

A Morte personificada em *Textamentos* de Sant'Anna e n*As intermitências da morte* de SaramagoMaxçuny Alves Neves da Silva¹

RESUMO: A morte no cenário moderno e hipermoderno (Lipovestsky) é uma preocupação que seduz o artista e alcança as obras de arte literária. O presente trabalho busca perceber as variações na presença personificada da morte, como tema, em poemas do livro *Textamentos* de Affonso R. de Sant'Anna com vistas a uma análise comparada com o livro *As intermitências da morte* de José Saramago. Sant'Anna (nascido em 1937) é um reconhecido e premiado poeta contemporâneo brasileiro cuja relação com Saramago (1922 - 2010), escritor português ganhador do Nobel de literatura, se estabelece tanto por meio da língua como por compartilharem o mesmo período histórico em sua produção literária (ambos escrevem desde a década de 1960). O estudo comparativo busca se fundamentar em semelhanças e dessemelhanças presentes nas duas obras, levando em consideração que a morte em Saramago é uma personagem enquanto na obra de

Sant'Anna, embora personificada, ela se apresenta por meio de sua ação na vida dos seres humanos. As análises estarão apoiadas em teóricos como Bakhtin, Eagleton, Eco e Paz dentre outros, na busca por uma análise não redutora.

Palavras-chave: morte, hipermodernidade, comparada, Sant'Anna, Saramago.

ABSTRACT: The death in the modern setting and hypermodern (Lipovestsky) is a concern that seduces the artist and reaches the works of literary art. The present work seeks to understand the variations in the presence of death personified as a theme in the poems book *Textamentos* of Affonso R. Sant'Anna aiming at a comparative analysis with the book *Death with Interruptions* of José Saramago. Sant'Anna (born 1937) is a recognized and award-winning contemporary Brazilian poet whose relationship with Saramago (1922-2010), Portuguese writer who won the Nobel for literature, is established both through language as they share the same historical period in its literary production (both writing since the 1960s). The comparative study seeks to substantiate on similarities and dissimilarities present in both works, considering that death in Saramago is a character while in the work of Sant'Anna, although personified, she presents through its action in the lives of human beings. The analysis will be supported by theorists as Bakhtin, Eagleton, Eco and Paz among others, the search for a non-reductive analysis.

Keywords: death, hypermodern, comparative, Sant'Anna, Saramago.

¹ Mestre e doutoranda em literatura pela UnB, professora da Secretaria de Ensino de Educação do Distrito Federal e escritora de livro didático.

“A morte é a coisa mais cotidiana que existe”

Affonso R. de Sant’Anna

“ A vida é puro ruído entre dois silêncios abismais.

Silêncio antes de nascer, silêncio após a morte.”

Isabel Allende

A literatura deve ser vista como o retrato de seu tempo e das mudanças da sociedade, pois uma “literatura nasce sempre frente a uma realidade histórica e, frequentemente, contra essa realidade” (PAZ, 1994, p.126), portanto, a imagem poética é sempre uma imagem histórica. Na literatura não há compromisso com o real, mas como este real se encontra arraigado no ser que a produz, ela (que é a expressão de uma realidade interior) reflete os influxos do real no ser e seus traços ficam (na maioria das vezes) aparentes na obra de arte literária.

Os traços da morte como tema de grandes reflexões filosóficas, sociológicas, psicológicas e artísticas no século XX refletem a preocupação de um ser que viveu intensamente a morte, seja ela física ou ideológica. O sonho da evolução científica no domínio sobre a morte viu-se impotente diante de novos e antigos vírus e doenças para as quais não houve solução. Isto sem falar das guerras que, com a ajuda desta mesma ciência, experimentou armas que alcançaram índices de extermínio jamais vistos na história da humanidade.

Segundo Bosi (2000, p. 22) a imagem não é decalcada do modo de ser do objeto mesmo que esta seja apreendida:

“Porque o imaginado é, a um só tempo, dado e construído. Dado, enquanto matéria. Mas construído, enquanto forma para o sujeito. Dado: não depende da nossa vontade receber as sensações de luz e de cor que o mundo provoca. Mas construído: a imagem resulta de um complicado processo de organização perceptiva que se desenvolve desde a primeira infância.”

Sendo assim, é possível perceber que a imagem da morte para o ser moderno/hipermoderno (designaremos assim aqueles indivíduos que viveram parte de suas vidas e produções durante a modernidade e continuaram produzindo na hipermodernidade) tem um significado bem particular, significado este que foi “dado” e “construído” frente a suas experiências com a morte.

Hobsbawm divide o século XX em três “eras”: a era das calamidades e dos desastres de ordem planetária que é marcada pelas duas grandes guerras; a era dos anos dourados das décadas de 1950 e 1960 em que se viu a estabilização do capitalismo que promoveu uma extraordinária expansão econômica e de profundas transformações sociais e o florescer de grandes esperanças na humanidade e, por fim, a era que vai de 1970 a 1991 e que marca o “desmoronamento” final, em que caem os sistemas institucionais que previnem e limitam o barbarismo contemporâneo, tempo de reinvenção da política e da economia. Para Hobsbawm o século terminaria em 1991.

Semelhantemente, Lipovetsky (2005) declara que o século XX sofreu três grandes fraturas: a primeira no campo das artes (liberalismo artístico); a segunda que ele denomina de

descontinuidade (abalo das normas da vida cotidiana e dos valores burgueses e familiares - liberalismo cultural) e a terceira que denominaremos de desregulamentação econômica (capitalismo desenquadrado - neoliberalismo) “marcada por um movimento de hiperbolização” (hipermodernidade, hiperconsumismo, hiperindividualismo).

Interessa-nos, particularmente, o período (aqui nomeado de hipermodernidade) que se estende desde o fim do século XX até os dias atuais, período este que trouxe consigo as marcas deste século no tocante à morte. Na perspectiva de uma sociedade hipermoderna (LIPOVETSKY, 2007) em que reina o hiperindividualismo, considerado o *túmulos da moral* (sociedade sem ideais, de egos inflados), o narcisismo impera. Porém não se trata do fim da moral vigente e sim o fim dos ideais de sacrifício que imperavam na lógica moderna que se construiu contra a tradição, pois um dos objetivos da modernidade era tirar a sociedade das tradições e do poder da igreja.

No início do século XX a herança cristã, embora começasse a ser questionada, ainda era forte e ditava regras. A crítica (exame de consciência) herdada do cristianismo era o grande diferencial entre a Modernidade e os períodos históricos anteriores: “crítica dos outros e de nós próprios, de nosso passado e de nosso presente.” (PAZ, 1994, p. 128)

Nesta perspectiva crítico-reflexiva vemos nascer um sujeito hipermoderno profundamente influenciado por seu tempo e as marcas deixadas por ele. Os dois escritores que serão aqui

analisados passaram pelo século XX e adentraram o século XXI em ativa produção artística (um deles morto recentemente e o outro - vivo - em plena produção nos dias atuais).

Numa perspectiva comparada tentarei observar alguns poemas de Affonso Romano de Sant’Anna, poeta hipermoderno (ou em suas próprias palavras modernocontemporâneo) os quais se encontram no livro *Textamentos* (1999) que é composto de textos curtos e intimistas em que o autor celebra a velhice (o entardecer da vida) e a morte previamente pensada em sua perspectiva metafísica e cotidiana. Ao lado destes textos poéticos, buscando pontos de aproximação, tentarei analisar a morte encarnada de José Saramago em

As intermitências da morte: romance (2005) com seus traços de “humanidade” e sua alteridade enquanto personagem do referido romance.

A busca por uma perspectiva comparada no presente artigo descarta a possibilidade clássica deste tipo de estudo. Mesmo em se tratando de um escritor brasileiro e outro português não serão consideradas as questões políticas e históricas envolvidas nas relações entre estes dois países, também não se observará de que forma uma cultura pode ter influenciado a outra. Numa perspectiva mais contemporânea dos estudos de literatura comparada, levar-se-á em consideração a questão temática com suas semelhanças e dessemelhanças e um pouco do papel da língua na aproximação destes pontos de contato.

No tocante a comparar poesia e prosa, parto do princípio que nos é apresentado por Morin (2005)

de estarmos diante de dois estados humanos. O estado primeiro (prosaico) é o estado da razão, do *homo sapiens*; o estado segundo seria o do sentimento (poético) *homo demens*. Segundo Morin, temos em nós (como naturais) os dois estados, não podendo um prescindir do outro, podendo o homem ser melhor definido como *homo sapiens demens*.

Historicamente a poesia esteve presente desde os primeiros registros escritos da humanidade, talvez por exprimir sentimentos ou por seu ritmo que favorecia a memorização (imprescindível para a perpetuação da tradição oral). Com a consolidação da prosa literária (pretensão de verdade) houve uma valorização desta em detrimento do poético (ficção), posto estar aquela mais em acordo com o pensamento cientificista da época. Mas convém destacar que nem sempre foi assim, as ciências eram (em sua origem) poéticas, de tal forma que não havia distinção entre matemático e poeta ou entre físico e poeta.

Na perspectiva de Bakhtin a poesia tende ao monologismo enquanto fato estético. No entanto o dialogismo está naturalmente presente em todo e qualquer discurso (poesia ou prosa) como fato de linguagem. Nesta perspectiva, serão observados alguns aspectos do caráter dialógico dos textos aqui analisados. Quando a poesia busca apresentar um dialogismo estético então temos a sua prosificação, ao passo em que a prosa começa a poetizar-se quando adquire “um centro de valor bem definido e, por isso, vai estabelecendo uma fronteira nítida entre a voz do narrador e a voz dos outros” (FIORIN, 2006, p. 86). Não nos propomos a defender que os textos aqui analisados

sejam classificados como poemas em prosa ou prosa poética, mas buscaremos pontos de contato no seu caráter dialógico no tocante ao tema.

Pensando em *poiesis* como o ato de criar (o fazer artístico) percebe-se que a linha que separa a prosa literária da poesia é bastante tênue. Se pensarmos nas diferenças formais veremos que grande parte destas fronteiras desmoronaram após o modernismo, tanto na poesia (com o verso livre) quanto na prosa literária (com a tendência a poetizar-se); embora o verso ainda persista como marca distintiva da poesia. Após estas mudanças, é possível afirmar que “um romance é um poema expandido e um poema é um romance condensado.” (D’ONOFRE, 1983, p. 9)

Desta forma passarei a comparar alguns “romances condensados” de Affonso com um “poema expandido” com alto grau de poeticidade de Saramago.

Pensando ainda na diferença entre os dois gêneros literários aqui analisados (romance e poesia) é conveniente tecer algumas considerações acerca do papel do narrador em Saramago e do eu-lírico em Sant’Anna. É consenso teórico que não se deve confundir o autor com o eu-lírico (personagem criado para expressar as emoções intuídas pela autoria do poema), sendo eles seres distintos pelas suas características embora possa haver traços de afinidade entre eles. Desta forma deve-se levar em consideração o fato de que o narrador do romance não deve ser confundido com o autor (de acordo com as principais teorias vigentes de alteridade, anonimato e multiplicidade). Mas Saramago afirma:

Continuo a pensar que o narrador não existe, quem existe é o autor, que tem uma história na cabeça e a quer passar ao papel. E como isto para mim é quase uma regra de ouro, estou presente, admito que às vezes de mais, ao que escrevo. Não para falar de mim, mas para dar as minhas opiniões, as minhas sentenças.” (SARAMAGO, 2003, p. 96)

Tal afirmação nos leva a pensar em uma unidade autor/narrador na criação de um mundo ideal em que o narrador é apenas uma projeção do autor a seu serviço. Embora esta posição do autor gere (em nós) um certo desconforto, não se pode desconsiderar tal possibilidade, mas é preciso perceber que (mesmo admitindo sua intervenção pessoal) o autor não descarta a possibilidade de ver o narrador como uma criação (uma personagem criada a serviço do autor).

Desta forma as obras serão analisadas como “reflexo de seu tempo”, pois eu-lírico e narrador deixam transparecer pontos de contato com a subjetividade dos autores os quais vivenciaram os períodos históricos aqui representados em suas obras.

Começemos pela poesia. O livro de Afonso tem cerca de 30% dos poemas tratando do mesmo tema, sendo que a maioria (74%) destes tratará da morte do outro e prosseguirá rumo a uma reflexão sobre sua própria morte (cotidiana ou definitiva).

No poema intitulado *Vou ficar de vez na porta deste cemitério* é possível perceber as diversas mortes tratadas ao longo do livro e, na visão do próprio Afonso, um livro de poemas não é uma coletânea de textos, mas um projeto poético pensado. Sob esta ótica o referido poema funciona como uma introdução do tema no livro, não por ser o primeiro a tratar do assunto, mas por

apresentá-lo de forma mais abrangente e definindo bem os tipos que serão abordados em toda a obra (SANT’ANNA, 1999, p.24):

Vou ficar de vez na porta deste cemitério. Assim, já não serei surpreendido quando outro corpo dobrar a esquina.

Vou ficar de vez na porta deste cemitério. Farei aqui minha tenda como antigos que ali montavam feiras e quermesses como tranquilos inquilinos.

Aguardarei aqui a morte

que há algum tempo começou a chegar. A morte que há muito tempo começou a cavar. A morte repentina, que diariamente abre sua oficina. A morte matinal e vespertina. A minha morte que há muito tempo

nasceu em mim, em Minas.²

A morte que se nos apresenta na primeira estrofe é a do outro, representada por outros corpos que dobram a esquina do cemitério; já na segunda estrofe ele passa a tratar da sua própria (não de forma explícita, mas implícita no verso “como tranquilos inquilinos”). A estrofe final confirma esta perspectiva definitiva quando em seu verso inicial ele declara:

“Aguardarei aqui a morte”. Nas duas primeiras estrofes as palavras que pertencem ao campo semântico da morte aparecem “eufemizadas” na forma de “cemitério” e “corpos”, numa busca por suavizar inicialmente o que se desvelará explicitamente na última estrofe.

A última estrofe que tem sete versos apresenta a palavra “morte” em quase todos os versos, em

² O poema foi totalmente transcrito por ser considerado um texto chave para todo o livro e para as demais análises.

especial nos cinco versos iniciais. Depois ela é novamente suavizada pela ausência de palavras deste campo semântico. Curiosamente será usada uma palavra que poderia formar uma antítese (“nasceu”) para se referir a ela (“...a morte/que.../nasceu em mim, ...”). Desta forma, observa-se que há uma circularidade na apresentação do referido tema (ausência - presença - ausência) que pode representar a circularidade do não existir - existir - não existir (antes - durante - depois da vida).

Na estrofe final a palavra “morte” forma uma anáfora seguida de orações subordinadas adjetivas ou adjetivos que determinam o seu tipo: cotidiana (que “começou a chegar” e “começou a cavar” “há muito tempo”), “matinal e vespertina”. No último período do texto ele determina explicitamente falar dele mesmo (“A minha morte”), o tema sai do âmbito universal e passa a um estágio individual. O ápice da individualização ocorre quando aparece o substantivo “Minas” que se refere ao estado brasileiro de Minas Gerais (estado natal do poeta), mas pode também (numa dupla significação) representar a forma como ela nasceu: “em Minas” (minando).

Portanto, o poema nos apresenta a morte do outro; a cotidiana dele mesmo e a definitiva de seu ser (de sua produção numa viagem interior), funcionando como um esquema em miniatura do grande projeto temático da obra no que se refere a este tema.

Começaremos nossa análise pela ausência do outro que é retratada em vários poemas deste livro e parte de uma reflexão a respeito das diversas

mortes presenciadas ao longo da vida (“Todo dia há alguma coisa que enterrar” p. 40), além da quantidade temos a proximidade como fator que gera esta reflexão (“Nesta semana morreram/ três vizinhos no meu prédio” p. 29).

Ao referir-se a estas ocorrências próximas (*A morte vizinha*, p. 45) o eu-lírico repensa o ocorrido com sua vizinha num reflexo da “morte vizinha” que se aproxima dele (“a minha morte que se avizinha”). No detalhado estudo sobre este tema apresentado ao longo do livro (“Não me canso de estudar a morte” p. 52) há uma busca pelos símbolos que a morte do outro imprimem em seu próprio ser.

No poema intitulado *O morto cresce* o eu-lírico afirma que o falecido cresce (como suas unhas e barba) “em nossa mente” por meio de lembranças e sentimentos, então “antes de morrer completamente/ intala-se no nosso espanto” depois ele vai se acomodando em “um canto da memória/ até morrer de novo/ dentro de nossa morte”.

Partindo do ocorrido com o outro ele segue rumo a uma auto-análise (“amadureço na morte alheia a minha morte” p. 147). Da mesma forma (refletindo sobre a possível morte do outro: o cão) é que a personagem da obra de Saramago inicia sua reflexão e posterior transformação conforme verificaremos mais abaixo.

Neste amadurecer surge a morte cotidiana não só como sinônimo de envelhecimento, mas como parte dele que se vai com os que se vão (“cada amigo que morre/ enterra consigo gestos, frases, detalhes meus” p. 129) e este esvair-se cotidiano

gera um duplo falecimento (“Estou, sem eles,/ ficando duplamente escasso antes do fim” idem), pois se sente esvaír no fenecimento diário a que chamamos envelhecer e na perda de cada um amigo em que ele também perde parte de si. Percebe-se então um duplo movimento em que eu morro aos poucos quando perco o outro e que o outro morre parcialmente com o meu falecimento. Se pensarmos na perspectiva de que nossa identidade é dada (construída) pelo outro então este pensamento expresso nos poemas se torna mais clara. Assim, como afirma Eagleton (2011, p. 287), a morte não encerra o que somos, pois nós (nossas ideias) ainda continuamos a reverberar nos outros que ficam e por meio deles temos o nosso verdadeiro acabamento.

Deste ponto partimos para observar como o eu-lírico trata a morte cotidiana. Logo no primeiro texto do livro ele afirma ter aprendido cedo que “a morte é estranhamente cotidiana” (p.13). Esta presença cotidiana é personificada em alguns versos (“Anda me cercando a morte/ por vários lados” p.114) e se apresenta como uma figura de mulher que seduz o eu-lírico (“Anda me espreitando/ querendo intimidades/ dentro dos lençóis” idem).

Esta mesma personificação nos é apresentada em outro poema cujo título já nos diz muito desta relação entre o ser e o não ser que se aproxima: *Sedução mortal* (p.125). Como no poema anterior, ela é uma figura feminina com irresistível poder de sedução (“A morte me seduz/ e a ela me consagro/ com um desprendimento fatal.”).

Semelhantemente, no primeiro verso do poema *Arte Mortal* o eu-lírico fala de sua relação cotidiana com ela: “Anda me cercando a morte”. Mas é no final da última estrofe que se percebe ser esta presença diária: “...Vem/ toda manhã/ deixa a mensagem/ no jornal do espelho/ inscrevendo/ no meu rosto/ sua antiobra de arte.”

Neste poema é possível observar que ao tratar deste morrer diário, o eu-lírico nos apresenta o envelhecimento como um desgaste gradual que funciona como aviso (mensagem) de que ela está chegando, assim como a carta de cor violeta em *As intermitências da morte*. Este envelhecimento que se mostra no espelho é uma decomposição (antiobra de arte) da juventude (obra de arte). Novamente percebe-se o movimento cíclico da vida em que a obra de arte vai gradativamente sendo composta até chegar a seu ápice e depois a morte vai desfazendo este trabalho dia após dia.

Na obra de Saramago (2005) a morte é apresentada como um bem e um mal (“... de uma sociedade dividida entre a esperança de viver sempre e o temor de não morrer nunca...” p 71), assim como vimos até agora nos poemas aqui apresentados nos quais a ausência do outro é vista como um mal que produz o bem da reflexão e a consequente consciência da finitude. Ela é vista como um “mal necessário” ou nas palavras de Eagleton (2011, p. 284) ela “pode não ser exatamente uma amiga, mas também não é inteiramente uma inimiga”. É por meio dela que o homem pode se libertar de seu apego exagerado à vida e buscar uma forma melhor de usufruir o momento presente como um “presente”.

A imagem de uma morte (relativa) cotidiana como vemos nos poemas diverge do que Saramago nos apresenta com o mesmo nome (“...vós, os seres humanos, só conheceis esta pequena morte cotidiana que eu sou...” p.112) e que aparece em oposição à Morte com letra maiúscula (absoluta - o fim definitivo da humanidade). Mas é possível perceber um ponto de contato da teoria expressa pelos poemas no fato de a personagem de Saramago passar a comunicar sua ação com antecedência (“de que ainda disporiam de uma semana de vida” - SARAMAGO, 2005, p. 124) por meio da carta de cor violeta que funciona como um aviso de que ela está para chegar, assim como os avisos deixados no espelho de um dos poemas citados.

Personificada e feminina é também ela em Saramago, cuja explicação abaixo transcrita nos apresenta as semelhanças possíveis por se tratar de uma mesma língua:

“A morte em todos os seus traços, atributos e características, era, inconfundivelmente, uma mulher. A esta mesma conclusão, como decerto estareis lembrados, já o eminente grafólogo que estudou o primeiro manuscrito da morte havia chegado quando se referiu a uma autora e não a um autor, mas isso talvez tenha sido consequência do simples hábito, dado que, à exceção de alguns idiomas, poucos, em que, não se sabe porquê, se preferiu optar pelo género masculino, ou neutro, a morte sempre foi uma pessoa do sexo feminino.” (2005, p. 128)

O género feminino desta personificação coincide em ambos os escritores por fatores linguísticos claros e que se encontram explicitados na citação acima.

Temos então uma personagem que além de sedutora também se deixa seduzir pela vida. Seria parcial afirmar que ela se apaixona pelo violoncelista, pois a sua paixão pela

“vida” se deixa transparecer no momento em que o cão se deita em seu colo ainda disforme:

“...porque tu já eras outra vez uma pequena morte quando regressaste ao quarto e te foste sentar no sofá, e mais pequena ainda te fizeste quando o cão se levantou do tapete e subiu para o teu regaço que parecia de menina, e então tiveste um pensamento dos mais bonitos, pensaste que não era justo que a morte, não tu, a outra, viesse um dia apagar o brasido suave daquele macio calor animal, assim o pensaste, quem diria, tu que estás tão habituada aos frios ártico e antártico que fazem na sala em que te encontras neste momento e aonde a voz do teu ominoso dever te chamou, o de matar aquele homem...” (SARAMAGA, 2005, p.156)

E este processo de sedução que a vida exerce sobre esta personagem vai crescendo numa progressiva evolução que culminará numa opção definitiva pela vida. O calor e a maciez do animal são fatores importantes neste processo de transformação por que passará a personagem. O calor como símbolo de sentimento (afeto) começa a despertar pensamentos afetivos na personagem cuja frieza é comparada ao gelo.

Convém destacar que o processo *ser - não ser* para os seres humanos é inverso a este mesmo processo para a morte como personagem na obra de Saramago. Para os seres humanos este processo consiste em *viver-morrer*, já para a referida personagem o processo é inverso (*morrer-viver*). Sendo assim, ela começa a demonstrar laivos de “humanização” no momento em que percebe sua

falha “profissional” na entrega da carta ao violoncelista:

“Coitada da morte. Dá-nos vontade de lhe ir pôr uma mão no seu duro ombro, dezer-lhe ao ouvido, ou melhor, ao sítio onde o tinha, por baixo do parietal, algumas palavras de simpatia, Não se rale, senhora morte, são coisas que estão sempre a suceder, nós aqui, os seres humanos, por exemplo, temos grande experiência em desânimos, malogros e frustrações, ...” (SARAMAGO, 2005, p.143)

O narrador deixa transparecer sentimentos de piedade pela personagem os quais são desencadeados pelo estado desesperador em que ela demonstra se encontrar. No entanto o processo de transformação da personagem se faz transparecer de forma mais latente na passagem em que o cão se deita em seu “regaço”, posto que o pensamento dela em relação ao cão se mostra bastante humanizado. Deste momento em diante (refletindo a respeito da morte do outro: o cão) “ela caminha para a vida” não no sentido literal, mas figurando (inversamente) o verso do poema que afirma “Para a ausência caminhamos” (SANT’ANNA, 1999, p. 147). Assim como o eu-lírico vivencia uma morte cotidiana, ela parece humanizar-se (viver) progressivamente.

A reflexão a respeito de nossa própria morte normalmente ocorre quando presenciamos o “sair de cena” de outros, por este motivo o estar presente nos rituais fúnebres é um conselho antigo que visa não apenas o confortar a família enlutada, mas nos conscientizar a respeito de nossa própria finitude. Este conselho está presente em vários provérbios populares e até mesmo na Bíblia (Eclesiastes 7:2): “Melhor é ir à casa onde há luto do que ir à casa onde há

banquete, pois naquela se vê o fim de todos os homens; e os vivos o aplicam ao seu coração”.

Portanto, vivenciar a morte do outro é uma das formas de nos preparar para nossa própria partida. Esta preparação (como um “ensaio” para o fim) é provavelmente a melhor forma de viver o presente, ou, nas palavras de Freud, “se quiseres poder suportar a vida, fica pronto para aceitar a morte.”³

Segundo Eagleton (2011, p. 285), a “absoluta auto-entrega que a morte exige de nós só é tolerável se, de alguma forma, tivermos ensaiado para isso na vida” e os poemas de Affonso que tratam desta temática parecem promover este tipo de ensaio, às vezes, de forma implícita (“Há muito que algo em mim começa a se despedir” p.124) ou ainda de forma mais explícita: “É quando o edifício inteiro/Dorme, num ensaio coletivo da arte de morrer”. Semelhantemente, a personagem de Saramago inicia um processo de ensaio a partir do momento em que começa a observar o violoncelista e seu cão, este ensaio vai gradativamente se aprimorando a cada movimento da personagem rumo a sua materialização. É interessante notar que esta observação se dá em grande parte do tempo durante o sono do músico, sono este cuja personagem não pode compartilhar e que foi apresentado nos poemas como um ensaio para a morte.

³ FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a sexualidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todo este “ensaio” para a morte (na concepção do próprio Sant’Anna) parece ter a função de preparar o eu-lírico e a personagem para o fim. As reflexões observadas durante a análise do tema na obra *Textamentos* considera a possibilidade deste fim, embora ainda não possa (e nunca poderá) relatar este momento definitivo. Mas enquanto vislumbra as possibilidades ele apresenta a preocupação em não poder mais usufruir de coisas que a vida proporciona: “Não estarei aqui em tardes como essas” - anáfora que também é título deste poema (SANT’ANNA, 1999, p. 124) o qual nos apresenta esta ausência como um “tocante” espetáculo que aguarda o desfecho com um questionamento: “Quando terei a humildade necessária/ para sair de cena?”.

O poema *Para onde* (p.144) segue neste mesmo tipo de reflexão com questionamentos a respeito do destino que será dado a seus sentimentos e sensações, demonstrando ter certeza da decomposição da matéria e restando apenas dúvidas sobre o destino de sua essência.

Esta mesma dúvida parece pairar no encerramento (que a mim parece pura “poesia”) da obra de Saramago (p. 207):

“Quando ele terminou, as mãos dela já não estavam frias, as suas ardiavam, por isso foi que as mãos se deram às mãos e não se estranharam. Passava muito da uma hora da madrugada quando o violoncelista perguntou, Quer que chame um 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 tivesse a procura de um lugar onde a pudesse deixar, (...). Não o fez. Saiu para a cozinha, acendeu um fósforo, um fósforo humilde, (...) 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 estava a suceder, ela que nunca dormia, sentiu que o sono lhe fazia descair suavemente as pálpebras. No dia seguinte ninguém morreu.”

Agora a mulher em que se materializou a personagem faz uma opção que parece movimentar novamente a ordem natural das coisas. Sua essência de exterminadora dos seres humanos se perde após esta opção, posto que “no dia seguinte ninguém morreu”.

O calor que ela havia sentido com a presença do cão em seu colo agora se expande por todo o corpo (já totalmente materializado) como fica explícito do toque das mãos.

Há na obra um momento de silêncio desta personagem que antecede a cena descrita acima, momento em que o homem aguarda ansioso pela presença dela (sem saber que ela tencionava entregar-lhe “pessoalmente” o envelope de cor violeta). Este silêncio abre uma lacuna em que nós leitores podemos conjecturar o que se passava com ela, eu suponho que ela tenha “vivido” momentos de profunda reflexão promovidos pelo contato com a vida, reflexões as quais a preparava para viver (transformar-se definitivamente).

Mas um detalhe que quero destacar para encerrar estas reflexões (que mereceriam um estudo mais detalhado) é que a morte agora completa sua

humanização (após queimar a carta) e inicia então um novo ciclo que é aquele que foi pormenorizado nos poemas de

Affonso, posto ser a vida o início da morte ela começa a “ensaiar” para sua própria “saída de cena” enquanto dorme abraçada ao violoncelista.

REFERÊNCIAS

ARIÈS, Philippe. História da morte no Ocidente: da idade média aos nossos dias. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

AUGÉ, Marc. Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. Questões de literatura e estética: a teoria do romance. 4ª ed. São Paulo: Editora: UNESP, 1998.

BAUMAN, Zigmunt. Modernidade Líquida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BHABHA, Homi. O local da cultura. Minas Gerais: Editora da UFMG, 1998

Bíblia Sagrada, V.T. Tradução de João Ferreira de Almeida. Revista e Atualizada no Brasil. Barueri-SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

BOSI, Alfredo. O ser e o tempo na poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.