a morte seja também a juventude do mundo. De olhos vendados recusamo-nos a ver que só a morte incessantemente assegura um rejuvenescimento sem o qual a vida declinaria. Recusamo-nos a ver que a vida é a armadilha oferecida ao equilíbrio, que a

vida é inteiramente instabilidade e desequilíbrio e que neles se precipita. É um movimento tumultuoso que incessantemente provoca a explosão, mas explosão incessante, que não cessa de esgotar, e que só pode prosseguir sob uma condição: a de que os seres que ela gera e cuja força explosiva está esgotada cedam o lugar a novos seres que entram na roda com nova força (BATAILLE, 1988, p. 52).

A agradável sensação de imortalidade que paira sobre a cidade fictícia do texto saramagueano logo se desfaz e a subversão nasce no preciso momento em que todos passam a desejar o retorno da morte, que, metamorfoseada na figura de uma personagem feminina, decide, por simples capricho, estabelecer seu caráter imprescindível aos mortais que sempre a julgaram como cruel e demoníaca.

Logo que alcança este intento, sem hesitar, volta a matar, criando um acordo, o de avisar suas vítimas com antecedência de uma semana, por meio de cartas violetas que seriam enviadas e rigorosamente entregues.

No entanto, uma destas cartas não chega devidamente às mãos de um certo homem. Para solucionar a inexplicável falha e resolver o embaraço deste caso único de imortalidade, a morte, paradoxalmente, personifica-se na figura de uma mulher que, humanizada, passa a experimentar os mais variados e complexos sentimentos humanos.

Este pequeno resumo da trama do livro nos deixa entrever a alegoria que fundamenta o romance: como, inconscientemente, o homem contemporâneo ocidental cultiva a ilusão de imortalidade.

A morte está suspensa do imaginário de cada ser, já que conforme afirma Sigmund Freud, “no fundo ninguém crê em sua própria morte, ou, dizendo a mesma coisa de outra maneira, que no inconsciente cada um de nós está convencido de sua própria imortalidade” (FREUD, 1996, p. 299).

Percebemos a presença desse sentimento alegorizado no embate psicológico do romance em que as pulsões freudianas de morte e de vida se relacionam através das atitudes dos dois personagens principais, a morte e o músico.

Eros, também designado como pulsão de sexualidade ou de vida,¹ reflete-se na figura masculina do violoncelista solitário; e Tânatos, também conhecida como pulsão de morte,² por sua vez, aparece personificada na figura feminina.

Analisando separadamente cada personagem, verificamos que a pulsão de morte, por exemplo, assim como explica Freud, tende a reconduzir os indivíduos ao estágio anterior à vida, ou à morte, propriamente dita. Daí a escolha desse aspecto para a personagem feminina, que precisa redirecionar o objeto ao seu estado inicial, inanimado, ou seja, “atingir seu objetivo de morte” (FREUD, 1996, p. 49), através do que podemos entender como manifestação da pulsão de morte voltada para o exterior. Chamar-se-á, neste caso, de pulsão destrutiva, ou pulsão de agressão.³

O músico, por sua vez, alegoriza, no romance, segundo nos parece, o que Freud denominou como pulsão de vida, uma vez que, inconscientemente, ao se relacionar com o seu oposto, a pulsão de morte, o personagem conseguirá prolongar a vida, conservando-a e impulsionando-a “no sentido do progresso e da produção de novas formas” (FREUD, 1996, p. 48).

O choque entre as duas forças desponta no romance quando algo misterioso impede que o envelope chegue ao seu destino. Ou seja, o sentido dado pelo retorno da carta é de que a pulsão de conservação consegue manter por mais algum tempo a vida do músico. Tem-se, então, um pequeno e temporário progresso.

O encontro das duas pulsões será provocado pela obrigação de corrigir a falha que dá imortalidade ao violoncelista. Para isso, a morte tentará cumprir sua função destruidora personificando-se em mulher.

E apesar do primeiro contato ter sido em sua própria casa, o músico não lhe nota a presença. Ela passa por todos os cômodos até chegar ao quarto de música. Lá avista os instrumentos e as partituras e fica, por muito tempo, extasiada pela leitura que consegue fazer das belíssimas peças musicais. O encontro com a arte sonora permite à morte, já personificada, sentir-se ainda mais humanizada:

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, chorar não será, não se pode pedir tanto a quem sempre deixa um rasto de lágrimas por onde passa, mas nenhuma delas que seja sua (SARAMAGO, 2005, p. 152).

Ao ver, por fim, o homem solitário dormir na companhia de seu cão e ignorar completamente sua presença, a morte sensibiliza-se e assume uma posição passiva:

Na tépida penumbra do quarto, esses dois seres vivos que rendidos ao sono te ignoravam só serviram para aumentar na tua consciência o peso do malogro. Tu que havias habituado a poder o que ninguém mais pode, vias-te ali impotente, de mãos e pés atados, com a tua licença para matar zero zero sete sem validade nesta casa, nunca, desde que és morte, reconhece-o, havias sido a esse ponto humilhada (SARAMAGO, 2005, p. 156).

Tomada de grande curiosidade pela vida solitária e monótona do músico e estando obrigada a matar mesmo contra sua vontade, a morte continua a observá-lo à procura do momento ideal para agir, quando, por fim, descobre algo que a impede mais uma vez:

A morte teve pena dele [...] Então, pela primeira vez, a morte reparou que em toda a casa não havia um único retrato de mulher, salvo de uma senhora de idade, que tinha todo o ar de ser a mãe e que estava acompanhada por um homem que devia ser o pai (SARAMAGO, 2005, p. 177).

A fotografia dos pais e a solidão indicam à morte que “este homem nunca se casou” (SARAMAGO, 2005, p. 169), fato que o narrador nos confirma no decorrer da narrativa e que deixa a personagem seriamente desconcertada e imobilizada.

Afigura-se-nos a hipótese de que o músico sofra com o que Freud chamou de Complexo⁴, ou Complexo de Édipo,⁵ já que, conforme nos supõe o retrato, único em toda a casa, a forte ligação conflituosa estabelecida com os pais na infância ainda permanece viva em seu inconsciente, influenciando diretamente seu comportamento adulto afetivo.

A solidão do violoncelista, completamente seduzido e absorvido pela arte, especificamente pela música, e sua dificuldade de manter qualquer tipo de relação social fazem-nos supor a existência do problema criado pelo complexo não superado na infância. Possivelmente, o personagem tenha encontrado nesta atividade artística, ainda que inconscientemente, um refúgio ou uma espécie de compensação, o que nos faz lembrar o conceito de sublimação, assim descrito por Freud:

Outra técnica para afastar o sofrimento reside no emprego dos deslocamentos de libido [...] A tarefa aqui consiste em reorientar os instintos de maneira que eludam a frustração do mundo externo. Para isso ela conta com a assistência da sublimação dos instintos. Obtém-se o máximo quando se consegue intensificar suficientemente a produção de prazer a partir das fontes do trabalho psíquico e intelectual [...] uma satisfação desse tipo, como, por exemplo, a alegria do artista em criar, em dar corpo às suas fantasias [...] possui uma qualidade especial [...] Pressupõe a posse de dotes e disposições especiais que, para qualquer fim prático, estão longe de serem comuns. E mesmo para os poucos que a possuem, o método não proporciona uma proteção completa contra o sofrimento. Não cria uma armadura impenetrável contra as investidas do destino e habitualmente falha quando a fonte do sofrimento é o próprio corpo da pessoa [...] À frente das satisfações obtidas através da fantasia ergue-se a fruição das obras de arte, fruição que, por intermédio do artista, é tornada acessível inclusive àqueles que não são criadores (FREUD, [s.d.], v. xxi).

A arte, portanto, substitui inconscientemente uma falta, que nesta circunstância, estaria vinculada à sexualidade, ou à privação da experiência sexual propriamente dita. Falta, esta, que pode indicar algum tipo de neurose, como por exemplo, a neurose de destino.⁶

Este transtorno mantém direta relação com a compulsão à repetição⁷, uma vez que a solidão na qual o artista vive supõe que este, provavelmente, sempre tenha se envolvido em relacionamentos problemáticos, cujos términos, coincidentemente, costumavam ocorrer da mesma conturbada maneira. Atentemo-nos à seguinte passagem:

Que me quer esta mulher, quem é, porquê aparece em minha vida. [...] há quanto tempo não entra uma mulher nesta casa, naquele quarto, vá, diga-me, Como deverás saber, a percepção de tempo da espécie dos caninos não é igual à dos humanos, mas realmente creio ter sido muito o tempo que passou desde a última senhora que recebeste na tua cama, isto dito sem ironia [...] (SARAMAGO, 2005, p. 200).

Freud esclarece que:

O que a psicanálise revela nos fenômenos de transferência dos neuróticos, também pode ser observado na vida de certas pessoas normais. A impressão que dão é de serem perseguidas por um destino maligno ou possuídas por algum poder ‘demoníaco’; a psicanálise, porém, sempre foi de opinião de que seu destino é, na maior parte, arranjado por elas próprias e determinado por influências infantis primitivas [...] Essa perpétua recorrência da mesma coisa não nos causa espanto quando se refere a um comportamento ativo por parte da pessoa interessada, e podemos discernir nela um traço de caráter essencial, que permanece sempre o mesmo, sendo compelido a expressar-se por uma repetição das mesmas experiências (FREUD, 1996, p. 32-33).

Não é, por assim dizer, um acaso que este músico tenha escolhido como instrumento predileto o violoncelo que, fisicamente, apresenta o formato curvilíneo do corpo de uma mulher. Ou que guarde em sua casa um único porta-retratos com a imagem de sua mãe e de seu pai e, ainda, durma com seu cão em seu quarto.

Portanto, são várias as substituições feitas pelo inconsciente, que, conforme ilumina a citação acima, apesar de proporcionarem uma sensação de prazer, não conseguem afastar ou evitar completamente o sofrimento causado pelas frustrações.

É interessante especular o momento em que a sublimação falha. O violoncelista, ao encontrar com a misteriosa mulher e, por ela, se apaixonar, não consegue evitar, ocupando-se da atividade artística, o sofrimento causado pela relação conflituosa logo estabelecida entre ambos. Justamente porque o gosto musical foi, justamente, o motivo que primeiro e mais fortemente uniu os dois personagens.

O vínculo que deveria romper-se rapidamente, logo após o primeiro contato, intensifica-se à medida que, paradoxalmente, a morte mais se aproxima, conforme nos evidencia o romance:

Em qualquer das situações a entrega da carta seria fácil, digamos mesmo que ultrajantemente fácil, e isto era o que não agradava à morte. O homem não a conhecia a ela, mas ela conhecia o homem, passara uma noite no mesmo quarto que ele, ouvira-o tocar, cousas que, quer se queira, quer não, criam laços, estabelecem uma harmonia, desenhavam um princípio de relações, diz-lhe de chofre, Vai morrer, tem oito dias para vender o violoncelo e encontrar outro dono para o cão, seria uma brutalidade imprópria da mulher bem-parecida em que se havia tornado. O seu plano era outro (SARAMAGO, 2005, p. 184).

A partir deste ponto da obra, a personagem feminina apresentará outro comportamento que alegoricamente se assemelhará ao que denominamos como pulsão de dominação.⁸ Também ligada às outras duas já destacadas, esta pulsão surgirá no inconsciente da mulher no momento em que esta decidir pela realização de seu objetivo.

Segundo Sigmund Freud, podemos entender a pulsão de dominação da seguinte forma:

Ela entra em ação a serviço da função sexual. Durante a fase oral da organização da libido, o ato de obtenção de domínio erótico sobre um objeto coincide com a destruição desse objeto; posteriormente, o instinto sádico se

isola, e, finalmente, na fase de primazia genital, assume, para os fins da reprodução, a função de dominar o objeto sexual até o ponto necessário à efetivação do ato sexual (FREUD, 1996, p. 64).

A ordem de surgimento e de atividade da pulsão descrita acima concorda com o desenvolvimento dos fatos do romance. No instante em que se percebe impedida pelo sentimento de paixão pelo músico, a morte tenta reverter a situação de passividade em que se encontra.

Para isso, terá que dominar o objeto a ser aniquilado. E, então, o intento que, de início, não apresentava qualquer sentido sexual se transforma, quando a morte percebe que seria necessário seduzir o músico para conseguir dominá-lo pela força, especificamente, a força sexual.

No último contato dos dois personagens ocorre uma espécie de embate entre todas as pulsões. A pulsão de dominação irá servir como instrumento da pulsão de morte, que voltada para o exterior em forma da pulsão de agressão, deverá, finalmente, dominar e superar a pulsão de vida através do ato sexual.

Envolvidos pela música, os personagens relacionam-se sexualmente na noite que, supostamente, deveria ser a última. Esperaríamos, portanto, o fim da vida do músico e a vitória da morte, mas o que se nos apresenta é um inesperado final, ou melhor, um surpreendente recomeço:

A passagem difícil foi transposta sem que ele se tivesse apercebido da proeza que havia prometido, mãos felizes faziam murmurar, falar, cantar, rugir o violoncelo, eis o que faltou ao rostropovich, esta sala de música, esta hora, esta mulher. 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 taxi 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. Então ela, a morte, levantou-se, abriu a bolsa que tinha deixado na sala e retirou a carta de cor violeta. Olhou em redor como se estivesse à procura de um lugar para deixar [...] Não o fez. Saiu para a cozinha, acendeu um fósforo, um fósforo humilde, ela que poderia desfazer o papel com o olhar, reduzi-lo a uma impalpável poeira, ela que poderia pegar-lhe fogo só com o contacto dos dedos, e 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 (SARAMAGO, 2005, p. 207).

O excerto nos mostra de modo alegórico que, mais uma vez, a pulsão de vida supera a pulsão de morte. Tem-se, aí, uma mudança orgânica possibilitada pelo instinto de conservação, conforme afirma Freud:

Toda modificação, assim imposta ao curso da vida do organismo, é aceita pelos instintos orgânicos conservadores e armazenadas para ulterior repetição. Esses instintos, portanto, estão fadados a dar uma aparência enganadora de serem forças tendentes à mudança e ao progresso, ao passo que, de fato, estão apenas buscando alcançar um antigo objetivo por caminhos tanto velhos quanto novos [...] Estaria em contradição à natureza conservadora dos instintos que o objetivo da vida fosse um estado de coisas que jamais houvesse sido atingido. Pelo contrário ele deve ser um estado de coisas antigo, um estado inicial de que a entidade viva, numa ou noutra ocasião, se afastou e ao qual se esforça por retornar através dos tortuosos caminhos ao longo dos quais seu desenvolvimento conduz (FREUD, 1996, p. 48-49).

O fato paradoxal de ser a morte o objetivo de toda a vida também é apresentado em formato alegórico no romance. Basta lembrarmos que o homem, símbolo da pulsão de vida, é quem transforma a morte em algo vivo, e que a pulsão de morte, representada na mulher, por sua vez, irá fatalmente reconduzir a vida ao seu estado anterior anorgânico através da relação sexual. Já que segundo Freud:

Essas células germinais, portanto trabalham contra a morte da substância viva e têm êxito em conseguir para ela o que podemos encarar como uma imortalidade potencial, ainda que isso possa significar nada mais do que um alongamento da estrada para a morte. Temos de considerar como significante, no mais elevado grau, o fato de essa função da célula germinal ser reforçada, ou só tornada possível, se ela fundir-se com outra célula similar a si mesma e, contudo, diferente dela (FREUD, 1996, p. 50-51).

A citação nos elucida exatamente o que ocorre no texto. A substância viva, representada no artista, consegue a **imortalidade potencial** momentânea ao fundir-se com algo que ao mesmo tempo é similar e diferente de si mesmo. E, neste caso, a morte, diferente do homem justamente por ser algo inanimado, torna-se-lhe semelhante no momento em que se personifica em uma mulher.

As células germinais, prolongadoras da vida, e suas atividades, estão, portanto, descritas alegoricamente na relação dos dois personagens saramagueanos por manterem a mesma ideia de fusão.

O término do romance nos deixa dúvidas quanto ao que aconteceria enquanto, novamente, a morte estivesse interdita. Mas outra afirmação freudiana pode nos auxiliar na compreensão do ciclo proposto:

Assim, por longo tempo talvez, a substância viva esteve sendo constantemente criada de novo e morrendo facilmente, até que influências externas decisivas se alteraram de maneira a obrigar a substância ainda sobrevivente a divergir mais amplamente de seu original curso de vida e a efetuar *détours* mais complicados antes de atingir seu objetivo de morte. Esses tortuosos caminhos para a morte, fielmente seguidos pelos instintos de conservação, nos apresentariam hoje, portanto, o quadro do fenômeno da vida (FREUD, 1996, p. 49).

Por mais que o narrador afirme a nova interdição da morte, é possível imaginar, levando-se em conta o trecho acima, que, provavelmente, se trata apenas de mais um prolongamento do caminho para o fim definitivo, cuja extensão torna-se cada vez mais longa à medida que o desenvolvimento celular se fortalece.

Pela repetição, a frase final do texto nos remete ao início do livro. Este último detalhe nos adverte sobre o caráter eterno dos fatos do enredo. Em vias psicológicas, poderíamos pensar esse elemento tomando o que Freud designou como compulsão à repetição,⁹ por ser esta uma força capaz de fazer com que a matéria volte ao seu estado original inanimado por meio da repetição da relação entre as pulsões de conservação e de morte. Podemos entender a questão do seguinte modo:

É como se a vida do organismo se movimentasse num ritmo vacilante. Certo grupo de instintos se precipita como se para atingir o final da vida tão rapidamente quanto possível, mas quando determinada etapa do avanço foi alcançada, o outro grupo atira-se para trás até um certo ponto, a fim de efetuar nova saída e prolongar assim a jornada (FREUD, 1996, p. 51).

Essa seria a função da compulsão à repetição. Fazer com o que os grupos de organismos se movimentem incessantemente até o ponto de não mais poderem repetir o mesmo processo, retornando, deste modo, ao seu primeiro estado.

A análise do funcionamento das pulsões no livro *As intermitências da morte* faz-nos compreender que a morte, na verdade, é o que dá maior sentido e equilíbrio à vida. É ela quem permite a constante renovação e o eterno recomeço.

E, por mais que a afirmação freudiana de que “o objetivo de toda a vida é a morte” (FREUD, 1996, p. 49) nos pareça inconcebível, ao finalizarmos a leitura do texto saramagueano, que nos direciona à primeira página, compreendemos que o texto nos alerta para essa terrível realidade.

Podemos supor, finalmente, que o efeito circular da obra queira dar à aparente crueldade da repetição vida-morte um sentido positivo. E, de certa maneira, um novo significado ao princípio original de toda a vida, em que o absurdo possa manter estreita relação com o possível, fazendo com que a sensação de aprisionamento à morte seja superada e aceita como absolutamente constituinte de nossa natureza humana.

Referências:

ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte*. Tradução de Luiza Ribeiro. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981. v. 1.

ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte*. Tradução de Luiza Ribeiro. Rio de Janeiro: F. Alves, 1982. v. 2.

ARIÈS, Philippe. *Sobre a história da morte no Ocidente desde a Idade Média*. Tradução de Pedro Jordão. Lisboa: Teorema, 1989.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Lisboa: Antígona, 1988.

BAUMMAN, Zigmund. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. In: _____. *Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução de Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XVII, p.17-75.

FREUD, Sigmund. *Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, [s.d.], v. XXI. 1 CD-ROM.

FREUD, Sigmund. *Reflexão para os tempos de guerra e morte*. In: _____. *Edição Standard das obras completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro, Imago, 1996. v. XIV, p. 285-309.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J.-B. *Vocabulário da Psicanálise*. Tradução de Pedro Tamen. 10. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Tradução de Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

RODRIGUES, José Carlos. *Tabu da morte*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

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

¹ No dicionário *Vocabulário da Psicanálise*, a expressão “pulsões de vida” está conceituada como: “Grande categoria que Freud contrapõe da sua última teoria, às pulsões de morte. Elas tendem a constituir unidades cada vez maiores, e a mantê-las. As pulsões de vida, também designadas pelo termo Eros, abrangem, não apenas as pulsões sexuais propriamente ditas, mas ainda as pulsões de autoconservação” (LAPLANCHE; PONTALIS, 1988, p. 537).

² No dicionário *Vocabulário da Psicanálise*, a expressão “pulsões de morte” está conceituada como: “Termo introduzido por Freud em “Para além do Princípio de Prazer” que contrapõe-se ao princípio de vida e que tende para a redução completa das tensões, isto é, tendem a reconduzir o ser vivo ao estado anorgânico. Voltadas inicialmente para o interior e tendentes à autodestruição, as pulsões de morte seriam secundariamente dirigidas para o exterior, manifestando-se então sob forma da pulsão agressiva ou destrutiva” (LAPLANCHE; PONTALIS, 1988, p. 528).

³ No dicionário *Vocabulário da Psicanálise*, a expressão “pulsão agressiva ou de agressão” está conceituada como: “Designa para Freud as pulsões de morte enquanto voltadas para o exterior. O alvo da pulsão é a destruição do objecto” (LAPLANCHE; PONTALIS, 1988, p. 510).

⁴ No dicionário *Vocabulário da Psicanálise*, o termo “complexo” está conceituado como: “Conjunto organizado de representações e recordações de forte valor afectivo, parcialmente inconsciente. Um complexo constitui-se das relações interpessoais da história infantil; pode estruturar todos os níveis psicológicos: emoções, atitudes, comportamentos adaptados” (LAPLANCHE; PONTALIS, 1988, p. 107).

⁵ No dicionário *Vocabulário da Psicanálise*, a expressão “complexo de Édipo” está conceituada como: “Conjunto organizado de desejos amorosos e hostis que a criança experimenta relativamente aos pais. [...] Segundo Freud, o complexo de Édipo é vivido no seu período máximo, entre os três e os cinco anos, durante a fase fálica; o seu declínio marca sua entrada no período de latência. Conhece na puberdade uma revivescência e é superado com maior ou menor êxito num tipo especial de escolha de objeto. O complexo de Édipo desempenha um papel fundamental na estruturação da personalidade e na orientação do desejo humano [...]” (LAPLANCHE; PONTALIS, 1988, p. 116).

⁶ No dicionário *Vocabulário da Psicanálise*, a expressão “neurose de destino” está conceituada como: “Designa uma forma de existência caracterizada pelo retorno periódico de encadeamentos idênticos de acontecimentos, geralmente infelizes, encadeamentos a que o indivíduo parece estar submetido como a uma fatalidade exterior, quando, segundo a psicanálise, convém procurar as suas causas no inconsciente, e especificamente na compulsão à repetição” (LAPLANCHE; PONTALIS, 1988, p. 389).

⁷ No dicionário *Vocabulário da Psicanálise*, a expressão “compulsão à repetição” está conceituada como: “A) Ao nível da psicopatologia concreta, processo incoercível e de origem inconsciente, pelo qual o indivíduo se coloca activamente em situações penosas, repetindo assim experiências antigas sem se recordar do protótipo e tendo pelo contrário a impressão muito viva de que se trata de algo plenamente motivado na actualidade” (LAPLANCHE; PONTALIS, 1988, p. 125).

⁸ No dicionário *Vocabulário da Psicanálise*, a expressão “pulsão de dominação” está conceituada como: “Denominação usada em algumas ocasiões por Freud, sem que o seu emprego possa ser codificado com precisão. Freud entende por ela uma pulsão não sexual, que só secundariamente se une à sexualidade e cujo alvo é dominar o objeto pela força” (LAPLANCHE/PONTALIS, 1988, p. 512).

⁹ No dicionário *Vocabulário da Psicanálise*, a expressão “compulsão à repetição” está conceituada como: “B) Na elaboração teórica que Freud lhe dá, a compulsão à repetição é considerada um factor autónomo,

irredutível em última análise a uma dinâmica conflitual onde não interviesse senão o funcionamento conjugado do princípio de prazer e do princípio de realidade. Ela é referida fundamentalmente ao caráter mais geral das pulsões: a sua característica conservadora” (LAPLANCHE; PONTALIS, 1988, p. 125).