

**“Por que deve um homem morrer?”
– o absurdo da morte em Paul Auster e Philip Roth**

Maria Castanho Caú (Doutoranda, Ciência da Literatura, UFRJ)

Resumo: Uma análise comparativa da temática da morte em *A invenção da solidão*, de Paul Auster, e *Patrimônio*, de Philip Roth. Morte do pai. O absurdo camusiano. Morte e irracional. Morte e memória. Criação sem futuro.

Palavras-chave: morte; Philip Roth; Paul Auster; existencialismo; memória.

Abstract: A comparative analysis of the theme of death in Paul Auster's *The Invention of Solitude* and Philip Roth's *Patrimony*. The death of the father. Camus' Absurdism. Death and the irrational. Death and memory. The creation without future.

Keywords: death; Philip Roth; Paul Auster; existentialism; memory.

Introdução ou Como falar da morte?

Falar da morte é sempre causar um incômodo, uma espécie de ruptura. Compor um texto sobre tal tema seria o mesmo que apontar para a futilidade da própria composição diante do peso esmagador dessa terrível verdade. A ideia da morte é tão imperativa que, em face dela, o discurso se enfraquece, se esvazia, ganha ares de contrassenso. Ou tentamos silenciar os sinais da morte, ou, postando-nos frente a eles, sucumbimos a um estado de espanto que jamais suportaria quaisquer teorizações. Ao se tentar vencer esse assombro e escrever sobre a morte, lança-se luz, despudoradamente, a um assunto que precisa ser esquecido para que a vida possa acontecer. Somos então agentes de um desconforto que parte de nós e se estende também, fatalmente, ao leitor.

Em sua ficcionalização mais evidente, a imagem da morte passa a ser bem tolerada, mas se nos posicionarmos na intimidade de sua ocasião, relatando a morte real de um homem real e próximo, e se a partir disso por acaso resolvermos atentar para a inevitabilidade de nossa própria morte, estamos decididamente caminhando em terreno perigoso. Assim procedem Paul Auster e Philip Roth, com *A invenção da solidão* e *Patrimônio*, respectivamente, obras em que tratam da morte íntima e dolorosamente real de seus pais, não como figuras míticas ou simbólicas apenas, mas observados em sua humanidade mais evidente, uma vez incapazes de vencerem as demandas ocultas do tempo e da vida. Os autores constroem livros de memórias, entregando-se a um texto algo documental, que não tem medo de provocar a vertigem que de fato provoca.

Diante da morte e do que ela tem de comprovável, de seus efeitos inegáveis, Auster e Roth se chocam, questionam a irracionalidade da condição humana, denunciam as contingências injustificáveis da existência, sofrem. Ambos os livros se erguem como tentativas, se não de compreender essa exigência da condição humana, ao menos de registrá-la com as tintas do absurdo. Auster lida com a morte repentina de Sam e os incríveis abalos que o acontecimento fulminante e inesperado produz em seu cotidiano; Roth observa o idoso Herman em sua luta já perdida contra o tempo e a doença. Os dois traçam trajetórias bem similares – não se conformam, questionam, lançam a mesma exata pergunta, fadada já a se repetir e repetir, sem obter nunca uma resposta: “Por quê?”. Os autores quebram o silêncio que, no que diz respeito à morte, se institui quase como regra de conduta, e é a ousadia desse impulso a mola propulsora das narrativas. Ousadia que este trabalho tenta, ao menos em parte, fazer ecoar.

As ambivalências da morte

Num dia, há vida. Um homem, por exemplo, em perfeita saúde, nem sequer é velho, sem nenhum histórico de doenças. Tudo é como era, e sempre será. Ele segue de um dia para o outro, cuidando das suas coisas, sonhando apenas com a vida que se estende à sua frente. E então, de repente, acontece que há morte. Um homem solta um pequeno suspiro, tomba da cadeira, e é a morte. O inesperado da coisa não deixa espaço para nenhum pensamento, não dá nenhuma chance para a mente procurar uma palavra capaz de consolar. (Auster, 2004, p. 11)

É emblemático que essas sejam as palavras que Paul Auster escolheu para iniciar *A invenção da solidão*, romance escrito a partir da experiência do escritor com a morte de seu pai. Ao retratar como inesperado um acontecimento que, em última análise, se afirma não apenas como possibilidade, mas como exigência permanente e irrevogável da existência, Auster expõe a ambivalência primordial da morte.

Um homem adulto e mentalmente são convive cotidianamente com a consciência de sua própria finitude e da de outrem – qualquer indivíduo a que faltasse essa certeza claramente possuiria uma disposição psicológica totalmente em descompasso com as premissas mais básicas da condição humana. Apesar de carregar essa afirmação inquestionável durante toda a sua existência, no entanto, a afirmação da efemeridade de toda vida, e apesar de testemunhar os efeitos contínuos e incessantes dessa lei na natureza à sua volta, quando confrontado com o ato em si, uma vez transportado para a intimidade da morte, o homem moderno se surpreende, se retrai,

até mesmo se choca, como se diante não da confirmação de uma regra universal, mas da sua ruptura.

Esse cenário paradoxal, em que a morte é, a um só tempo, familiar e inteiramente desconhecida, é um espaço construído na modernidade. De fato, em outros períodos da história, a morte era tratada como um evento comum e sem maiores consequências (como, por exemplo, durante os primeiros séculos da era cristã) e isso ocorria porque a noção de individualidade ainda não havia sido estabelecida. O homem só possuía um propósito enquanto parte de um todo que o ultrapassava e que, de certa forma, o suprimia. Sua existência ganhava verdade porque diluída em uma comunidade maior e mais relevante que ele mesmo, suas ações careciam de importância intrínseca que as destacasse do coletivo; o sujeito não era mais que uma pequena fração de uma sociedade que prescindia dele. Assim, a morte de um homem não representava uma perda considerável. Segundo o historiador Philippe Ariès, é a partir do século XII que a consciência individual torna a morte um evento mais expressivo e digno de reflexão. Como efeito dessa ascensão da ideia do caráter único de cada sujeito, Horkheimer observa que “a morte adquiriu um aspecto duro e implacável, e a vida do indivíduo tornou-se um valor absoluto insubstituível” (2002, p. 141). Apesar de a noção de individualidade ter deslocado a morte de sua aparente banalidade, todavia, ela manteve-se ainda como um devir completamente previsível, constantemente presente, nítido, até o século XVIII.

Não é difícil entender porque o homem medieval mostrava-se tão pouco surpreso face à morte. Em primeiro lugar, a expectativa de vida era muitíssimo mais curta nessa época do que a experimentada na modernidade. Assim sendo, Ariès indica que

esta ausência de familiaridade [com relação à morte] é certamente um fenômeno geral, consequência, por muito tempo despercebida, do aumento da longevidade. J. Fourcassié mostrou como, teoricamente, o jovem de hoje pode atingir a idade adulta sem nunca ter visto alguém morrer. (1977, p. 147)

O jovem medieval, diferentemente, era invariavelmente exposto ao espetáculo da morte por diversas vezes até chegar a se tornar um adulto. Na realidade, tornar-se um adulto já representaria uma enorme conquista para esse sujeito, que teria já vencido as investidas precoces da morte, em especial na primeira infância (cf. Ariès, 2006). Além

disso, a morte tinha lugar no espaço da casa, quase nunca era súbita,¹ e era acompanhada por todos os mais próximos, inclusive as crianças, e muitas vezes até por desconhecidos. O quarto do morto se tornava um ambiente público, aberto à visitaçãõ.² Essa encenação da morte (cotidiana, próxima e repetida à exaustão) se transforma, segundo Ariès, por volta do século XVIII, quando,

como o ato sexual, a morte é, a partir de então, cada vez mais acentuadamente considerada como uma transgressão que arrebatava o homem de sua vida quotidiana, de sua sociedade racional, de seu trabalho monótono para submetê-lo a um paroxismo e lançá-lo, então, em um mundo irracional, violento e cruel. (1977, p. 42)

Isso posto, nada mais natural do que a reação de estupefação de Auster frente à morte repentina do pai, acometido por um infarto. Essa mesma surpresa e esse mesmo choque podem ser percebidos também em *Patrimônio*, obra de Philip Roth em que o autor narra os últimos anos de vida de seu pai, acometido por uma doença terminal. Ao relatar a morte de sua mãe, anos antes, a cena chega a ganhar um toque cômico em sua trivialidade trágica: observando o garçom do restaurante trazer seu pedido, a mãe de Roth apenas diz: “Eu não quero essa sopa”, e morre repentinamente, de um derrame de largas proporções. Essa é a “morte sem aviso” a que se refere Auster no início de sua narrativa, é a morte moderna a que Áries alude, aquela capaz de arrancar o homem do conforto de seu dia a dia já traçado e atirá-lo em um universo desconhecido e desprovido de um sentido racional imediatamente apreensível.

Quando Auster é confrontado com a morte do pai, esta já se apresenta como fato. Tudo que ele pode fazer é tentar atribuir-lhe alguma significação, observar seus efeitos ao redor de e em si mesmo. Roth, ao contrário, testemunha a morte de seu pai como um processo em andamento, que se inicia de forma também inesperada, como o escritor põe-se a relatar nas primeiras páginas de sua obra:

No aeroporto de West Palm, ele estava se sentindo tão em forma que não se incomodou nem em procurar um carregador (a quem, de qualquer forma, ele teria de dar uma gorjeta) e carregou suas malas da área de bagagem para fora, até o ponto de táxi. E então na manhã seguinte, ao espelho do banheiro, ele viu que metade da sua face não

¹ Ariès relata o temor medieval com relação à morte súbita, que não só impossibilitava que o sujeito pudesse ser o ator principal num espetáculo que ele já observara se repetir tantas vezes, mas o impedia de se confessar e ser absolvido dos seus pecados antes de partir. Interessantemente, hoje não só a morte é frequentemente súbita – com o aparecimento de todo o tipo de máquina ou construção capaz de provocar acidentes fatais, por exemplo – como a grande maioria das pessoas prefere não saber quando vai morrer, desejo que se opõe frontalmente à imagem do doente medieval acamado e ciente de sua condenação.

² Hoje mesmo a morte por doença é apartada do ambiente da casa, sendo legada geralmente aos hospitais.

era mais sua. O que se parecera com ele no dia anterior agora não se parecia com ninguém [...] (Roth, 1996, p. 10)³

Esse é o ponto de partida da estória, o momento que marca a descoberta da enfermidade, com o pai de Roth encarando ao espelho os danos colaterais do tumor que por fim o mataria e que ele já carregava há muitos anos sem notar. A imagem é mais que emblemática. Como Herman Roth trazendo no interior do crânio seu tumor, nós todos também abrigamos a sombra da morte em nossa alma, a sombra dessa ideia que é ao mesmo tempo real e incrivelmente fugidia. De fato, a condenação de Herman é ainda a condenação de seu filho e a condenação de cada homem – a morte nunca se afasta por completo do sujeito, está sempre em seu encaixe. No entanto, a ideia é por demais avassaladora para que seja permanentemente encarada de maneira lúcida. Para ser capaz de viver sua mortalidade plenamente o homem precisa esquivar-se, esconder de si sua constatação funesta; faz-se necessário agir como se vivesse diante da imortalidade, esquecer as regras do jogo para conseguir liberdade de movimentos. De outra forma, estaria permanentemente acorrentado. Nas palavras de Camus:

o homem é mortal. Porém, contam-se nos dedos os espíritos que extraíram disto as conclusões extremas. É preciso considerar [...] a defasagem constante entre o que imaginamos saber e o que realmente sabemos, a aceitação prática e a ignorância simulada que faz com que vivamos com ideias que, se as sentíssemos de verdade, deveriam transtornar toda a nossa vida. (2009, p. 32.)

A morte permanece, então, como que adormecida e vive o homem um constante impasse buscando uma comprovação para o seu “heroísmo cósmico”, nos termos de Ernest Becker em seu contundente *A negação da morte*. Nesse ínterim, a multiplicação da imagem da morte existente na atualidade é algo com que o homem medieval, que lidava com a mortalidade com grande intimidade, jamais poderia sequer sonhar. O indivíduo contemporâneo, ao contrário, observa os reflexos da finitude se acumularem em todos os cantos e, ainda assim, consegue perseverar por não associar claramente a morte do outro (o estranho) à morte de um dos seus. A ideia da mortalidade permanece como que em suspenso, num estado de latência, para emergir com força no futuro, num movimento que apesar de previsível nunca é inteiramente calculado de antemão. Ariès chega a identificar o cúmulo dessa incapacidade de se abordar a morte com alguma

³ A edição brasileira deste livro encontrava-se esgotada quando da redação deste, então traduzimos o original. A Companhia das Letras lançou nova edição para a obra em 2012. No original: “At the West Palm airport, he had been feeling so fit that he hadn’t even bother with a porter (whom, besides, he would have had to tip) and carried his own luggage from the baggage area all the way out to the taxi stand. Then the next morning, in the bathroom mirror, he saw that half his face was no longer his. What had looked like him the day before now looked like nobody [...]”.

naturalidade no momento em que, em meados do século XX, identifica o fenômeno que ele chama de interdição da morte:

Esse eloquente cenário da morte oscilou em nossa época, tendo a morte se tornado a *inominável*. Tudo se passa como se nem eu nem os que me são caros fôssemos mais mortais. Tecnicamente, admitimos que podemos morrer, fazemos seguros de vida para preservar os nossos da miséria. Mas, realmente, no fundo de nós mesmos, sentimo-nos não mortais. (op. cit., p. 64)

O autor aponta para o fato de que, nesse contexto, a morte acaba substituindo o sexo como o grande tabu social e coloca como exemplo o fato de atualmente as crianças terem acesso a informações sobre a sexualidade cada vez mais cedo, mas permanecerem excluídas dos cenários da morte e serem constantemente privadas de informações sinceras sobre esse acontecimento, que é aludido por eufemismos os mais elaborados. Ariès acena, no entanto, para uma outra época, em que a morte seria liberada de sua interdição e os homens se permitiriam discutir essa questão crucial mais livremente. Não é difícil notar que a atualidade já revela sinais dessa mudança prevista pelo ensaísta. Hoje também pululam documentários sobre o tema⁴ e não é incomum que celebridades com doenças terminais concedam entrevistas em que falam abertamente sobre sua condição.⁵

A noção do próprio fim é ainda mais terrível que a da morte do ser querido. A ideia da morte do eu, do ego, é talvez a que o ser humano tenha mais dificuldade de dissecar, uma vez que,

na realidade, não há experiência da morte. Em sentido próprio, só é experimentado aquilo que foi vivido e levado à consciência. Aqui, pode-se falar no máximo da experiência da morte alheia. Esta é um sucedâneo, uma opinião e nós nunca ficamos muito convencidos. (Camus, 2009, pp. 29-30)

Jean Ziegler atenta para esse mesmo exato ponto:

se a morte é apreendida pela inteligência, não é a sua própria morte que a consciência conhece. Ela conhece apenas a morte dos outros, a angústia de ter de enfrentá-la. (1977, p. 129)

Dessa forma, o homem não é capaz de transpor o abismo que existe entre a morte do outro e a sua. Se pensar na inevitabilidade da morte do ser amado já se mostra

⁴ São exemplos *Crazy Sexy Cancer* (dir.: Kris Carr, 2007) e *A ponte* (dir.: Eric Steel, 2006).

⁵ Patrick Swayze, astro de diversos filmes de grande bilheteria, como *Ghost* e *Dirt dancing* expôs seu câncer terminal em diversas entrevistas e apresentações em eventos e foi acompanhado pela mídia durante boa parte desse processo.

uma tarefa incrivelmente incômoda, calcular com nitidez as implicações da própria mortalidade é um exercício que beira o impossível. Isso porque um homem que, todos os dias aos acordar, empreendesse a tentativa de colocar em foco a morte que o acompanha e desejasse viver com a lúcida certeza de que o segundo que se faz presente pode ser de fato o último, simplesmente não seria mais capaz de construir nada e se entregaria fatalmente a um niilismo atroz.

O doente terminal e o condenado à morte pelo Estado aproximam-se um tanto do homem medieval porque, como ele, têm maior domínio de sua própria morte. Se no passado o homem não perdia de foco o seu destino, por ter participado repetidas vezes do espetáculo da morte de outrem e por saber reconhecer que havia chegado a sua hora,⁶ e chegava mesmo a participar da “cerimônia” com grande lucidez, despedindo-se dos entes queridos, confessando seus pecados e expressando seus últimos desejos, o homem moderno recusa-se a participar da própria morte ou é mesmo impedido de assumir esse papel. Ariès atenta, nesse sentido, aquela que é uma atitude comum da contemporaneidade: esconder do paciente a gravidade de sua condição, ou seja, privá-lo de ter ciência da proximidade do fim. Em *Patrimônio* esse proceder é evidenciado em diversos momentos da narrativa, nos quais Roth admite ter sonegado informações ao pai ou se utilizado de eufemismos para não lhe relatar a verdade crua, como no trecho a seguir:

Eu consegui levar meu pai ao neurocirurgião sem contar a ele o que a ressonância já havia revelado. Eu menti e disse que os testes não mostraram nada [...] (p. 15)⁷

Mesmo quando os fatos são nitidamente apresentados ao homem, no entanto, e ele tem as cartas em mãos e pode então traçar os limites da própria vida com grande probabilidade de não errar demais os contornos, ele se recusa a fazê-lo, recorre à esperança injustificada, à religião, barganha como Herman Roth, que, mesmo do alto de seus oitenta e seis anos e com um massivo tumor cerebral a pressionar-lhe as entranhas, ainda diz: “Seria agradável ter mais alguns anos” (p. 89).⁸ Isso porque a morte é, ao menos para o homem contemporâneo, um conceito irracional e ele é permanentemente incapaz de cruzar os braços e abrir mão de lutar contra ela, sendo “essa incapacidade de

⁶ Com o avanço da medicina, diferentemente, os casos rotulados “terminais” são mais raros e o homem tem, assim, na imensa maioria das vezes, a clara expectativa de se curar da enfermidade.

⁷ “I managed to get my father to the neurosurgeon without telling him what the MRI had already disclosed. I lied and said the tests showed nothing [...]”

⁸ “It would be nice to have a few more years [...]”

aceitar a morte acentua a angústia principal no quadro já trágico da existência” (Lima Lins, 1990, p. 30).

O irracional, o absurdo, a morte

A pergunta constante em *A invenção da solidão e Patrimônio* é uma só: por que precisa o homem morrer? A dúvida que Auster e Roth expressam é partilhada por todos nós, que nascemos para morrer (de fato, não seria exagero afirmar que começamos a morrer no exato momento em que principiamos a acordar para a existência) e durante toda a nossa vida permanecemos no escuro com relação às razões ocultas – se é que há razões – que põem esse jogo em movimento. Essa questão primordial surge em Roth:

Ocorreu-me que, se sentássemos para conversar no escritório de Benjamin por mais um dia ou dois, meu pai eventualmente superaria seu medo de atrair ainda mais desgraça para si mesmo por parecer pecaminosamente ganancioso e proclamaria para o médico o que provavelmente estava em seu coração, que era que ele não queria apenas mais três ou quatro anos, mas encarar a coisa toda de novo: “[...] Por que”, ele perguntaria, “deve um homem morrer, afinal?” E é claro, ele estaria certo de perguntar. É uma boa pergunta. (1996, pp. 133-134)⁹

E de novo em Auster:

Um homem morrer sem causa aparente, um homem morrer apenas porque é um homem, nos leva para tão perto da fronteira invisível entre a vida e a morte que não sabemos mais de que lado estamos. (p. 11)

Obviamente, não há resposta satisfatória para essa questão. O escritor, ou o artista em geral, aborda o mundo dotando-lhe de sentido. Assim, especialmente no que diz respeito à literatura, o autor se esforça por conduzir a narrativa através de uma linha de racionalidade inteligível. O autor é o deus do mundo de ficção que compõe. E ele se esforça por organizar os eventos que dispõe em sua trama de forma que eles possuam um significado que os legitime enquanto partes de um todo e consigam propelir a estória para frente, para a sua conclusão. Já a vida não se organiza desse modo. Na existência dita real, muitas vezes um acontecimento parece esvaziado de sentido e o

⁹ “It occurred to me that if we were all to sit and talk together in Benjamin’s office for another day or two, my father would eventually overcome his fear of calling down even worse misery upon himself by appearing sinfully greedy and proclaim to this doctor what had to be in his heart, which was that he wanted not just three or four years more, but to tackle the whole damn thing all over again: ‘[...] Why,’ he would ask him, ‘should a man die at all?’ And of course, he would have been right to ask. It’s a good question.”

homem não é capaz de inferir dele a menor partícula de compreensão, diferentemente do que em geral ocorre com o leitor de um romance, por exemplo. Auster demonstra pleno conhecimento dessa diferença quando coloca que

Em uma obra de ficção, supõe-se que haja uma mente consciente por trás das palavras na página. Diante de acontecimentos no chamado mundo real, a pessoa não supõe coisa alguma. A história inventada consiste integralmente em significados, ao passo que a história do fato é destituída de significação além dele mesmo. Se um homem diz para você “Vou para Jerusalém”, você pensa consigo mesmo: que bom, ele vai para Jerusalém. Mas se um personagem em um romance dissesse estas mesmas palavras, “Vou para Jerusalém”, sua reação não seria de modo algum a mesma. Para começar, você pensaria na própria Jerusalém: sua história, seu papel religioso, sua função como lugar mítico. (pp. 163-164.)

Observando por esse prisma, não será difícil perceber que a urgência que esses autores experimentaram de escrever sobre a morte – necessidade que Auster sente logo nos primeiros momentos após receber a notícia do falecimento de seu pai e que acompanha Roth pelos meses e meses em que ele se põe a registrar a trajetória de Herman à medida que esse lida com as provações de sua nova rotina – nada mais é que o impulso da inteligência artística de transpor a vida para a página e assim, mapeada, dissecada, escrutinada em diversos ângulos, quem sabe a vida enfim se revele, declare suas intenções, confesse.

Ocorre que a razão humana simplesmente não possui as ferramentas para compreender a existência em todas as suas nuances, em particular a ocasião da morte. Ronaldo Lima Lins expõe a questão com grande propriedade quando afirma que

a razão ficou na história como um ponto de referência e como um instrumento de investigação frente ao mais atroz dos enigmas, mas, na verdade, um instrumento insuficiente para solucioná-lo. Seja como for, o homem habituou-se ao domínio da razão em seu modo de encarar o mundo e se sentiu totalmente desarmado ao perceber que o irracional ressurgia com violência em seu seio, absolutamente incontrolável. (pp. 31-32)

De modo análogo, Gilles Gaston Granger (2002) recorre ao surrealista André Breton para afirmar a imensa distância entre a vida, cujas leis muitas vezes se esquivam à compreensão humana, e a inteligência, que possui as características próprias de um sistema de organização. Em *Eclipse da razão*, Horkheimer se aproxima desse pensamento ao estabelecer a diferença entre a razão objetiva e a razão subjetiva e explicar o domínio desta última no pensamento moderno. A primeira teoria postula que todos os sistemas do mundo objetivo são governados pela razão; a segunda, ao

contrário, denuncia que só há razão no indivíduo e que a natureza não possui racionalidade intrínseca. Na modernidade, a razão objetiva entra em franca crise por não ser capaz de dar conta de um universo em que o irracional sempre se faz presente, abrindo caminho para que a razão subjetiva se afirme. Desse modo, o que de fato existe não é uma racionalidade própria à natureza, mas um desejo inato do homem de aplicar a sua inteligência racional ao mundo que o cerca. Não há razão no mundo fora do homem e frequentemente esse mundo mesmo se rebela contra qualquer racionalização que o sujeito tente lhe imputar.

Albert Camus fala desse descompasso entre a vontade máxima do homem de compreender o universo e a natureza, que inevitavelmente se esquivava a essa compreensão. Segundo o autor, é justamente dessa oposição entre a necessidade humana de racionalizar o mundo e a negação, a indisponibilidade do universo em fornecer respostas, que nasce o absurdo. Notemos aqui que Camus entende o absurdo como a condição permanente e imutável da existência humana, produto da frustração repetida do sujeito que tenciona sincronizar o mundo à sua inteligência, nascido justamente “no encontro dessa razão eficaz porém limitada com [o] irracional sempre renascido” (op. cit., p. 50). Para ele, assim como para Horkheimer, o homem consciente dessa disparidade não deve ignorá-la ou ceder a ela; permanecerá desvelando a distância intransponível entre a razão e as contingências da vida. Esse indivíduo será capaz de identificar os dois polos em conflito e, sem fechar os olhos para nenhum deles, reconhecerá a majestade da razão e também suas eventuais limitações.

Frente a esse panorama trágico, Camus coloca como únicas atitudes filosóficas dotadas de coerência o permanente questionamento e a revolta constante. Essa revolta significa também não se refugiar em doutrinas que pretendam racionalizar completamente um mundo que não se sustentaria sem a presença do irracional; significa suportar o fardo de uma existência que nunca é plenamente desvendada, uma vida que é dúvida; significa, principalmente, não entregar-se à morte, “a absurdidade mais evidente” (p. 70). Por esse motivo, Camus condena o suicídio, que de certa forma leva o absurdo à sua resolução. O homem consciente não tenta resolver o absurdo, não deseja reconciliar as forças irreconciliáveis do viver, mas abraça a única liberdade que lhe é concedida, a saber, a liberdade de viver no presente, a sua vida, *esta* vida, com todas as suas incoerências, até que ela – e ele – se esgotem.

Faz-se importante notar que o homem não é incapaz apenas de compreender a morte, mas também de travar contato direto com ela. Um cadáver não é a morte, ele é tão somente a projeção de uma ausência. O que antes animava este corpo, a vida, tão

facilmente constatável, ali não mais está. A morte não se presentifica, ela é uma falta, e por essa razão nunca pode ser apreendida, capturada, medida. Da morte, só há o efeito, a ruptura atroz de um ser anteriormente uno. Nas palavras de Auster:

A morte priva um homem do seu corpo. Na vida, um homem e seu corpo são sinônimos, na morte há o homem e há o seu corpo. Dizemos: “este é o corpo de X”, como se este corpo, que antes era o próprio homem, não algo que o representava ou que pertencia a ele, mas sim o próprio homem chamado X, de repente não tivesse mais nenhuma importância. Quando um homem entra em uma sala e apertamos sua mão, não temos a sensação de que cumprimentamos a mão dele, ou o seu corpo, mas sim a *ele* mesmo. A morte modifica isso. Este é o corpo de X, não é X. (p. 21)

Essa ideia ressurge em Roth através de um outro prisma. A velhice e a doença representam uma deterioração do corpo que é de fato um prenúncio da morte; aqui vemos a morte como um processo, que aos poucos e sorrateiramente dissocia o homem de seu corpo, amplia a distância entre os dois, faz com que um já não obedeça ao outro. De certo modo, também na velhice, assim como na doença, o homem – a sua mente, a sua verdade, a sua *alma*, por assim dizer – perde o domínio do seu corpo, domínio que nunca foi realmente total, mas que anteriormente revelara-se mais estrito. Roth alude a essa nova relação com o corpo, quando esse se rebela contra o homem, ao descrever o estado do pai: “[...] ele estava completamente isolado no interior de um corpo que havia se tornado uma aterradora prisão inescapável, a baia de um matadouro” (p. 171).¹⁰ É importante atentar para o fato de que, se a velhice representa a proximidade da morte, ela de modo algum a justifica, como percebe Roth ao repetir para si mesmo, como para se convencer:

Oitenta e seis. Oitenta e seis que se mantinham como uma sentença. Suponho que ao telefonar para Joanna eu estivesse admitindo que até eu sabia que você não poderia ter um pai para sempre. (p. 120)¹¹

, apenas para depois finalmente conseguir algum consolo ao abandonar a pretensão da compreensão impraticável e afirmar:

“Eu não entendo nada.”

[...]

Quatro palavras novamente, coisa muito, muito simples, mas naquela noite, depois de Joanna ter feito o favor de me ouvir, soavam como

¹⁰ “[...] he was utterly isolated within a body that had become a terrifying escape-proof enclosure, the holding-pen in a slaughterhouse.”

¹¹ “Eighty-six. Eighty-six kept coming in like a knell. I suppose in phoning Joanna I was conceding that even I knew you couldn’t have a father forever.”

toda a sabedoria do mundo para mim. Eu não entendia nada. (p. 129)¹²

A situação de Herman Roth, cujo sentido oculto seu filho é incapaz de apreender verdadeiramente, é, no entanto, a que espera qualquer indivíduo cuja trajetória de vida seja longa. Aqui, a única forma de vencer os efeitos da morte no corpo seria abraçando a morte prematuramente, e essa não seria de fato uma vitória, mas uma derrota antecipada. Da mesma maneira como ninguém consegue verdadeiramente vencer a deterioração do corpo, nenhum homem será jamais capaz de vencer a morte. Isso não impede, no entanto, que o homem empreenda diversas tentativas nessa direção, que de antemão já estarão condenadas ao fracasso mais evidente e retumbante.

Tempo e memória

Em *A vida do espírito*, Hannah Arendt afirma o tempo como uma dimensão essencialmente humana, ao reconhecer que

É a inserção do homem, com seu limitado período de vida, que transforma em tempo, tal como o conhecemos, o fluxo contínuo da pura mudança – um fluxo que podemos conceber tanto ciclicamente quanto como movimento linear, sem jamais poder conceber um começo ou um fim, absolutos. (2008, p. 226.)

Nesse ponto, Arendt atribui à morte – ao limitado período de vida do homem – a responsabilidade pela necessidade humana de conceber o tempo e se guiar por ele. O tempo é o prenúncio da morte; é através dela que o tempo repetidamente se confirma. O homem moderno, lutando contra a morte, trava inevitavelmente uma batalha com o tempo – eis porque vivemos numa sociedade que glorifica todos os sinais da juventude, enquanto repudia as marcas da velhice, que são deixam de ser também, em certa medida, os sinais da morte.

Poucas são as armas de que o homem dispõe em sua empreitada contra o tempo. A mais evidente delas certamente é a memória. Arendt expõe esse caráter da memória de reaver, pelo menos na esfera do pensamento, aquilo que já está legado ao passado sem retorno. Através da memória, o homem tem a sensação de poder reter – pelo menos parcialmente – o passado, ser capaz de mantê-lo junto a si, de recorrer a ele, e essa sensação lhe traz algum conforto na sua jornada rumo à morte. Nas palavras da autora:

¹² “ ‘I don’t understand anything.’ [...] Four words again, very, very basic stuff, but that night, after Joanna had done the favor of hearing me out, it sounded like all the wisdom in the world to me. I didn’t understand anything.”

[...] o que ele [o homem] chama de “presente” é uma luta que dura toda uma vida contra o peso morto do passado, que o impulsiona com a esperança, e contra o medo do futuro (cuja única certeza é a morte), que o empurra para trás, para a “serenidade do passado”, com a nostalgia e a lembrança da única realidade de que o homem pode ter certeza. (op. cit., p. 227)

Como expõe a autora, o passado representa uma estabilidade cômoda – já se encontra mapeado, a princípio não apresenta riscos novos, ou quaisquer surpresas, ao passo que o futuro é incerto e tem como única certeza a pior das certezas. Desse modo, face à morte, o homem procura se refugiar nas suas lembranças e elas em alguma medida o amparam, uma vez que fatos vivenciados não podem jamais ser desfeitos.¹³ Essa busca pelo aconchego do tempo já vivido surge em Auster e Roth. São as pequenas recordações, afinal, que restituem a dimensão de realidade da vida pregressa, da mesma forma como a profusão de detalhes (muitas vezes banais e insignificantes em si) diferencia a realidade daquilo que é sonho ou delírio.

Cabe ressaltar a importância não apenas da memória individual, mas de uma memória coletiva, que emerge com grande força nas duas narrativas. Tanto Sam Auster quanto Herman Roth são filhos de judeus que se estabeleceram nos Estados Unidos na virada do século XX e ambos representavam a primeira geração da família nascida nesse país: homens que se tornaram de fato *americanos*, que ajudaram a construir uma nação,¹⁴ todas essas concepções muito coerentes com a história da formação dos Estados Unidos. Ora, se

a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. (Pollak, 1992, pp. 200-212).

, ganha relevância aqui a presença de uma identidade emigrante, de uma identidade judaica – o que é particularmente forte no texto de Roth. Em sua luta por

¹³ Ao menos é essa a impressão do sujeito com relação ao seu passado transformado em memória. Obviamente, a recordação por si só não é prova indiscutível de que um fato ocorreu, da mesma forma como a falta de lembranças de uma situação não impede que ela tenha realmente acontecido, mas essa discussão não seria aqui profícua. Para um interessante retrato da qualidade fugidia da memória, também a respeito da busca da figura paterna, cf. *Del olvido al no me acuerdo*, documentário de Juan Carlos Rulfo, 1999.

¹⁴ Aqui podemos atentar para a construção também de um ideal de masculinidade, a emergência da figura do homem provedor e ao mesmo tempo muitas vezes ausente da vida familiar, imagem essa em consonância perfeita com a geração dos autores e a ideia de paternidade vigente na época. Não é fora de propósito o título da primeira parte do livro de Auster: *Retrato de um homem invisível*. Essa discussão, que remonta a Freud, apesar de rica e relevante para a compreensão das obras tratadas, não será abordada aqui, uma vez que isso representaria uma digressão que afastaria demais o trabalho de seu objetivo original.

dominar o tempo, Herman põe-se a recordar o passado e não perde oportunidades de expor o orgulho da vida já vivida, de seu papel de judeu vencedor, de sua dignidade, enfim, de sua história, e essa vontade de recuperar o ontem é um dos fios condutores da trama de Roth. Numa trajetória dolorosa, com seu estado físico continuamente a piorar, Herman parece se manter inteiramente lúcido, narrando fatos pequenos e grandes de sua vida anterior com grande riqueza de cores e detalhes. Como descreve Roth: “Estar vivo, para ele, é ser feito de memória – para ele se um homem não é feito de memória, não é feito de nada” (p. 124).¹⁵

Esse inalienável valor na memória também se faz presente em Auster quando, na segunda parte de sua obra, intitulada justamente *O livro da memória*, ele a imagina como um espaço físico, com um quarto onde um homem pode se abrigar do mundo, reduzi-lo a uma porção suportável, em uma solidão que é apenas aparente, visto que o sujeito ali se encontra na companhia de todos os resgatáveis fantasmas do seu passado. Como o Meursault de Camus descobrindo em sua cela de prisão que um homem que viveu apenas um dia poderia passar cem anos entre as grades acessando sua memória, sem que jamais lhe faltem novas nuances a trazer à tona, Auster descobre que a solidão não existe, que ela não passa de uma construção, uma invenção. Um homem que recorda nunca está sozinho. De fato, ele reafirma sua inserção na comunidade, sua vida, sua luta contra o tempo. É sintomático que as palavras finais dos textos de Roth e de Auster, em perfeita consonância, revelem tamanha ciência dessa questão:

Foi. Nunca será de novo. Lembre. (Auster, op. cit., p. 192)

Você não deve se esquecer de nada. (Roth, op. cit., p. 238)¹⁶

Os objetos do morto

A tentativa de vencer o tempo através da memória revela-se fútil no instante em que o homem se vai e, com ele, também a *sua* memória. A morte do homem não representa, no entanto, a morte da memória. A memória de quem ele foi permanece ainda com os seus e se presentifica nos objetos do cotidiano que são deixados para trás.¹⁷ Esse conjunto de vestígios representa para os que ficam uma forma de resgate, como uma série de peças de um quebra-cabeça que, se postas lado a lado, lançariam luz

¹⁵ “To be alive, to him, is to be made of memory – to him if a man’s not made of memory, he’s made of nothing.”

¹⁶ “You must not forget anything.”

¹⁷ É claro que essa forma de “presença” também tende a desaparecer, se não com o fim dos próprios objetos, certamente com a morte daqueles capazes de associá-los a esse homem que um dia os possuiu.

a facetas antes desconhecidas daquele que já não se encontra lá. A ocasião da morte empresta à vida sua verdade; teoricamente, não há naquela existência mais nada por descobrir, não existem agora desdobramentos possíveis e ela encontra enfim o seu sentido final, sua plenitude. No entanto, não é exatamente isso que ocorre. A morte não revela tudo, não expõe os segredos e não ditos. Se os objetos deixados aludem a traços nunca antes avistados no homem que os possuiu, aos seus silêncios, aos seus hábitos ocultos, às suas pequenas verdades, eles invariavelmente contam histórias cheias de vazios, espaços em branco, interlúdios ainda mais aterradores, uma vez que agora, na falta do homem a quem dirigir o inquérito, já não podem ser preenchidos.

Um homem não é *um* só homem. Auster percebe bem essa multiplicidade que anima um único ser humano:

Impossível dizer qualquer coisa sem alguma ressalva; ele era bom, ou ele era mau; ele era isso, ou ele era aquilo. Todas são verdadeiras. Às vezes tenho a sensação de que estou escrevendo sobre três ou quatro homens diferentes, bem distintos, cada um deles representa um desmentido de todos os outros. (p. 73)

Nessa direção, um momento da narrativa de *A invenção da solidão* é particularmente digno de nota: aquele em que Auster encontra um retrato do pai em que, com a ajuda de um truque, sua imagem surge repetidas vezes na mesma fotografia. Sam Auster é retratado ali como vários homens ao redor de uma mesa, todos unos e todos ele mesmo, as incontáveis *personas* de um mesmo indivíduo, exatamente da maneira como ele habitaria a memória e a literatura de seu filho: múltiplo.

Um homem não é unívoco. E os objetos que ele deixa, seu jeito de lidar com si mesmo e de acercar-se do mundo, não podem ser transmitidos a quem quer que seja. Ainda que seu quarto seja conspurcado, suas gavetas remexidas, sua intimidade não está realmente aberta à visita. A intimidade de um homem é dele só. É justamente por esse motivo que os vestígios do morto representam um patrimônio ao mesmo tempo reconfortante – uma vez que confirmam a existência daquele indivíduo, mantêm sua presença e guiam a memória – e incômodo – ao suscitarem perguntas que, não sendo jamais respondidas, permanecerão abertas à especulação. Essas reminiscências produzem ainda outro desconforto principal, o de se ver adentrando um ambiente proibido, o espaço do outro, sem qualquer permissão. Essa sensação de estar desrespeitando a privacidade do morto é assim descrita por Auster:

Toda vez que eu abria uma gaveta ou metia a cabeça em um armário, me sentia como um intruso, um assaltante que vasculha os recantos secretos da mente de um homem. Eu continuava à espera de que meu

pai entrasse de repente, olhasse para mim espantado e perguntasse que diabos eu estava fazendo. Não parecia certo que ele não pudesse protestar. (p. 17)

Além de se sentir um invasor, o herdeiro dos bens do homem falecido, não lhe sendo facultada a possibilidade de estabelecer com eles a mesma exata relação construída por seu antigo dono, precisa tentar então inseri-los em seu universo particular, o que nem sempre se mostra uma tarefa das mais fáceis, como revela Auster quando, ao passar a usar os objetos de Sam como se fossem seus, percebe que seu pai se apagara de novo deles, no processo em que essas pequenas concretudes – um relógio de pulso, alguns suéteres – deixaram de ser de Sam para serem *suas*. Esses eram agora novos objetos num novo mundo.

Quando esse processo não ocorre, no entanto, também há dor, talvez uma dor ainda mais terrível do que a que sente Auster ao perceber que os vestígios de Sam se infiltraram em seu cotidiano e passaram a ser simplesmente os traços de sua própria vida. Quando essas reminiscências não são ou não podem ser de fato incorporadas há a dor de tê-las ali, partidas, remetendo sempre a uma ausência. Há o sofrimento dos objetos que não nos dizem respeito e há o sofrimento ainda maior dos objetos que, dizendo respeito a nós, ainda assim não deveriam constituir posse nossa – e aqui reconhecerá a contradição quem já viu a morte fazer voltar às suas mãos um presente ou uma carta entregues, no passado, a um parente ou amigo.

É claro que há uma outra escolha: desfazer-se desses vestígios, que afinal nunca foram completamente nossos, mas essa também não é uma escolha isenta de dor. Auster – encaminhando-se ao caminhão da Legião da Boa Vontade para depositar diversas gravatas de seu pai, algumas delas ainda vivas nas suas lembranças – e Roth – relatando a urgência de Herman para se livrar das coisas de sua esposa logo após o funeral dela – compreendem essa dor, a dor de decidir o destino de miudezas perdidas, dispostas aparentemente a esmo, esvaziadas de sentido como “os utensílios de cozinha de alguma civilização desaparecida” (Auster, *idem*).

Em Roth essa questão reaparece de uma maneira nova, quando o autor acompanha o pai se desfazer, em vida, de diversos objetos, geralmente presenteando aqueles à sua volta, como para poupar os herdeiros do transtorno com miudezas. Esse proceder representa uma inversão e chega a causar inclusive o arrependimento do próprio Herman, quando percebe estar abrindo mão de artefatos que possuem uma importância intrínseca no contexto do seu viver. Herman se livra dos seus objetos, como que aceitando a proximidade da morte, para depois perceber que ainda há vida, e que

essa vida é reafirmada nas pequenas posses do dia a dia, em sua função, sua disposição no espaço, seu valor íntimo. Quando Herman lamenta sua decisão de ter se despedido de um artefato religioso, ele o faz movido pela mesma exata força que o impulsiona a declarar, uma vez tendo descoberto que o filho lhe sonegava informações, com a justificativa de não suscitar um estado de preocupação que poderia agravar seu quadro: “Isso não cabe a você decidir” (p. 228);¹⁸ como a dizer em voz alta: “Aqui ainda há vida”. E continuará a haver mesmo após a morte, pelo menos enquanto um sem-número dos vestígios daquele homem que falece forem guardados pelos seus. Assim, temos em Auster e Roth as lembranças de família (no último, uma caneca que remonta a seu avô é particularmente forte), que dão voz a muitas vidas e muitas mortes, remetendo a pessoas que se tornam cada vez mais distantes e desbotadas. Até que por fim, numa espécie de outra e ainda mais terrível morte, essas referências também se apagam.

Criar para o fogo

A morte iguala a todos os homens, talvez essa seja, no fim das contas, a única igualdade possível em um mundo tão díspar. Como bem percebe Herman Roth, ao atestar que “essa é a única coisa boa que você pode dizer da morte – ela pega os filhos da puta também” (p. 204),¹⁹ todos os homens, não importa como decidam organizar suas vidas, seu caráter, suas crenças, têm o mesmo destino. E todos eles vivem com uma esperança nunca totalmente admitida, jamais alardeada em voz alta, de vencer a morte. Essa leve esperança que se dirige à frustração certa é o que move a vida humana, o que faz com que o indivíduo resista e, a despeito do irracional de sua condição, construa uma existência cujo desfecho completo ele mesmo não poderá divisar. Não há alternativas, afinal.

Em sua incansável batalha contra a morte certa, o homem busca conforto no seu passado, na sua história transcrita tanto através de suas recordações, como por indícios físicos, objetos que constituem um legado, como provas concretas de que um homem de fato *era*. Essas pequenas provas de certa forma esticam a existência de um homem além de sua brevidade e transmitem aos seus um pedaço de sua verdade. Esse reconhecimento de sua existência pelos mais próximos não satisfaz, contudo, o desejo do homem – ou, pelo menos, da maioria dos homens. Planejando multiplicar sua vida e atribuir-lhe um alcance que ultrapasse a morte – ainda que a empreitada se revele de novo fútil, tendo em vista que o alcance da morte é sempre além, ilimitado, e não há

¹⁸ “‘That’s not for you to decide.’”

¹⁹ “‘That’s about the only good thing you can say for death – it gets the sons of bitches, too.’”

nada que seja lembrado que não possa, com o tempo, cair no esquecimento – o sujeito busca a notoriedade, o reconhecimento de seus feitos; tenciona, enfim, deixar uma obra. O artista personifica e amplia essa vontade do homem comum, como já o coloca Becker em seu ensaio sobre o tema. Criando, imagina estender os horizontes de sua efemeridade, tornar-se atemporal. A composição artística remete ao seu autor e presentifica-o, sendo para ele “a oportunidade única de manter sua consciência e de fixar suas aventuras” (Camus, op. cit., p. 110). Tomando por esse ângulo, tanto Auster quanto Roth escrevem não somente para melhor compreender o irracional da morte e a existência do pai; ou para fixarem a história e a memória desse – intenção que Auster revela logo no início da narrativa, quando relata:

[...] compreendi que eu teria que escrever sobre meu pai. [...] Simplesmente estava ali, uma certeza, uma obrigação que começou a se impor a mim no instante em que recebi a notícia. Pensei: meu pai se foi. Se eu não agir depressa, sua vida inteira vai desaparecer junto com ele. (p. 12)

, e que Roth continuamente reafirma durante os diversos meses em que compõe sua espécie de diário acompanhando a caminhada final de Herman, objetivo que emerge novamente na viva metáfora do pai que surge em sonho para lhe dizer que “tinha lhe vestido para a eternidade com as roupas erradas” (p. 237),²⁰ ou ainda para agirem diante do peso da impotência – a de Auster, com relação à morte já consumada de Sam e a de Roth, no que diz respeito à sua impossibilidade de salvar Herman de sua condição (sua qualidade de espectador de um processo terrível que ele não tem armas para deter). Não, não apenas. Auster e Roth se entregam às suas obras para nelas gravarem a si mesmos e com isso suplantarem não apenas a morte dos seus, mas, cada qual, a morte de si.

Confrontados pela ocasião da morte, que lhes rouba o pai e, com ele, um tanto deles mesmos, os autores questionam a legitimidade dessa contingência da existência, se chocam com sua brutalidade, com seu caráter injustificável, sua violência inesperada. Registram suas impressões como quem planeja um contra-ataque: dissecam a morte, tentando compreendê-la racionalmente, exilados do espaço totalizante de uma fé que se dedica a explicar tudo, para apenas falhar repetidamente. E percebem que tal compreensão se faz impossível. Da intimidade da morte em sua proximidade mais desesperadora, eles compõem e celebram a vida, seja fixando a memória, recorrendo à tradição familiar, refugiando-se num passado acolhedor e seguro, criando. Em última análise, a capacidade que eles demonstram de alvejar a morte, de retratá-la, de pensá-la,

²⁰ “I had dressed him for eternity in the wrong clothes.”

é de fato uma demonstração apaixonada do seu desejo de vida. Com sua consciência e sua verdade, Auster e Roth personificam o homem absurdo de Camus, um sujeito que não se entrega à morte, que corre permanentemente em direção à vida, a vida que ainda resta, o tempo que se faz, agora, presente. A posição de ambos não é, de modo algum, de natureza pacífica. Eles não explicam a morte – não a decifram, não a decodificam em uma linguagem religiosa estéril, não se harmonizam com sua força, não se curvam sob seu jugo, e, principalmente, não se calam. A força comum aos dois textos é mostrar a irracionalidade da condição humana, sem se deixar esmagar por ela. O poder dessas narrativas se faz numa pergunta: “Por que deve um homem viver para morrer?”, e mais que isso, na capacidade de continuar perguntando, mesmo quando sabemos que não há respostas, à semelhança do homem que não desiste da vida, mesmo sabendo da assustadora realidade da morte.

Referências bibliográficas

- ARENDDT, Hannah. **A vida do espírito**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- ARIÈS, Philippe. **História da morte no ocidente: da Idade Média aos nossos dias**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- _____. **História social da criança e da família**. 2ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 2006.
- AUSTER, Paul. **A invenção da solidão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BECKER, Ernest. **A negação da morte**. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- _____. **O estrangeiro**. 29ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- GRANGER, Gilles Gaston. **O irracional**. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- HORKHEIMER, Max. **Eclipse da razão**. 7ª ed. São Paulo: Centauro, 2002.
- LIMA LINS, Ronaldo. “O conceito de morte na era da atrocidade”. In: **Violência e literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.
- POLLAK, Michael. “Memória e identidade social”. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 5, 1992, pp. 200-212.
- ROTH, Philip. **Patrimony**. New York: Vintage International, 1996.
- ZIEGLER, Jean. **Os vivos e a morte – uma “sociologia da morte” no ocidente e na diáspora africana no Brasil, e seus mecanismos culturais**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

