ArReDia
Revista da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras / UFGD

UM MORTO À ESPERA DA MORTE: TESSITURAS ESPECULATIVAS EM "O SENHOR MÜNSTER"

The dead waiting the death: reflexions about "Mr.Münster"

Fernanda Ferrari Zrzebiela[i]

Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo: Pretende-se, neste trabalho, discutir a presença da morte na narrativa "O senhor Münster", de Alberto Savinio, e seus desdobramentos, como a recorrência de símbolos místicos que intensificam a atmosfera soturna da narrativa. Busca-se, ainda, traçar um panorama especulativo com algumas considerações de especial relevância levantadas no pensamento do filósofo contemporâneo de Savinio, Arthur Schopenhauer, e observar de que maneira tais imbricações entre literatura e filosofia são tecidas.

Palavras-chave: Literatura; Filosofia; Morte.

Abstract: This paper intends to discuss the presence of death in the narrative "Mr. Munster" by Alberto Savinio, and its consequences, as the recurrence of mystical symbols which improve the grim atmosphere of the narrative. This paper intends also to trace a speculative panorama with relevance considerations raised at the thought of the philosopher Arthur Schopenhauer, and observe how such overlaps between literature and philosophy are woven.

Keywords: Literature; Philosophy; Death.

Entre literatura e filosofia

Em seu manuscrito intitulado "Da morte e sua relação com a indestrutibilidade do nosso ser-em-si"[1], o filósofo Arthur Schopenhauer afirma: "a morte é propriamente o gênio inspirador, ou a musa da filosofia". Tal assertiva parece prenunciar a extenuante trajetória de busca por entendimento do propósito existencial que aflige o homem desde a sua origem. A narrativa de Alberto Savinio, intitulada "O Senhor Münster", sobre a qual pouco se escreve, figura como mais uma obra que nos apresenta de maneira sedutora o instigante flerte da literatura com a temática da morte.

[1]Texto que compõe a obra "O mundo como vontade e representação", concernente ao "Suplemento ao livro quarto", capítulo XLI.

É válido observar que tanto Alberto Savinio (sabidamente um pseudônimo utilizado por Andrea de Chirico[2]) quanto seu irmão, Giorgio de Chirico, foram influenciados pelo pensamento nietzschiano[3], o qual refletia, também, uma ressonância do espírito coletivo da época. Ressalte-se que foi durante o período em questão, compreendido entre a segunda metade do século XIX e início do século XX, que o mundo conheceu, porventura, um dos períodos de maior fertilidade no pensamento artístico-filosófico de todos os tempos.

Contemporâneo dele é o pensamento e a produção filosófica de Arthur Schopenhauer, cujos escritos e teorias foram influenciados direta e anunciadamente pela cultura oriental, mais precisamente pelos pensamentos budista e hinduísta. O filósofo discute importantes conceitos oriundos da tradição budista, como o reconhecimento da existência e valorização do não ser, bem como a crítica que tece ao materialismo hegeliano, além da defesa de uma crença da existência como parte de um todo, cuja essência é mantida pelo espírito da *specie* que se renova pelo ciclo contínuo de vida e morte.

A tese básica schopenhaueriana é a de que o mundo só é dado à percepção como representação, já que ele é puro fenômeno. A essência (centro) não estaria, então, em seu interior, mas no que o filósofo denomina vontade. Logo, todas as coisas decorrentes seriam objetivação

[2]Andrea de Chirico também foi pintor e compositor e, como observa Santurbano (2009, p. 63), desenvolveu "um percurso próprio após o, por assim dizer, aprendizado modernista. Ao se declarar independente depois das batalhas vanguardistas interrompidas pela experiência da primeira guerra, Savinio vai modelando a sua peculiar literatura segundo moldes narrativos sempre mais claros e estruturados, buscando a matéria no repertório da memória e do inconsciente".

[3]Cita-se a relação entre a obra de Giorgio de Chirico, "La torre rossa", em que há o monumento equestre de *piazza* San Carlo da mesma Turim que foi palco do episódio de evidente loucura (?) em que Nietzsche abraça um cavalo numa rua da cidade. Savinio afirma: "In quell'abbraccio è tutta la repressa passione di Nietzsche, tutto il bisogno d'amore di lui non amato, tutta la sua pietà nonché agli uomini, ma agli animali, alle cose, all'universo, alle stelle: tutto il suo istinto di madre". (SANTURBANO *apud* SAVINIO, 1988, p. 13). Os irmãos De Chirico nasceram e foram criados na Grécia, mas desde muito jovens tiveram contato com uma formação cosmopolita, visto que o pai, engenheiro ferroviário, mudou-se inúmeras vezes durante a vida, (Munique, Florença, Paris, Milão, Roma, Nova Iorque), até estabelecer definitivamente sua residência em Roma. Tal fato contribuiu para que ambos tivessem contato com novas correntes de pensamento da época, em especial o pensamento de Nietzsche que foi decisivo para a formação da pintura metafísica de Giogio de Chirico.

dessa vontade. Dois polos figuram-se como inseparáveis: de um lado, o objeto, constituído a partir de espaço, tempo e o princípio de causalidade; do outro, a consciência íntima e subjetiva acerca do mundo, sem a qual este não existiria.

Importante ressaltar que a teoria de Schopenhauer recebeu influência significativa da filosofia de Kant, que entende a pretensão da razão humana em buscar o conhecimento dessa essência íntima como inalcançável. Já na filosofia de Schopenhauer percebemos o entendimento de que, embora essa essência íntima das coisas esteja encoberta pela representação, ela seria apreendida, em segunda instância, pela intuição. A vontade seria o princípio fundamental da natureza, como um todo, observada, por exemplo, desde o instinto sexual até o ciclo infinito (até onde nossa razão é capaz de entender) de vida e morte.

Segundo o filósofo, o impulso do desejo não se manifestaria de forma consciente, mas seria uma "desdobra" do princípio de preservação. A consciência humana, por sua vez, seria apenas uma superfície que camuflaria o verdadeiro princípio do desejo pela causalidade dos atos e pela irracionalidade inerente à vontade.

Portanto, camuflado pelos artifícios da consciência, justamente no desejo repousaria a causa do sofrimento, uma vez que somos lançados a uma cadeia perpétua de aspirações infindas de algo que não pode ser completado. (É válido observar neste ponto, em especial, a influência expressiva das concepções budistas no pensamento schopenhaueriano acerca do desejo como causa do sofrimento). O prazer configurar-se-ia, portanto, apenas como um lenitivo ou supressão momentânea da dor que seria, por sua vez, a verdadeira realidade.

Um morto à espera da morte

> (...) Em toda parte na natureza cada fenômeno isolado é a obra de uma força universal, atuante em milhares de fenômenos idênticos. Mas, por outro lado, tampouco há razão para concluir que, por ter a vida orgânica cessado, também aquela força que

> até então nela atuava tornou-se nada (...).(SCHOPENHAUER, 2002, p. 32)

Parece-nos oportuna a ideia aparentemente contraditória de situar a personagem de Savinio em sua suposta condição de "morto" que, contudo, coloca-se à espera da morte. Pelo entendimento comum, a relação estabelecida entre morte e vida é de puro contraste antagônico: tem-se início a vida na ocasião do nascimento, dá-se o fim da mesma pela ocasião da morte. Contudo, conforme afirma Blanchot:

> O fato de que não podemos sentir até o fim a realidade da morte torna a morte irreal, e essa irrealidade nos condena a temer só morrer irrealmente, não morrer verdadeiramente, **permanecer como aprisionados, para sempre, entre a vida e a morte, num estado de não existência e de não morte**, do qual toda a nossa vida toma seu sentido e sua realidade Não sabemos que morremos. (...) Não nos reconhecemos imortais, certamente, mas nos consideramos condenados, na própria morte, à impossibilidade de morrer (...). (BLANCHOT, 2011, pp. 261-262, grifos nossos)

Na narrativa de Savinio a morte nos é apresentada pelo olhar de um senhor que se reconhece em processo *mortis*. A constatação da personagem, como veremos a seguir, parece atestar o trágico reconhecimento da morte como um confuso processo de (des) integração com este mundo palpável, mas em contrapartida, de (re) integração de si mesmo, já que parece reconhecer-se vivo, num modo diferente de outrora. O texto parece, nesse sentido, operar uma crítica ao mundo burguês da época, mundo que se despedaça à medida que a personagem avança em seu próprio estado de desintegração, perdendo dedos, braços e mãos pelas ruas da cidade e sentindo-se, contudo, estranha e contraditoriamente humano em seu processo de perda de si enquanto matéria.

A sucinta narrativa de Savinio é tecida de maneira objetiva no sentido de atingir o centro da questão sem delongas. Ao mesmo tempo, traz marcas de um manejo poético do autor com as palavras, num fazer-

literário reflexivo, cujo mecanismo textual muito se aproxima de uma sabedoria filosófica própria.

As alusões figurativas à morte são feitas ao longo da narrativa, pelo uso de expressões metafóricas que remetem ao caráter imagético do universo soturno: "o senhor Münster percebia tudo, mas com algum atraso, o seu presente era como um campo de batalha sobre o qual restam apenas os cadáveres" (SAVINIO, 2001, p. 9).

Logo no início, a morte nos é apresentada travestida pela fantasia do sonho: o senhor Münster, que até então é apenas secundarização da protagonista que lhe aparece fantasiada de símbolo, sonha constantemente que cai:

> O sono do senhor Münster era uma luta mole e desesperada para se agarrar à ombreira de uma porta que abria para o vazio, e enquanto ele procurava tirar o melhor partido daqueles seus membros descarnados e finos, pensava na absurda crueldade de uma porta que abre sobre o vazio, quando todas as portas deveriam, pelo contrário, abrir para lugares confortáveis e seguros. Por fim a ruptura tão temida acontecia e o senhor Münster começava a descer planando a interminável espiral do vazio. Que surpresa, porém! A terrível ruptura não chegava como o mal supremo, mas como a suprema libertação. Depois, também a surpresa naufragava naquele mar de delícias e o senhor Münster sentia quão doce é a morte (SAVINIO, 2001, p. 8).

Uma porta que se abre para o vazio, e nessa imagem metaforizada a quase indignação comum ao constatar que, pelo contrário, todas as portas deveriam "abrir para lugares confortáveis e seguros". Mas a morte é doce: passada a iminência da ruptura certeira, o "senhor Münster começava a descer planando a interminável espiral do vazio,[4]" num processo de libertação (assim gostamos de acreditar[5]).

[4] O autor se refere, no mesmo primeiro trecho da narrativa, à imagem de "espiral do vazio", numa alusão à passagem para o além-desconhecido. Tal figura parece repousar na crença coletiva associada à morte ou perda de consciência, em que haveria, portanto, a "passagem" final, momento permeado pelas lembranças, recordações, memórias e, por que não, pelo resumo final da vida passada a limpo, tal qual um filme. Esse recurso narrativo utilizado por Savinio, pelo qual o narrador evoca imagens simbólicas parece, de certa forma, aproximar o leitor à narrativa, além de conferir um atestado de verossimilhança ao motivo narrado.

[5] Para entusiastas do pessimismo, a morte (entendida pela linha a que se destina grande parte do pensamento filosófico de Schopenhauer, por exemplo) avultar-se-ia como parte da vida, portanto,

Nos sonhos, Münster passa por um processo duplo de reconhecimento e percepção da morte: primeiro, o momento da queda, a angústia do infinito, que se converte, depois, em libertação. Não se trata da morte em si, mas do processo de tomada de consciência – por mais irônico que possa parecer, acarretado por ela. Como afirma Schopenhauer:

> O apego ilimitado à vida, que se mostra aqui, não pode provir do conhecimento e da reflexão. Bem ao contrário, à luz de um exame ponderado tal apego parece insensato, pois o valor objetivo da vida é bem incerto, e é pelo menos duvidoso se a ela, a vida, não seria preferível o não-ser, e mesmo se se consultasse a reflexão e a experiência, é o não-ser que deve prevalecer. (SCHOPENHAUER, 2002, p. 25)

Para o filósofo alemão, todo o nosso ser é vontade de vida; mas a vontade em si e em sua origem é cega e desprovida de conhecimento – que atua em sentido oposto: revela o pouco valor da vida e combate o medo da morte.

A caracterização da personagem principal, o Senhor Münster[6], sugere um indivíduo que prefere aceitar as portas fechadas que a vida lhe oferece, ao contrário de buscar novas possibilidades, no entendimento de que "a vida quis assim":

> Por quais e quantas razões um homem se casa? Por uma só: aquela que tinha conduzido o senhor Münster ao casamento. (...) Posto diante de uma porta fechada, o senhor Münster teria esperado até à consumação dos séculos que a porta se abrisse, mas nunca lhe ocorreria passar pela outra portinha ao lado, que não está fechada, mas apenas entreaberta (SAVINIO, 2001, p. 12).

apenas como parte integrante de uma cadeia maior cujo propósito e destino final são desconhecidos. Por que, então, a morte haveria de significar libertação? Em última e ousada análise, podemos entender que Bartleby, o simbólico personagem do conto de Melville, escolhe morrer em vida por já não restar esperanças de uma possível libertação na morte. Nessa linha de análise, sua atitude não sugeriria a audácia de um protossuicídio. Promessa de liberdade ou não, outra figura (a vida eterna) parece assombrar a mente dos que compartilham tais ideias, como se pode notar na cômica constatação de Voltaire: "Eu não sei o que é vida eterna, mas essa é uma brincadeira de mau gosto".

[6] Interessante observar a escolha pontual do sobrenome da personagem, que remete a uma origem teutônica, num proposital contraste entre as raízes supostamente rígidas e inflexíveis, próprias dos austeros alemães, e a postura acuada e resignada diante da vida que demonstra a personagem ao longo do desenrolar do texto, em algumas vezes podendo ser considerada até mesmo infantilizada, sendo descrito, mais de uma vez, como um homem que, "apesar dos seus quarenta e nove anos já feitos, conservou um espírito infantil." (SAVINIO, 2001, p. 15).

Essa postura de quase resignação o faz aceitar, sem exasperações, a decisão da esposa Erda em fazer da sala o seu novo quarto:

> Que razões haviam determinado o senhor Münster a dormir na sala de estar? Erda decidira levar a pequena Erica para a sua cama, porque a menina sofria de terrores nocturnos e de noite despertava sobressaltada, chorando e chamando pela mãe. E assim, o senhor Münster continuou a afastar-se pacificamente e sem conflitos da sua mulher, como se afastar-se da sua mulher fosse o verdadeiro destino de um marido (SAVINIO, 2001, p. 8).

A mudança de cômodo (do quarto de dormir para a sala de estar) indica também um afastamento, não apenas físico, mas também no laço familiar praticamente ausente em relação ao Senhor Münster, por parte da esposa e mesmo da filha. A postura submissa e resignada de Münster fica evidente também diante da constatação de que seu casamento era uma ruína de promessas deixadas ao acaso: "Depois, também este abandono das promessas, esta **morte das coisas consideradas imortais**, o senhor Münster tinha acabado por aceitar como coisas que são assim 'porque assim devem ser'". (SAVINIO, 2001, p. 29, grifos nossos).

Um ponto de curiosa relevância na narrativa refere-se ao sentimento de imortalidade característico à personagem principal:

> O senhor Münster pensa que só nos apartamentos mobilados se conserva ainda a tradição, porque não cedem às transformações da moda, mas permanecem fiéis a um tipo de mobiliário consagrado pelo uso e que atingiu a perfeição. Na verdade, entre os móveis da casa paterna do senhor Münster e estes da casa Melacrino, nada revela que da infância do senhor Münster até hoje passaram trinta e nove anos, e a metafisica necessidade de imortalidade do senhor Münster conforta-se com isso. (SAVINIO, 2001, p. 14)

As mobílias passam a ser entendidas como extensões da existência de seus antepassados, seguindo-se, então, à descrição curiosa e quase cômica de seus parentes tornados mobílias do apartamento em que vive:

> As duas poltronas de couro são o papá e a mamã nos últimos anos da sua vida, o sofá de pano é a tia Zenaide em posição de

> decúbito, enrolada no seu famoso roupão de flores bordadas. O braço da tia é o coxim lateral do sofá em forma de salsicha atarracada, o pompom pendente da salsicha é a mão da tia Zenaide, que Münster em criança era obrigado a beijar todas as noites antes de ir para a cama, depois de ter beijado o senhor Münster pai no crânio nu e frio, e a senhora Münster mãe na bochecha. Este sofá de pano prolonga a vida terrena da tia Zenaide e dá forma à sua imortalidade, mas é preciso acrescentar que mesmo em vida, e desde que o senhor Münster se recordava, a tia Zenaide tivera sempre uma personalidade de canapé. (SAVINIO, 2001, p. 14)

A percepção de Münster a respeito de seu processo *mortis* se dará ao longo da narrativa, a partir dos sonhos com a sua queda no espiral do infinito, depois com a constatação de um fedor familiar que lhe sobe às narinas: trata-se do odor da morte: "estava sentado ao pé da cama sobre a qual se estendia o seu pai e, de repente, através do espesso e obsceno perfume das rosas, ele sentiu o odor da morte". (SAVINIO, 2001, p. 23). É com horror desesperado que constata ser ele próprio a origem desse cheiro mórbido:

> Agora, trinta e seis anos depois, esse mesmo fedor volta do passado. Mas desta vez não vem de fora: está dentro dele, sobe-lhe das entranhas, enche-lhe a boca, as narinas...Então é o seu pai que desperta nele? Serão os filhos o túmulo dos pais? É na morte que o pai se continua no filho? É assim que se solda um anel a outro na cadeia das gerações? (SAVINIO, 2001, p. 23)

Depois, quando vai ao cinematógrafo, Münster reafirma, mais uma vez, a certeza de que *começou a morrer*. Uma senhora olhou-o do fundo da sala e, inclinando-se para a sua vizinha, disse: "olha aquele ali em baixo: parece um morto".

> Quando pensa na frase ouvida naquele cinematógrafo de Lausanne, espanta-se por tê-la ouvido a urna distância tão grande: sinal de que os seus sentidos começavam a ter aquela acuidade extraordinária, aquela independência e autonomia, aquela faculdade de actuar fora do pesado mecanismo da carne, dos ossos, dos nervos, dos músculos, que agora formam um complexo vital fora do corpo; sinal de que desde então o senhor Münster tinha começado a estar morto. (SAVINIO, 2001, pp. 25-26)

Não lhe restam mais dúvidas, sabe que começou a morrer. A constatação de Münster parece seguir um eixo de trágico reconhecimento: o processo da nossa morte não iniciaria, justamente, com o começo da nossa existência? Ou, para seguir a linha de raciocínio schopenhaueriana que sustenta a afirmação na nossa existência muito antes do "ser": o nosso nascimento no campo da existência, tal qual reconhecemos, não seria o ponto coincidente, justamente, da nossa morte? A minha morte é aquilo que me acompanha desde o nascimento, ou quem sabe, até mesmo muito antes dele. Contudo, para o filósofo, quando a morte de fato é, nós já não somos mais: passamos ao terreno do não ser, embora a essência que nos é comum (*specie*) continue a existir.

Para Blanchot (2011), o cerne da questão reside na existência, e não na morte, posto que para ele, a existência é interminável e não é possível saber se somos excluídos dela ou se nela estamos para sempre encarcerados. Ao deslocar o eixo da questão, o autor afirma que:

> (...) Não temos diante de nós a morte, e sim a existência, que, por mais que avancemos, está sempre na frente e, por mais fundo que mergulhemos, está sempre mais embaixo e, por mais que irrealmente nos afirmemos (por exemplo, na arte), infesta essa irrealidade de uma ausência de realidade que é ainda a existência. (BLANCHOT, 2011, p. 158)

Ao longo da narrativa, parece haver uma tensão dual entre a morte reconhecida de Münster e, em contrapartida, sua condição de pseudo morte factual sustentada apenas por uma ilusão ou devaneio pessoal: de um lado, temos fatos que corroboram para o atestado de sua morte reconhecida, mas que não passam de seu próprio relato em caráter testemunhal (além dos episódios relacionados aos símbolos de crendice popular, tal qual o reconhecimento do gato[7]); do outro, fatos que

[7]"Quando o senhor Münster avançava para o terraço, o gato do porteiro apareceu à porta. Um grande gato cinzento com olhos de ouro, que se tinha familiarizado com a casa dos Münster porque Erda lhe dava
de comer e a pequena Erica brincava com ele. Os olhos do gato encontraram os do senhor Münster e o gato parou de repente. Também o senhor Münster parou. O gato caminhou em diagonal e aproximou-se lentamente da parede. Não perdia de vista o senhor Münster. A pouco e pouco arqueou-se-lhe a espinha, o pêlo eriçou-se e da cabeça à cauda formou uma banda mais escura, a

assegurariam a defesa de uma morte apenas afirmada na visão da própria personagem, mas sem indícios vinculados a fatores externos, tais como o envio da carta de Erda (Münster se questiona, por que ela haveria de enviar um telegrama a um morto?), a visita do porteiro e o próprio testemunho da personagem que reconhece, apesar dos acontecimentos, "estar vivo".

Contudo, à medida que a narrativa avança, somos levados a pender para a primeira hipótese, quando, num traço de narrativa categoricamente surreal, o protagonista percebe sua própria desintegração corporal.

Num jogo irônico com essa própria condição duvidosa de sua existência, sem sentir que está morto, mas, ao mesmo tempo, sem evidências comprobatórias de que ainda está realmente vivo, Münster brinca com algumas convenções próprias do mundo dos vivos:

> Contenta-se em pegar no espelho pelo cabo, luta com a tentação de o voltar para se olhar à luz, passa à cozinha e, com quanta força tem ainda no seu braço de morto, atira-o contra o canto da pia. O espelho explode na parede e chove em cacos na bacia de pedra. (SAVINIO, 2001, p. 45)

O espelho é também evocado como símbolo de misticismo popular e sua relação com o "além" é discutida de maneira quase cômica quando Münster o quebra, lançando o objeto contra a parede. Nessa atitude encerra-se uma tentativa de transgressão da personagem, atitude essa que não é válida nas novas regras a que está (não está?) submetida agora, no reino dos mortos. Com regozijo, reconhece:

> Depois, logo a seguir, pensa que um espelho partido dá azar: 'Mas aos outros', acrescenta, 'a mim já não!'; e compraz-se em sentir-se 'para lá do mau olhado'. E até esfregaria as mãos de

cauda levantou-se corno um círio. O senhor Münster continuava parado; o combate limitava-se a uma luta de olhares. Pela sua parte, o senhor
Münster não punha nesta luta o mínimo esforço: deixava aos olhos a sua expressão natural. Mas era precisamente a expressão natural daqueles olhos que aterrorizava o gato." (SAVINIO, 2001, p. 53). Na crendice popular, os animais (em especial, os gatos) possuem uma sensibilidade além daquela experimentada pela natureza humana, sendo capazes de reconhecer vibrações e manifestações sobrenaturais. Na figura do gato, encontramos referências às crenças das antigas civilizações que já o reverenciavam pelo seu caráter ambivalente: ao mesmo tempo místico e obscuro, sagrado e demoníaco.

> contente se não temesse que os dedos lhe caíssem em pedaços. (SAVINIO, 2001, p. 45)

Apesar de supostamente morto, a personagem da narrativa de Savinio não comunga desse estado com os seus "semelhantes":

> Nada lhe indica que para lá da vida o espera alguma coisa, nada lhe anuncia que para lá da vida o espera alguém. Não tem a impressão de estar de passagem, num período de transição como sabe que se diz. Sente apenas que chegou às margens da vida e que está prestes a deixá-la definitivamente (SAVINIO, 2001, p. 42).

"É porque mesmo naquela situação extrema o senhor Münster não esquece as exigências do estilo", num constante jogo com a morte, comportando-se, por vezes, como um vivo.

A simbologia da visão também merece atenção: "O senhor Münster entra em estado de graça. Os seus olhos veem aquilo que até agora nunca tinham visto, aquilo que nenhum olho humano viu ainda e só uma percepção extraordinária, a última e mais aguda permite ver." (SAVINIO, 2001, p. 55).

Münster já não está mais vivo, mas ainda espera pela morte. As luzes que acende na ocasião da partida de sua casa em direção à rua (em direção à "morte"?) são numa tentativa de pintar com luz o caminho que se abre para uma nova possibilidade: morto, ainda vive, para onde?

> Que outro motivo irônico sugere ao senhor Münster que acenda as luzes antes de sair daquela casa na qual ele viveu com Erda, e com Erica, e com o seu pai, e com a sua mãe, e com a tia Zenaide, e consigo próprio, com os seus desejos, com as suas esperanças? (O senhor Münster passa de aposento em aposento e acende todas as luzes, mesmo as mais pequenas, as das mesinhas-de-cabeceira, os candeeiros portáteis, a lâmpada do espelho tapado). Nunca uma mudança, e ele teve muitas na sua vida, nunca a última saída de urna casa deu ao senhor Münster tão comovida esperança de vir a encontrar uma vida melhor. E é de um porto bem iluminado que o senhor Münster levanta ferros para os mares infindáveis do mistério (SAVINIO, 2001, pp. 59-60).

O jogo de ironias persiste: mesmo após a sua morte, as coisas continuarão seguindo uma estranha lógica de repetição[8], mesmo as coisas que o senhor Münster abomina, como o serviço de meretriz a que se presta Aurora, a empregada: "e oferece ao mundo um sorriso sem amenidade, fixo, rígido, à século XIX, de camponesa diante da objetiva do fotógrafo. E a vida continua como antes."

> E o senhor Münster lança à Aurora um insulto em francês, ele, o último homem universal, mas pouco usado agora até em França: Catin! Por que é que a Aurora continua a fazer este serviço? O senhor Münster alegra-se por ver a Aurora em tão mau estado, mas gostava de a ver ainda pior: gostava de vê-la morta. A ideia de que as auroras continuarão depois do seu desaparecimento é-lhe insuportável. (SAVINIO, 2001, p. 62)

Mas também a Aurora, entendida, num segundo sentido, como a derradeira linha limítrofe entre o dia e a noite, entre este mundo e o outro, tal qual nas pinturas de Giorgio de Chirico, nas quais, não raro, o elemento humano tornado manequim humanoide se vê banhando na contraluz indecisa do meio-dia (ou da meia-noite?), pré-anúncio do fim (ou de um novo início?).

Quem seria capaz de redimir-vos da maldição do vir-a-ser?

O curioso processo de morte, conforme denominamos neste trabalho, por que passa a personagem de Savinio, nos deixa entrever o que parece ser o equívoco do caráter racional da existência, alicerçado na ideia última de que o trajeto da existência percorre uma linha reta. A esse respeito, Schopenhauer postula:

> Sempre e por toda parte o verdadeiro símbolo da natureza é o círculo, porque ele é o esquema do retorno: com efeito, esta é a forma mais geral da natureza, a mais observada em toda as coisas, desde o curso das estrelas, até a morte e nascimento dos seres orgânicos, e o único capaz, na torrente incessante do tempo e de seu conteúdo, de servir de fundamento a uma

[8] Essa mesma estranha lógica ordem de repetição que se verifica no ciclo contínuo de vida e morte: "impõe-se-nos o pensamento de que o nascimento e a morte não afetam em nada a essência verdadeira das coisas: esta permanece ilesa, é portanto imperecível, e permanece em cada ser, continuamente e sem fim". (SCHOPENHAUER, 2001, p. 39)

> existência permanente, isto é, uma natureza. (SCHOPENHAUER, 2002, p. 39)

Retorno que Kafka, provavelmente sob a influência das tradições orientais, conforme atesta Blanchot (2011), reconheceu como a maldição extrema, visto que o homem não parece ser capaz de escapar da desgraça, já que não pode escapar da existência:

> (...) e é em vão que ele se dirige para a morte, que dela enfrenta a angústia e a injustiça, pois ele só morre para sobreviver. Deixa a existência, mas para entrar no ciclo da metamorfose, para aceitar a degradação dos vermes, e, se ele morre como verme, seu desaparecimento se torna sinônimo, nos outros, de renascimento, de apelo à vida, de despertar da volúpia. (BLANCHOT, 2011, pp. 90-91)

Tal ciclo contínuo de metamorfose incessante e reincidente é corroborado em Schopenhauer no entendimento de que a morte, em si, não encerra a aniquilação absoluta do princípio vital, mas antes, deve ser entendida como possibilidade de afirmação da *essentia*:

> Tanto menos, portanto, pode nos ocorrer considerar a cessação da vida como aniquilação do princípio vital, considerar a morte como desaparição completa do homem. Não existe mais o braço forte que retesou, há três mil anos, o arco de Odisseu; mas um espírito bem-regrado e razoável irá acreditar na destruição total da força que agitava com tanta energia aquele braço? E, em ulteriores reflexões, irá ainda considerar que a força que hoje retesa o arco começou a existir com esse braço? É bem mais correto pensar que a força que antes animava uma vida agora apagada é a mesma que é ativa na vida agora florescente (...). (SCHOPENHAUER, 2002, p. 32)

Também em Blanchot (2011), encontramos a ideia de morte como a única *possibilidade do homem*, sua derradeira esperança. Neste autor, dá-se a inversão da apreensão categórica usual de morte e existência: morte enquanto esperança de ser homem, existência como sua verdadeira angústia. A morte trabalha conosco no mundo, afirma Blanchot, está em nós como nossa parte mais humana, sendo morte apenas no mundo, sendo morte apenas enquanto ainda é um por vir. Enquanto se vive, ainda

se é mortal; depois da morte, o ser mortal já não *é*: não sou mais capaz de morrer[9].

Nos instantes finais de minha morte, sou levado à suprema visão recapitulativa do passado vivido. Diferente dos outros homens, o senhor Münster não viu o seu passado, mas o passado do mundo. Diferente dos outros homens, anestesiados, porventura, antes de serem conduzidos à sala final de "operações" pelo destino da morte, ao senhor Münster é reservada a crueldade de "ver-se morto". Nessa visão (para além da visibilidade humana) de sua própria condição de morto, tornada processo de desintegração, seu olhar é lançado para o futuro: fugidio e inexistente.

O protagonista da narrativa de Savinio está convencido, no instante de sua morte, que o futuro é invenção humana, uma palavra para designar o nunca visto, sequer conhecido. Münster, em seu processo de morrer, reconhece também a impossibilidade da existência do futuro, pois, o que quer que lancemos ao pensamento de mais longínquo no não acontecido, já aconteceu e se tornou passado no momento em que pensamos.

Eis a razão última da infelicidade humana reconhecida pelo morto: o equívoco de ver como um passo adiante aquilo que é, em verdade, um passo atrás, acreditar que avançamos quando o nosso ilusório avançar é na realidade um "fabricar passado", o engano de se deixar acreditar por uma linha que nos parece reta, mas que na verdade é parte de um círculo.

Diante de tal inversão de posições, a visão do passado no instante da morte é, na verdade, a visão do porvir no qual o senhor Münster estava prestes a entrar.

[9] Blanchot postula: "Certas religiões fizeram a imortalidade da impossibilidade de morrer. Isto quer dizer que tentaram 'humanizar' o próprio fato que significa: 'Cesso de ser um homem... Mas somente o movimento contrário torna a morte impossível: pela morte, perco a vantagem de ser mortal, porque perco a possibilidade de ser homem; ser homem para além da morte só poderia ter um sentido estranho: ser, apesar da morte, sempre capaz de morrer, continuar como se nada houvesse, tendo, como horizonte e mesma esperança, a morte, que não teria outra saída senão um 'continue como se nada houvesse' etc. É o que outras religiões chamaram de maldição dos renascimentos: morremos, mas morremos mal porque vivemos mal, estamos condenados a reviver, e revivemos até que, tendo-nos tornado completamente homens, nos tornamos, ao morrer, homens bem-aventurados: homens realmente mortos." (BLANCHOT, 2011, p. 345)

> Anaximandro se refugia em uma cidadela metafísica, da qual se debruça agora, deixa o olhar rolar ao longe, para enfim, depois de um silêncio meditativo, dirigir a todos os seres a pergunta: "O que vale vosso existir? E se nada vale, para que estais aí? (...) Mas sempre, de novo, voltará a edificar-se um tal mundo da transitoriedade: quem seria capaz de redimir-vos da maldição do vir-a-ser?" (NIETZSCHE, 1999, p. 257)

Referências

BLANCHOT, Maurice. (2011) *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rocco: Rio de Janeiro.

NIETZSCHE, Friedrich. (1999) *Obras Incompletas*. Seleção de textos de Gérard Lebrun, tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho, posfácio de Antônio Cândido. Nova Cultural: São Paulo.

SANTURBANO, Andrea. (2009) *O espaço, a solidão e o simulacro: trajetórias Metafísicas na narrativa italiana do novecentos*. Anuário de Literatura, vol. 14, n. 1.

SAVINIO, Alberto. (1988) *Ascolto il tuo cuore, città*. Bompiani: Milano.

_____**.** (2001) *O Senhor Münster.* Trad. Elsa Castro Neves. Relógio d'Água Editores: Lisboa.

SCHOPENHAUER, Arthur. (2002) *Da Morte, Metafísica do Amor, Do Sofrimento do Mundo.* Trad. de Pietro Nassetti. Martin Claret: São Paulo.

[i]E-mail da autora: Fernanda.fz@hotmail.com