

Literatura & Suicídio



Willian André

Lara Luiza Oliveira Amaral

Gabriel Pinezi

EDITORA FECILCAM







Literatura & Suicídio

EDITORA **FECILCAM**

CNPJ: 75.365.387/0001-89

Av. Comendador Norberto Marcondes, 733
Campo Mourão, PR, CEP 87303-100
(44)3518-1838

campomourao.unespar.edu.br/editora/
editoradafecilcam@yahoo.com.br

Diretora: Suzana Pinguello Morgado

Vice-Diretora: Fabiane Freire França

Coordenador Geral: Willian André

Coordenadora Consultiva: Ana Paula Colavite

Secretário Executivo: Jorge Leandro Dalconte Ferreira

Conselho Científico desta publicação

Anélia Montechiari Pietrani (UFRJ)

Augusto Rodrigues da Silva Junior (UnB)

Eurídice Figueiredo (UFF)

Fabio de Carvalho Messa (UFPR)

Rosani Úrsula Ketzer Umbach (UFSM)



Literatura & Suicídio

Organizadores:

Willian André

Lara Luiza Oliveira Amaral

Gabriel Pinezi

© Editora FECILCAM

© 2020, dos autores

“O suicídio na literatura” © 2017 *Diálogos Literários*, © 2017 Gustavo Ramos de Souza e Willian André; “Literatura e suicídio: alguns operadores de leitura” © 2018 *Acta Scientiarum, Language & Culture*, © 2018 Willian André; “Sobre o conceito de suicídio” © 2018 *Estação Literária*, © 2018 Willian André; “A toxidez da escrita como um destino da sublimação em David Foster Wallace” © 2010 *Psicologia USP*, © 2010 Ana Cecília Carvalho; “Em busca da negatividade perdida: considerações sobre o papel dos ‘especialistas do suicídio’ e a tarefa da crítica literária” © 2020 Rodolfo Rorato Londero; “O amor e o suicídio na literatura grega arcaica: épica, mélica e tragédia” © 2020 Gabriel Pinezi; “O suicídio por amor nas literaturas cortesa e romântica (séc. XII-XIX): do perigo da paixão ao sentido da existência” © 2020 Gabriel Pinezi; “A desgraça é variada: o suicídio nas narrativas fantásticas” © 2019 *Revista Garrafã*, © 2019 Lara Luiza Oliveira Amaral; “O suicídio de Van Gogh ou Da incompatibilidade entre psiquiatria e arte a partir de Artaud” © 2020 Renan Pavini; “A arte de morrer: a poética do suicídio em Sylvia Plath” © 2018 *Estação Literária*, © 2018 Lara Luiza Oliveira Amaral; “As vítimas da espera: *Os suicidas*, de Antonio Di Benedetto” © 2020 Gustavo Ramos de Souza; “Autoficção e suicídio: a ira e os bramidos de Sergio Blanco” © 2020 Ricardo Augusto de Lima; “A impressão luminosa da melancolia: a arte expandida na obra de André Penteado” © 2020 Adriana Soares de Almeida; “*Niebla e Jerusalém*: da sensação de vazio à ideia suicida” © 2020 Luzia Aparecida Berloff Tofalini.

Capa, Projeto Gráfico e Diagramação: Willian André

Imagem da capa: *Agony* (1947), de Arshile Gorky©

Editoração e Composição: Editora FECILCAM

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Agência Brasileira do ISBN - Bibliotecária Priscila Pena Machado CRB-7/6971

L776 Literatura & suicídio [recurso eletrônico] / orgs. Willian André, Lara Luiza Oliveira Amaral e Gabriel Pinezi. — Campo Mourão : FECILCAM, 2020.

Dados eletrônicos (pdf).

Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-88753-57-0

1. Suicídio na literatura – História e crítica. 2. Morte na literatura. 3. Ensaios literários. I. André, Willian. II. Amaral, Lara Luiza Oliveira. III. Pinezi, Gabriel. IV. Título.

CDD 809.93354

Literatura & Suicídio

Willian André

Lara Luiza Oliveira Amaral

Gabriel Pinezi

EDITORA **FECILCAM**

2020



Em memória de A. Alvarez (05/08/1929 - 23/09/2019)

Quando estávamos finalizando a organização deste material, foi noticiada a morte de Alfred Alvarez, aos 90 anos de idade, devido a uma pneumonia viral. Alvarez, que em sua juventude sobreviveu a uma tentativa malsucedida de suicídio, foi o autor do livro *The Savage God: a Study of Suicide*. Meio século depois de sua publicação original, esse livro continua representando uma das abordagens mais honestas, profundas e sensíveis do fenômeno do autoaniquilamento, e seu legado ainda deita ecos nos estudos mais recentes sobre o assunto. Em parte, nosso livro é uma prova disso. Pelas contribuições inestimáveis de Alvarez às nossas próprias percepções, dedicamos este livro à memória dele.



Nota dos organizadores	11
Apresentação:	
Não há mais que o nada (Alamir Aquino Corrêa)	15
PARTE 1: ALGUMAS QUESTÕES INTRODUTÓRIAS	
O suicídio na literatura (Willian André; Gustavo Ramos de Souza)	27
Alguns operadores de leitura (Willian André)	47
Sobre o conceito de suicídio (Willian André)	75
A toxidez da escrita e o suicídio do escritor: uma abordagem psicanalítica (Ana Cecília Carvalho)	105
Em busca da negatividade perdida: considerações sobre o papel dos “especialistas do suicídio” e a tarefa da crítica literária (Rodolfo Rorato Londero)	127
PARTE 2: DESDOBRAMENTOS	
O amor e o suicídio na literatura grega arcaica: épica, mélica e tragédia (Gabriel Pinezi)	145
O suicídio por amor nas literaturas cortesã e romântica (séc. XII-XIX): do perigo da paixão ao sentido da existência (Gabriel Pinezi)	167
A desgraça é variada: o suicídio nas narrativas fantásticas (Lara Luíza Oliveira Amaral)	213
O suicídio de Van Gogh ou Da incompatibilidade entre psiquiatria e arte a partir de Artaud (Renan Pavini)	243
A arte de morrer: a poética do suicídio em Sylvia Plath (Lara Luíza Oliveira Amaral)	271
As vítimas da espera: <i>Os suicidas</i> , de Antonio Di Benedetto (Gustavo Ramos de Souza)	291
Autoficção e suicídio: a ira e os bramidos de Sergio Blanco (Ricardo Augusto de Lima)	309
A impressão luminosa da melancolia: a arte expandida na obra de André Penteadó (Adriana Soares de Almeida)	347
<i>Niebla e Jerusalém</i> : da sensação de vazio à ideação suicida (Luzia Aparecida Berloff Tofalini)	371
Sobre os autores	399



Nota dos organizadores

Caro leitor,

O presente e-book dá continuidade a uma série de iniciativas que temos fomentado com o intuito de consolidar os estudos brasileiros sobre o suicídio na literatura. Tanto no Brasil quanto em outros países, sempre foram realizadas pesquisas esporádicas acerca da questão do autoaniquilamento na matéria literária, mas ainda é possível afirmar que a área de Letras carece de empreendimentos mais vigorosos nesse sentido. A instituição de uma “cultura” da pesquisa sobre a morte voluntária na literatura, na qual temos trabalhado desde 2016, só será possível a partir do esforço coletivo. Pensando nisso, reunimos aqui um grupo de pesquisadores que, adotando perspectivas diversas, possuem interesse pelo tema.

Como resultado, chegamos à composição de um mosaico que, prezando por uma iniciativa interdisciplinar e plurissignificativa, mas sempre tomando o objeto literário como ponto de partida, oferece olhares diversos acerca do autoaniquilamento em produções narrativas, poéticas e dramáticas.

Parte do material que compõe o volume é oriundo de publicações já realizadas pelos pesquisadores em outros veículos, e outra parte consiste em textos inéditos, nunca antes publicados. No caso daqueles trabalhos já divulgados previamente, os autores tomaram a liberdade de realizar pequenas alterações com vista a eventuais ajustes ao conjunto desta obra.

O livro se divide em duas partes principais. Na primeira delas, lançamos algumas questões introdutórias com o objetivo de estabelecer direcionamentos e linhas de análise. A segunda parte, mais abrangente, consiste em uma variada gama de desdobramentos possíveis, apresentando reflexões específicas sobre a morte voluntária na literatura.

Em nossa presente conjuntura sociocultural, que tanto clama sobre a necessidade de se debater o suicídio, mas, paradoxalmente, impõe

limites vexatórios sobre as esferas do discurso que possuem “validade” para abordá-lo, julgamos premente o engajamento de pesquisadores da literatura nesses debates, de modo a diminuir os preconceitos e equívocos que eles muitas vezes suscitam. Em última instância, esse é o principal objetivo deste livro.

Expressamos sinceros votos de que a leitura possa ser produtiva e prazerosa, e que dê ensejo ao desenvolvimento de outras pesquisas relacionadas à perspectiva literária sobre o ato extremo daqueles que abrem mão da própria vida.

Willian, Lara, Gabriel

since no man knows aught
of what he leaves,
what is't to leave betimes?

(Shakespeare,
Hamlet, Act V, Scene II)



Não há mais que o nada

*“Human kind cannot bear very much reality”
Four Quartets*

*“April is the cruelest month, breeding
lilacs out of the dead land, mixing
memory and desire, stirring
dull roots with spring rain”
The Waste Land*

(T. S. Eliot)

Durante uma estadia na cidade de Colônia em 2000, para reunião acadêmica sobre o impacto da mídia na memória social, tive a oportunidade de visitar duas exposições que me marcaram profundamente: a *Körperwelten* (Mundos Corpóreos), organizada por Gunther von Hagens, e um conjunto de pinturas anônimas no Römisch Germanisches Museum, a retratar a Peste Negra do século XV. A partir do sentimento aflorado, catalisando as emoções da morte de minha mãe cerca de dois anos antes (algo que eu havia buscado negar), resolvi ofertar, em meu retorno ao Brasil, a disciplina “Formas e Motivos na Literatura Brasileira” focada no tema da morte, a partir de Machado de Assis, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Guimarães Rosa e vários poetas (especialmente Álvares de Azevedo e João Cabral de

Melo Neto), no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina.

Um tanto de recolha emotiva, um tanto de exploração crítica. A experiência acabou por matizar demais a minha pesquisa sobre o assunto, enveredado na ficção de Jorge Amado, Cornelio Penna e na poesia de Ivan Junqueira. Com o tempo, acabei por transformar a disciplina em algo mais amplo: “A morte na literatura e nas artes”. Sinal disso é um conjunto razoável de teses e dissertações que orientei sobre a representação da morte na literatura e nas artes. Sobressai, claro, o presente livro, vez que nele estão capítulos de vários de meus ex-alunos, já pensados de forma independente. Assim, sinto-me particularmente honrado em tecer essas considerações iniciais, bastante perfunctórias, vez que o bom e profundo tratamento do assunto está nas páginas seguintes.

No conjunto dos motivos da morte, a matéria do suicídio é sobremaneira importante no contexto literário, dado o elevado número de textos a tratar do assunto, particularmente pela índole trágica e/ou romântica ou de escritores que cometeram o suicídio. Mas essa qualidade a atizar nosso raciocínio, pelo enfrentamento voluntário da morte, afasta muitos, pelo medo social imposto, a tornar o tópico uma proposição de quase epidemia temível e temerável (muito em razão de Goethe e seu Werther enquanto fundamentos do romantismo ocidental).

O jornal *New York Times*, em resenha tratando de texto basilar (*The Savage God*), afirma que A. Alvarez consegue transformar o assunto em algo belo. Aqui, parece-me, reside todo o fundamento de qualquer abordagem literária (seja criativa ou crítica) do suicídio, como tema ou como circunstância. Em outros termos, considerar o tema tem vantagens e desvantagens, especialmente, repito, pela aura do proibido ou tabu. Assim, a presente coletânea, tanto em sua primeira parte sobre a conceituação do suicídio, quanto na parte seguinte onde se discute a representação do suicídio ou as marcas biográficas de um suicida em sua obra literária, permite que haja um olhar mais cuidado nas questões

do estudo escolar de tais obras e autores, nas concepções do suicídio e seus efeitos emotivos e nos critérios de canonização historiográfica.

Em “Burnt Norton”, o primeiro dos “Four Quartets” de T. S. Eliot, na epígrafe a abrir esse texto, um pássaro diz que a humanidade não pode suportar muito a realidade. Afinal, o que é a realidade nesse ponto? Tanto o passado quanto o futuro estão ali nessa fala, presentes enquanto uma única coisa: a inexplicabilidade da vida. Afinal, se somos e temos certeza de que somos (*cogito ergo sum*), sabemos que não seremos mais em algum ponto da vida. Isso é inaceitável! Daí, buscamos o divertimento das *Pensées* de Blaise Pascal, evitando saber que haverá a morte. Estar diante dela, sem medo, sem apego, é o fundamento do suicídio, mesmo que para muitos seja uma fuga da realidade, visão talvez por demais cristã, na esteira da imitação de Cristo. Negar a vida acaba destruindo a nossa própria vontade de viver por sua inconsequência. Ou não sermos mais que o pó que é e continuará a ser pó, sem marcarmos nada. O suicida parece ter consciência disso ou, pelo menos, podemos pensar assim, diminuindo nossa culpa e a dele.

O tratamento do assunto, mesmo que interessante sob o aspecto da frase de Virgílio: *felix qui potuit rerum cognoscere causas*¹, causa bastante reserva, especialmente no ambiente escolar. Vários são os escritos que buscam evidenciar o perigo da exposição de textos sobre o suicídio ou histórias de suicidas, especialmente entre jovens. Não é de outra sorte a série de advertências ditas pelos atores no início da série *13 Reasons Why* (transposição do romance de Jay Asher). Berman e Schiff (2000)² relatam sua preocupação com os estudantes, vez que enfrentar certos assuntos poderia alterar o estado de sua saúde mental; tudo começa com a oferta em 1994 de “Literary Suicide”, uma disciplina pós-graduada na University at Albany. Com efeito, tanto no

¹ Verso 490 do Livro II das *Geórgicas*.

² BERMAN, Jeffrey; SCHIFF, Jonathan. Writing about Suicide. Anderson, Charles M., Ed.; MacCurdy, Marian M., Ed. *Writing and Healing: Toward an Informed Practice*. Refiguring English Studies. Disponível em: <https://eric.ed.gov/?id=ED436788>.

mundo escolar quanto naquele mediático, existe um temor da possível influência de qualquer situação “perigosa” aos alunos e ao público leitor/espectador, assunto que tem provocado várias polêmicas recentes nas universidades. A classificação etária de obras artísticas e a preocupação do Estado na proteção de crianças e adolescentes, por extensão aos alunos universitários, são formas de cuidado. Parece-me que tais circunstâncias censórias estão fundadas em dois modelos a tratar da influência da comunicação na sociedade: aquele do cultivo, pela gradual acumulação de fatos pelo indivíduo, proposto por Gerbner³ (1967), e o modelo da agulha hipodérmica, proposto por Schramm⁴ (1982), capaz de transtornar as percepções da realidade e comportamentos da sociedade. Obviamente, há uma longa história de tentativas de segredo sobre o suicídio, evidenciando a larga preocupação com o assunto.

Lidar com o suicídio e literatura, quer como tabu quer como negação dele, como é o caso dessa coletânea, se insere na tradição brasileira recente de uma crítica literária de índole temática. Claro está que os primeiros textos estavam mais fundados nas questões da raça, da cor, da pobreza, ou talvez, em síntese, das origens e motivações nacionais. Vários autores, desde o Modernismo, criaram uma esteira de observação macroscópica do universo literário. Importa menos o autor ou o momento, prevalecendo as relações de causa e efeito. Mais recentemente, algumas abordagens também pinçaram a nossa condição subalterna ou subdesenvolvida, que tanto preocupou o romance regionalista de 30, como é o caso de David Brookshaw e de Roberto Schwarz. No advento de uma crítica universitária mais engajada e mais provocativa, as figuras femininas e feministas, a literatura gay, a violência contra negros e pobres (ou negros pobres), no conjunto, mostram análises e interpretações ideologicamente marcadas. Por outro

³ GERBNER, G. An Institutional Approach to Mass Communications Research. In: Lee Thayer, ed. *Communication: Theory and Research: Proceedings of the First International Symposium*. Springfield, Ill.: Thomas, 1967.

⁴ SCHRAMM, W.; PORTER, W. E. *Men, Women, Messages and Media*. 2 ed. New York: Harper & Row, 1982.

lado, surgem tentativas de destaque de marginalidades mais distantes, como a loucura e os hospícios, os males da saúde contemporânea, e, por fim, o suicídio.

A parte inicial deste livro, sob a tutela de Willian André, Gustavo Ramos de Souza, Ana Cecília Carvalho e Rodolfo Rorato Londero, organiza, nos limites possíveis, a presença do suicídio na literatura, o contexto do escritor suicida e sua motivação psicanalítica. Muito da discussão introdutória funda-se na obra seminal de A. Alvarez, com pinceladas de Maurice Blanchot, Albert Camus, Jacques Derrida e Jacques Rancière; não poderia ser de outra forma, dada a sua condição já estabelecida. Interessantemente, André aponta as abordagens amplas a tratar de muitos autores e obras, partindo para um leque de especificidades que chama de operadores de leitura, a fazer um *punctum* em obras e autores específicos. De ordem mais técnica, salta aos olhos o material intitulado “Sobre o Conceito do Suicídio”, a que voltarei mais adiante.

Recomendo, com particular destaque, a visita feita por Ana Cecília Carvalho ao cânone dos escritores suicidas. Escrever pode ser uma solução, criar é também existir ou não morrer. Há um perigo, obviamente, tentar usar do texto para encontrar a motivação do suicida, algo por demais denso e indevassável. Os argumentos de Carvalho fundam-se na teoria freudiana da sublimação, tornando-se matéria de dúvida, logo de conhecimento acerca da escrita criativa, mesmo que disfuncional. A fazer um decalque de sua proposição final, escrever é um ato a provocar o término da vida, pois que exaurida.

Londero trata de assunto tangente àquilo que busquei como primeiro ponto dessa digressão: a escrita literária é menos poluente e mais explicativa da emoção? Se, em outras áreas, usamos da ficcionalidade como forma de viver algo sem ter de ser, o fingimento pessoano, no suicídio é o silêncio a única saída, ou há de se tratar do assunto, falar, discutir, desta forma sentir-se menos solitário e menos sozinho? É pela percepção estética que nos conhecemos, entendemos quem somos, mesmo em face de estados depressivos ou melancólicos.

A incomodar profundamente, o suicídio desperta em nós várias atitudes judicativas ou tentativas de explicação da vontade de morrer. O material de André acerca do conceito do suicídio lista e comenta as defesas e os ataques ao suicida. Aquele que terminou sua vida pode ser um covarde, um bom cidadão ou alguém em quem a felicidade inexistente, dentre as várias possibilidades. Bastante centrado na religião e seu dogmático “não matarás”, o conceito do suicídio mostra-se um atentado ao ditame social, um grito individual de liberdade e a suprema negação da vontade divina, na mitologia ocidental. Em *Melancholia*, recente filme de Lars von Trier, em que a imagem shakespeariana de Ofélia se mostra mais que significativa tanto pela pintura de John Everett Millais quanto pela fluidez mimética da personagem Justine, o estado de desespero diante da morte iminente provoca na personagem John um abandono, uma saída, um controle de si mesmo, para morrer antes de morrer. Nesse aspecto, ainda na sequência narrativa de *Melancholia*, como julgar aquele que decide sobre sua própria morte?

Entretanto, em pequeno adendo, gostaria de tratar de duas figuras psicológicas afeitas ao suicídio. Uma delas é a destruição de constructos familiares pelo suicídio, como anotou Margaret Higonnet (2000)⁵, ou os sobreviventes do suicídio, como propôs Jeffrey Berman⁶ no capítulo “Soul Mates and Silent Suffering”, retomando o problema do estudo escolar de obras literárias onde há suicídio. Em outros momentos e escritos, tenho defendido a existência de uma figura particular, aquela do “deixado”, que é aquele que morre junto com o morto, passando a ser um novo eu: o ser-que-vive-a-carregar-o-ser-que-morreu.

Esse compromisso social, que remonta literariamente à *Antígona* de Sófocles, mostra a experiência de ter em si a memória que se foi, que terminou, que não há mais, mas resilientemente se mostra no que se sente deixado. Somos todos deixados de uma forma ou de outra por aqueles que se foram, daí o adágio pesado elegíaco do *ubi sunt qui ante*

⁵ HIGONNET, Margaret. Frames of female suicide. *Studies in the Novel*, vol. 32, n. 2, summer 2000, pp. 229-242.

⁶ BERMAN, Jeffrey. *Surviving Literary Suicide*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1999.

nos fuerunt. Quando pensamos triste e saudosamente naqueles que se foram, precisamos perceber que também fomos, deixamos de ser, nascemos com outra figuração, aquela de carregar, como Teresa Batista ou Paulo Honório, os mortos. Nada mais a propósito que a expressão em Lucas 9: 59-62 – que os mortos enterrem seus mortos. Essa consciência de que há aqueles que se supõem vivos, entretanto mortos, na fala de Cristo, nos agride frontalmente por termos aversão à noção de nossa própria finitude. Entretanto, anotando a ilustração dada a mim por Orna Levin, não há aí uma sobrevivência, em geral termo que denota a culpa daqueles que passaram por circunstâncias absurdas, quer em acidentes quer em holocaustos, quando seguem vivendo quando não mais deveriam viver. Insisto na figura do deixado pela sensação do vazio provocado, na ordem natural das coisas, quando a primavera também resulta na aceitação da morte do que não pode mais viver, como se lê no trecho de “The Burial of the Dead”, a segunda epígrafe deste texto.

A outra figura psicológica importante, ainda que rara em termos literários, é daquele que tenta o suicídio e não morre. Quer dizer, pária, caminha com o estigma do insucesso e o pecado de ter atentado contra a própria vida e contra Deus, se aceito esse último contexto. Essa culpa imensa, que vemos em alguns textos literários daqueles que tentaram o suicídio várias vezes até ter sucesso, os transtorna, como mortos que são e não são, distanciados da vida, marcados pela tristeza e pelo abandono, inclusive e principalmente familiar.

A segunda e mais larga parte deste livro, com capítulos de Gabriel Pinezi, Lara Luiza Oliveira Amaral, Renan Pavini, Gustavo Ramos de Souza, Ricardo Augusto Lima, Adriana Soares de Almeida e Luzia Aparecida Berloff Tofalini, é uma recolha e uma visitação de autores e obras, alguns já muitas vezes citados por esse matiz, o do suicídio como solução, mesmo que moralmente reprovável para muitos de nós. As ilações e apontamentos, apesar do cânone, têm o poder de discutir a qualidade da arte enquanto exercício de futurição, quer dizer, de enfrentamento da morte. Claro que há novidades nas páginas seguintes,

mas noticiá-las aqui significa talvez ler erroneamente a sua capacidade significativa. Essa condição da visita feita pelos autores marca um elemento historiográfico importante - a aura de orgulho e de admiração pelas obras de escritores que cometeram o suicídio. Mais que a vida ceifada antes da hora, quando diante de genialidades como foi o caso da doença de Álvares de Azevedo e do acidente de Mário Faustino, o suicídio de escritores transtorna o cânone literário pela qualidade singular, tanto pelo fim de vida inesperado, abrupto e devastador, quanto pela profundidade psicológica que muitos trouxeram para seus textos, com é o caso de Cesare Pavese e Sylvia Plath.

Fico ao cabo com o título deste texto, não há mais que o nada, mas isso não quer dizer que seja ruim - é uma conclusão, a vida com sentido seria vivida. Albert Camus (2010: 42) diz que “um homem sem esperança e consciente de sê-lo não pertence mais ao futuro”⁷, aquela condição em que o homem se vê vazio. Talvez seja um argumento que motiva a contemplação do suicídio como apenas um episódio, mas que dói demais em nós que aqui estamos.

Alamir Aquino Corrêa

(Professor Associado da Universidade Estadual de Londrina)

⁷ CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.





PARTE 1

Algumas questões introdutórias



O suicídio na literatura*

Willian André
Gustavo Ramos de Souza

Fôssemos um pouco menos céticos, poderia espantar-nos o fato de o tema “suicídio” ainda caracterizar tabu em idos das primeiras décadas do século 21. Para sorte dos intransigentes, o quase entre-lugar a que são cada vez mais relegados os esforços de nossa produção intelectual continua a garantir um espaço de discussão sobre questões subversivas e desconcertantes.

A ideia de desenvolver reflexões sobre o suicídio no campo dos estudos literários surgiu a partir de conversas informais, nos corredores da universidade, e, ganhando corpo, tornou-se projeto de pesquisa. O texto ora apresentado consistiu em um dos primeiros resultados parciais dessa iniciativa: ao longo das atividades realizadas durante o *1º Encontro Nacional de Diálogos Literários: um olhar para as poéticas contemporâneas*, em novembro de 2016, os autores, em colaboração, ministraram um minicurso intitulado “Literatura e suicídio”, e propuseram um simpósio com o tema “O suicídio na literatura”.

O simpósio em questão reuniu 13 comunicações, propiciando recortes e perspectivas de abordagem diversas sobre o objeto aqui contemplado (apenas a título de menção, as comunicações apresentadas trataram dos autores: Goethe, Strindberg, Mário de Sá-Carneiro, Manuel Bandeira,

* Artigo originalmente publicado nos *Anais do 1º Encontro Nacional de Diálogos Literários: um olhar para as poéticas contemporâneas*. Campo Mourão: UNESPAR, 2017, p. 459-467.

Sylvia Plath, Enrique Vila-Matas, D. F. Wallace, Sarah Kane, Gonçalo Tavares, André de Leones, além da cineasta e atriz Petra Costa)².

Um dos principais pontos norteadores para o desentranhar de nossas considerações sobre a possibilidade de se estudar o suicídio a partir da matéria literária é o volume *The Savage God: a Study of Suicide*, publicado pelo britânico Alfred Alvarez em 1971³. Logo no prefácio do livro, o autor pondera sobre a quantidade notável de pesquisas que vêm abordando, em um volume crescente e em diversas áreas do conhecimento, o tema “suicídio”, e assinala que, na época em que começou a estudar o assunto, não esperava se deparar com um número tão grande de trabalhos:

Quando comecei, tinha a idéia ingênua de que não havia muita coisa escrita sobre suicídio: um belo ensaio filosófico de Camus, *O mito de Sísifo*; o ótimo e competente livro de Emile Durkheim; o inestimável compêndio de Erwin Stengel, publicado pela Penguin; e um excelente mas já esgotado levantamento histórico de Giles Romilly Fedden. Não foi preciso muito tempo para eu descobrir que estava enganado. Existe uma quantidade imensa de obras sobre o assunto, e ela cresce a cada ano que passa. (...) Os sociólogos e psiquiatras clínicos, em especial, têm sido particularmente incansáveis. É possível, no entanto - na verdade, é até fácil -, fazer uma leitura cuidadosa de quase qualquer um de seus inúmeros livros e artigos sem perceber nem uma única vez que

² Daquele momento inicial em novembro de 2016 até aqui, outros seis simpósios foram realizados: “Tomar uma overdose, cortar meus pulsos, e então me enforcar’: o suicídio e a literatura” (Willian André e Gabriel Pinezi) - VII SELLF, UNESPAR/Paranaguá, dez/2016; “O suicídio contemplado por diversas áreas do conhecimento” (Willian André e Gabriel Pinezi) - VII ENIEDUC, UNESPAR/Campo Mourão, set/2017; “*Sui Caedere*: reflexões sobre suicídio e literatura” (Willian André e Luzia Berloff Tofalini) - V CONALI, UEM/Maringá, set/2017; “E os filhos de Saturno devoraram a si mesmos’: melancolia e suicídio na literatura” (Willian André e Gabriel Pinezi) - 5º CIELLI, UEM/Maringá, jun/2018; “A mulher suicida: arquivos do autoaniquilamento feminino” (Willian André e Lara Luiza Oliveira Amaral) - I EGEDIC, UNESPAR/Campo Mourão, ago/2018; “O suicídio na literatura, nas artes e nas ciências humanas: diálogos interdisciplinares” (Willian André e Gabriel Pinezi) - X Encontro Internacional de Letras, UNIOESTE/Foz do Iguaçu, set/2019. Merecem destaque, ainda, outras duas atividades: o evento “Littératuricidas: 1º Seminário Nacional de Estudos sobre o Autoaniquilamento na Literatura” (coordenação: Willian André), realizado ao longo de 2019 na UNESPAR/Campo Mourão; e o dossiê temático “Morrer pelas próprias mãos: literatura e suicídio”, publicado na edição nº 23 da Revista Criação & Crítica (USP, Qualis B2, abr/2019), sob organização de Willian André, Gabriel Pinezi e Fernanda Ferreira dos Santos.

³ Alvarez foi poeta, romancista, ensaísta e crítico literário. A tradução brasileira de *The Savage God*, feita por Sonia Moreira e intitulada *O deus selvagem: um estudo do suicídio* (trata-se da edição que utilizaremos aqui), foi publicada pela Companhia das Letras em 1999, e encontra-se esgotada.

estão tratando daquela mísera, confusa e atormentada crise que é a realidade comum do suicídio. Até os psicanalistas parecem querer evitar o assunto. Ele entra em seus trabalhos quase sempre de passagem, enquanto estão discutindo outras coisas (Alvarez 1999: 12).

As palavras de Alvarez apontam para um impasse: ainda que a atenção dos pesquisadores sobre o tema seja crescente, a maioria dos estudos parece, quando muito, “tangenciar” questões que deveriam ser tomadas como prioritárias. Nas raízes das concepções ainda hoje predominantes sobre o suicídio, o autor identifica dois direcionamentos principais: “o primeiro se manifesta naquele altivo tom religioso – embora hoje em dia esse tom costume ser adotado por pessoas sem conexão declarada com uma religião específica – que repudia horrorizado o suicídio como um crime moral ou uma doença que nem sequer merece discussão” (Alvarez 1999: 14). Quanto ao segundo, trata-se “da atual voga científica que, no próprio esforço de tratar o suicídio como um tópico digno de pesquisa séria, acaba lhe negando qualquer significação mais séria ao reduzir o desespero a estatísticas áridas” (Alvarez 1999: 14).

Essas duas maneiras de pensar (a segunda em maior proporção) configuram-se, provavelmente, como as razões mais diretas para o problema de haver tantas (e cada vez mais) pesquisas sobre o suicídio sem que, contraditoriamente, questões de primeira ordem sobre o assunto sejam trazidas à tona. No primeiro caso, porque adota-se, de partida, um discurso nascido no seio da religião e transformado em discurso moral genérico, que rotula o suicídio em vez de efetivamente discuti-lo, pretendendo que determinadas concepções morais possam, em qualquer circunstância, sobrepor-se às motivações e anseios de uma individualidade (que, em última instância, queda sempre impassível de escrutínio). No segundo, porque, orientados pelo perfil tecnicista e de produção em massa que caracteriza a maior parte das atividades científicas atualmente, os pesquisadores imbuem-se dos devidos “distanciamento” e “imparcialidade” ao transformar o suicídio em objeto de análise, drenando dele o fator subjetivo que efetivamente o caracteriza como problema (seja de pesquisa ou não). Nessa esteira, pessoas são transformadas em números, atitudes desesperadas são transformadas em tecido morto, e qualquer problematização que

poderia levar as considerações acadêmicas sobre o suicídio a um novo patamar de discussões sequer é cogitada. Esse cenário configura a justificativa apresentada por Alvarez para empreender uma abordagem do suicídio partindo do objeto literário:

Quanto mais eu lia pesquisas técnicas, mais convencido ficava de que o melhor que poderia fazer seria olhar para o suicídio do ponto de vista da literatura (...). Já que o artista é, por vocação, alguém mais consciente de seus motivos e com maior capacidade de expressão do que a maioria das outras pessoas, parecia provável que pudesse iluminar sendas que tivessem escapado a sociólogos, psiquiatras e estatísticos (Alvarez 1999: 13).

Essa reflexão confere aos estudos literários um estatuto de via de abordagem das mais adequadas para determinados problemas que se inscrevem na alma humana - segundo o próprio Alvarez, ecoando Cesare Pavese, “esse negócio de viver”. E é esse o argumento que sustenta nossa iniciativa de levar a cabo a empresa aqui esboçada: sendo o suicídio uma questão sempre complicada e demasiado humana, a literatura talvez possa se apresentar como espaço ímpar para o suscitar de questionamentos que permitam “iluminar sendas que tenham escapado a sociólogos, psiquiatras e estatísticos”.

Albert Camus (que é tão literato quanto filósofo) inicia *O mito de Sísifo* com as seguintes palavras: “Só existe um problema filosófico realmente sério: o suicídio. Julgar se a vida vale ou não vale a pena ser vivida é responder à pergunta fundamental da filosofia” (Camus 2008: 17). O ensaio que se desencadeia a partir dessas palavras é considerado uma das grandes contribuições da filosofia do século XX às ciências humanas. No que pese seu tema central ser o absurdo da existência, e não o suicídio propriamente dito, a problematização de partida instaurada por Camus investe o ato - o “mito decisivo”, conforme o jogo de palavras estabelecido pela sonoridade do título do ensaio (mythe de Sisyphe/mythe décisif) - com o peso com que ele deveria ser tratado enquanto objeto de reflexão.

O termo empregado na maioria das línguas de origem latina ou anglo-saxônica remete ao latim, *sui* (próprio, a si mesmo) + *caedere* (bater,

golpear, matar), mas começou a ser utilizado apenas por volta do século XVII (Alvarez 1999: 63-64). No *Dicionário de filosofia* de Nicola Abbagnano, o verbete “Suicídio” traz, em linhas gerais, um percurso do tema ao longo da história da filosofia, considerando o histórico tanto de sua condenação quanto de sua defesa (Abbagnano 2003: 928-929). Em cada um dos argumentos arrolados, o suicídio aparece sempre vinculado a outras questões que, para a filosofia, são merecedoras de atenção semelhante (como se em uma tentativa de teorizá-lo dentro de um quadro maior de reflexões): a vontade divina, as responsabilidades do indivíduo para consigo mesmo e para com a sociedade, a liberdade individual, entre outras. Nesse sentido, Camus pondera:

Sempre se tratou o suicídio apenas como um fenômeno social. Aqui, pelo contrário, trata-se, para começar, da relação entre o pensamento individual e o suicídio. Um gesto desses se prepara no silêncio do coração, da mesma maneira que uma grande obra. O próprio homem o ignora. Uma noite, ele dá um tiro em si mesmo ou se joga pela janela. (...) Começar a pensar é começar a ser atormentado. A sociedade não tem muito a ver com esses começos. O verme se encontra no coração do homem. Lá é que se deve procurá-lo (Camus 2008: 18-19).

Ao opor as relações entre o pensamento individual e o suicídio à costumeira abordagem do tema como fenômeno social, Camus parece estar mais aludindo à impossibilidade de se compreender/teorizar as motivações de um indivíduo do que endossando o tratamento filosófico da “individualidade” enquanto categoria abstrata (e, portanto, passível de intermináveis teorizações). Nessa mesma esteira, Alvarez (1999: 13), de partida, faz a seguinte ressalva: “Não ofereço soluções. Na verdade, não acredito que elas existam, já que o suicídio significa coisas diferentes para pessoas diferentes em momentos diferentes”. Para além disso, retornando à citação de Camus, acreditamos não ser possível desconsiderar que a constituição de qualquer individualidade é “moldada” sempre à sombra de sua existência social. Talvez por isso o suicídio deva ser considerado, de certa forma, como uma espécie de “fenômeno sócio-cultural”. Não para pensá-lo enquanto consequência ou desdobramento de determinadas relações sociais, ou como “peça” constituinte de uma macro-estrutura social capaz de conferir

significações definitivas às relações humanas. Na contramão dessa perspectiva, parece-nos necessário considerá-lo enquanto ato especificamente humano, possuidor de jurisdições próprias - e que, por isso, no que pese não poder ser explicado/teorizado, deve ser tratado com a delicadeza que o problema nele inscrito demanda.

No volume *The Noonday Demon: an Atlas of Depression*, publicado originalmente em 2001, Andrew Solomon apresenta um capítulo específico intitulado “Suicide”, cujas linhas iniciais dizem: “Muitos depressivos nunca se tornam suicidas. Muitos suicídios são cometidos por pessoas que não estão com depressão. As duas questões não são partes de uma única e lúcida equação, uma levando à outra. São entidades separadas que muitas vezes coexistem, uma influenciando a outra” (Solomon 2001: 243). O objeto do estudo de Solomon é a depressão. Daí ele propor um recorte para tratar do suicídio especificamente em relação a ela. Mas a morte voluntária, é claro, não está circunscrita apenas ao grupo dos depressivos: são inúmeras as motivações - quase sempre não muito claras - que podem levar ao ato derradeiro (e a “motivação”, além disso, é apenas um dos aspectos a serem contemplados ao se tomar o suicídio como objeto de estudo)⁴.

De qualquer forma, partindo das palavras do autor, podemos propor uma digressão: muitas pessoas que cometem suicídio não são, de fato, “suicidas”; e muitos “suicidas” por vezes não chegam às vias de consumação do autoaniquilamento. Sustentar tal argumento é, no mínimo, problemático. Mas trata-se, aqui, muito mais de uma espécie de metáfora do que de um argumento. Pretendemos, por meio dela, sugerir que uma parcela (impassível de cálculo) das pessoas que tiram a própria vida o faz por um impulso ou arrebatamento tão incompreensível e inesperado que parece contradizer todas as consistências e idiosincrasias que definem sua individualidade, enquanto outras pessoas parecem carregar em si o germe do suicídio,

⁴ Todavia, desconsiderar a relevância do dado “depressão” em qualquer incidência de suicídios é um erro que não devemos cometer. Independente de quaisquer estatísticas, históricos de depressão não raro carregam tentativas malsucedidas de morte voluntária. E, ao contrário do que o senso comum faz parecer, Alvarez (1999: 97) observa que uma parcela muito grande de suicídios ocorre depois de tentativas anteriores que não deram certo, ou pelo menos depois de claras indicações, por parte do suicida, de que o ato está a caminho.

independente de chegarem ou não a cometê-lo. Observemos o que diz Cioran logo no início de “Rencontres avec le suicide” (presente no volume *Le mauvais démiurge*, publicado originalmente em 1969): “Nós não somos predispostos ao suicídio; estamos predestinados a ele” (Cioran 1979: 73).

Dessa metáfora mal esboçada, podemos traçar, ainda com linhas tortuosas, uma analogia que permite uma aproximação com nosso campo de estudo. Ao longo da história da literatura, muitos autores que abordaram o suicídio em sua obra optaram pela morte voluntária. Mas houve aqueles que se mataram sem ter transformado o suicídio em matéria literária (ou, pelo menos, sem tê-lo feito de forma efetivamente relevante), e também aqueles que escreveram textos seminais sobre o tema sem que tenham dado cabo da própria vida. Resultado de uma pesquisa superficial e incompleta, compusemos o **Quadro 1**, a seguir, apresentando um histórico de escritores suicidas desde o final do século 18 até o presente. A listagem, em ordem cronológica, considera, além do ano da morte e do país de origem de cada escritor, o “método” empregado em seu suicídio (isto é, a forma de autoaniquilamento escolhida por cada um).

Quadro 1: escritores suicidas
(fonte: os autores)

Escritor	País	ano	“método”
Thomas Chatterton	Inglaterra	1770	ingestão de arsênico
Francisco Álvares de Nóbrega	Portugal	1806	ingestão de láudano
Heinrich von Kleist	Alemanha	1811	tiro
John William Polidori	Inglaterra	1821	ingestão de cianeto
Gérard de Nerval	França	1855	enforcamento
Jules Lequier*	França	1862	afogamento
Vsevolod M. Garshin	Rússia	1888	queda (escada)
Camilo Castelo Branco	Portugal	1890	tiro (na cabeça)
Vincent van Gogh*	Holanda	1890	tiro (no peito)
Antero de Quental	Portugal	1891	tiro (na cabeça, pela boca)
Raul Pompeia	Brasil	1895	tiro
Ferdinand von Saar	Áustria	1906	tiro (na cabeça)
Konrad Beyer	Áustria	1906	tiro (na cabeça)
Gustav Wied	Dinamarca	1914	ingestão de cianeto
Jack London	Estados Unidos	1916	ingestão de morfina
Mário de Sá-Carneiro	Portugal	1916	ingestão de veneno
Eduard von Kayserling	Alemanha	1918	tiro (no peito)

Wilhelm Lehmbruck*	Alemanha	1919	tiro (no peito)
Serguei Iessienin	Rússia	1925	enforcamento
Rudolf Těšnohlídek	República Tcheca	1928	tiro
Jacques Rigaut	França	1929	tiro (no coração)
Florbela Espanca	Portugal	1930	ingestão de barbitúricos
Vladimir Maiakovski	Rússia	1930	tiro (no peito)
Vachel Lindsay	Estados Unidos	1931	ingestão de desinfetante
Hart Crane	Estados Unidos	1932	afogamento
Joel Lehtonen	Finlândia	1934	enforcamento
Charlotte Perkins Gilman	Estados Unidos	1935	ingestão de clorofórmio
René Crevel	França	1935	asfixia por gás (cozinha)
Attila József	Hungria	1937	atirou-se sob um trem
Horacio Quiroga	Uruguai	1937	afogamento
Jean-Joseph Rabearivelo	Madagascar	1937	ingestão de cianeto
Juhász Gyula	Hungria	1937	ingestão de barbitúricos
Paolo Iashvili	Geórgia	1937	tiro
Alfonsina Storni	Argentina	1938	afogamento
Leopoldo Lugones	Argentina	1938	ingestão de cianeto e uísque
Ernst Toller	Alemanha	1939	enforcamento
Walter Benjamin*	Alemanha	1940	ingestão de morfina
Walter Hasenclever	Alemanha	1940	ingestão de barbitúricos
Marina Tsvetaeva	Rússia	1941	enforcamento
Virginia Woolf	Inglaterra	1941	afogamento
Stefan Zweig	Áustria	1942	ingestão de barbitúricos
Pierre Drieu La Rochelle	França	1945	asfixia por gás (cozinha)
Osamu Dazai	Japão	1948	afogamento
Ross Lockridge Jr.	Estados Unidos	1948	asfixia por gás
Klaus Mann	Alemanha	1949	ingestão de soníferos
Cesare Pavese	Itália	1950	ingestão de soníferos
Konstantin Biebl	República Tcheca	1951	queda (edifício)
Tadeusz Borowski	Polônia	1951	asfixia por gás (cozinha)
Tamiki Hara	Japão	1951	atirou-se sob um trem
Alexander Fadeyev	Rússia	1956	tiro (no peito)
Clarence Malcolm Lowry	Inglaterra	1957	ingestão de barbitúricos
Ernest Hemingway	Estados Unidos	1961	tiro (na cabeça)
Kay Sage	Estados Unidos	1963	tiro (no peito)
Sylvia Plath	Estados Unidos	1963	asfixia por gás (forno)
Randall Jarrell	Estados Unidos	1965	atirou-se em frente a um carro
Lao She	China	1966	afogamento
Charmian Clift	Austrália	1969	ingestão de barbitúricos
John Kennedy Toole	Estados Unidos	1969	asfixia por gás (carro)
Paul Celan	Romênia	1970	afogamento
Única Zürn	Alemanha	1970	queda (apartamento)
Yukio Mishima	Japão	1970	seppuku
Peter Szondi*	Hungria	1971	afogamento
Alejandra Pizarnik	Argentina	1972	ingestão de sedativos
John Berryman	Estados Unidos	1972	afogamento
Henry de Montherlant	França	1972	tiro (na cabeça)

Torquato Neto	Brasil	1972	asfixia por gás (banheiro)
Ann Quin	Inglaterra	1973	afofamento
Bryan Stanley Johnson	Inglaterra	1973	cortou os pulsos
William Inge	Estados Unidos	1973	asfixia por gás
Anne Sexton	Estados Unidos	1974	asfixia por gás (carro)
Tove Ditlevsen	Dinamarca	1976	ingestão de soníferos
Andrés Caicedo	Colômbia	1977	ingestão de barbitúricos
Hubert Aquin	Canadá	1977	tiro (na cabeça)
Danielle Collobert	França	1978	não informado
Frank Stanford	Estados Unidos	1978	tiro (no peito)
Jean Améry	Polônia	1978	ingestão de soníferos
Romain Gary	França	1980	tiro (na cabeça)
Anderson Herzer	Brasil	1982	queda (viaduto)
Ana Cristina Cesar	Brasil	1983	queda (apartamento)
Arthur Koestler	Hungria	1983	ingestão de barbitúricos
Richard Brautigan	Estados Unidos	1984	tiro (na cabeça)
Rainer Werner Fassbinder*	Alemanha	1983	ingestão de drogas
Marta Lynch	Argentina	1985	tiro
Michael Strunge	Dinamarca	1986	queda (prédio)
Margaret Laurence	Canadá	1987	ingestão de drogas
Primo Levi	Itália	1987	queda (escada)
Sándor Márai	Hungria	1989	tiro
Thomas Bernhard	Áustria	1989	suicídio assistido
Reinaldo Arenas	Cuba	1990	ingestão de drogas
Jerzy Kosiński	Polônia	1991	ingestão de álcool e drogas
John O'Brien	Estados Unidos	1994	tiro (na cabeça)
Sarah Kofman*	França	1994	ingestão de soníferos
Tor Ulven	Noruega	1995	não informado
Isabel Marie	Espanha	1996	enforcamento
Sarah Kane	Inglaterra	1999	enforcamento
Hisashi Nozawa	Japão	2004	enforcamento
Hunter Thompson	Estados Unidos	2005	tiro (na cabeça)
Édouard Levé	França	2007	enforcamento
Mirosław Nahacz	Polônia	2007	enforcamento
David Foster Wallace	Estados Unidos	2008	enforcamento
Nelly Arcan	Canadá	2009	enforcamento
Stig Sæterbakken	Noruega	2012	não informado
Ned Vizzini	Estados Unidos	2013	queda (prédio)
Joost Zwagerman	Holanda	2015	não informado
Victor Heringer	Brasil	2018	queda (apartamento)

* Personalidades que, ainda que não tenham exercido o “ofício” da literatura propriamente dito, são representativas/emblemáticas para seu estudo.

O quadro aparece aqui muito mais a título de curiosidade. Qualquer estatística forjada a partir dele seria de pouca relevância. Conforme observávamos há pouco, são vários os autores que trataram do suicídio em sua literatura e cometeram suicídio. Alguns dos exemplos mais

conhecidos são Mário de Sá-Carneiro, Sylvia Plath, Sarah Kane e David Foster Wallace. Mas no rol composto acima também podemos identificar muitos suicidas que não trataram o ato com maior relevância em sua obra: apenas para mencionar alguns, Ernst Toller, Hart Crane, ou Hunter Thompson. E, da mesma forma, podemos identificar em autores como Goethe, Dostoiévski, Cioran ou Carlos Drummond de Andrade, nenhum deles suicida, textos relevantes sobre o assunto. Tomemos, por exemplo, o poema “Homenagem”, de Drummond (originalmente publicado no volume *As impurezas do branco*, de 1973):

Homenagem

Jack London Vachel Lindsay Hart Crane
René Crevel Walter Benjamin Cesare Pavese
Stefan Zweig Virginia Woolf Raul Pompéia
 Sá-Carneiro

e disse apenas alguns
de tantos que escolheram
o dia a hora o gesto
o meio
a dis-
solução.

(Andrade 2012: 87)

Com uma sensibilidade estética muito mais aguçada do que qualquer composição de quadros e listagens poderia almejar, Drummond apresenta uma pequena relação de escritores suicidas. O título escolhido indica certo tom de reverência a essas personalidades e ao fato de elas terem escolhido encerrar a vida à sua própria maneira - impressão reforçada pelos últimos versos. Arriscando algumas extrapolações, além da impressão de “obituário” conferida pela forma como aparece a relação dos nomes na parte inicial, a disposição de todos os versos ao longo do poema chega a esboçar alguma semelhança com a imagem de um revólver. Por fim, a carga lírica presente no jogo final com a palavra (dis)solução instaura a pungente consciência de que a dissolução - o dissolver-se, deixar de ser - pode encerrar uma

solução - o que reforça a importância do verbo “escolheram”, empregado mais acima.

Além de indicativo do fascínio exercido pelo suicídio sobre a imaginação criativa do poeta, “Homenagem” põe em evidência, portanto, a questão da escolha, fazendo-nos lembrar que, no mais das vezes, a morte voluntária não é necessariamente um gesto desesperado ou impensado, e sim uma atitude lúcida e consciente. Conforme pondera Alvarez, “Um suicídio sério (...) é um ato de opção cujos termos são inteiramente deste mundo: um homem morre por suas próprias mãos porque crê que a vida que tem não vale a pena ser vivida” (Alvarez 1999: 69). E ainda: “o suicídio é fruto de uma opção. (...) no momento em que uma pessoa finalmente decide pôr fim à própria vida, atinge uma certa clareza temporária” (Alvarez 1999: 96). Além disso, lembremos o tom elogioso com que Cioran trata o assunto: “Matar-se é, na verdade, rivalizar com a morte, demonstrar que podemos fazer melhor do que ela, pregar nela uma peça e, sucesso não negligenciável, nos redimir a nossos próprios olhos” (Cioran 1979: 75).

A constatação de que muitos escritores, a exemplo de Drummond, sentiram-se autorizados a tratar do suicídio de maneira singular sem tê-lo de fato cometido nos leva, pelo mesmo mecanismo de analogias imperfeitas que parece reger a composição deste texto, a outra questão complicada: as possibilidades de representação - ou não - do autoaniquilamento nas obras literárias. De partida, o primeiro argumento que pode ser lançado contra a possibilidade efetiva de representação do ato reside sobre o fato de que, sendo um gesto inevitavelmente derradeiro, inevitavelmente seguido pela “dissolução” - para empregar o belo termo escolhido por Drummond -, o suicídio não poderia ser “escrito” por alguém que deixou de ser.

Mas o argumento é refutável. Primeiro porque, para pensar dessa forma, nos veríamos obrigados a aceitar como mais “válidas” (ou mais “importantes”, ou coisa que o valha) apenas as produções literárias sobre o suicídio escritas por suicidas (*looping* que nos leva à questão discutida mais acima). Segundo, e mais contundente, porque o argumento apresentado faz parecer que existe alguma possibilidade de

se chegar, quando se trata de qualquer experiência humana, ao “ato em si”, o que não é verdade. Todas as possibilidades de interpretação (“entendimento”, talvez dissessem os mais ousados) de nossas experiências estão condicionadas a formas de linguagem (inclusive aí, entre outras, a literatura). Uma vez que a “experiência em si” sempre esbarrará nos limites dessas formas de linguagem de que podemos nos valer para dizê-la ou “significá-la”, não há por que não concluir que o suicídio, a exemplo de qualquer outra experiência, pode ser representado. No ensaio “Se o irrepresentável existe”, Jacques Rancière (2012, p. 139) avalia a questão da representação sob um viés antes ético que estético, porquanto, ao comentar sobre a irrepresentabilidade dos horrores do holocausto no documentário *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, ele conclui que, mesmo quando se deixa o acontecimento em suspenso, isso “em nada se opõe à lógica do regime estético das artes”. Nesse sentido, importa pouco que Lanzmann opte por apenas recolher os vestígios da barbárie e ouvir as testemunhas, em vez de submeter o acontecimento ao princípio mimético – como tantas vezes o fez o cinema hollywoodiano. O fato é que “o acontecimento não impõe nem proíbe por si mesmo nenhum meio (*moyen*) de arte. E não impõe à arte nenhum dever de representar ou de não representar desta ou daquela maneira” (Rancière 2012: 140). *Mutatis mutandis*, o suicídio, ainda que seja uma experiência singular e irrepetível (com efeito, tudo o é; ou nada o é), poderia ser “re-presentado” como qualquer outro acontecimento, pois, se a única testemunha da experiência mesma do suicídio não pode depois ser ouvida, tudo quanto restam são os rastros. Não apenas o suicídio (não-ser) é negação de uma presença originária, mas também a própria vida é esta negação. Conforme assevera Jacques Derrida (2013: 44-45), “neste jogo da representação, o ponto de origem torna-se inalcançável. Há coisas, águas e imagens, uma remessa infinita de uns aos outros mas sem nascente. Não há mais uma origem simples”. Isso significa que, não podendo nunca alcançar a origem, “o rastro é verdadeiramente a origem absoluta do sentido em geral. O que vem afirmar mais uma vez, que não há origem absoluta do sentido em geral” (Derrida 2013: 79-80). Em suma, somente há rastros ou “re-

apresentação”: talvez fosse até mais acertado dizer que “re-presentar” o suicídio é só o que podemos fazer.

E quando tratamos do ato especificamente na matéria literária (e em escala maior, na matéria artística em geral), deparamo-nos com algumas de suas formas de representação mais singulares. Porque a literatura e demais expressões artísticas, diferente daquelas muitas formas de linguagem que pretendem escamotear sua condição para alçar-se ao estatuto de “verdades”, transbordam uma consciência visceral de seu existir *enquanto linguagem*. Por conta dessa consciência sempre alerta e da sensibilidade que carrega, o texto literário permite-nos contemplar o suicídio por uma série de prismas: motivações, métodos, performances, as reações daqueles que sobrevivem à morte voluntária de seus amados, entre outros.

Nas páginas derradeiras de *Ilusões perdidas*, de Honoré de Balzac, o narrador oferece algumas reflexões sobre o tema, identificando, segundo sua própria perspectiva, tipos diversos de suicidas. A reflexão em questão introduz a passagem em que o protagonista Luciano, diante de todos os seus infortúnios, toma a decisão de se matar, passando a procurar o lugar e o método ideais para fazê-lo, com ganas de “findar poeticamente”. O trecho inicial da passagem transcorre da seguinte forma:

Em relação à gravidade do assunto, muito pouco se tem escrito sobre o suicídio, nem tem sido devidamente observado. Talvez não seja essa uma doença suscetível de observação.

O suicídio é efeito de um sentimento que denominaremos, se quiserem, a *estima de si mesmo*, para não confundi-lo com a palavra “honra”. No dia em que o homem se despreza, no dia em que se vê desprezado, no momento em que a realidade da vida está em desacordo com as suas esperanças, mata-se, e presta assim satisfação à sociedade, perante a qual não quer ficar despojado de suas virtudes ou de seu esplendor. Por mais que se diga, entre os ateus (cumpre excetuar os cristãos do suicídio), só os covardes aceitam uma vida desonrada.

O suicídio é de três naturezas: primeiro o suicídio que não é mais que o último acesso de uma longa enfermidade e que sem dúvida

pertence à patologia; depois o suicídio por desespero; e, finalmente, o suicídio por raciocínio.

Luciano queria matar-se por desespero e raciocínio, as duas espécies de suicídio de que se pode voltar atrás, porque de irrevogável só há o suicídio patológico; mas às vezes as três causas se reúnem, como em Rousseau (Balzac 2013: 734).

O personagem, o sabemos, é dissuadido de seu intento pelo “padre espanhol” que o interpela logo na sequência do trecho transcrito. Obviamente, não pretendemos tomar as reflexões do narrador balzaquiano, apoiadas no senso comum, como alguma espécie de teoria literária sobre o suicídio, mas elas nos interessam à medida que são oriundas do escopo contemplado em nosso estudo (pesando aqui a constatação de que mesmo a sociologia, a psicologia ou a filosofia também não foram capazes de fornecer uma resposta definitiva para o problema da morte voluntária). Além disso, faz-se possível identificar os “tipos” de suicidas descritos em *Ilusões perdidas* em muitas outras produções literárias. A peça *4.48 Psychosis*, da dramaturga inglesa Sarah Kane, que descreve os sofrimentos de uma maníaco-depressiva, é um exemplo do primeiro tipo - o suicida cujo ato derradeiro seria resultado de uma longa enfermidade -, e talvez Esther Greenwood, alter-ego de Sylvia Plath no romance *A redoma de vidro*, também possa ser acrescentada ao grupo. Emma Bovary (Gustave Flaubert), Anna Kariênina (Tolstói) ou Willy Loman, da peça *A morte do caixeiro-viajante*, de Arthur Miller, são exemplos de personagens que se suicidam por desespero. Quanto ao último tipo - o suicídio por raciocínio -, podemos pensar em Gilliat (herói de *Os trabalhadores do mar*, de Victor Hugo) e, talvez o melhor exemplo, Kiríllov (de *Os demônios*, de Dostoiévski).

Ao final do excerto citado, o narrador considera ainda a possibilidade de os três tipos coexistirem em uma única pessoa. Talvez sejam exemplos consideráveis os personagens Wertheimer (*O naufrago*, do austríaco Thomas Bernhard) e James O. Incandenza (*Graça infinita*, do norte-americano David Foster Wallace). O narrador de Balzac, por sua vez, menciona Jean-Jacques Rousseau. Isso se deve a algumas especulações (propagadas principalmente logo após sua morte)

segundo as quais Rousseau teria, na verdade, se suicidado. Independente da validade dessa afirmação, o nome do autor é de relevância para nosso estudo, já que, no romance epistolar *A Nova Heloísa*, ele compõe uma apologia ao suicídio. No início de uma das cartas enviadas pelo protagonista Saint-Preux a seu confidente, Lord Edouard Bomston, ele reflete: “procurar o próprio bem e fugir do próprio mal naquilo que não ofenda o outro, este é o direito da natureza. Quando nossa vida é um mal para nós e não é um bem para ninguém, é então permitido dela se livrar” (Rousseau 2008: 126). Na sequência dessa afirmação inicial, Saint-Preux procura refutar alguns argumentos construídos contra o direito à morte voluntária ao longo da história da filosofia, e se apoia nas figuras de alguns romanos ilustres para se justificar. Em linhas gerais, seu argumento é de que a própria vida se lhe afigura como uma grave enfermidade, resumindo-se a dor e sofrimento – o que lhe confere todas as razões para desejar deixá-la, e nenhuma para continuar vivendo. Em sua resposta à missiva do amigo, Bomston tenta rebater seus argumentos, acusando-o de covarde e inconsequente.

Em *Graça infinita* (que é outro romance de proporções tão assustadoras quanto *Ilusões perdidas* ou *A Nova Heloísa*, porém publicado bem mais tarde, em 1996), encontramos também uma reflexão sobre possíveis tipos de suicidas. Na passagem em que a personagem Kate Gompert está internada em uma clínica, sob observação depois de sua terceira tentativa de suicídio, ela diz as seguintes palavras a um médico residente:

Eu acho que provavelmente deve ter uns tipos diferentes de suicidas. Eu não sou desses que se odeiam. O tipo meio que ‘Eu sou uma merda e o mundo ia ficar melhor sem mim’, sabe, o tipo que diz isso mas que também imagina o que todo mundo vai dizer no velório dele. Eu conheci uns tipos assim nos hospitais por aí. Tadinho-de-mim-eu-me-odeio-me-castigue-vá-no-meu-enterra. Aí eles te mostram uma fotinho colorida do gatinho morto deles. É tudo uma merdarada de gente morrendo de pena de si mesma. Não vale nada. Eu não tinha nenhum rancor especial. Não tomei pau em nenhuma matéria nem pé na bunda. Esses tipos todos. Esses se machucam (Wallace 2014: 77).

Kate desenvolve essas reflexões depois de o residente tê-la questionado sobre os motivos de ela estar tentando “se machucar”. Como é fácil perceber, o tom de suas elucubrações difere bastante daquele encontrado nas linhas de *Ilusões perdidas*. A personagem procura definir um tipo específico de suicida – o tipo “Tadinho-de-mim-eu-me-odeio-me-castigue-vá-no-meu-enterro” –, justamente para explicar que não pertence a esse grupo. Segundo a personagem, os “coitadinhos”/“autopiedosos” definem melhor o tipo que deseja apenas machucar-se. Em contraponto, Kate diz ao médico: “Eu não estava tentando me machucar. Eu estava tentando me matar. Tem uma diferença” (Wallace 2014: 76). Sua explicação para a tentativa de autoaniquilamento é a sensação de dor e horror que a persegue o tempo todo, e sua necessidade de não mais sentir-se dessa forma: “Tudo fica horroroso. Tudo que você vê fica feio. A palavra é *lúgubre*. (...) E tudo soa áspero, espinhudo meio áspero, como se todo som que você ouvisse de repente tivesse dentes. E com um cheiro como se eu estivesse fedendo até quando acabei de sair do banho” (Wallace 2014: 78). É notável, apesar da distância com relação ao estilo e a proposta, o quanto o argumento apresentado pela personagem de Wallace se assemelha ao de Saint-Preux.

Retornando aos tipos de Balzac, Gompert se aproximaria principalmente do “suicida patológico”, mas *Graça infinita* como um todo parece carregar certo tom de deboche tanto com relação às terminologias quanto com as tentativas dos profissionais da Medicina de fazerem-se capacitados para compreender as motivações dos suicidas e oferecerem-lhes algum tipo de ajuda. Quando o residente define o estado experimentado por Kate como “depressão”, ela responde ceticamente: “É assim que vocês querem chamar isso, eu acho” (Wallace 2014: 78). Essa diversidade de perspectivas (aqui, quando muito, apenas esboçada), sem a pretensão de se chegar a conclusões definitivas, faz da literatura um espaço propício para a composição de uma espécie de “mosaico suicidológico”, reafirmando seu papel como via de abordagem das mais adequadas sobre o assunto.

Antes de encerrarmos estas breves considerações, devemos ainda tecer algumas linhas sobre a influência exercida pelo suicídio sobre a imaginação criativa dos autores. De certa forma, todos os exemplos arrolados acima já servem como demonstrativos do quanto o tema de nosso estudo implica fascinação sobre aqueles que a ele conferem um trato poético/ficcional. Mas há ainda casos mais específicos, de escritores que deram cabo da própria vida, nos quais a morte voluntária confunde-se num misto de força criativa e, paradoxalmente, destrutiva. “Poética do suicídio” é a expressão empregada por Ana Cecília Carvalho para tratar do assunto, definindo-a como “indicadora da presença de forças destrutivas no centro do processo de criação” (Carvalho 1999: 21). Mikhail Bakunin, citado por Alvarez, já o dizia antes: “A paixão pela destruição também é uma paixão criativa” (Bakunin *apud* Alvarez 1999: 39). Desenvolver análises mais específicas agora levaria nosso texto para muito além da extensão adequada, mas são exemplos os já mencionados David Foster Wallace, Sarah Kane e, principalmente, Sylvia Plath: autores que, independente das muitas crises de depressão pelas quais possam ter passado, quanto mais lidavam com o suicídio em suas obras, fazendo dele uma das principais forças motrizes em seu processo criativo, mais o tornavam o único desfecho possível para suas vidas (não cabendo aqui determinar se efetivamente o desejavam ou não).

Não seria o caso de dizer que a literatura é uma forma de suicídio? Afinal, se concordarmos com Roland Barthes (2004: 57-58), para quem “a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem”, e apenas quando “o autor entra na sua própria morte, [é que] a escritura começa”, o próprio gesto da escritura – não obstante os meios (*media*) em que inscreve a própria morte – implica uma autoaniquilação. A literatura é o apagamento da origem, do autor – daí que escrever oscile entre a euforia e a mais completa melancolia. O aniquilamento de si mesmo é que produz a obra; e a literatura, assim como o suicídio, é o espaço em que se escolhe o método mais adequado de morrer, para manter longe a outra morte. Para Maurice Blanchot (2011: 96-97), “o escritor é então aquele que escreve para morrer e é aquele que recebe o seu poder de escrever de uma relação antecipada com a morte”, ou

seja, “a própria obra é uma experiência da morte da qual parece ser imprescindível dispor previamente a fim de se chegar à obra e, pela obra, à morte”.

É bastante perceptível que as reflexões aqui esboçadas não ultrapassam a condição de breve intróito sobre as questões referentes ao suicídio na literatura. Mantendo a devida distância de qualquer pretensão de teorização ou mapeamento rígido, nosso objetivo é muito mais alimentar e dar continuidade à iniciativa de autores como Alvarez, contribuindo para a criação de um espaço consistente de discussões e problematizações sobre o assunto na área dos estudos literários (preservando sempre uma abertura para diálogo com outros campos do conhecimento). Tarefa que, necessariamente, deve ser desenvolvida em conjunto, priorizando as parcerias entre pesquisadores que se interessam pelo tema. Em outras palavras, não alcançar respostas, mas, partindo do estudo da literatura, questionar as possíveis respostas já existentes, e lançar novas questões e olhares sobre o “mito decisivo”.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. Suicídio. In: _____. *Dicionário de filosofia*. Trad. da 1 ed. brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi; revisão e trad. dos novos textos: Ivone Castilho Benedetti. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes: 2003, pp. 928-929).
- ALVAREZ, Alfred. *O deus selvagem: um estudo do suicídio*. Trad. Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Homenagem. In: _____. *As impurezas do branco*. Posfácio: Betina Bischof. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 87.
- BALZAC, Honoré de. *Ilusões perdidas (A comédia humana, vol. 7)*. Orientação, introduções e notas: Paulo Rónai; trad. Ernesto Pelanda e Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2013.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. 6 ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Record, 2008.

- CARVALHO, Ana Cecília. A poética do suicídio em Sylvia Plath. In: *Em Tese*, vol. 3. Belo Horizonte, 1999, pp. 21-29.
- CIORAN, E. M. Rencontres avec le suicide. Dans : *Le mauvais démiurge*. Paris : Gallimard, 1979, pp. 71-99.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. Se o irrepresentável existe. In: _____. *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. A Nova Heloísa (excerto). Trad. Leonardo Meirelles Ribeiro. In: PUENTE, Fernando Rey (Org). *Os filósofos e o suicídio*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, pp. 125-146.
- SOLOMON, Andrew. Suicide. In: _____. *The Noonday Demon: an Atlas of Depression*. New York: Scribner, 2001, pp. 243-283.
- WALLACE, David Foster. *Graça infinita*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.



Alguns operadores de leitura*

Willian André

Com a mesma constância que, em textos literários de autores e épocas diversas, aparece a questão do suicídio, também a atividade crítica se debruça sobre o assunto à medida que o objeto contemplado o pede. Afinal, sendo o tema de grande expressão, por exemplo, em muitos poemas de Sylvia Plath, ou em um romance como *A redoma de vidro* (1963), um olhar sobre a questão da morte voluntária será inevitavelmente requisitado, a depender da proposta analítica que se empreenda. O mesmo pode ser dito sobre os romances *O naufrago* (1983), de Thomas Bernhard, e *As virgens suicidas* (1993), de Jeffrey Eugenides, para nos atermos a um mínimo de exemplos bastante óbvios.

Em face dessa constatação, e considerando: i) que a crítica deve sempre se mover conforme as necessidades que o texto literário lhe impõe – pois é o objeto tratado que determina qual o melhor aporte teórico-crítico para se contemplá-lo, quais as melhores abordagens, as possibilidades de leitura, etc; ii) que devemos, sempre que possível, evitar a rigidez de esquematizações analíticas, quando estas se transformam em macroestruturas a serem sobrepostas ao material estudado, quase sempre o distorcendo ou amputando-o para que se adeque às arestas pouco flexíveis do esquema; iii) que, não observando

* Artigo originalmente publicado na *Acta Scientiarum: Language & Culture* (UEM, Qualis A2), vol. 40(2), e37413, com o título “Literatura e suicídio: alguns operadores de leitura”.

essas duas considerações, corremos o risco de cair na armadilha das camisas-de-força teórico-críticas, contradizendo a maleabilidade que deve ser predominante em nossa área de estudo; pode parecer desnecessária, quando não equivocada, a proposta deste ensaio: oferecer uma sistematização sobre alguns possíveis operadores de leitura que se nos apresentam quando abordamos a questão do suicídio na literatura.

A tarefa em pauta consiste em desdobramento de estudos que temos realizado sobre o assunto. A justificativa para o recorte temático, aqui apenas a sumarizamos, porquanto já a apresentamos no capítulo anterior: seguindo a esteira da proposta de A. Alvarez em *O deus selvagem: um estudo do suicídio* (1999: 12-13), consideramos ser a área dos estudos literários, quando emparelhada com outros campos do conhecimento que trazem à pauta a questão do autoaniquilamento, uma das que melhores condições apresentam para a compreensão e estudo do tema, haja vista a sensibilidade com que o trato literário o carrega, e a diversidade de situações e configurações que ele assume no bojo ficcional, poético e dramático - possibilitando, em última instância, a composição daquilo que temos chamado de “mosaico suicidológico”.

Ainda que o argumento possa ter força, parece não haver uma tradição de pesquisa em literatura sobre o tema do suicídio. Apenas a título de exemplo: Fernando Rey Puente, organizador do livro *Os filósofos e o suicídio* (2008)², faz, no ensaio de sua autoria que introduz o volume, a seguinte observação: “nosso objetivo aqui é abordar apenas e tão-somente o problema *filosófico* do suicídio e não seu desdobramento em outros planos, tais como o sociológico, o médico, o jurídico, o psicanalítico, o antropológico, o histórico ou o religioso” (Puente 2008:

² De grande pertinência, o volume em questão, consequência de uma disciplina ministrada em 2006 pelo autor na Graduação do curso de Filosofia da UFMG, sobre o problema filosófico do suicídio, reúne um conjunto de dez textos de épocas e filósofos diversos (alguns deles, inclusive, possuidores de grande afinidade com a literatura): Platão, Plotino, Sêneca, Tomás de Aquino, Montaigne, Hume, Rousseau, Schopenhauer, Mainländer e Raimundo de Farias Brito, todos tratando do tema em questão. Além disso, o ensaio introdutório de Puente, “O suicídio e a filosofia”, oferece um panorama geral sobre a história do suicídio no âmbito da filosofia.

12). O autor enumera áreas do conhecimento que se dedicam ao estudo do suicídio: filosofia, sociologia, medicina, direito, psicologia, antropologia, história, teologia, mas fica ausente, nesse grupo, a literatura.

O possível contra-argumento de que o tema da morte voluntária, apesar disso, é de interesse crescente no campo dos estudos literários é fraco, e o mesmo vale para a interpretação que aponta a presença constante do suicídio como desdobramento de temas afins, tais como melancolia, luto e absurdo. Primeiro, porque aqueles sempre possíveis casos de estudos sugeridos em nosso primeiro parágrafo acabam quedando “isolados”. Segundo, porque não se trata, aqui, de pensar o autoaniquilamento como tema “coadjuvante”. É certo que outros temas podem e devem ser convidados ao diálogo, mas uma breve pesquisa em bancos de dados acadêmicos, utilizando a palavra “suicídio” ou outras expressões que carregam o mesmo direcionamento semântico, e filtrando apenas estudos de literatura, é suficiente para mostrar que não possuímos algo como uma “cultura” ou uma “sistematização” do estudo do suicídio na área.

É justamente esse o problema que tentamos, aqui, de alguma forma, diminuir: nosso intuito é menos o de propor uma sistematização rígida a ser aplicada sem os devidos processos reflexivos do que o de oferecer alguns possíveis direcionamentos para análises, sempre considerando a possibilidade de trocas produtivas com outros temas e outras áreas do conhecimento, mas sem perder de vista que a questão da morte voluntária protagoniza a proposta como um todo.

UMA NOTA SOBRE O MÉTODO

Já observamos que a presença do autoaniquilamento em obras literárias é uma constante: ele aparece desde as manifestações da Grécia Antiga até as produções mais recentes do século 21. Visto nesse conjunto, o tema se nos mostra em caráter de mosaico: seja tratado em primeiro plano, seja em tímidas aparições, o encontramos, do contexto estrangeiro ao nacional, a exemplo de outros temas que similarmente carregam certa “universalidade” e “atemporalidade”, em autores tão

diversos quanto Sófocles, Dante, Shakespeare, Donne, Rousseau, Goethe, Radcliffe, Flaubert, Balzac, Mary Shelley, Byron, Dostoiévski, Tostói, Stevenson, Wilde, Marai, Sá-Carneiro, Faulkner, Hemingway, Woolf, Beckett, Pavese, Plath, Sexton, Arthur Miller, Di Benedetto, Achebe, Perec, Bernhard, Carrère, Eugenides, Bukowski, D. F. Wallace, Kane, Asher, Munro, McCarthy, Álvares de Azevedo, Guimaraens, Drummond, Lispector, Rubem Fonseca, Evandro Affonso Ferreira, Mário Bortolotto, Daniel Galera, Ricardo Lísias, André de Leones...

A crítica literária sobre o suicídio, por conseguinte, deve refletir essa mesma estrutura de mosaico, a começar pela observação de que não há imperativos determinando que se deva priorizar aqueles textos que trazem a morte voluntária como tema principal, e menos ainda as produções de autores que optaram por tirar suas vidas: o estabelecimento do *corpus* cabe às preferências e motivações do pesquisador. Essa observação estabelece, de certa forma, o método adotado para o desenvolvimento deste estudo. Nas próximas páginas, o leitor encontrará uma visada bastante abrangente sobre a presença do autoaniquilamento em diversas obras literárias, e mesmo em outras provenientes de manifestações artísticas diversas. Dada a abrangência, por vezes cometeremos o “pecado” de permanecer na superfície, mas há de se observar que o objetivo, aqui, não é oferecer aprofundamento, e sim alguns encaminhamentos analíticos.

Quanto ao critério de seleção das obras e aportes teórico-críticos que figuram em tais indicações, o mesmo preceito é obedecido: como a proposta pretende estabelecer uma visada geral, a escolha dos autores e textos foi arbitrária, tomando por base, principalmente, nosso arcabouço de leituras. Uma vez determinados os nove possíveis caminhos que são explorados a seguir, procuramos encontrar exemplos diversos para ilustrá-los, tentando contemplar produções de períodos variados, e transitando entre casos que são notadamente (re)conhecidos e outros que possuem pouca expressão na esfera acadêmica. Queremos dizer, com isso, que, para cada um dos nove operadores de leitura aventados, outros autores e obras poderiam ter sido selecionados, a

título de exemplificação, sem prejuízos para a proposta. Não há, nesse sentido, qualquer determinante histórico ou de outra ordem por trás de nosso critério de seleção.

Por fim, devemos retomar a ressalva inscrita no segundo parágrafo de nossa introdução. Ao mesmo tempo em que ressaltamos os aspectos negativos constantes na elaboração de um sistema analítico estanque, não deixamos de realizar, aqui, empresa semelhante. Se insistimos na proposta, é porque, conforme argumentos já apresentados, entendemos que a pesquisa sobre o autoaniquilamento em estudos literários carece de direcionamentos mais sistematizados, contexto em que a organização de alguns encaminhamentos analíticos pode vir a contribuir mais do que prejudicar, desde que mantida alguma flexibilidade no esquema. Quanto a esta, procuramos preservá-la por meio dos princípios de abrangência, maleabilidade e liberdade de escolha assinalados logo acima.

POSSIBILIDADES DE ANÁLISE

a) Iniciemos pela representação do suicídio em obras literárias. O romance *O bigode* (1986), de Emmanuel Carrère, conta a história de um personagem que, tendo decidido raspar o bigode que lhe era adereço costumeiro, se espanta com o fato de ninguém notar a diferença - incluindo Agnes, sua esposa. Quando decide questionar abertamente a respeito, fica estupefato com a resposta de todos que o conhecem: “bigode? Mas você nunca usou bigode”. A partir daí, o protagonista inicia uma jornada que vai da insanidade à teoria da conspiração, embrenhando-se em uma tentativa de fuga de um mundo que, antes conhecido, parece-lhe agora completamente estranho. Na última cena do romance, de barba crescida e hospedado em um hotel em Hong Kong, inexplicavelmente acompanhado pela esposa que abandonara há dias - e que desconhecia seu paradeiro -, o personagem se coloca diante do espelho do banheiro e começa a se barbear. De rosto limpo, investe a navalha contra a própria pele, e passa a abrir retalhos no rosto: “passou a fazer os cortes sem a preocupação de que fossem perfeitos, cerrando os dentes para não gritar, sobretudo quando

a navalha atingiu a gengiva” (Carrère 2002: 139). As linhas finais da narrativa apresentam a seguinte descrição:

Quando compreendeu que iria, forçosamente, se asfixiar e que não poderia jamais terminar dessa maneira, arrancou a navalha encravada no osso, temendo não ter mais forças para levá-la até o seu pescoço. Mas ele conseguiu chegar lá, ainda estava consciente. Apesar dos movimentos fracos, da contração violenta e espasmódica de todo o seu corpo, que deixava seu braço mole, ainda assim, e sem ver nada, ele cortou debaixo de seu queixo, de uma orelha à outra, o espírito determinado até o último segundo, atento ao gorgolejar do sangue que jorrava, atento aos espasmos das pernas e do ventre, sobre o qual o espelho tombou, atento e, finalmente, apaziguado pela certeza de que agora tudo estava acabado, de volta à ordem (Carrère 2002: 140).

A atitude do personagem consiste no último passo de sua fuga do absurdo que se instalara ao seu redor. As incisões iniciais sobre o rosto transformam-se num prolongamento do ato de barbear-se. Como fora o bigode o elemento instaurador de sua condição absurda, ele tenta expurgá-lo até o mais fundo de sua carne. O único apaziguamento possível, todavia, só é conseguido levando o ato ao extremo do suicídio. Apesar de o romance ser narrado em terceira pessoa, o foco narrativo se coloca claramente sobre o protagonista, e a cena derradeira, a exemplo de todo o texto, é construída com um teor naturalista: o suicídio é descrito explicitamente, com detalhes. O naturalismo no andamento da narrativa, aqui, cumpre o papel de exasperar ainda mais o contraste de toda a situação implantada de partida: o cuidado no detalhamento das cenas – como se para imprimir alguma lógica ao fato narrado – esbarra na total falta de lógica que envolve a atmosfera do romance. Na adaptação cinematográfica do livro, dirigida pelo próprio Carrère, o desfecho é diferente (mas tão inusitado quanto o original): o personagem não comete suicídio. Após se barbear, ele volta para a cama e deita ao lado de sua esposa – que se tornara, gradativamente, uma estranha para ele³.

³ Para mais algumas considerações sobre o romance *O bigode*, ver o oitavo capítulo deste livro, “A desgraça é variada: o suicídio nas narrativas fantásticas”, p. 231.

Já em um poema como “Ismália” (originalmente publicado em 1923, no livro *Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte*), de Alphonsus de Guimaraens, um possível efeito naturalista é suplantado pelo trato poético que conduz a apresentação da morte da personagem, que se joga ao mar:

Ismália

Quando Ismália enlouqueceu,
Pôs-se na torre a sonhar...
Viu uma lua no céu,
Viu outra lua no mar.

No sonho em que se perdeu,
Banhrou-se toda em luar...
Queria subir ao céu,
Queria descer ao mar...

E, no desvario seu,
Na torre pôs-se a cantar...
Estava perto do céu,
Estava longe do mar...

E como um anjo pendeu
As asas para voar...
Queria a lua do céu,
Queria a lua do mar...

As asas que Deus lhe deu
Ruflaram de par em par...
Sua alma subiu ao céu,
Seu corpo desceu ao mar...

(Guimaraens 2001: 45)

Em vez de uma simples descrição feita por alguém que assiste o suicídio “de fora”, a repetição que rege o andamento do poema, e a constante associação entre o céu e o mar, permitem-nos um mergulho na interioridade de Ismália, construindo um retrato de sua “loucura”. Em primeiro nível, o resultado se traduz em uma composição subjetiva que suplanta a objetividade da cena, sem deixar de conferir uma representação do suicídio da personagem, construída em termos mais

líricos. Mais profundamente, se inscreve nos versos do poema certo contraste (paradoxalmente complementar) entre a ânsia de Ismália pelo absoluto e seu movimento de autodestruição, metaforizados, por exemplo, pelas constantes indicações espaciais “lua” x “torre” e “céu” x “mar”. A fusão entre essas duas instâncias se realiza conforme avançamos para as últimas duas estrofes do poema, que envolvem o vôo de sua alma (rumo ao absoluto) e a precipitação de seu corpo (rumo à morte auto-infligida).

Ainda um terceiro exemplo: a peça *Homens, santos e desertores* (2003), de Mário Bortolotto, apresenta uma série de cenas envolvendo um Garoto e um Homem, sempre na casa deste. A situação retrata o encontro conflituoso de dois personagens pertencentes a gerações diferentes, que sempre se sentiram *outsiders*, e a ânsia do mais novo, que procura por alguma espécie de ensinamento ou “caminho a seguir”, contrastando com a relutância e inaptidão do mais velho em assumir esse papel de “professor”. Ao final da peça, o Homem dirige palavras amargas ao Garoto, que vai embora desiludido. O texto é encerrado com a seguinte indicação de palco:

Garoto coloca a mochila nas costas e vai saindo. Para na porta. Se volta para Homem. Homem senta em uma cadeira. Garoto repentinamente decidido sai bruscamente. Homem coloca uma música muito alta. Luz vai caindo. Ouve-se o estampido de um tiro abafado pela música excessivamente alta (Bortolotto 2003: 80).

Nesse caso, não temos uma apresentação naturalista ou um tratamento poético do ato, como nos anteriores. O suicídio do Homem, com um tiro, não é representado no palco, devendo então, de certa forma, ser entendido como um elemento extra-cênico. Mas, ainda que apresente proximidade, não se trata também daquele recurso frequentemente utilizado, como no caso de uma Jocasta (Sófocles 2005: 69-70) ou de uma Lady Macbeth (Shakespeare 2008: 371), cujos suicídios não ocorrem em cena: tomamos ciência deles posteriormente, pelas palavras de personagens que apenas anunciam a catastrófica notícia de suas mortes. Tragédias como *Édipo Rei* e *Macbeth* se furtam

intencionalmente à representação do suicídio⁴. Já no caso da peça de Bortolotto, parece o contrário. A supressão da interpretação explícita da morte voluntária do Homem, e sua substituição pelo som abafado do estampido do tiro, atuam, contraditoriamente, como intensificadores do efeito que se pretende explorar - porquanto a sugestão de uma ação, em alguns casos, se investe de força ainda maior do que a ação em si. Dessa forma, podemos entender que, de modo pouco usual, a última cena de *Homens, santos e desertores* carrega uma representação do suicídio, construída sobre a supressão da encenação do ato em si, e com o auxílio de elementos (até certo ponto) extra-cênicos.

Colocamos lado a lado essas possibilidades de representação da morte voluntária em manifestações literárias visivelmente distintas para indicar a variedade de direcionamentos que se apresenta a uma abordagem analítico-interpretativa da representação do ato. Um estudo desse tipo pode, ainda, ir mais adiante, promovendo uma investigação sobre como as escolhas estéticas empregadas na representação ajudam a compreender as motivações e circunstâncias que levam uma pessoa ao autoaniquilamento.

b) Quanto à questão da influência do ato derradeiro sobre a imaginação criativa, podemos pensar no caso de Sylvia Plath, que é um dos mais emblemáticos a esse respeito. A escritora cometeu suicídio em fevereiro de 1963, por asfixia, ao deitar-se com a cabeça dentro do forno da própria cozinha. Tentativas anteriores haviam precedido a derradeira. Conforme costuma apontar a fortuna crítica sobre a autora, a morte - alcançada voluntariamente - viria a interromper sua fase mais criativa e mais produtiva, num período em que ela escrevia diariamente, e que legou à posteridade alguns de seus melhores poemas. Da mesma forma, a morte (o suicídio, em especial) era abordada em sua produção cada vez mais intensamente. A situação

⁴ O que não deve ser compreendido como uma regra. Otelo (Shakespeare 2008b: 659), por exemplo, apunhala-se mortalmente, jogando-se sobre o corpo de Desdêmona, morta por ele instantes antes, e ambas as cenas se dão sobre o palco. O mesmo vale para o sempre lembrado exemplo de Romeu e Julieta (Shakespeare 2008c: 71-72), que também se suicidam em cena - esta com o punhal, aquele com veneno.

parece conter um movimento paradoxal, tendo o autoaniquilamento por epicentro: ao mesmo tempo em que atuava como força motriz para os processos composicionais de Plath, influenciando diretamente sua imaginação criativa, a ação contida no tema se lhe afigurava cada vez mais real e inescapável, inclinando-a ao suicídio. A necessidade de repetir constantemente uma espécie de “ritual de morte”, tanto em sua vida - conforme atestam suas tentativas de encerrá-la - quanto em sua obra - como mostram, por exemplo, os seguintes versos do poema “Lady Lazarus”: “Tentei outra vez./ Um ano em cada dez/ (...)/ Esta é a Número Três./ Que besteira/ Aniquilar-se a cada década.” (Plath 2010: 45)⁵ -, talvez numa tentativa de expurgá-la em definitivo, acabou por fazer do autoaniquilamento sua matéria literária mais cara, e também a única conclusão possível para sua vida. Escritores como Anne Sexton, David Foster Wallace⁶ e Sarah Kane parecem ter se enredado nos mesmos processos.

c) Plath, por consequência, também é um bom exemplo para pensarmos os possíveis entrelaçamentos entre o tratamento literário do assunto e o dado biográfico em obras de autores que cometeram suicídio - questão que se configura como outra possibilidade de abordagem, na medida em que permite investigar até que ponto se confundem os limites entre experiência biográfica e produção literária naqueles escritores que abordaram o tema e acabaram por tirar suas próprias vidas. No caso de Sylvia Plath, além de seus poemas, há também o romance *A redoma de vidro*, baseado em experiências vividas por ela aos dezenove anos de idade. Por meio de seu alter-ego, Esther Greenwood, que é narradora-protagonista do romance, a autora relata uma crise de depressão, e vários “ensaios” de tentativas de suicídio, que culminam naquela que foi a mais séria antes da derradeira: sua tentativa de autoaniquilamento por meio da ingestão de aproximadamente cinquenta pílulas (Plath 2014: 187-189). Para além da proximidade com o fato vivido, esse romance, somado aos poemas,

⁵ “Lady Lazarus” é minuciosamente analisado no décimo capítulo deste volume, “A arte de morrer: a poética do suicídio em Sylvia Plath”.

⁶ Comentários mais específicos sobre o caso de D. F. Wallace são apresentados no quarto capítulo, “A toxidez da escrita e o suicídio do escritor: uma abordagem psicanalítica”.

ressalta que o tema era objeto de reflexão constante também em suas experiências cotidianas.

d) Uma quarta possibilidade de análise diz respeito a interpretações do suicídio na matéria literária enquanto fuga, performance, espetáculo⁷, afirmação da liberdade individual ou de outros princípios. No romance *Graça infinita* (1996), do suicida D. F. Wallace, por exemplo, encontramos um personagem como James O. Incandenza. Espécie de guru da indústria do entretenimento, dono de uma filmografia longa e excêntrica, e de um histórico de abuso de álcool, o personagem, chamado por seus filhos de “S próprio”, prepara cuidadosamente o cenário em que perpetrará seu autoaniquilamento: abre, com uma broca larga e uma serra, um buraco em um forno de microondas, atravessa sua cabeça pelo orifício, lacra os vãos restantes com papel alumínio, e liga o aparelho. Resultado: a pressão das ondas sobre o crânio no espaço fechado provoca uma explosão, e pedaços de cabeça e forno são espalhados por todo o cenário. A engenhosidade na preparação e execução do ato parece consistir num tributo à sua fama de cineasta que sempre tomou mão de recursos inusitados para realizar suas obras. E há, ainda, um segundo tributo: caída próxima à cena do suicídio, uma garrafa de Wild Turkey, deixada pela metade, atesta sua “homenagem” final à relação abusiva com a bebida alcoólica. O romance não apresenta uma representação direta do episódio. Tomamos conhecimento dos detalhes a partir de um relato feito por seu filho, Hal (Wallace 2014: 258-259), que foi quem encontrou os restos do pai. No conjunto, o suicídio de James Incandenza assume ares de espetacularização: uma obra de arte final a coroar sua trajetória.

Outro exemplo é Kirillov, o mais célebre suicida de Dostoiévski (no romance *Os demônios*, de 1872). O personagem se mata com um tiro na têmpora (Dostoiévski 2004: 605), realizando com o ato o último passo de sua argumentação sobre a inexistência de Deus. Ainda, em *O mundo se despedaça* (1958), de Chinua Achebe, o protagonista Okonkwo acaba se enforcando, ao perceber que sua tribo não tentará

⁷ Principalmente no tocante à performance e ao espetáculo, ver o capítulo 12, “Autoficção e suicídio: a ira e os bramidos de Sergio Blanco”.

resistir às investidas do colonizador europeu. Em ambos os casos, o suicídio acaba transparecendo como afirmação de um argumento ou ideologia.

e) Também podemos abordar as reações e perspectivas de terceiros que precisam lidar com o atentado contra a própria vida por parte daqueles que lhes são próximos. Em prefácio ao livro *Os suicidas* (1969), de Antonio Di Benedetto, Luis Gusmán observa: “O sobrevivente ao suicídio do outro carrega em si a ameaça de repeti-lo em algum momento. Mede sua vida em relação à idade do morto” (Gusmán 2005: 13). A alusão mais direta se estabelece com o próprio romance de Di Benedetto, cujo narrador-protagonista, prestes a completar 33 anos, vive à sombra do suicídio do pai, cometido quando ele tinha a mesma idade – além do histórico de outros doze suicidas na família⁸. Vários outros romances, nesse sentido, podem ser lembrados: o narrador de *O naufrago*, de Bernhard, desenvolve boa parte das reflexões que dão corpo a seu monólogo interior, apresentado em um único parágrafo, com base no suicídio – por enforcamento – de Wertheimer, seu amigo próximo (trata-se do personagem “naufrago” que dá nome ao romance). Os três filhos de James O. Incandenza – em especial, Hal –, no há pouco mencionado *Graça infinita*, apresentam severas sequelas psicológicas causadas pelo trauma em face da morte voluntária do pai. Todas as experiências vividas pelo protagonista de *Barba ensopada de sangue* (2012), de Daniel Galera, tomam como ponto de partida o suicídio de seu pai – com um tiro de pistola. O mesmo vale para *Minha mãe se matou sem dizer adeus* (2010), de Evandro Affonso Ferreira, cujo narrador – um velho aguardando pelo momento iminente de sua morte, “Alimentado com leite de mãe niilista” (Ferreira 2010: 16) – escreve, com amargura, tendo sempre em mente o autoaniquilamento de sua progenitora: “Ficaria menos triste se ela minha mãe tivesse deixado pelo menos um bilhete elíptico com apenas três vocábulos: PERDÃO PRECISO PARTIR. Mas partiu sem dizer adeus” (Ferreira 2010: 37). Em todos

⁸ Uma análise detalhada do romance de Di Benedetto pode ser conferida no capítulo 11, “As vítimas da espera: *Os suicidas*, de Antonio Di Benedetto”.

esses casos, faz-se possível vislumbrar a amargura daqueles que precisam lidar com a morte voluntária de pessoas que lhes eram próximas, e análises profícuas podem ser desenvolvidas nesse sentido.

f) Quando tratamos das aproximações e distanciamentos entre a abordagem do tema a partir dos estudos literários e de outras áreas que também se debruçam sobre ele, como a filosofia, a sociologia, a psicanálise⁹, e a teologia, deve interessar-nos, principalmente, a observação de como as reflexões apresentadas em estudos dessas áreas se aplicam em abordagens poéticas, narrativas e dramáticas do suicídio, e em que medida, ou de que forma, o trato literário sobre o tema corrobora, relativiza ou contradiz tais reflexões. Como um primeiro exemplo, tomemos a análise proposta por Alvarez sobre o poema “Daddy”, de Sylvia Plath, com base em uma leitura psicanalítica, a partir do ensaio “Luto e melancolia”, de Freud:

Na melancolia, (...) a culpa e a hostilidade são grandes demais. É como se o melancólico acreditasse que o objeto perdido, seja por motivo de morte, separação ou rejeição, tivesse sido de alguma forma assassinado por ele. O objeto, então, volta como um perseguidor interno em busca de punição, vingança e expiação. Sylvia Plath diz isso claramente e sem evasivas no poema que escreveu sobre o seu pai morto, “Daddy”:

*Se matei um homem, matei dois -
O vampiro que disse que era você
E bebeu meu sangue um ano inteiro,
Sete anos, se você quer saber.
Papai, você pode se deitar agora.
Tem uma estaca no seu coração gordo e preto [...]*
(Alvarez 1999: 113)

Nesse comentário, Alvarez procura explicitar, conforme a exposição freudiana sobre a melancolia, de que forma “uma pessoa pode pôr fim à própria vida em parte para expiar a culpa que ela fantasia ter pela

⁹ O diálogo interdisciplinar com outras áreas do conhecimento é uma prerrogativa de todos os textos que compõem este livro. Mas deve-se dar especial atenção, aqui, aos *insights* de diálogos com a psicanálise oferecidos tanto no quarto capítulo, “A toxidez da escrita e o suicídio do escritor: uma abordagem psicanalítica”, quanto nos capítulos 12 e 14: “Autoficção e suicídio: a ira e os bramidos de Sergio Blanco” e “*Niebla e Jerusalém*: da sensação de vazio à ideação suicida”.

morte de alguém que amava, e em parte porque imagina que esse alguém que morreu continua vivendo dentro dela” (Alvarez 1999: 113). Outro exemplo pode ser construído a partir da novela *Mathilda* (1820), de Mary Shelley. A narradora, que dá nome ao texto, é uma jovem que sofre com o impulso incestuoso de seu pai – a quem ela dedicava toda a sua devoção. Após revelar seus desejos à filha, mas sem levá-los à consumação carnal, ele comete suicídio, e a própria Mathilda, desorientada tanto pela revelação quanto pela atitude extrema do pai, considera a possibilidade de tirar a própria vida. Mas há um impedimento:

Eu acreditava que, pelo suicídio, eu violaria uma divina lei da natureza, e pensava que tinha feito a minha parte suficientemente, submetendo-me à dura tarefa de resistir à rastejante passagem das horas e dos minutos, suportando a carga do tempo que pesava sobre mim de uma forma terrível e abstendo-me do que, em meus momentos mais calmos, eu considerava um crime (...). Havia períodos, horríveis, durante os quais eu me desesperava e, então, duvidava da existência de todo dever e da realidade do crime, mas estremecia e afastava-me depressa das lembranças (Shelley 2016: 88).

Mathilda implora pela morte em suas orações, mas não se sente autorizada a cometer o autoaniquilamento, por considerá-lo crime contra “uma divina lei da natureza”. Há, nessa concepção, um argumento teológico, de modo que a novela pode ser estudada em diálogo com a interdição do ato conforme muitos autores da teologia. A solução encontrada por Shelley diante do impasse segue o mesmo caminho: sua protagonista acaba adoecendo, e morre por “vias naturais”, sem infringir as leis divinas.

g) Há também a possibilidade de se pensar diálogos entre o suicídio na literatura e em outras manifestações artísticas, tais como música, cinema e pintura¹⁰. O filme australiano *2:37* (2006), dirigido por Murali

¹⁰ Dois ótimos exemplos são o nono capítulo deste livro, “O suicídio de Van Gogh ou Da incompatibilidade entre psiquiatria e arte a partir de Artaud” – que não só propõe um comentário sobre o suicídio do famoso pintor Vincent van Gogh, mas também estabelece um diálogo pormenorizado com a ciência da psiquiatria –, e o capítulo 13, “A impressão luminosa da melancolia: a arte expandida de André Penteadó” – que perscruta a obra multimídia desenvolvida por Penteadó com base no suicídio de seu pai.

Thalluri, é um bom exemplo. Logo na primeira cena, temos a impressão de que alguém se suicidou no banheiro de um colégio. Na sequência, vários recortes apresentam o cotidiano de alguns estudantes nesse mesmo ambiente, todos com possíveis motivos para tirar a própria vida: um garoto que possui incontinência urinária, e sempre suja as calças em sala de aula; outro que é representativo da virilidade masculina, líder do time de futebol americano e namorado da garota popular do colégio, sentindo-se obrigado a esconder sua homossexualidade; uma garota que é estuprada pelo próprio irmão e engravida. No total, são seis casos. Os recortes de cenas são compostos ora mostrando *flashes* de situações vividas por esses personagens, ora colocando-os diante da câmera, em gravações em preto e branco, como se eles estivessem dando um depoimento. Ao final do filme, descobrimos que nenhum dos seis era o suicida do banheiro: tratava-se de uma garota, Kelly, cuja vida sequer havia sido contemplada na narrativa. A personagem aparece timidamente em algumas cenas, e o motivo que a leva ao ato derradeiro é justamente o fato de ela se sentir invisível, negligenciada. A última cena mostra o suicídio em tons bastante naturalistas: Kelly se tranca no banheiro, e, munida de uma tesoura, abre uma ferida em seu pulso. A partir daí, a vemos sangrar até a morte, lentamente, acompanhando seus espasmos finais, enquanto o sangue se projeta pelo piso.

O filme se abre ao diálogo com a literatura tanto no tocante à sua composição estética quanto à temática. No primeiro caso, por conta de sua estrutura narrativa pouco usual, é pertinente abordá-lo a partir das teorias da narrativa, talvez considerando, principalmente, sua fragmentação composicional, que acaba por refletir a subjetividade fragmentada dos personagens. Quanto à temática, o suicídio entre adolescentes – cada vez mais presente em discussões nas mídias e redes sociais – também é tratado em obras literárias, sendo possível o desenvolvimento de uma análise comparada. *As virgens suicidas*, de Eugenides, conta a história da família Lisbon: cinco irmãs, adolescentes, sufocadas pela concepção arcaica, excessivamente patriarcal, de educação e disciplina a que são submetidas sob o jugo de seus pais (a mãe, principalmente), acabam se suicidando: Mary e

Therese, com remédios para dormir (Eugenides 2013: 7); Cecilia, atirando-se do segundo andar do sobrado dos Lisbon em direção a uma cerca pontiaguda (Eugenides 2013: 31); Bonnie, enforcada, e Lux, asfixiada com o gás do carro (Eugenides 2013: 201). A possibilidade de aproximação com *2:37* se estabelece, por exemplo, ao observarmos os motivos que levam adolescentes a optar pelo autoaniquilamento. Ainda mais pertinente, nesse sentido, é o romance *Os 13 porquês* (2007), de Jay Asher, cujo suicídio da protagonista, Hannah Baker, está diretamente vinculado, a exemplo do filme de Thalluri, ao ambiente educacional, envolvendo questões como *bullying*, assédio sexual, e sentimento de rejeição. Vale mencionar que os dois romances ganharam adaptações, respectivamente para o cinema e a televisão.

Outro exemplo, consideravelmente inusitado, é um disco de heavy metal recentemente lançado pela banda The Reticent. O disco em questão, *On the Eve of a goodbye* (2016), apresenta, faixa a faixa, uma sequência narrativa que mostra as últimas 24 horas de Eve, uma garota que se suicida. Desde o título, percebemos o esmero estético na concepção da obra, por meio do jogo possível com a palavra Eve, que, além do nome da suicida, é substantivo em língua inglesa que significa “véspera”. O título do disco, assim, pode ser traduzido como “Na véspera de um adeus”, sem que se perca a percepção de que o nome da personagem também se inscreve nele. Um jogo semelhante aparece no título da última faixa do disco, “For Eve” – literalmente, “para Eve” –, que se aproxima da expressão *for ever* (“para sempre”), talvez indicando que a personagem sempre será lembrada, ou que sua ausência sempre será sentida. O eu-lírico dessa narrativa em versos é um amigo que sofre pela perda de Eve, e as músicas acompanham seu trajeto até o funeral da personagem (“Funeral for a firefly”), chegando até o dia seguinte (“The day after”). Nesse momento de solidão, alternando passagens instrumentais, líricas e vocais de passividade melancólica com outras de uma raiva incontida – “Por que você teve que morrer? Por que você foi embora?”, versos mais berrados do que cantados –, o eu-lírico escuta, em uma projeção quase enlouquecedora, a voz da suicida provinda de seu túmulo, materializada por um vocal feminino. O pungente da situação atinge seu ápice no reconhecimento

contido em versos como: “Não há mais ‘eu e você’. Há apenas ‘eu’, conversando com fantasmas”.

O mesmo vale para a maneira como a banda escolhe representar o suicídio de Eve no disco: este acontece durante a faixa intitulada “The Decision”. Logo após uma súplica do eu-lírico - “O que você está fazendo? Por favor, não faça isso! Espere, apenas me ouça... Você não precisa fazer isso. Por favor, não! Por favor, não!” -, em um movimento crescente, o andamento instrumental se torna cada vez mais pesado e dissonante, e o volume do som também aumenta gradativamente. Esse ríspido caos sonoro que dá lugar à música, representando os últimos instantes de vida da personagem, é, então, cortado bruscamente, como se a faixa possuísse um defeito, estivesse incompleta... Nesse momento, sabemos que Eve se matou. Considerando que o disco se apresenta em forma de narrativa, e também o trato poético a ela conferido - tanto em se tratando das letras quanto da própria construção instrumental -, torna-se convidativo abordá-lo a partir das teorias da narrativa e da poesia. Além disso, a situação apresentada consiste em ótimo exemplo para se pensar a reação daqueles que foram deixados, conforme comentamos acima.

h) A composição de mapeamentos também se faz pertinente, e as possibilidades que se abrem para essa atividade são inesgotáveis. Por exemplo, compor um quadro mapeando a questão do suicídio em literaturas de autoria feminina (em recortes de tempo diversos), ou em manifestações da literatura pós-colonial, em gêneros literários específicos, autores e obras do romantismo¹¹, obras que tratam de guerra, narrativas góticas, narrativas fantásticas¹², etc. Recuperando o tópico anterior, é igualmente importante observar a ocorrência da morte voluntária em personagens literários que são adolescentes, personagens femininas, homossexuais, não brancos, personagens que pertencem a uma elite intelectualizada, à classe média, que vivem em

¹¹ Para uma análise detalhada das relações entre suicídio e romantismo, ver o capítulo 7: “O suicídio por amor nas literaturas cortesa e romântica (séc. XII-XIX): do perigo da paixão ao sentido da existência”, que traça um percurso histórico sobre essas relações desde o amor cortês do medievo.

¹² É esse o trabalho realizado, por exemplo, no oitavo capítulo de nossa coletânea, “A desgraçada é variada: o suicídio nas narrativas fantásticas”.

situação de extrema miséria, heróis e vilões (clássicos e modernos), protagonistas, coadjuvantes, e muitos outros. Ainda que, à primeira vista, de cunho mais quantitativo e “generalizante”, estudos desse tipo ajudariam a trazer visibilidade para a notável expressividade com que o tema é tratado na literatura – apontando para a necessidade de se desenvolver mais pesquisas a respeito. Mais importante, viabilizariam um entendimento sistematizado sobre como orientações estéticas específicas abordam a questão, bem como de que forma, e com que frequência, estas retratam o suicídio em grupos sociais e culturas específicas.

i) Por fim, consideremos confluências entre o tema da morte voluntária e outros temas afins na matéria literária, como o amor¹³, a depressão, o trauma, o vazio, o silêncio, a angústia ou a melancolia. O recorte que aqui apresentamos diz respeito, especificamente, à questão da depressão¹⁴. A peça *Psicose 4:48* (1999), da dramaturga Sarah Kane, não apresenta uma representação explícita do autoaniquilamento, mas é inteira construída ao redor do tema, mostrando as torturas de uma subjetividade atormentada pela depressão. Pouco tempo depois de finalizar a peça, a autora se mataria enforcada com os próprios cadarços enquanto estava internada em uma clínica de observação para suicidas. Logo no início de seu amplo estudo sobre a depressão, Solomon pondera: “Na depressão, a falta de significado de cada empreendimento e de cada emoção, a falta de significado da própria vida se tornam evidentes. O único sentimento que resta nesse estado despido de amor é a insignificância” (Solomon 2014: 15). Esse sentimento se reflete em várias passagens da peça de Kane, como a seguinte:

Eu estou triste

Eu sinto que o futuro é desolado e as coisas não podem melhorar

¹³ Relações entre suicídio e amor, especificamente, são cuidadosamente contempladas no sexto e sétimo capítulos deste volume: “O amor e o suicídio na literatura grega arcaica: épica, mélica e tragédia”, e “O suicídio por amor nas literaturas cortesã e romântica (séc. XII-XIX): do perigo da paixão ao sentido da existência”.

¹⁴ Mais reflexões a respeito das relações entre suicídio e depressão podem ser encontradas nos capítulos 5, “Em busca da negatividade perdida: considerações sobre os ‘especialistas do suicídio’ e a tarefa da crítica literária”, 10, “A arte de morrer: a poética do suicídio em Sylvia Plath” e 14, “*Niebla e Jerusalém*: da sensação de vazio à ideiação suicida”.

Eu estou entediada e insatisfeita com tudo
Eu sou um completo fracasso como pessoa
(...)
Eu quero me matar
Eu costumava conseguir chorar, mas agora estou além das lágrimas
Eu perdi o interesse em outras pessoas
Eu não consigo tomar decisões
Eu não consigo comer
Eu não consigo dormir
Eu não consigo pensar
Eu não consigo superar minha solidão, meu medo, meu nojo
(...)
Às 4.48
quando o desespero vem
eu vou me enforcar (Kane 2017: 7-8).

Além disso, sendo a depressão via de regra abordada e “tratada”, em termos científicos e médicos, por profissionais da área da saúde, devemos observar de que forma o maníaco-depressivo e suicida se comporta com relação a essa possibilidade de ajuda/tratamento¹⁵. No caso de *Psicose 4:48*, temos, por exemplo, uma passagem como a seguinte:

Médicos inescrutáveis, médicos sensatos, médicos estranhos, médicos que você pensaria serem as porras dos pacientes se não te provassem o contrário, fazem as mesmas perguntas, colocam palavras na minha boca, oferecem curas químicas para angústia congênita e livram os rabos uns dos outros até eu querer gritar por você (...), que mentiu e disse que era legal me ver. Que mentiu. E disse que era legal me ver. Eu confiei em você, eu amei você, e não é te perder que me machuca, mas sim essa sua porra de falsidade na cara-dura mascarada em notas médicas (Kane 2017: 10-11).

O trecho é emblemático do acento amargo e irônico com que a autoridade da medicina/psicologia é tratada por aquele que, recuperando uma expressão de Alvarez (1999: 127), se encontra no “mundo fechado do suicídio”, como se pretendendo expressar que

¹⁵ Não se pode deixar de mencionar, aqui, o capítulo 9 do livro: “O suicídio de Van Gogh ou Da incompatibilidade entre psiquiatria e arte a partir de Artaud”.

qualquer ajuda ou entendimento ofertados por essa suposta autoridade quedam muito aquém de eventuais possibilidades de compreensão e intervenção. Este parece ser um padrão recorrente: também em *Mrs. Dalloway* (Woolf 2012: 151-152), *As virgens suicidas* (Eugenides 2013: 11), *A redoma de vidro* (Plath 2014: 202, entre outras ocorrências) e *Graça infinita* (Wallace 2014: 76-78) – os dois últimos diretamente vinculados à questão da depressão –, encontramos o mesmo tom de deboche ou resistência quanto à possibilidade de ajuda ofertada por psiquiatras e psicanalistas.

DIRECIONAMENTOS TEÓRICO-CRÍTICOS

Não possuímos uma teoria especificamente literária para servir-nos de suporte nessas análises. O livro de Alvarez, sempre nosso ponto de partida, é talvez o mais próximo que já chegamos de uma “teoria do suicídio na literatura”. Ainda assim, o teor das reflexões apresentadas pelo autor, a abrangência de sua abordagem sobre a morte voluntária em âmbitos diversos, e alguns comentários dedicados a casos particulares, talvez devam ser tomados, em conjunto, mais como um suporte crítico – obviamente, de valia inestimável – do que teórico. Mais recentemente, deve ser destacado também o volume *Suicide Century: Literature and Suicide from James Joyce to David Foster Wallace* (2017), de Andrew Bennett, que propõe reflexões de teor teórico-crítico sobre o autoaniquilamento tendo sempre a matéria literária como ponto de partida.

Há também contribuições específicas de alguns autores que se dedicaram à produção literária, mas que se aproximam mais do texto filosófico, como é o caso de *O mito de Sísifo* (1942), de Albert Camus, e a pequena seção intitulada “Rencontres avec le suicide”, presente no volume *Le mauvais démiurge* (1969), de Cioran – este de caráter mais aforístico, aquele de inclinação notadamente ensaística. Não exatamente pertencente a um grupo ou outro, incluímos aqui também o seminal *Hand an sich Legen. Diskurs über den Freitod* (1976), de Jean Améry. Ainda, *Pólen* (1799), de Novalis, que não trata especificamente do suicídio, parece apresentar em germe uma possível

teorização sobre o tema, também em tom mais filosófico: “O ato filosófico genuíno é suicídio; tal é o real começo de toda filosofia, nessa direção vai todo o carecimento do novato filosófico, e somente esse ato corresponde a todas as condições e características da ação transcendental” (Novalis 2001: 31). Quanto à obra *A Nova Heloísa* (1761), de Jean-Jacques Rousseau, ainda que se costume tratar as epístolas XXI e XXII (Rousseau 2008: 125-148), que discutem o autoaniquilamento, como pertencentes ao âmbito da filosofia, o compreendemos aqui muito mais como um trato literário/ficcional do tema, pois, ainda que o conteúdo seja de inclinação filosófica, trata-se evidentemente de um romance epistolar. Por fim, o *Biathanatos* (1608), do poeta John Donne, é claramente um ensaio de orientação filosófica e teológica.

Levando em conta essa aparente diluição dos limites entre texto literário e filosófico, devemos observar que, no que pese não possuímos teorizações especificamente literárias sobre a morte voluntária, a literatura sempre apresenta grande abertura para um diálogo profícuo com outras áreas do conhecimento, e é nessa possibilidade de diálogo que encontraremos suporte teórico-crítico para o estudo do assunto. Alguns exemplos de como o suicídio na literatura pode ser analisado em conjunto com perspectivas de outras áreas já foram demonstrados mais acima. Resta-nos, agora, enumerar algumas obras que servem a esse propósito. Diante do amplo quadro de títulos a seguir, vale mencionar novamente que, a princípio, não há determinantes históricos ou de outra ordem no processo de apropriação desses estudos em suporte a análises literárias. Desde que observadas as exigências ou necessidades do próprio *corpus*, direcionamentos teórico-críticos variados podem ser estabelecidos para a pesquisa sobre uma mesma obra.

Na filosofia, além dos textos de Camus, Cioran, Novalis e Donne mencionados acima, todo o material compilado no volume organizado por Fernando Rey Puente oferece grandes contribuições. Destacamos, nesse quadro, o terceiro capítulo do Livro II dos *Ensaíos* (1580) de Montaigne, e principalmente o ensaio “Sobre o suicídio”, capítulo 13

da obra *Parerga e Paralipomena* (1851), de Schopenhauer. Apesar de Puente não trazer, no livro, nenhum texto de Nietzsche sobre o assunto, seu ensaio introdutório apresenta um resumo sobre comentários dispersos na obra do filósofo alemão. Segundo o autor, a aprovação da morte livre (*Freitod*) em Nietzsche

aparece em diversas passagens esparsas de suas obras mais importantes, em alguns conhecidos parágrafos ou aforismos das mesmas, como, por exemplo, o de número 157 de *Além do bem e do mal*, que diz: “O pesamento do suicídio (*Selbstmord*) é um forte consolo: com ele podem-se atravessar muitas noites difíceis.” Mas, talvez o trecho mais conhecido de uma obra de Nietzsche que trata do suicídio seja o discurso de Zaratustra sobre a morte livre. No início desse discurso Zaratustra afirma: “Muitos morrem demasiadamente tarde e outros demasiadamente cedo. Ainda soa estranha a doutrina: ‘morra no tempo certo!’. Morra no tempo certo: assim ensinava Zaratustra.” (Puente 2008: 41).

Dos lábios de Zaratustra é proferida, portanto, a consonância de seu criador com a reflexão apresentada, muito antes, por Sêneca (que viria a cometer suicídio, tendo sido forçado ao ato mediante acusação de ter conspirado contra Nero), na epístola 70 das *Epístolas a Lucíolo*, VIII (escritas entre os anos 63 e 65): “não é sempre que a vida deve ser conservada; na verdade, bom não é viver, mas viver bem. Assim, o homem sensato viverá o quanto deve e não o quanto pode” (Sêneca 2008: 67-68).

Também ausente na compilação de *Os filósofos e o suicídio*, mas comentado por seu organizador, temos Paul Ludwig Landsberg, autor do ensaio “Le problème moral du suicide” (1942). O pouco conhecido *Les jours d’exil*, de Ernest Cœurdoroy, apresenta uma seção intitulada “Marina: sur le suicide” (1855). E o curto ensaio *O suicida ou a era do niilismo* (2008), de Ciprian Vălcan, é carregado de reflexões filosóficas sobre a morte voluntária. Além disso, não discutindo especificamente o tema do suicídio, mas refletindo sobre questões análogas, podemos lançar mão das contribuições de Sören Kierkegaard em *O conceito de angústia* (1844) e *O desespero humano* (1849). Por fim, o próprio “O suicídio e a filosofia”, de Puente, é um ótimo intróito ao assunto no

âmbito dos estudos filosóficos, oferecendo um panorama consistente e uma série de indicações para leituras posteriores.

Na segunda parte de *O deus selvagem*, Alvarez propõe uma breve (mas consistente) história do suicídio. Nesse sentido, os dois volumes atualmente mais completos de que temos notícia são *História do suicídio: a sociedade ocidental diante da morte voluntária* (1995), de Georges Minois, e *Congedarsi dal mondo. Il suicidio in Occidente e in Oriente* (2009), de Marzio Barbagli. Contemplando recortes históricos específicos, merecem destaque *From Autothanasia to Suicide: Self-Killing in Classical Antiquity* (1990), de Anton van Hoof, e o estudo em dois volumes *Suicide in the Middle Ages* (1998/2000), de Alexander Murray. Por fim, *The Art of Suicide* (2001), de Ron M. Brown, apresenta uma história do suicídio nas artes.

Da teologia, tendo em vista que muitos dos trabalhos escritos sobre a morte voluntária acabam sendo lidos também como ensaios filosóficos, limitamo-nos a recuperar alguns autores e obras mencionados nas últimas linhas: Kierkegaard, por exemplo, é um nome representativo em ambas as áreas do conhecimento, e o *Biathanatos*, de Donne, como já observamos, também se presta tanto à apreciação filosófica quanto à teológica. Para além deles, não podemos deixar de mencionar as duas maiores autoridades da Igreja, donos de um legado determinante para a condenação do ato derradeiro na posteridade: Agostinho de Hipona e Tomás de Aquino, que abordam o assunto, respectivamente, em *A cidade de Deus* e na *Suma Teológica*. O quadro de teólogos que se investiram da herança deixada por esses dois pioneiros é extenso demais para abordarmos aqui.

Da mesma forma, áreas como a antropologia, a sociologia e a psicologia (as duas últimas, em especial) são, provavelmente, aquelas que têm rendido o maior número de estudos sobre a morte voluntária. Via de regra, no entanto, tais estudos remetem geralmente a algumas obras fundamentais provindas de cada um desses campos do conhecimento. O ponto de partida incontestável nos estudos sociológicos sobre o tema, por exemplo, é o célebre *O suicídio: estudo de sociologia* (1897), de Émile Durkheim. Transitando entre a

sociologia e a antropologia, e apresentando ainda discussões políticas em tom anarquista, podemos mencionar *Suicídio: modo de usar* (1983), de Claude Guillon e Yves Le Bonniec. O recente volume *O demônio do meio-dia: uma anatomia da depressão* (2001), de Andrew Solomon, trata mais especificamente da depressão, mas apresenta um capítulo específico intitulado “Suicide”, e também oferece um panorama diversificado que transita pelas três áreas aqui enumeradas. O mesmo pode ser dito sobre *Suicide and Attempted Suicide* (1964), de Erwin Stengel, que, apesar de se filiar muito mais à psicologia, também estabelece relações com a antropologia e a sociologia. Acrescentamos, ainda, o estudo de Geo Stone que carrega o mesmo título de Stengel, *Suicide and Attempted Suicide* (1999), *The Encyclopedia of Suicide* (2003), de Glen Evans e Norman Farberow, *The Ethics of Suicide: historical sources* (2015), de Margaret Pabst Battin, e *The Anatomy of Suicide* (1840), de Forbes Winslow. Percorrendo a tangente, mas apresentando possíveis diálogos com o tema, devemos lembrar de *A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza* (2012), de Jean Starobinski, de *Melancolia: literatura* (2017), de Luiz Costa Lima, e do célebre *A anatomia da melancolia* (1631), de Robert Burton.

Considerando a área da psicologia mais especificamente, o conhecido ensaio de Sigmund Freud intitulado “Luto e melancolia” (1915) continua a ser o grande paradigma. A quantidade de pesquisas e estudos de caso que seguem a esteira do pai da psicanálise é imensurável. Outro nome digno de nota é Karl Menninger, com sua ampla produção sobre o assunto (notadamente, *Man Against Himself*, de 1938). E, mais recentemente, o título *Night Falls Fast: understanding suicide* (1999), de Kay Redfield Jamison, consiste em um estudo paradigmático. Pelo volume significativo do trabalho, e pela abrangência da abordagem, outro trabalho que pode ser mencionado como relevante na psicologia é *The International Handbook of Suicide and Attempted Suicide* (2000), de Keith Hawton e Kees van Heeringen. Ainda, Edwin Shneidman, fundador do Los Angeles Suicide Prevention Center, é autor de vasta bibliografia sobre o assunto na área.

Paralelamente a esses materiais que fornecem um suporte mais teórico, temos também alguns estudos em crítica e análise literária que abordam o assunto. Nesse sentido, destacamos *Surviving Literary Suicide* (1999), de Jeffrey Berman, que trata de autores suicidas e do impacto causado por suas obras; e, ainda, trabalhos que se debruçam sobre autores específicos, como é o caso de *A poética do suicídio em Sylvia Plath* (2003), de Ana Cecília Carvalho; *“Almost Unnamable”: Suicide in the Modernist Novel* (2008), de Christopher Chung; *Melancolia y suicidios literarios: de Aristóteles a Alejandra Pizarnik* (2014), de Toni Montesinos; *The Suicide Question in Late Victorian Gothic Fiction: Representations of suicide in their historical, cultural and social contexts* (2015), de Danille Banyon-Payne; e do já mencionado *Suicide Century: Literature and Suicide from James Joyce to David Foster Wallace*, de Andrew Bennett.

* * *

O estudo do suicídio na literatura é, em grande parte, um trabalho ainda por fazer. O tema é sempre atual e sempre controverso, e a literatura, possuidora de intimidade notória com questões delicadas e espinhosas, oferece condições e subsídios dos mais adequados para a realização da empresa. A título de encerramento, devemos repetir que não estamos desconsiderando o fato de sempre ter-se empreendido estudos literários esparsos sobre o tema, mas sim propondo que estes sejam consolidados em uma cultura de abordagem mais consistente sobre o suicídio em nossa área de atuação. Da mesma forma, tanto os operadores de leitura propostos, quanto o quadro de referências teórico-críticas, e também a seleção de possíveis temas para desdobramentos teóricos, limitam-se ao âmbito da sugestão. Obviamente, além das direções aqui apontadas, muitas outras podem ser acrescentadas no desenvolvimento desse percurso¹⁶.

¹⁶ Agradecemos, por sua inestimável contribuição para a produção deste artigo em conversas travadas sobre o assunto, a Lara Luiza Oliveira Amaral (UNESPAR/UEM), Gabriel Pinezi (UNICENTRO) e Gustavo Ramos de Souza (UEL).

REFERÊNCIAS

- ALVAREZ, Alfred. *O deus selvagem: um estudo do suicídio*. Trad. Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BORTOLOTTI, Mário. Homens, santos e desertores. In: _____. *Doze peças de Mário Bortolotto*, vol. IV. Londrina: Atrito Editorial, 2003, pp. 59-80.
- CARRÈRE, Emmanuel. *O bigode*. Trad. Vivian Mara. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- DOSTOIEVSKI, Fiódor. *Os demônios*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- EUGENIDES, Jeffrey. *As virgens suicidas*. Trad. Daniel Pellizzari. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- FERREIRA, Evandro Affonso. *Minha mãe se matou sem dizer adeus*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2010.
- GUIMARAENS, Alphonsus de. Ismália. In: MORICONI, Ítalo (org). *Os cem melhores poemas brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 45.
- GUSMÁN, Luís. O mistério daqueles que se matam. In: BENEDETTO, Antonio Di. *Os suicidas*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Globo, 2005, pp. 9-18.
- KANE, Sarah. *Psicose 4:48*. Trad. Willian André e Lara Luiza Oliveira Amaral. Online (arquivo digital disponível em literaturasuicidio.wordpress.com), 2017.
- NOVALIS. *Pólen*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. 2 ed. São Paulo: Iluminuras: 2001.
- PLATH, Sylvia. Lady Lazarus. In: _____. *Ariel*. Trad. Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo. 2 ed. Campinas: Verus, p. 45-51, 2010.
- _____. *A redoma de vidro*. Trad. Chico Mattoso. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.
- PUENTE, Fernando Rey. O suicídio e a filosofia. In: _____ (org). *Os filósofos e o suicídio*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, pp. 9-60.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. A Nova Heloísa. Trad. Leonardo Meirelles Ribeiro. In: Puente, F. R. (org). *Os filósofos e o suicídio*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, pp. 125-148.
- SÊNECA, Lúciu Aneu. Epístolas a Lucíolo, VIII, epístola 70. Trad. Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet. In: PUENTE, Fernando Rey (org). *Os filósofos e o suicídio*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 67-74.
- SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Agir, 2008, p. 331-374.
- _____. *Otelo*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Agir, 2008b, p. 603-659.

_____. *Romeu e Julieta*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Agir, 2008c, p. 21-74.

SHELLEY, Mary. *Mathilda*. Trad. Selma Vital. São Paulo: Poetisa, 2016.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2005.

SOLOMON, Andrew. *O demônio do meio-dia: uma anatomia da depressão*. Trad. Myriam Campello. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

WALLACE, David Foster. *Graça infinita*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Trad. Claudio Alves Marcondes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.



Sobre o conceito de suicídio*

Willian André

*Só existe um problema filosófico realmente sério: o suicídio
(Albert Camus)*

*O ato filosófico genuíno é suicídio
(Novalis)*

*precisamos de livros que sobre nós atuem de modo igual a
uma desgraça; que nos façam sofrer muito, como a morte de
quem amássemos mais do que a nós mesmos; como um
suicídio.*

(Franz Kafka)

UM PONTO DE PARTIDA

Acompanhando de perto as desventuras de um desiludido Luciano, o narrador balzaquiano de *Ilusões perdidas* observa, nas primeiras linhas do capítulo XXX – que já vão encaminhando o romance para seu desenlace: “Em relação à gravidade do assunto, muito pouco se tem escrito sobre o suicídio, nem tem sido devidamente observado. Talvez não seja essa uma doença suscetível de observação” (Balzac 2013: 734). A sequência desse intróito consiste na elaboração, por parte do narrador, de um breve comentário “filosófico” sobre os três possíveis

* Artigo originalmente publicado na *Estação Literária* (UEL, Qualis B2), vol. 20, p. 154-174, mar./2018.

“tipos” de suicida: aquele que tira a própria vida em decorrência de uma longa enfermidade, aquele que comete o ato por desespero, e aquele que o leva a cabo de forma lógica, por raciocínio. À elucubração proposta é emendada a cena em que Luciano, tendo decidido morrer por suicídio, procura o melhor cenário para cometê-lo, com o intuito de “findar poeticamente” (Balzac 2013: 734) e, a seguir, o vemos sendo dissuadido por um personagem que lhe cruza o caminho.

Entendemos a intenção de Balzac ao construir a reflexão inicial do capítulo em questão para criar uma “atmosfera” propícia à narração da quase tentativa de suicídio de seu protagonista, mas é preciso contradizer a afirmação que encabeça a passagem: a terceira e última parte de *Ilusões perdidas* foi publicada originalmente em 1843 e, à época, seria impossível sustentar que “muito pouco se tem escrito sobre o suicídio, nem tem sido devidamente observado”. O extremo oposto parece mais provável.

Falecido duas décadas antes do nascimento de Balzac, Rousseau dedicou duas cartas de seu romance epistolar *A Nova Heloísa* (1761), um híbrido de literatura e filosofia, ao debate do tema (Rousseau, aliás, figura explicitamente no comentário do narrador balzaquiano sobre os três tipos de suicida acima mencionado). Na epístola XXI de *A Nova Heloísa*, o protagonista Saint-Preux escreve a seu amigo e confidente Edouard Bomston para expor tanto sua desilusão com a vida quanto suas justificativas para deixá-la voluntariamente. Logo em suas linhas iniciais, lemos: “Sim, Milorde, é verdade; minha alma está oprimida pelo peso da vida. Desde muito tempo, ela me desgosta; perdi tudo o que podia fazê-la feliz, só me restam os aborrecimentos. Mas disseram-me que não me é permitido dispor dela sem a ordem daquele que ma concedeu” (Rousseau 2008: 125). E pouco adiante: “Quando nossa vida é um mal para nós e não é um bem para ninguém, é então permitido dela se livrar” (Rousseau 2008: 126). Como mostram os dois excertos, Saint-Preux encontra-se aborrecido e desgostoso com a vida, e parte do princípio de que a preservação da existência se lhe configura mais um mal do que um bem para justificar seu propósito de dar cabo dela. A mesma ideia aparece em diversas passagens de sua epístola, sustentadas

por expressões tais como “vida insuportável” (Rousseau 2008: 127), “o maior erro está em dar demasiada importância à vida” (Rousseau 2008: 128), “esse monte de erros, de tormentos e de vícios dos quais ela [a vida] está cheia” (Rousseau 2008: 129), “a vida é evidentemente um grande mal” (Rousseau 2008: 130), ou “é sempre um grande mal suportar um mal sem necessidade” (Rousseau 2008: 132).

A tal insistência sobre a impertinência de se criar oposição ao extermínio de “um grande mal”, observamos que Saint-Preux, logo de início, assinalara um entrave: “Mas disseram-me que não me é permitido dispor dela sem a ordem daquele que me concedeu”. O personagem desenvolve esse contra-argumento a partir do *Fédon*, de Platão, onde encontramos o seguinte questionamento proposto por Sócrates a Cebes (62c): “tu, por acaso (...) não havias de querer mal a um ser de tua propriedade que se matasse sem que tal lhe tivesse permitido? E não tirarias de seu ato a vingança que fosses capaz de tirar?” (Platão 1983: 63). Em resposta à condenação da morte voluntária apresentada por Sócrates, o personagem de Rousseau rebate: “Bom Sócrates, que nos diz o Senhor? (...) se o senhor sobrecarrega seu escravo com uma vestimenta que o atrapalha no serviço que ele te deve, o senhor o punirá por ter se desvencilhado dessa roupa para melhor fazer o serviço?” (Rousseau 2008: 128) – em uma defesa do suicídio naqueles casos em que a manutenção da vida parece incorrer em impedimento de sua realização plena e virtuosa, que se desdobra em argumentos como o seguinte (ecoando, provavelmente, o parecer de Sêneca sobre o assunto²): “Aquele que não sabe se livrar de uma vida dolorosa mediante uma morte imediata se parece com aquele que prefere deixar agravar a chaga a entregá-la ao ferro salutar de um cirurgião” (Rousseau 2008: 132). Enaltecendo a virtude do ato, ele ainda recorre a alguns personagens ilustres da história de Roma (Brutus, Cássio, Catão) que optaram pelo autoaniquilamento (Rousseau 2008: 131).

² Ver o capítulo anterior, “Alguns operadores de leitura”, p. 68.

Ao final da carta, vendo em Bomston um companheiro de infortúnios, Saint-Preux convida-o a uma espécie de pacto suicida, sugerindo que ambos devem se matar juntos: “Sinto, Milorde, somos dignos todos dois de uma morada mais pura (...). Ó que volúpia para dois amigos verdadeiros terminar seus dias voluntariamente nos braços um do outro, confundir seus últimos suspiros, exalar juntamente as duas metades de sua alma!” (Rousseau 2008: 136-137). Em resposta à missiva do amigo, no entanto, o destinatário se mostra indignado: a epístola XXII apresenta a contra-argumentação de Bomston, que vê nas palavras de Saint-Preux uma “cega exaltação” (Rousseau 2008: 137). Interpretando as palavras a ele direcionadas como oriundas de um tédio injustificado, o personagem questiona:

Quais são estas dores tão cruéis que o forçam a deixá-la? O senhor pensa que eu não descobri, sob sua disfarçada imparcialidade na enumeração dos males desta vida, a vergonha de falar dos seus? Creia-me, não abandone ao mesmo tempo todas as suas virtudes. Conserve ao menos a franqueza e diga abertamente a seu amigo: “perdi a esperança de corromper uma mulher honesta, eis-me forçado a ser homem de bem: prefiro morrer” (Rousseau 2008: 140).

Sua revolta se estende ainda ao entendimento de que Saint-Preux está se comportando como covarde (Rousseau 2008: 137), e que se equivoca ao supor que sua morte será mais um bem do que um mal, por não pensar, em seu egoísmo, no sofrimento de que padecerão, ante seu suicídio, aqueles que lhe têm afeto – como ele próprio, Bomston (Rousseau 2008: 142-143). Por fim, ao suporte que Saint-Preux reivindica nos personagens da Roma Antiga, o amigo responde com deboche: “Você quer autorizar-se com exemplos. Você ousa citar os Romanos! Você, Romanos! (...) Homem pequeno e fraco, o que existe entre Catão e você?” (Rousseau 2008: 144) – ressaltando que os célebres suicidas citados, em contraste com quem a eles fez menção, realizaram de forma ímpar seus papéis de cidadãos, o que os autorizou a decidir sobre o melhor destino que lhes cabia.

Ainda que *A Nova Heloísa* possa (e deva) ser lido enquanto realização literária, é inegável o conteúdo filosófico de suas páginas. Conforme observa Fernando Rey Puente, no ensaio “O suicídio e a filosofia”, “O

texto de Rousseau retoma os principais argumentos elaborados pela tradição [filosófica] tanto na defesa quanto no ataque ao suicídio” (Puente 2008: 26), cabendo ao leitor optar por um dos dois lados, já que o autor parece não oferecer uma resposta definitiva sobre os pontos de vista antagônicos apresentados (Puente 2008: 35).

Treze anos após a publicação de *A Nova Heloísa*, e influenciado por sua estrutura epistolar, Goethe daria vida a um dos mais célebres suicidas da literatura, no romance icônico do romantismo alemão. O protagonista homônimo de *Os sofrimentos do jovem Werther*, a exemplo de Saint-Preux, sofre pela desilusão amorosa, e decide dar fim à própria vida. Na parte final do romance, tanto as epístolas dirigidas ao confidente Wilhelm quanto a carta de despedida escrita para a amada Carlota conjugam várias reflexões sobre o ato, tais como: “É o fim para mim! (...) Não estou bem em parte alguma e estou bem em toda parte... A nada aspiro, nada desejo. Seria melhor partir” (Goethe 2008: 153); ou então: “Levantar a cortina e dar um passo para trás dela! Eis tudo! E por que tremer? Por que hesitar?” (Goethe 2008: 154). E ainda: “Tive uma noite terrível e, por que não dizer, uma noite benéfica. Ela definiu, radicou a minha resolução... Quero morrer!” (Goethe 2008: 159-160). Todos os três excertos apontam para sentimentos contraditórios que fazem da morte voluntária, ao mesmo tempo, algo terrível e bem-vindo – tornando muito próximas as relações entre suicídio e amor. Num tom moralista reprobatório, Jeffrey Berman salienta, em *Surviving Literary Suicide*, que “Werther (...) apresenta uma longa justificação filosófica para o suicídio, clamando que este leva à liberdade eterna” (Berman 1999: 26). Ora, o estado de ânimo do personagem não poderia dar ensejo a elucubração diferente, posto que, como ressalta Gabriel Pinezi em “O eros melancólico em *Os sofrimentos do jovem Werther*”, amalgamando literatura e filosofia, seu suicídio seria a única via de acesso possível ao “abraço poético do impossível” (Pinezi 2016: 120). A justificativa, nesse caso, se dá pelo nexos existente, no romantismo, entre “poesia” e “liberdade”.

De volta à época de Balzac, mas em solo russo, encontramos em Dostoiévski um dos maiores exploradores do tema. Os suicidas em sua

obra são vários e, para nos atermos a um recorte específico, observemos o seguinte comentário feito por Thaís Figueiredo Chaves em *Tanatografia n Os demônios de Dostoiévski*:

Em *Crime e castigo* [1886], enquanto Mikolai fracassa ao tentar se enforcar, o criado, Filip, concretiza o ato. Afrossíniuchka se atira no canal, mas é salva pela polícia. Sônia confessa a Raskólnikov que já havia pensado em se matar e o protagonista interpreta que “o que a impediu até agora de atirar-se no canal foi a ideia do pecado” (...). Svidrigáilov dispara uma bala contra a cabeça, levado pelo tédio e pela desesperança (à semelhança de Stavróguin, em *Os demônios*). Em *O idiota* [1869], Rogójin considera a ideia de se “atirar n’água antes de entrar em casa” (...) após desviar dinheiro do pai. Hippolit, personagem tísico, afirma que, por causa da doença, “o suicídio talvez seja a única coisa que eu ainda tenha tempo de começar e terminar por minha própria vontade” (...). O tio de Ivguiêni Pávlovitch se suicida após proporcionar um “desfalque de trezentos e cinquenta mil rublos no erário” (Chaves 2015: 40).

Entre todas as realizações do autor, apesar de Stavróguin merecer destaque, é provavelmente outro personagem de *Os demônios* que figura como o mais célebre de seus suicidas: Kiríllov. Chaves observa, sobre a morte voluntária em Dostoiévski, que “frequentemente trata-se da aplicação de alguma teoria ou argumento ético ou filosófico de algum personagem” (Chaves 2015: 41). No caso de Kiríllov, trata-se de argumento filosófico. O personagem pretende, por meio de seu autoaniquilamento, provar, em tom niilista, que Deus não existe (e, Deus não existindo, ele próprio é Deus): “A vida é dor, a vida é medo, e o homem é um infeliz. Hoje tudo é dor e medo. Hoje o homem ama a vida porque ama a dor e o medo. (...) Aquele para quem for indiferente viver ou não viver será o novo homem (...). esse mesmo será Deus. E o outro Deus não existirá” (Dostoiévski 2004: 120). Ao final, ele dispara um tiro na têmpora, numa tentativa de pôr em prática sua elucubração teórica.

A exemplo dos personagens dostoiévskianos arrolados, de Anna Kariênina a Emma Bovary, de Henry Jekyll a Dorian Gray, de Javert a Gilliat, são inúmeros os suicidas na literatura da época. Em 1755, Hume publica a defesa da autodestruição “Do suicídio”. Schopenhauer

aborda o assunto no parágrafo 69 de *O mundo como vontade e representação* e no parágrafo 13 de *Parerga e Paralipomena*, e Nietzsche, em vários fragmentos de sua obra. Às vésperas de ser encerrado o século, *O suicídio: estudo de sociologia*, de Durkheim, é publicado³. Outros exemplos, tanto da literatura quanto da filosofia, ainda poderiam ser mencionados dentro desse mesmo recorte que contempla os séculos 18 e 19. Tudo isso para afirmar, ao contrário da observação do narrador balzaquiano de *Ilusões perdidas* registrada em nosso primeiro parágrafo, que muito se escreveu, observou e pensou sobre o suicídio nessa época.

SOBRE A ORIGEM DO TERMO E O DESABROCHAR DO CONCEITO DE SUICÍDIO: DA ANTIGUIDADE À IDADE MÉDIA E O LEGADO DE AGOSTINHO

O surgimento do termo, apesar de proveniente do latim, é tardio. Alfred Alvarez (1999: 63-64), em *O deus selvagem: um estudo do suicídio*, identifica os registros das primeiras ocorrências da palavra no século 17, observando que o *Oxford English Dictionary* aponta em 1651 seu primeiro emprego, mas indicando um registro um pouco anterior, em *Religio Medici*, de Sir Thomas Browne, escrito em 1635 e publicado em 1642. O autor complementa: “Mas o termo ainda era raro o bastante para não aparecer na edição de 1755 do dicionário do dr. Johnson” (Alvarez 1999: 64). Anton van Hoof, em *From Autothanasia to Suicide: Self-Killing in Classical Antiquity*, explica que o teólogo Caramuel empregou, na segunda edição de seu *Theologia moralis fundamentalis*, de 1656, os termos “suicidium” e “suicida” (van Hoof 2002: 136). Com pequenas variações, esses são os mesmos exemplos observados por Puente (2008: 14), que menciona o tratado de Caramuel em 1656, e o texto de Sir Thomas Browne, com a data de 1643. Em nota a tais menções, todavia, Puente recupera uma ocorrência solitária num passado um pouco mais distante: “uma obra escrita por Galtiero de São Vítor no século XII (1180), mas que

³ Ainda que outros autores proeminentes no campo da sociologia também tenham dedicado estudos à morte voluntária (como Karl Marx, no artigo “Peuchet: sobre o suicídio”, de 1846), parece incontestável a representatividade e influência ímpares de Durkheim no tocante às abordagens sociológicas do tema.

permaneceu inédita durante séculos, só vindo a ser publicada em 1952” (Puente 2008: 51), a partir da referência fornecida por Gregório Hinojo Andrés, no artigo “Las designaciones de la muerte voluntaria em Roma”. Excetuando-se essa obra medieval, e mantendo o consenso sobre a consolidação da palavra “suicídio” só no século 17, fica evidente o quanto se trata de um emprego bastante recente.

Apesar da novidade do termo, é claro, o autoaniquilamento remete a épocas remotas. Conforme reflete Erwin Stengel em *Suicide & Attempted Suicide*, “Em algum estágio da evolução, o homem deve ter descoberto que podia matar não apenas animais e outros homens, mas também a si mesmo. Podemos assumir que, desde então, a vida nunca mais foi a mesma” (Stengel 1964: 12). Na Grécia Antiga, da literatura à filosofia, uma infinidade de termos ou expressões é empregada para tratar do assunto. van Hoof (2002: 243-246) compõe uma tabela contendo 167 registros vocabulares diferentes em grego para a morte voluntária e, numa observação minuciosa de textos pertencentes à Antiguidade, assinala 960 casos de menções a suicidas, dos quais 403 são gregos (van Hoof 2002: 198-232). Considerando a questão vocabular, o autor observa:

A flexibilidade do grego tornava disponíveis várias palavras surpreendentes para aquele que mata a si mesmo - *autophonos*, *authentos*, *autocheir*, mas nenhum desses termos obteve os direitos exclusivos do moderno ‘suicídio’. Tampouco as palavras sozinhas significam ‘assassino de si’. Elas podem significar ‘alguém que mata sua própria família’. Se um parente é morto por um inimigo, o assassino pode ser indignadamente chamado de *authentos*. Dessa forma é denotado Neptólemo por Andrômaca, por ter matado a família dela em Tróia. Aquele ‘das próprias mãos’, *autocheir*, pode ser ‘quem mata alguém do próprio sangue’, especialmente o pai ou a mãe (...). Quando o Mensageiro anuncia no palco que Hêmon repousa sobre o próprio sangue como um *autocheir*, o Corifeu curiosamente pergunta: pela mão do pai ou por sua própria? A ideia por trás desses termos é obviamente mais abrangente e mais difusa do que apenas ‘suicídio’⁴ (van Hoof 2002: 138).

⁴ Essa abrangência, segundo van Hoof (2002: 139), também implica maior neutralidade em relação às ideias denotadas pelos diferentes empregos, posto que cobrem uma variação que contempla expressões tais como

Ao comentar a missiva de Saint-Preux a Bomston em *A Nova Heloísa*, havíamos observado que o personagem de Rousseau cita o *Fédon*, de Platão. No texto em questão, as expressões *αὐτό ἑαυτό ἀποκνύοι* e *αὐτόν ἀποκνύναι* são empregadas por Sócrates, ambas dando o sentido, em linhas gerais, de “dar a morte a si próprio”. Também nas *Leis* (IX, 873 C2-D8), Platão se refere àquele que dá fim à própria vida por meio de expressões como *ἑαυτὸν κτείνῃ*: “O homem que mata aquilo que de todas as coisas lhe é mais familiar e, como se diz, mais amável, o que deve [ele] sofrer? Falo daquele que mata a si mesmo, aquele que, com violência, priva-se da parte que recebeu do destino” (Platão 2008: 61). A exemplo do *Fédon*, também nesse breve trecho do nono livro das *Leis* observamos a condenação de Platão à morte voluntária. As exceções ficam por conta dos casos em que o autoaniquilamento é claramente autorizado ou comandado pela lei divina ou pela justiça da cidade, ou quando consiste na eliminação de “uma grande dor inevitável” ou de “alguma vergonha sem saída” (Platão 2008: 61). Segundo Puente (2008: 17), na história da filosofia, essas são as primeiras menções ao ato de que se tem registro. Após Platão, breves comentários são encontrados em Aristóteles e Plotino, via de regra corroborando a interdição que os precedera: “Em geral (...), pode-se dizer que a interdição platônica contra a morte voluntária fica mantida, salvo em caso excepcional, pois é preciso que se cumpra o tempo de vida a nós concedido pelo destino” (Puente 2008: 26).

Antecedendo esses registros filosóficos, no entanto, é provavelmente em textos literários que encontramos as primeiras menções ao autoaniquilamento na cultura ocidental – dado que reforça a pertinência de se observar os imbricamentos entre literatura e filosofia na investigação do conceito de suicídio, como já demonstra o estudo levado a cabo em *From Autothanasia to Suicide*. Tomemos duas tragédias sofocianas como exemplos. Em uma citação de van Hoof

“matar a si mesmo”, “acabar com si mesmo”, “destruir a si mesmo”, “privar-se da vida”, “dar um fim à própria vida”, entre muitas outras. Uma perscrutação das interpretações possíveis para vários termos e expressões ocupa três páginas de seu estudo (van Hoof 2002: 139-141). Muito mais do que isso, *From Autothanasia to Suicide: Self-Killing in Classical Antiquity* oferece uma investigação minuciosa e paradigmática sobre o tratamento literário e filosófico do tema na Antiguidade Clássica, para aqueles que desejam um aprofundamento no assunto. Da nossa parte, retomaremos aqui apenas alguns exemplos mais óbvios.

feita mais acima, lemos sobre a cena em que a morte voluntária de Hêmon é anunciada. A passagem em questão faz parte de *Antígona*. O Corifeu usa a expressão *αὐτόχειρ δ' αἰμάσσεται* para anunciar que “uma mão amiga derramou-lhe o sangue” (Sófocles 2005: 117), e à sua sucede e precede, respectivamente, outras duas mortes realizadas pelas próprias mãos: a de Antígona, sua amada, que, conforme um Mensageiro, jaz “pendente por uma corda, enforcada nos cadarços de sua própria cintura” (Sófocles 2005: 118), e a de Eurídice, sua mãe, que é anunciada por outro Mensageiro, empregando a expressão *ἀρτι νεοτόμοισι πλήγμασιν*: “Ela voluntariamente se feriu, para abandonar este mundo...” (Sófocles 2005: 120). O efeito é de cascata: Antígona tira a própria vida por não poder dar sepultura digna a seu irmão, Polinice; Hêmon, por deparar-se com o corpo enforcado de Antígona; Eurídice, ao saber da morte do filho.

De teor semelhante é o caso de Jocasta, que, em *Édipo-Rei*, se enforca após a revelação pública dos inconscientes parricídio e incesto de Édipo (este último com ela própria, sua mãe e mãe de seus filhos). Utilizando a expressão *αὐτὴ πρὸς αὐτῆς*, o Arauto anuncia: “Ela acabou com a própria vida...” (Sófocles 2005: 70). Jocasta é o ponto de partida para um breve compêndio de suicídios da Grécia Antiga composto por Alvarez, que aqui reproduzimos na íntegra:

O primeiro de todos os suicídios literários, o suicídio da mãe de Édipo, Jocasta, é apresentado de uma forma que o faz parecer louvável, uma saída honrosa para uma situação intolerável. Homero relata suicídios sem tecer comentários, como algo natural e em geral heróico. As lendas corroboram Homero. Egeu se joga no mar – que depois passa a ter o seu nome – por acreditar que seu filho Teseu fora morto pelo Minotauro. Erígone se enforca de tristeza quando encontra o corpo de seu pai, Icário, que fora assassinado – e assim, aliás, desencadeia uma epidemia de suicídios por enforcamento entre as mulheres atenienses que só termina quando o sangue é lavado pela instituição de uma festa em honra de Erígone. Leucatas pula de um penhasco para não ser estuprada por Apolo. Quando o oráculo de Delfos anuncia que os lacedemônios capturariam Atenas se não matassem o rei ateniense, o monarca Codro entra disfarçado no território inimigo, arranja uma briga com um soldado e deixa que ele o mate. Carondas, o legislador

de Catânia, uma colônia grega na Sicília, mata-se quando infringe uma de suas próprias leis. Outro legislador, Licurgo de Esparta, faz seu povo jurar que cumprirá suas leis até que ele volte de Delfos, aonde vai para consultar o oráculo a respeito de seu novo código legal. O oráculo lhe dá uma resposta favorável, Licurgo a envia por escrito a Esparta e, então, mata-se de fome para que os espartanos nunca mais possam se livrar do juramento que haviam feito. E assim por diante (Alvarez 1999: 70-71).

Apesar da interdição do ato no mundo grego, conforme registrado posteriormente em Platão e outros filósofos, todos os casos arrolados por Alvarez parecem se enquadrar naquelas situações excepcionais que o autorizam e validam. Interpretando, em linhas gerais, o caráter da morte voluntária no contexto em questão, o autor de *O deus selvagem* observa que “todos eles têm uma característica em comum. Uma certa nobreza em seus motivos. A julgar pelos registros que deixaram, os gregos antigos só se suicidavam pelas melhores razões possíveis: por pesar, por princípios patrióticos ou para evitar a desonra” (Alvarez 1999: 71). E acrescenta: “O suicídio grego clássico era (...) ditado por um racionalismo sereno” (Alvarez 1999: 73). Esse é também o entendimento de van Hoof: “a interpretação antiga tende à ênfase da liberdade e consciência na motivação. (...) O autoaniquilamento é preferencialmente entendido como o ato de alguém que espera preservar sua honra” (van Hoof 2002: 131). Dentro desse quadro geral, são impossibilitados ou descartados motivos como desespero ou desequilíbrio mental (van Hoof 2002: 131).

Da Grécia Antiga ao texto-base da cultura judaico-cristã, o assunto recebe pouca atenção: são seis os suicídios registrados na Bíblia. No Antigo Testamento, Sansão (Juízes 16: 25-30), Saul e seu escudeiro (I Samuel 31: 2-5), Aquitofel (II Samuel 17: 23) e Zambri (I Reis 16: 18). No Novo Testamento, temos notícia apenas daquele que é o mais famoso entre os suicidas bíblicos: Judas Iscariotes, cuja morte por enforcamento é registrada em Mateus 27: 3-5, e depois comentada nos Atos dos Apóstolos (cuja autoria é atribuída a Lucas) 1: 15-18. Apesar do número mínimo de menções à morte voluntária no livro como um todo, vale notar que não parece haver, em qualquer uma das passagens

indicadas, um julgamento negativo para com os suicidas. A impressão predominante é de neutralidade, posto que tais mortes são mencionadas rapidamente, como acontecimentos breves dentro de sequências maiores de outros fatos. Tomando o autoaniquilamento de Judas, mais especificamente, como exemplo emblemático, Alvarez comenta: “em lugar de ser somado a seus crimes, o suicídio de Judas parece ser visto como uma medida de seu arrependimento” (Alvarez 1999: 64).

O cristianismo ganhou forças no seio do Império Romano. Antes que isso acontecesse, a Roma Antiga viu florescer a primeira defesa explícita da morte voluntária nas epístolas de Sêneca, já aqui brevemente mencionado. Tanto o pensamento quanto a lei romana, em linhas gerais, parecem tomar os ensinamentos platônicos como ponto de partida, mas tornam a interdição ao autoaniquilamento mais atenuada. Conforme Alvarez, “os romanos não viam o suicídio nem com medo nem com repulsa, mas como uma validação cuidadosamente considerada e escolhida do modo como haviam vivido e dos princípios pelos quais haviam vivido” (Alvarez 1999: 75) - interpretação que justifica o contra-argumento de Bomston dirigido a Saint-Preux, com relação aos ilustres romanos que este menciona em sua defesa do suicídio. Ainda na esfera do Império Romano, mas passando já a sua fase cristã, é digno de nota o entendimento de Tertuliano, corroborado por Orígenes - dois dos principais filósofos do cristianismo em seu momento inicial:

Nos primeiros anos de existência da Igreja, o suicídio era um tema de tal forma neutro que até a morte de Jesus foi considerada por Tertuliano (...) uma espécie de suicídio. Tertuliano observa, e Orígenes concorda, que Ele abre mão do espírito voluntariamente, já que era algo de impensável que Deus pudesse ficar à mercê da carne (Alvarez 1999: 64).

Esse quase louvor do ato, marcando um contraponto às costumeiras proibições precedentes, acarretou uma espécie de *mise en abyme* suicida entre os primeiros cristãos. Enquanto o autoaniquilamento representava, para gregos e romanos, um último recurso, para os mártires da Igreja tornou-se um acesso rápido e certo à recompensa da

vida eterna. Alvarez aponta que “quanto mais a Igreja incutia em seus fiéis a idéia de que este mundo era um vale de lágrimas, pecados e tentações, onde eles esperavam com ansiedade que a morte os libertasse para a glória eterna, mais irresistível se tornava a tentação do suicídio” (Alvarez 1999: 78). Alastrou-se, dessa forma, uma febre de fanatismo que tinha por mote a morte voluntária em nome de Deus. Dentre os exemplos fornecidos pelo autor, mencionamos aqui o caso extremo dos donatistas, retirado da obra *Declínio e queda do Império Romano*, de Edward Gibbon: tais fanáticos, desapegados à vida terrena, alimentavam práticas como a de perturbar/profanar templos pagãos para que seus inimigos contra-atacassem com a morte, e invadir tribunais clamando aos juízes que os executassem, ou “frequentemente paravam viajantes nas estradas públicas, obrigando-os a infligir-lhes o golpe do martírio” (Gibbon 1854: 363).

É provável que tenha sido principalmente com o intuito de estancar esse frenesi suicida de seus contemporâneos que Agostinho de Hipona, no século 5, deu um passo fundamental nas reflexões e estabelecimento do conceito de suicídio. Em *A Cidade de Deus*, entre os capítulos XIX e XXVII do primeiro livro, ele oferece vasta e engenhosa interpretação sobre o autoaniquilamento, em tom reprobatório. Seu ponto de partida é o exemplo romano de Lucrecia, que, estuprada por Sexto, filho de Tarquínio, acabou se matando. Agostinho lamenta o pecado cometido contra a personagem, mas emenda: “Aquella, si, aquella tan decantada Lucrecia mató a una Lucrecia inocente, casta y, para colmo, víctima de la violencia” (Agostinho⁵ 2007: 46). O ridículo de sua interpretação chega ao ponto de afirmar que Lucrecia cometeu adultério ao deixar-se estuprar, “con oculta aprobación” (Agostinho 2007: 47). Do contrário, não teria dado encerramento à vida com as próprias mãos. Esse raciocínio tortuoso é composto para dar ensejo à ideia de que aquele que se mata comete adultério em seu casamento com Deus: “si desculpamos el homicidio, estamos realzando el adulterio, y si

⁵ Conforme a citação aqui feita e posteriores, utilizamos uma edição em espanhol da obra de Santo Agostinho, *La Ciudad de Dios* (tradução do latim de Del Rio e Lanero). Apesar de mantermos os excertos em espanhol, optamos por assinalar, ao final de cada citação e à referência da obra ao fim do trabalho, o nome do Bispo de Hipona em português - Agostinho - e não em conformidade com o material utilizado - San Agustín.

atenuamos el adulterio, agravamos el homicidio. No hay salida posible: si es adúltera, ¿por que se la ensalza? Y si es casta, ¿por qué se suicidó⁶?” (Agostinho 2007: 47). Ao exemplo de Lucrecia, que supostamente consiste em pecado advindo da vergonha, com vistas a suprimir um pecado anterior (ainda que de outrem), Agostinho opõe o exemplo das mulheres cristãs que, tendo tido seu corpo violado contra a vontade, não buscaram a solução “fácil” da morte voluntária, posto que “Tienen, ciertamente, en lo íntimo de su ser, la gloria de la castidad y el testimonio de su conciencia” (Agostinho 2007: 48). Na sequência, o Bispo de Hipona dá mostras máximas de sua engenhosidade, em um movimento que selaria uma interpretação até hoje vigente sobre a concepção de suicídio na teologia. Tomando o decálogo bíblico como ponto de partida, ele reflete:

Resulta imposible encontrar en los santos libros canónicos pasaje alguno donde se preceptúe o se permita el inferirnos la muerte a nosotros mismos, sea para liberarnos o evitar algún mal, sea incluso para conseguir la inmortalidad misma. Al contrario, debemos ver prohibida esta posibilidad donde dice la Ley: *No matarás*, sobre todo al no haber añadido «a tu prójimo», como al prohibir el falso testimonio dice: *No darás falso testimonio contra tu prójimo*. Con todo, si uno diese un falso testimonio contra sí mismo, que no se crea libre de este delito. Porque la norma de amar al prójimo la tiene en sí mismo el que ama, según aquel texto: *Ama al prójimo como a ti mismo* (Agostinho 2007: 48-49).

O autor transforma, portanto, o quinto mandamento, “não matarás”⁷, em interdito não apenas ao assassinato, mas também à morte de si. O ponto de partida de sua justificação é o novo mandamento proferido pelo Cristo ressuscitado (João 15: 17), que ordena o amor ao próximo

⁶ Mantivemos o trecho conforme a tradução espanhola, mas é preciso lembrar que o substantivo “suicídio”, ou derivações como o verbo “suicidar-se”, ainda não existiam no contexto de produção de *A Cidade de Deus*. No original, em latim, o final da citação transcrita é “si pudica, cur occisa?” (algo como: “se é honesta, por que lhe veio a morte?”).

⁷ O decálogo (pronunciado por Moisés em Êxodo 20: 1-17; depois aparecendo em Deuteronômio 5: 6-21) é, na verdade, muito mais complexo do que as exegeses de diversas denominações judaico-cristãs fazem parecer em suas sistematizações condensadas. Optamos por referir “não matarás” como sendo o quinto mandamento a partir da interpretação *standard* católica romana (que é copiada pela luterana). Na aceção judaica, católica ortodoxa, anglicana, presbiteriana e demais protestantes, o mandamento em questão é considerado o sexto, e não o quinto.

como a si mesmo. Agostinho infere que, se alguém deve amar ao próximo com o mesmo amor que dedica a si, é porque em si há um “eu” que pode ser relativizado em termos de outro/próximo. A partir daí, ele reinterpreta aqueles mandamentos proferidos no Antigo Testamento que designam mais diretamente o outro como sendo aplicáveis também a si: “não levantareis falso testemunho” passa a ser não apenas uma proibição de mentir a respeito do outro, mas também a respeito do outro que reside no eu. Da mesma forma, “não matarás” deixa de ter apenas o sentido óbvio de matar, e passa a abarcar o sentido (equivocado) de que aquele que mata a si mesmo mata também seu próximo. Por fim, o exemplo máximo arrolado pelo autor de *A Cidade de Deus* é Jó, “que preferiu sofrer tan horrendos males en su carne antes de librarse de todos sus tormentos infiriéndose la muerte” (Agostinho 2007: 55).

Anton van Hoof afirma que as “ideologias⁸ desenvolvidas por Platão e Aristóteles não encontram um eco claro em rejeições posteriores ao suicídio” (van Hoof 2002: 187). Porém, Alvarez observa que o Bispo de Hipona se apropriou justamente do “argumento de Platão e dos pitagóricos de que a vida é uma dádiva de Deus e de que os nossos sofrimentos, sendo divinamente ordenados, não podem ser abreviados por nossas próprias ações” (Alvarez 1999: 81). De fato, recuperando uma vez mais a carta de Saint-Preux a Bomston, é essa a mesma reflexão proposta pelo personagem de Rousseau:

Se os cristãos estabeleceram contrários, eles não tiraram nem dos princípios de sua religião nem da regra única que são as Escrituras, mas somente dos filósofos pagãos. Lactâncio e Agostinho, que foram os primeiros a apresentarem essa nova doutrina da qual Jesus Cristo nem os apóstolos haviam dito sequer uma palavra, apoiaram-se somente no raciocínio do *Fédon* (...), de tal forma que os fiéis que pensam seguir neste ponto a autoridade do Evangelho seguem somente a de Platão.

⁸ Mantivemos a palavra “ideologias” conforme o original *ideologies*, mas é preciso relativizá-la: em geral, referir o pensamento ou a cultura dos gregos antigos como ideologia é, se não reducionismo pejorativo, um equívoco. Acreditamos, todavia, que van Hoof tenha empregado o termo conscientemente, pretendendo significar não que Platão e Aristóteles pregaram ideologias, mas que seus intérpretes (neste caso, ainda que por via indireta, os cristãos) “entenderam” de tal forma, transformando em ideologia o que era a expressão de uma cultura e pensamento específicos.

De fato, onde se encontrará na Bíblia inteira uma lei contra o suicídio, ou mesmo uma simples desaprovação dele? (...) Não matarás, diz o Decálogo. Que resulta a partir disso? Se esse mandamento deve ser levado ao pé da letra, não se pode matar nem o malfeitor nem os inimigos, e Moisés, que causou a morte de tantas pessoas, compreendia muito mal seu próprio preceito (Rousseau 2008: 134-135).

Portanto, mesmo que o termo “suicídio” ainda não tivesse sido cunhado, Santo Agostinho desempenhou papel fundamental em seu desenvolvimento conceitual, tomando como matéria fundante não os princípios do cristianismo, mas sim argumentos pagãos da Grécia Antiga. E a palavra, que surgiria apenas quase doze séculos mais tarde, ainda paga tributo à interpretação apresentada em *A Cidade de Deus*: “suicídio” é parente próximo de “homicídio”, assinalando em sua composição um desdobramento extemporâneo do quinto mandamento. Como já observamos mais acima, sua formação remete ao latim: “sui” (pronomes reflexivo, “a si mesmo”) + “caedere” (verbo designando o ato de golpear ou matar). Mas a formação é defeituosa. Primeiro, em termos linguísticos: conforme Puente, “o vocábulo em questão jamais poderia ter existido no latim clássico, pois este não criava palavras utilizando-se de pronomes como prefixos” (Puente 2008: 14). A esse respeito, beirando o tom da chacota, mas com precisão constrangedora, van Hoof sugere que, “aos ouvidos de Cícero, *suicidium* teria soado como ‘abate de porcos’ (*sus* = suíno)” (van Hoof 2002: 137-138). Segundo, e mais contundente, o erro histórico na utilização do latim para a formação de tal palavra se deve ao fato de que o teor excessivamente condenatório do conceito de “homicídio de si”, por mais que florescido de raízes gregas, seria impensável/inconcebível, em termos de visão de mundo, nas sociedades gregas e romanas da Antiguidade.

Ao longo da Idade Média, em linhas gerais, a interpretação agostiniana fez-se valer com predominância, principalmente por conta de sua perpetuação, com mínimas reformulações, na *Suma Teológica* de Tomás de Aquino. O medieval vê transformada em lei severa a condenação (e a exacerbação dos atos punitivos) do autoaniquilamento a partir dos exegetas cristãos. Esse processo sufoca em grande medida a

abordagem do tema em obras literárias: “Na Idade Média o suicídio estava além do alcance da literatura”⁹ (Alvarez 1999: 151). No entanto, é esse período que vê a aurora de uma das mais fundamentais realizações da literatura de todos os tempos, e, no que pese sua corroboração ao tom condenatório da morte voluntária que é praxe na época, o assunto aparece com destaque em suas linhas: referimo-nos à *Divina Comédia*, de Dante, em cujo *Inferno* encontramos um lar especialmente elaborado para aqueles que tiraram a própria vida:

No sétimo círculo, abaixo dos hereges que ardem no fogo e dos assassinos que cozinham num rio de sangue quente, há uma floresta escura e sem trilhas onde as almas dos suicidas crescem por toda a eternidade na forma de espinheiros tortos e venenosos. As harpias, monstros de asas imensas, barrigas emplumadas, rostos humanos e patas providas de garras, aninham-se nessas árvores atrofiadas e mordiscam suas folhas. Pela floresta inteira só se ouve o som de lamentos (Alvarez 1999: 151).

Ao deparar-se com uma dessas pobres almas tornadas em árvore eternamente atormentada por harpias, Dante pede uma explicação, e recebe a seguinte resposta:

Ao apartar-se alguma alma feroz
do corpo extinto por sua própria mão,
Minós a manda pra sétima foz.

Na selva cai, sem predestinação
de lugar, que a Fortuna só acautela,
e brota aí como germíneo grão,
e cresce, e árvore agreste se modela.

⁹ Apesar da afirmação um tanto categórica de Alvarez, devemos lembrar que a morte voluntária, como em qualquer outra época, não esteve de todo ausente em obras literárias do medievo europeu. Basta pensarmos, por exemplo, nas novelas de cavalaria do ciclo arturiano, em que os celebrados “Cavaleiros da Távola Redonda”, perdidos em sua busca pelo Santo Graal, entregavam-se a combates quase frívolos contra seus próprios companheiros, que, por trazerem a face velada pelo elmo e o brasão desgastado por outros combates, não podiam ser identificados de imediato pelo “rival”. Nesses casos, era comum o reconhecimento tardio (e o lamento), por parte do vitorioso, do companheiro de armas abatido inadvertidamente por suas próprias mãos. Talvez ainda mais contundentes sejam as justas levadas a cabo em nome do amor cortês: imbuídos em sua experiência poética de amor, os vassallos lançavam-se exasperadamente ao risco da morte, em louvor a suas damas. Ainda que não literalmente “suicidas”, ambos os exemplos compõem “retratos” da morte voluntária medieval.

Nutrindo-se as Harpias de seus racemos,
nos trazem dor e, para a dor, janela.

Pra nossos restos também voltaremos,
porém vesti-los a nós se contesta,
que injusto obter seria o que tolhemos.

(Alighieri 1998: 100).

Em meio a tantos outros condenados em seus círculos infernais, Dante compõe uma floresta de suicidas, consumando a expressão máxima do pensamento que o precedia¹⁰, enfaticamente assinalado nos últimos dois versos da citação: não têm direito a seus restos os mortos que deles se privaram por vontade própria. Sobre esse episódio como um todo, Alvarez (1999: 152) assinala a importância de se observar que aos suicidas o Sumo Poeta italiano relega um cenário similar àquele com que dá início à *Divina Comédia*: é também uma floresta cujas trilhas se perdem que marca o começo da obra, dando ensejo a toda a sua jornada à sombra de Virgílio. O cenário dedicado às vítimas do autoaniquilamento no *Inferno* constitui um quase espelho de seu ponto de partida.

SHAKESPEARE E A INVENÇÃO DO (SUICÍDIO) HUMANO

Da divina e infernal comédia dantesca, avançamos alguns séculos para encontrar outro cataclismo na história da literatura e do pensamento ocidental: William Shakespeare. Os suicidas shakespearianos são muitos: Romeu e Julieta, Antônio e Cleópatra, Enobarbo, Otelo, Lady Macbeth, Ofélia, Brutus, Cássio, Ticínio, Goneril. Em um ensaio publicado em 1912, “Suicide in the Plays of Shakespeare”, James Hanford reúne esforços para contradizer um estudo um pouco anterior, de John Collins. A tônica deste reside sobre a afirmação de que os retratos de suicidas compostos pelo Bardo em suas peças denotam um julgamento moral condenatório, supostamente evidenciado em suas representações do ato como sendo

¹⁰ Realçamos a concordância de Dante à condenação cristã do autoaniquilamento sem perder de vista que a *Divina Comédia* vai para muito além da esfera do cristianismo, revelando em sua composição um bordado intrincado e delicado de muitas referências pagãs.

“essencialmente ignóbeis, resultantes de fraqueza ou depravação” (Hanford 1912: 381). Recorrendo a vários exemplos, Hanford afirma o contrário, procurando demonstrar: 1) que não é possível identificar as motivações e opiniões particulares do autor sobre o assunto a partir de seus textos: “Se alguém toma as expressões de Shakespeare sobre o suicídio, independente de personagem ou situação, como indicativas de sua atitude pessoal, é tão fácil dizer que ele defende o suicídio como que o condena” (Hanford 1912: 383). 2) que, em seus dramas romanos, a morte voluntária é representada com base nos princípios da época e contexto a que aludem: “Em *Júlio César*, assim como nos dramas romanos em geral, os personagens falam do suicídio a partir do ponto de vista romano” (Hanford 1912: 385); e: “Qualquer que tenha sido sua visão pessoal, Shakespeare aceita sem questionamentos a tradicional admiração romana de homens que, como Catão, Brutus e Sêneca, escolheram o caminho dignificado da morte auto-infligida” (Hanford 1912: 391). 3) que, nas peças cristãs, igualmente, se existe repúdio ou execração do ato, é porque tal perspectiva é tributária do entendimento cristão sobre o assunto, principalmente durante a Idade Média, ainda muito próxima do autor: “Shakespeare sabia disso muito bem, e seu instinto dramático forçou-o a atribuir esses sentimentos dominantes à maioria de seus personagens cristãos” (Hanford 1912: 382).

Parece-nos claro que a interpretação de James Hanford é mais acertada e deve prevalecer à de Collins. Mas a contenda fica muito limitada aos dois pólos extremos da condenação e da defesa da autodestruição. Aliás, oscilações entre essas duas concepções constituem os movimentos predominantes, senão únicos, em todo o material - literário e filosófico - que compilamos desde a Grécia Antiga até o fim da Idade Média. Aprovar ou reprovar o ato parece ser o impasse que canaliza os principais esforços daqueles que sobre ele se debruçaram até o século 16, e mesmo depois, como sugere o verbete sobre o suicídio constante no *Dicionário de Filosofia* de Nicola Abbagnano. Nele, são citadas as contribuições de vários filósofos sobre o assunto, exatamente divididos entre aqueles que o condenam e aqueles que o defendem (Abbagnano 2003: 928-929).

Shakespeare, todavia, vai muito além, e confere ao autoaniquilamento uma dimensão sem precedentes. Em seus dramas, não se trata mais de apenas proferir um parecer sobre aqueles que decidiram tirar a própria vida. É claro que julgamentos do tipo ainda aparecerão, como na cena de *Hamlet* em que a sepultura de Ofélia está sendo preparada. Um dos coveiros que está executando o trabalho comenta com seu companheiro de ofício: “Quereis a verdade? Se esta não tivesse sido uma nobre, não seria sepultada em sepulcro cristão” (Shakespeare 1994: 705). Ofélia se afogara, e nos lábios daquele que lhe prepara a cova aparece encarnada a reprovação medieval que ainda ecoava forte à época. Mas, por mais que entendamos a complexidade envolvida nos raciocínios de todos aqueles que se embrenharam pelos pontos de vista da defesa ou da acusação, precisamos reconhecer que, para o Bardo, isso era muito raso. Conforme observa Victor Hugo em uma interpretação definitiva, ao desenvolvimento de suas peças corresponde o momento em que “perguntar-se-á (...) se uma natureza mutilada será mais bela; se a arte possui o direito de desdobrar, por assim dizer, o homem, a vida, a criação” (Hugo 2004: 26). Em Shakespeare finalmente se encontram e se entrelaçam de forma irrevogável as trilhas do sublime e do grotesco, e isso vale também para a morte voluntária.

Hanford comenta que o suicídio, nos dramas do autor, “é a última provocação de uma mente indomável aos decretos de um destino brutal e irresistível” (Hanford 1912: 396). Na verdade, é ainda mais do que isso. O Destino desempenha um papel fundamental na tragédia grega. Diante de sua determinação inexorável, os heróis de Sófocles, Eurípedes e Ésquilo se veem obrigados a curvar-se. Mas, na tragédia shakespeariana, o Destino está morto. Seus personagens assistem amedrontados ao raiar do primeiro de eternos dias que foram abandonados pelos deuses. Aqueles que dão cabo da vida com as próprias mãos já não estão mais à mercê de impedimentos morais ou nobres louvores. Já não se trata mais de vergonha ou honra. Seus motivos são muito mais lancinantes: os suicidas de Shakespeare são obrigados a mergulhar no mar revolto da introspecção, nas agruras de um tempo corrosivo, pois herdaram de fontes desconhecidas, sem o

pedirem, uma consciência alarmante sobre a falta de sentido das coisas. E mesmo aqueles que não optam pela autodestruição carregam a consciência pungente de que a existência é uma coisa bagunçada e desequilibrada: “Quando nascemos, choramos por chegar/ A este grande palco de loucos” (Shakespeare 1994c: 915) são as palavras sóbrias e incrédulas de Lear dirigidas a Gloucester. E o que dizer então do célebre solilóquio proferido por Macbeth após receber a notícia do suicídio de sua esposa?

Deveria ter morrido depois;
Teria havido tempo para tal palavra. -
O a-manhã, e o a-manhã, e o a-manhã,
Rasteja em passo trivial dia a dia,
Até a última sílaba do tempo registrado;
E todos os nossos ontens alumiarão aos loucos
O caminho da morte árida. Apaga, apaga, chama breve!
A vida não passa de uma sombra ambulante; um ator medíocre,
Que se escora e corrói sua hora sobre o palco,
E depois não mais é escutado: é um conto
Contado por um idiota, cheio de som e fúria,
Que nada significa (Shakespeare 1994d: 882).

Nas bocas de Lear e Macbeth, em um jogo metalinguístico shakespeariano, a vida é tornada em palco vazio de razões, onde loucos atores se veem convidados a debater-se sem roteiro. Séculos depois, Camus reafirmaria a metáfora em *O mito de Sísifo*, dizendo, do absurdo da existência, que se trata de um eterno divórcio “entre o homem e sua vida, o ator e seu cenário” (Camus 2008: 20). Esse é o impasse do suicida de Shakespeare. Cleópatra, indignada, questiona: “então é pecado/ Apressar-se até a casa secreta da morte/ Antes que a morte ouse vir a nós?” (Shakespeare 1994a: 959). Hamlet, logo de partida, reflete: “Oh, se essa tão tão sólida carne derretesse/ Descongelasse, e se resolvesse em orvalho!/ Ou se o Eterno não tivesse fixado/ Sua lei contra o autoaniquilamento!” (Shakespeare 1994b: 673). A fala do Príncipe da Dinamarca apresenta ressalvas quanto à liberdade do ato, mas o que transparece com maior ênfase é a vontade de deixar de ser. Quando essa vontade é colocada em conflito, os limites que se chocam contra ela são os da interioridade, paredes da alma

comprimidas pelo peso esmagador do absurdo. Hamlet, ainda que não seja o autor de sua morte, dilacera seu mais profundo ante a possibilidade, fadado que está à consciência de ser, de sermos todos, “quintessência do pó” num “estéril promontório” (Shakespeare 1994b: 684). Naquele que é o mais célebre de todos os solilóquios da história, é ainda o autoaniquilamento que se coloca como a questão mais premente - não em face de algum código moral, mas como demônio que atormenta a alma: “Morrer,- dormir,-/ Não mais; e por um sono dizer que findamos/ A dor do coração, e os mil embates naturais/ Que a carne herda, eis uma consumação/ Merecedora de desejo” (Shakespeare 1994b: 688).

Mas a mais desconcertante de todas as sentenças por ele proferida aparece ao final da tragédia, quando, já perto de ser ferido de morte pela lâmina envenenada de Laertes, escapa-lhe aos lábios a indagação: “já que o homem não sabe nada do que deixa, por que não deixá-lo cedo?” (Shakespeare 1994b: 710). Essa única linha condensa as falas de Lear e Macbeth a respeito da falta de sentido das coisas. Geralmente, apela-se ao argumento de que o pós-morte é desconhecido, e por isso é melhor não correr com as próprias pernas rumo a ele. Preferível é permanecer na existência até que a morte seja inevitável, pois a vida é, pelo menos, algo que se conhece, que se tem por garantido. Hamlet contraria e inverte essa interpretação: ao afirmar que “o homem não sabe nada do que deixa” ao morrer, o personagem instaura a consciência amarga de que, enquanto vivo, o homem nunca pode clamar para si uma compreensão efetiva daquilo que o rodeia. Não há sentido de fato. Não há interpretação capaz de romper a couraça inescrutável de um mundo que se fecha em silêncio ríspido e permanente. Sobre o pós-morte, ele não diz nada, mas o peso é nitidamente alterado: por que se preocupar com o desconhecido do futuro (se é que há) quando o desconhecido do hoje já é sufocamento insuportável o bastante?

Ao levar a questão à medula do ser, Shakespeare abre portas que antes não havia. A partir dele, apesar de ainda mantendo-se, predominantemente, na velha querela “acusação *versus* defesa”, cada

vez mais filósofos contemplarão o assunto, e cada vez mais adotando o partido da defesa. Quanto à literatura, depois de descobertos (ou inventados?) os abismos da alma e da consciência, o trato do tema consistirá em descida crescente e vertiginosa a tais abismos. Portanto, se Agostinho desempenhou papel fundamental no desenvolvimento do conceito de suicídio, Shakespeare deu o passo mais importante no sentido de relativizar o conceito e tornar o ato mais humano.

Contemporâneos do Bardo, Montaigne e John Donne defenderão a morte voluntária no âmbito da filosofia. O primeiro, nos *Ensaio*s, publicados em 1588 (mais especificamente, no livro II, capítulo 3). Após arrolar uma série de argumentos contrários à morte voluntária (partindo, de praxe, do *Fédon* e das *Leis* platônicas), o autor se embrenha pelo caminho oposto, reunindo vários exemplos de suicidas, num movimento que contradiz o interdito precedente. Donne, o maior dos poetas metafísicos, escreverá em 1610 o ensaio teológico *Biathanatos*. O título, do grego *Βιαθανατος*, significa “morte violenta” – ou mais especificamente, conforme van Hoof (2002: 137), “aquele que é morto de forma violenta”. Apesar de publicado apenas postumamente, em 1647, o ensaio consiste na primeira grande defesa formal do suicídio em língua inglesa e, ao contrário do percurso usual de se recorrer aos autores da Antiguidade, toda a argumentação de Donne toma por base textos de teologia, diante dos quais ele procura expor seu ponto de vista de que a morte livre não só não é o mais grave dos pecados, como tampouco é pecado de qualquer ordem. *Biathanatos* recupera, inclusive, o argumento registrado por Tertuliano: “nosso bendito Salvador (...) escolheu esse caminho para a nossa redenção, sacrificar Sua vida e derramar Seu sangue” (Donne 1982: 70). Ainda no mesmo contexto, merece menção *A anatomia da melancolia* (1621), de Richard Burton. O autor dedica algumas passagens de sua obra à questão do autoaniquilamento, relacionando-o à figura do melancólico – que, desenvolvido principalmente a partir da Idade Média, ganha em Shakespeare suas configurações mais emblemáticas. É posterior a todos esses registros, como já vimos, o surgimento da palavra “suicídio”, o que atesta uma relação conflitante, como sempre: à mesma época em que o termo vem à tona, numa

afirmação retrógrada e anacrônica da condenação agostiniana, estão sendo colhidos os frutos mais vistosos daquilo que Shakespeare, e outros em sua esteira, haviam semeado.

DE VOLTA AO PONTO DE PARTIDA (E UMA BREVE PROJEÇÃO)

Realizado todo esse percurso, chegamos enfim aos séculos 18 e 19, que serviram como ponto de partida para o desenvolvimento deste estudo. Após autores e obras como aqueles que ocupam nossas primeiras páginas, fica estabelecida a tônica que regerá as abordagens posteriores do suicídio na filosofia e na literatura. O século 20 serve de palco para autores que borram em definitivo os limites entre as duas áreas, como Camus e Cioran, e vê também surgir e se desenvolver a área da psicanálise, de importância ímpar para o entendimento e desenvolvimento das dimensões mais profundas da alma humana, cantadas primeiro por Shakespeare. Em termos de realização literária, do modernismo às manifestações posteriores, encontramos algumas das obras mais densas sobre o assunto, inclusive de escritores que acabaram por tirar a própria vida, como Virginia Woolf, Ernest Hemingway, Sylvia Plath e Cesare Pavese, entre tantos outros. Explorar a infinidade de materiais produzidos no século em questão é tarefa que fica para muito além dos limites da investigação aqui proposta. De qualquer forma, entendemos que os aprofundamentos filosóficos e literários que sucedem Rousseau, Goethe e seus contemporâneos dizem respeito mais a tratamentos intensificados do “tema suicídio” do que de seu conceito propriamente dito. O que se observa, em primeiro plano, é uma densificação da atmosfera que envolve as circunstâncias, motivações e consequências da morte voluntária, fazendo dela uma coisa indefinível e sem respostas últimas, posto que o mundo que ela engendra é um “mundo fechado” (Alvarez 1999: 127), inescrutável.

Quanto ao conceito de suicídio, conforme procuramos demonstrar, nossas concepções atuais são tributárias, principalmente, de dois fenômenos sem pares (não desmerecendo, é claro, todo o desenvolvimento que os precede e/ou sucede). O primeiro desses fenômenos é Santo Agostinho. A palavra do Bispo de Hipona foi tão

marcante que suas ideias ainda se inscrevem na composição do termo que designa o ato em pleno século 21. O outro fenômeno é Shakespeare, que, em sua capacidade criativa, transferiu o ato de esferas antecedentes (a moral, a pólis, o social, o pecado) para uma esfera nova: a do indivíduo possuidor de interioridade e consciência lancinantes.

Óbvio fica que, por mais que tenhamos dispensado esforços na composição de um cenário abrangente, recortes foram necessários, e muito foi deixado de fora. Outra investigação com propósitos semelhantes, que priorizasse autores ou obras que não aqueles aqui eleitos como personagens principais, talvez chegasse a conclusões diferentes. Não propomos esgotamento. Só um caminho possível, talvez até refutável. As realizações de Agostinho e Shakespeare são conflitantes, mas, contraditoriamente, também complementares. Em analogia: à sentença do Bispo de Hipona poderia corresponder, para muito além dos ecos presentes na composição da palavra, a (falta de) compreensão que ainda é predominante no senso comum. Nessa esfera, o suicídio continua sendo tabu, e quase não-dito. Quando dito, reprovação e execração (e mesmo patologização, que não se distancia muito dos outros dois) são os dizeres imperativos. Ou, conforme Alvarez, um “altivo tom religioso – embora hoje em dia esse tom costume ser adotado por pessoas sem conexão declarada com uma religião específica – que repudia horrorizado o suicídio como um crime moral ou uma doença que nem sequer merece discussão” (Alvarez 1999: 14). Todavia, o senso comum quase sempre destoa daquilo que é expresso em filosofia ou em manifestações artísticas, e a morte de si é exemplo ímpar desse fenômeno. É no segundo caso que se tatua o legado shakespeariano. Talvez fosse até incoerente continuarmos usando a palavra “suicídio”, que carrega, da composição original, um tom condenatório religioso e moral que beira o transbordo. Mas (uma vez mais: o Bardo inglês preside a epifania) é próprio do ser humano ser contraditório: a palavra foi esvaziada de seu sentido original e ressemantizada, e é nesse movimento (re)significativo que habita seu conceito.

Em visada final à trajetória aqui percorrida: das raízes gregas e romanas às fundações do cristianismo, quando não via de regra condenado, o autoaniquilamento paga seus débitos a determinações divinas ou forças superiores outras, que delineiam os limites da ação humana. Já no cenário que ainda é o nosso, uma terra desolada e abandonada por deuses de qualquer espécie, tirar a própria vida é prerrogativa que cabe apenas ao homem em conflito com seus próprios demônios. Ou, nas palavras de Jean Paul que tomamos como epitáfio do ontem e epígrafe do agora, colocadas na boca de um Cristo

romântico:

kirilloviano:

moderno:

contemporâneo:

Se cada eu é pai e criador de si próprio, por que não pode ser também seu anjo exterminador?¹¹

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. Suicídio. In: _____. *Dicionário de Filosofia*. 4 ed. Trad. da 1 ed. brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi. Revisão e trad. dos novos textos: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003, pp. 928-929.

AGOSTINHO. *La Ciudad de Dios* (1º). Obras completas de San Agustín, XVI. Edición bilingüe. Traducción de Santos Santamarta Del Rio e Miguel Fuertes Lanero. Introducción y notas de Victorino Capanaga. 6 ed (actualizada). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2007.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia - Inferno*. Edição bilíngue. Trad. e notas: Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998.

ALVAREZ, A. *O deus selvagem: um estudo do suicídio*. Trad. Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

¹¹ Trecho retirado do “Discurso do Cristo morto, do alto do universo, sobre a não-existência de Deus”, citado por Franco Volpi (1999: 22) em *O niilismo*.

- BALZAC, Honoré de. *Ilusões perdidas* (A comédia humana, vol. 7). Orientação, introduções e notas: Paulo Rónai; trad. Ernesto Pelandá e Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2013.
- BERMAN, Jeffrey. *Surviving Literary Suicide*. Massachusetts: University of Massachusetts Press, 1999.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. 6 ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2008.
- CHAVES, Thaís Figueiredo. *Tanatografia n'Os demônios de Dostoievski: arena discursiva e suicídio literário de Stavróguin*. Brasília: UnB, 2015.
- DONNE, John. *Biathanatos*. A modern-spelling edition, with Introduction and Commentary, by Michael Rudick and M. Pabst Battin. New York/London: Garland, 1982.
- DOSTOIEVSKI, Fiódor. *Os demônios*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- GIBBON, Edward. *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, vol. II. With notes by the Rev. H. H. Milman. Boston: Phillips, Sampson, and Company: 1854.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Trad., organização, prefácio, comentários e notas: Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- HANFORD, James Holly. Suicide in the Plays of Shakespeare. In: *PMLA*, Vol. 27, No. 3 (1912), pp. 380-397.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. 2 ed. Trad. e notas: Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- PINEZI, Gabriel Victor Rocha. O eros melancólico em *Os sofrimentos do jovem Werther*: o suicídio como o abraço poético do impossível. In: *Caderno de resumos do 1º Encontro Nacional de Diálogos Literários: um olhar para as poéticas contemporâneas*. Campo Mourão: UNESPAR, 2017, pp. 120-121.
- PLATÃO. *Diálogos*. Seleção de textos: José Américo Motta Pessanha. Trad. e notas: José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- _____. *Leis* (IX, 873 C2-D8). Trad. Marcelo Marques. In: PUENTE, Fernando Rey (org). *Os filósofos e o suicídio*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 61.
- PUENTE, Fernando Rey. O suicídio e a filosofia. In: _____ (org). *Os filósofos e o suicídio*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, pp. 9-60.
- ROSSEAU, Jean-Jacques. A Nova Heloísa (excerto). Trad. Leonardo Meirelles Ribeiro. In: PUENTE, Fernando Rey (org). *Os filósofos e o suicídio*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, pp. 125-146.

- SÊNECA, Lúcio Aneu. Epístolas a Lucíolo, VIII, epístola 70. Trad. Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet. In: PUENTE, Fernando Rey (org). *Os filósofos e o suicídio*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, pp. 67-75.
- SHAKESPEARE, William. *Antony and Cleopatra*. The Complete Works of William Shakespeare. New York: Barnes & Noble, 1994a, pp. 924-964.
- _____. *Hamlet, Prince of Denmark*. The Complete Works of William Shakespeare. New York: Barnes & Noble, 1994b, pp. 670-713.
- _____. *King Lear*. The Complete Works of William Shakespeare. New York: Barnes & Noble, 1994c, pp. 885-923.
- _____. *Macbeth*. The Complete Works of William Shakespeare. New York: Barnes & Noble, 1994d, pp. 858-884.
- SÓFOCLES. *Édipo Rei/Antígona*. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- STENGEL, Erwin. *Suicide & Attempted Suicide*. Harmondsworth: Penguin, 1964.
- van HOOFF, Anton J. L. *From Autothanasia to Suicide: Self-Killing in Classical Antiquity*. London: Routledge, 2002.
- VOLPI, Franco. *O nihilismo*. Trad. Aldo Vannucchi. São Paulo: Edições Loyola, 1999.





A toxidez da escrita e o suicídio do escritor: uma abordagem psicanalítica*

Ana Cecília Carvalho

*Se me mato, não é para me destruir, mas para me reconstituir
(Antonin Artaud)*

No livro *Escrever*, um dos seus últimos textos, Marguerite Duras disse que o escritor vive “uma contradição absurda, pois escrever é também não falar. É se calar”. Para a autora francesa, a escrita permite ao escritor dizer para si mesmo que “não é preciso se matar todos os dias, visto que é possível se matar todos os dias” (Duras 1994: 26-30).

* Este artigo é uma versão atualizada e ligeiramente modificada do artigo “A toxidez da escrita como um destino da sublimação em David Foster Wallace”, publicado na revista *Psicologia USP, Dossiê Sublimação*, vol. 21, n. 3, São Paulo, July/Sept. 2010. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-65642010000300004>.

Se acatarmos a ponderação de Duras, que não parece ser um mero jogo de palavras, podemos perguntar se existe algo no processo da escrita criativa que colocaria o escritor diante da presença de forças destrutivas no horizonte do processo criativo, sobretudo se tivermos em mente o “cânone” sinistro de escritores suicidas, do qual fazem parte Virginia Woolf, Florbela Espanca, Ernest Hemingway, Richard Brautigan, Paul Celan, Cesare Pavese, Sylvia Plath, Anne Sexton, Marta Lynch, Pedro Nava, Izabel Marie, Ana Cristina César e David Foster Wallace, para nomear apenas alguns.

Antes, uma ressalva. A respeito desse “cânone” – no qual criatividade e autoextermínio parecem estar associados de modo enigmático –, convém evitar a tentação de usá-lo para estabelecer um parentesco entre os autores suicidas. O fato de que todos esses escritores tiveram o mesmo destino trágico não significa que, no afã de traçarmos um perfil do autor suicida, devêssemos negligenciar as diferenças entre eles. Como psicanalistas, estamos sempre atentos às singularidades, e não há razão pela qual deveríamos mudar essa posição quando voltamos nosso olhar (ou nossa escuta) para fora das quatro paredes do nosso consultório. Nesse sentido, logo veremos que, quando comparadas, as histórias pessoais, as vozes, formas e filiações literárias desses autores irão se revelar muito diversas. Assim, se é preciso recolocar em outros termos a questão do suicídio e sua relação com a escrita, se esta associação realmente existe, nada nos autoriza a ligá-la de modo extensivo a todo o universo dos autores suicidas. Mas talvez não fosse equivocado pensar que, resguardada a diversidade dos casos, o suicídio do escritor criativo permite levantar questões que interessam ao psicanalista e ao crítico literário, pois esse fenômeno aponta para a possibilidade de uma relação entre o processo criativo e o autoextermínio.

Assim, nesta abordagem, algumas indagações que devemos ter em mente poderiam ser colocadas da seguinte maneira: por que será que, para alguns, a criatividade constitui uma via de transformação e prazer onde antes havia sofrimento, enquanto, para outros, essa mesma via não só não liquida o sofrimento como também parece alimentá-lo? A

que se devem, afinal, o êxito e o fracasso do processo criativo? Existem limites nesse processo? Até que ponto pode-se sustentar a ideia de um caráter supostamente terapêutico na escrita criativa?

Nesse campo de investigação, é comum termos de lidar com um curioso efeito de leitura: a impossível dissociação que se é levado a fazer entre o fantasma da biografia do escritor (cujo suicídio funciona como uma presença inarredável) e a construção do texto. Parafraseando a descrição feita por Freud (1917/1974a: 281), eu diria que nesse ponto se produz algo como se a sombra do suicídio do escritor tivesse caído sobre o texto, de maneira que o pesquisador se vê à procura dos anúncios desse destino trágico em meio às linhas que lê, como em um solo onde estariam inscritas as pegadas que, se seguidas, poderiam mostrar o caminho que levou o escritor ao suicídio.

Talvez não sem razão encontramos, nesse campo de pesquisas, aqueles que, em nome da psicanálise, utilizam o texto para compor um diagnóstico da personalidade do autor. O equívoco desse tipo de abordagem está em ver o texto como uma espécie de teste projetivo da mente supostamente doentia do escritor e, assim, termina por negligenciar os aspectos que compõem o complexo da construção textual. Por outro lado, tentando escapar à fascinação paralisante que a escrita do autor suicida desperta, alguns estudiosos costumam realizar uma análise puramente formal, ignorando a importância de um elemento como o suicídio, como se fosse possível ignorar a densidade afetiva que mobilizou a escrita e o sofrimento emocional que antecedeu a morte do escritor.

Contudo, pode-se evitar essas dificuldades aparentemente insuperáveis² recorrendo à mediação de teorias que, privilegiando a enunciação, impedem o mergulho do pesquisador no imaginário especular do texto. Ao mesmo tempo, esse instrumental teórico deve também levar em consideração a via de mão dupla que existe entre a vida do escritor

² Em um outro trabalho, discorri sobre os problemas de uma pesquisa psicanalítica do literário, a fim de apresentar algumas soluções (Carvalho 2007). Sugiro também o livro *Vida escrita*, de Ruth Silviano Brandão, uma excelente contribuição ao campo da pesquisa em literatura e psicanálise.

suicida e sua obra, uma vez que o suicídio parece colocar em questão a função e os limites da escrita criativa.

Neste artigo, tentarei jogar alguma luz, ainda que modesta, sobre esse problema complexo, esperando esclarecê-lo um pouco, com o que for possível, a partir da teoria freudiana da sublimação, com a qual a psicanálise procura entender o processo artístico e o literário.

Sem nunca ter tido a pretensão de esclarecer completamente o enigma do processo criativo, Freud o relacionava, como sabemos, ao conceito de sublimação, um dos “destinos pulsionais”, como ele a descreveu (Freud 1915/1974b: 129-162). Observem que, aqui, os termos “sublimação” e “criatividade” não estão sendo usados como sinônimos. O termo sublimação é um conceito com o qual examinamos o processo criativo, entre outros fenômenos que resultam do trabalho de transformação dos elementos presentes no campo da pulsão. Neste ponto é importante lembrar a advertência feita por Sarah Kofman, em seu livro *A infância da arte*, quando afirma que devemos pensar na sublimação não como um conceito moral mas, sim, como um conceito metapsicológico (Kofman 1996: 186)³.

Vista desta maneira, a noção de sublimação nos possibilita examinar o processo criativo do mesmo modo que faríamos para analisar qualquer formação relativa ao campo pulsional, levando em conta a dinâmica nela envolvida, sua determinação inconsciente e sua economia. Esta perspectiva permite pensarmos no que estaria envolvido na metapsicologia do processo criativo em geral e na escrita literária em particular, destacando os elementos que se relacionam às suas funções e limites. Na dimensão da escrita literária, podemos descrever esses limites em extremos que ora se distanciam ora se aproximam e se misturam em uma espécie de fertilização cruzada, para produzir o texto: o pólo da vida e o pólo da obra; o pólo do transbordamento pulsional e o pólo da simbolização; o pólo do excesso e o pólo da contenção, o pólo funcional e o pólo disfuncional.

³ Lembro ao leitor que Kofman se matou em 1994, aos 60 anos de idade.

Para continuar respondendo às perguntas que coloquei no início, precisamos ter em mente três das noções mais conhecidas sobre a sublimação. Vou retomá-las rapidamente para ver em que medida elas nos ajudam, aqui. A primeira dessas noções segue as primeiras formulações de Freud e atribui a esse peculiar destino pulsional a capacidade de promover uma espécie de apaziguamento do sofrimento psíquico, organizando-o numa direção construtiva e benéfica. Segundo esta visão, ali onde os sintomas são o resultado de um arranjo conciliatório - nem sempre condenado ao fracasso, é verdade - entre as forças antagônicas que fazem parte do psiquismo, a sublimação, não sendo propriamente uma conciliação, seria uma alternativa mais “saudável” do que as defesas desgastantes que possuímos para lidar com nossos conflitos. É verdade que, desde cedo, em um texto como “Moral sexual ‘civilizada’ e doença nervosa moderna”, de 1908/1976a, Freud já se questionava sobre a capacidade da sublimação para evitar a produção de sintomas, e até mesmo relacionou o excesso de sublimação ao sofrimento psíquico. De qualquer modo, as primeiras formulações freudianas sobre a sublimação não deixam de descrevê-la como um processo que transforma o mundo interno daquele que cria, em algo organizado senão prazeroso, geralmente pelas modificações efetuadas no mundo externo. Não custa lembrar que, segundo Freud, o artista obteria, com sua arte, “honras, poder e o amor das mulheres” (Freud 1917/1976: 439).

Segundo uma outra concepção, de inspiração lacaniana, pelo menos para alguns indivíduos, a criatividade, não se opondo à formação dos sintomas e de outros fenômenos, permite também alguma forma de inscrição subjetiva. Na medida em que, por meio da criação, o sujeito, digamos, firma a singularidade da sua assinatura fazendo, assim, um ponto de amarração em seu posicionamento subjetivo - como nos mostrou Lacan em “Joyce, o Sintoma” (Lacan 1975/2003: 560-566) -, o sofrimento psíquico encontraria na via da criação uma expressão diferente dos sintomas da neurose e das manifestações da psicose, naquilo que os caracteriza como expressão cifrada, repetida e não compartilhável.

Uma terceira formulação, derivada desta última concepção, entende que a especificidade da sublimação tem muito mais a ver com o efeito que resulta na transformação compartilhável de uma experiência subjetiva singular, ou seja, no tipo de laço social estabelecido através do produto artístico, do que com uma suposta interioridade de onde provém o impulso criativo.

Ninguém pode negar que tais possibilidades existem, e certamente é incontável o número de pessoas que conseguiram encontrar uma outra via de expressão e de transformação de seus problemas, através da arte e da criação literária, ainda que isso não tivesse sido o principal motivo que os levou nessa direção.

Contudo existem situações, tal como parece ser o caso de alguns escritores suicidas, em que tudo dá a impressão de acontecer de um outro modo, e é então que essas concepções que acabei de rever deixam de nos ajudar. Não só porque mantêm inexplicado o fato óbvio de que o indivíduo criativo não está livre de desenvolver sintomas ou outros tipos de manifestação de sofrimento psíquico (mesmo tendo adquirido uma sustentação com seu trabalho criativo), como também, se nos ampararmos nessas concepções pensando que a sublimação constitui uma saída menos sofrida, logo veremos que não adianta recomendar que alguém pinte um quadro ou escreva um poema, em vez de ficar confinado no sofrimento, mesmo se esse indivíduo possui talento. Além disso, embora essas formulações sobre a sublimação aludem à via de mão dupla que parece existir entre o sofrimento emocional e o processo criativo, elas apenas nos mostram o que, dentro e fora da psicanálise, todos pensam sobre a criatividade, que é o seu lado funcional. Quanto ao seu lado disfuncional, pressentido no suicídio do escritor criativo, elas não nos ajudam muito.

Para irmos um pouco além, é preciso destacar uma importante noção sobre a sublimação que Freud apresentou três anos depois da introdução do conceito de pulsão de morte em sua teoria. Nessa formulação mais tardia que, curiosamente, aparece uma única vez em toda a sua obra, Freud pensará que, da sublimação, resulta uma liberação das pulsões agressivas no supereu, pulsões que lutam contra a

libido, ficando o eu exposto “ao perigo de maus tratos e morte” (Freud 1923: 73).

O fato de que essa formulação⁴ não viria a se repetir nas outras menções à sublimação feitas por Freud pode fazer o leitor incauto negligenciar sua importância, o que seria lamentável. A meu ver, o que faz esta noção ser pouco citada – eu diria mesmo: ser recalcada – é o fato de que ela contém algo inquietante para aqueles que se apegam à ideia de que a arte e a literatura constituem algo sagrado que deveria ser mantido intacto, protegido da profanação perpetrada pelo olhar da metapsicologia⁵. Se de todo já não era fácil, para alguns, admitir a linha de continuidade que Freud estabeleceu entre a sublimação e a sexualidade infantil perversa polimorfa, mais difícil ainda será, para muitos, concordar em acompanhá-lo quando, em *O ego e o id*, ele ressaltar a característica desfusão pulsional envolvida na sublimação, aspecto que, em decorrência da dessexualização, coloca o eu a serviço de objetivos opostos aos das pulsões de vida (Freud 1923: 73).

Segundo esta formulação, a meu ver imprescindível para uma análise do processo criativo e seus destinos disfuncionais, a sublimação não pode deixar de se referir à angústia ou à dor psíquica (mesmo se pensarmos na criatividade como um destino “mais nobre”, mais feliz ou menos defensivo para o sofrimento). Além disso, em seu interior, a possibilidade – senão a necessária participação – dos elementos desintegradores da pulsão de morte sentidos implica um risco que a própria noção de “destino menos defensivo” ressalta ainda mais. Se nada disso impede que, por meio da produção artística e literária, alguém canalize, ligue e transforme, em diferentes níveis, os derivados do campo pulsional – já que é por meio dessas ligações e dessas transformações que o psiquismo tenta dominar a intensidade dos elementos presentes nesse campo –, não parece, porém, que o

⁴ Julia Kristeva trabalha com essas mesmas citações em seu ensaio *L'amour de soi et ses avatars - démesure et limites de la sublimation* (Kristeva 2005: 12). O psicanalista Nelson da Silva Jr. também tem utilizado, de modo bastante fecundo, essas concepções em seus trabalhos (cf. Silva Jr. 2003).

⁵ “E se não for legítimo buscar na arte se não um paraíso, ao menos uma promessa de felicidade, então, onde será?”, é a pergunta que se lê na matéria “O deus da cor”, escrita por Carlos Graieb e Marcelo Martins sobre o pintor Matisse, em artigo publicado na revista *Veja* (02/09/2009: 131), revelando o temor ao qual aludo, aqui.

indivíduo esteja protegido por meio da sublimação, já que, como nos adverte Freud, ela própria é potencialmente desorganizadora.

Esses aspectos apontam para a existência de limites na economia da sublimação (limites não do conceito, que a meu ver permanece sendo um bom conceito, mas na função dos processos psíquicos descritos sob esse nome). Talvez fosse interessante considerarmos que a maior ou menor proximidade dos arranjos sublimatórios em relação aos elementos que eles buscam dominar ou transformar (isto é, dar forma) é que darão conta dos vários destinos da criatividade, tenham eles êxito ou caminhem para o fracasso. Os destinos desses arranjos devem ser entendidos, descritivamente, como variações na distância da sublimação em relação às fontes pulsionais.

Se considerarmos estes aspectos, estaremos mais preparados para abordar o fenômeno intrigante da morte trágica daqueles escritores – sobretudo aqueles que, tal como Sylvia Plath e David Foster Wallace, expressaram a sua convicção na função organizadora, senão terapêutica de seu trabalho – que se suicidaram durante um período produtivo de seus projetos literários.

Como mencionei no início, mesmo se mantivermos em mente a singularidade de cada um dos casos de autores suicidas que pudéssemos aqui evocar, talvez seja possível avaliar o tipo de envolvimento existente entre a sublimação e o sofrimento emocional, se examinarmos de perto a relação entre a escrita literária e o autoextermínio. Portanto, nós nos vemos aqui obrigados a pensar no que haveria além do caráter funcional e prazeroso do processo criativo, se voltarmos nossa atenção para os elementos que circunscrevem os limites da sublimação e indicam a presença de aspectos disfuncionais no interior desse campo.

É por esta razão que precisamos recorrer à formulação freudiana de 1923, que destaquei, porque ela nos ajuda a esclarecer a natureza desses limites, que dizem respeito à função da escrita como sublimação e à destrutividade potencial que existe entre a ordem pulsional e os recursos disponíveis para a sua contenção e eventual transformação.

Surgindo no esforço literário de certos autores suicidas, essa destrutividade faz coro com seus destinos trágicos e aponta para a predominância dos elementos que, mobilizados pela escrita, são os mesmos que os levaram a renovar interminavelmente o sofrimento psíquico. Seus textos parecem se construir sobre a dupla faceta da escrita: de um lado, uma escrita com fim, com finalidade, *escrita de contenção* (esta mais defensiva e distanciada), e, de outro lado, uma escrita sem fim, sem finalidade, *escrita de excesso* (que não oferece nenhuma proteção), mostrando a maior e também a menor das distâncias das ligações efetuadas sob o regime da sublimação. O que se perfila na interação da escrita com a vida, na obra de um autor suicida, é, enfim, o limite da escrita como sublimação, mais precisamente aquilo que acena para o ponto de indizibilidade no coração da linguagem.

Sylvia Plath, por exemplo, dizia suspeitar que a “inundação” (*deluge*) não poderia ser inteiramente contida pelo “polegar da palavra no buraco do dique” (Plath 2000: 318), mas procurou fazer com que o fluxo das palavras jorrasse com a mesma intensidade da hemorragia psíquica. Curiosamente, em um poema de Paul Celan escrito em 1967, lemos que o “dique de palavras, vulcânico” é “afogado pelo rugir do mar” (Celan 1999: 113)⁶, ao passo que, sete anos antes, em seu famoso discurso de recebimento do “Prêmio Georg Büchner”, afirmara: “O poema é solitário. Quem o escreve, a ele fica entregue” (Celan 1999: 179).

Nesse tipo de empreendimento literário, a palavra, ao ser colocada à altura -- ou melhor, nas profundezas -- do inominável pulsional, não é buscada para curar: “O jato de sangue é poesia,/ Não há nada que o detenha”, lemos no poema “Kindness” [“Bondade”], de Sylvia Plath (Plath 1981: 269), escrito poucos dias antes de seu suicídio. É muito notável a convergência dessas enunciações com as de Ana Cristina Cesar em seu poema “Contagem regressiva”, escrito nas últimas semanas de sua vida, no qual se lê: “Os poemas são para nós uma

⁶ Recomendo a leitura de “*A dor dorme com as palavras: a poesia de Paul Celan nos territórios do indizível e da catástrofe*”, de Mariana Camilo de Oliveira (2008).

ferida” (Cesar 1985: 160-164). Anne Sexton diria ainda que “o suicídio é, afinal, o oposto do poema” (Sexton 1970: 174-181). É interessante lembrar que Virginia Woolf, não sem razão, procurava alternar a escrita de livros muito carregados de experiência pessoal, que abalavam seu estado emocional, com a escrita de textos que ela chamaria de “livros de férias” ou “livros que descansam de outros livros” (citado por Lehmann 1989: 60).

A escrita de David Foster Wallace, que tomarei aqui como exemplo, também parece marcada por uma tensão potencialmente destrutiva que, no seu caso, era alimentada por dois horrores: o horror de nada dizer e o de tudo dizer⁷. Em seus depoimentos, ele confessou sua preocupação quando tinha de passar muito tempo escrevendo ensaios ou textos não ficcionais. Quando se ocupava em escrever textos relativamente afastados da experiência pessoal, ele sentia que perdia contato com algo importante, e logo precisava voltar a essa experiência para criar - diferente do que acontecia com Virginia Woolf e seus “livros que descansavam de outros livros”. Contudo, uma vez imerso no trabalho da escrita ficcional, já não era possível encontrar uma medida para a intensidade das emoções provenientes, seja do seu mundo interno, seja do próprio trabalho de escrita. As vozes de suas personagens, superpondo-se muitas vezes com a do narrador, falam, sem parar, de uma perspectiva ao mesmo tempo irônica e sombria. Nessa perspectiva, a autorreferência, a autocontemplação (que acompanha o recurso constante à metalinguagem), a ruminação (expressa nas longas notas de rodapé que nos obrigam a uma leitura circular) e o negativismo (ou a denúncia constante da impostura da

⁷ Esse fenômeno não passou despercebido pela ensaísta Je Banach, que, dias depois do anúncio do suicídio de Foster Wallace, publicou um pequeno texto no qual afirma: “A escrita é solitária. É horrível. Horas e horas gastas dentro da própria mente, seguindo cada pergunta para todas as conclusões possíveis. Um solo fértil para a descoberta de coisas sombrias. A mensagem é clara: Existe perigo ali” (Je Banach 2008, “With Great Abandon: The Perils of a Profession. A Note to Writers upon the Passing of David Foster Wallace”). Colocando-se frontalmente contrário à formulação de Banach, o crítico Brett Yeates chegou a dizer que opiniões assim são apenas “banalidades sobre a dor de escrever”. E continuou: “Frequentemente ouvimos esses lamentos dos escritores, e de fato são verdadeiros: a escrita é uma tarefa monstruosamente difícil. Mas [comentários como os de Je Banach] são feitos para apoiar uma mitologia sobre o sofrimento dos escritores. Mais do que isso, são desrespeitosos” (Brett Yates 2008, “Writing, Depression, and David Foster Wallace”). Os trechos desta nota são minha tradução.

linguagem) mimetizam o tempo parado e lento do discurso melancólico em sua litania⁸.

Até o momento, de sua obra, estão traduzidos para o português os livros *Brief interviews with hideous men* [*Breves entrevistas com homens hediondos*], *A supposedly fun thing I'll never do again* [*Uma coisa supostamente divertida que eu nunca mais vou fazer*], *Infinite Jest* [*Graça infinita*], *The pale king* [*O rei pálido*], e *Getting away from already being pretty much away from it all* [*Ficando longe do fato de já estar meio longe de tudo*].

Formado em literatura inglesa e em filosofia, com ênfase em lógica modal e matemática, David Foster Wallace tinha 34 anos quando publicou o romance *Infinite Jest*⁹ - “uma história de pessoas em estado de dor” (Max 2009) -, com o qual se tornaria reconhecido internacionalmente. Nesse romance espantoso, 388 notas de rodapé ocupam 96 das suas 1079 páginas. Na época da sua morte, Wallace estava tentando terminar um outro livro, deixado inacabado, intitulado *The pale king*. São inúmeros os depoimentos em que Foster Wallace nos conta sobre a função da escrita, sobre os temores em relação ao que a linguagem não pode alcançar e em relação ao ponto em que ele poderia considerar um texto terminado. Nesse sentido, falou com frequência sobre os vários níveis de modificação que o material literário tem de sofrer a partir da experiência pessoal. Na sua opinião, o texto final infelizmente nunca mostra o montante do esforço que o escritor tem de fazer para escolher, no meio de uma massa de elementos infinitamente maior, aqueles que aparecerão no texto publicado. Como

⁸ Para um exame desses aspectos, típicos da expressão melancólica, sugiro a preciosa contribuição de Marie-Claude Lambotte (1997) em seu livro *O discurso melancólico: da fenomenologia à metapsicologia*.

⁹ O título é uma alusão ao nome do filme que o pai de Hal Incandenza (o personagem principal do livro), antes de se matar dentro de um forno de microondas, deixa para o filho, na esperança de que o filme fosse “um brinquedo magicamente divertido que ficasse balançando na frente da criança que talvez ainda se encontrasse viva dentro do rapaz, para fazer seus olhos brilharem e sua boca sem dentes se abrir espontaneamente, numa gargalhada. Para trazê-lo ‘para fora de si mesmo’, como dizem” (*Infinite jest*, p. 5 - minha tradução). O título do romance deriva também de uma fala de Hamlet ao crânio de Yorick, o bobo da corte: “Alas, poor Yorick! I knew him, Horatio: a fellow of infinite jest, of most excellent fancy: he hath borne me on his back a thousand times; and now, how abhorred in my imagination it is!” (*Hamlet*, Ato V, Cena I). Essa fala melancólica expõe, em sua amarga ironia, o caráter inexorável da morte, reconhecido por Hamlet. Qualquer humor sobre essa certeza não apenas é inútil mas também um grande escárnio, o que se mostra no riso da caveira.

mencionei há pouco, mais de uma vez Wallace falou sobre a necessidade de utilizar o mundo emocional (sobretudo a experiência melancólica) para canalizá-la no texto. Um dos efeitos da medicação antidepressiva que ele tomou durante mais de vinte anos foi a supressão dos afetos. Segundo ele comentou várias vezes, a medicação “emudecia” suas emoções, e ele via isso com preocupação, na medida em que sua escrita precisava delas para se processar.

A leitura que venho fazendo de sua obra tem-me permitido confirmar a pertinência de um conceito que forjei, a partir do estudo que fiz sobre a vida e a obra de Sylvia Plath, e que desde então passei a usar para compreender o caráter potencialmente disfuncional do processo criativo, sobretudo se o relacionarmos ao suicídio de alguns escritores. É o conceito de *toxidez da escrita* (Carvalho 2003), que mostra a predominância de elementos destrutivos na sublimação, elementos que agem como se estivessem infiltrados pelo “conhecimento endopsíquico”¹⁰ que esses autores provavelmente tinham do caráter insuficiente da linguagem para conter a força pulsional que alimenta a própria escrita.

Cada um a seu modo, os textos desses autores suicidas dão testemunho da qualidade da mobilização exigida diante da ameaça de transbordamento dos elementos destrutivos que agem em silêncio, no sentido do desligamento e da não-representação, e que a escrita ao mesmo tempo veicula e elabora. Esses elementos pertencem ao campo da pulsão de morte. O véu que essa escrita tece é esgarçado, “véu de buracos” [*cloak of holes*], “manto de impossíveis” [*sheath of impossibles*], como Sylvia Plath escreveu em um poema de outubro de 1962 (Plath 1981: 242-244) – para melhor deixar transparecer, sem disfarces, o que não pode ser colocado sob nenhuma metáfora, não podendo, por isso, ser elevado a nenhuma posição sublime.

¹⁰ A ideia de um “conhecimento endopsíquico” é utilizada por Freud no texto sobre a *Gradiva*, para mostrar o acesso do escritor criativo aos processos psíquicos: “Os escritores criativos são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar. Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência” (Freud 1908/1976b: 18).

“A pessoa deprimida estava com uma dor terrível e incessante e a impossibilidade de repartir ou articular essa dor era em si um componente da dor e fato de contribuição para o seu horror essencial”, dirá o narrador no primeiro parágrafo do conto “A pessoa deprimida”, de Wallace (2005: 50). Nesse conto de 35 páginas, mais ou menos 12 páginas são ocupadas por longas notas de rodapé, duas das quais chegando a ocupar oito páginas inteiras. Colocadas no conto aparentemente para esclarecer ou aprofundar algum aspecto, em “A pessoa deprimida” essas notas de rodapé obrigam o leitor a voltar, a cada vez, aos pontos em que elas se iniciam (tal como fariam em um texto acadêmico em que elas servem também para apontar novas direções). Contudo, ocorre no conto um efeito curioso: o leitor não apenas constata que nada mudou na situação descrita pelo narrador, como também a narrativa circular e repetitiva termina por mimetizar justamente o aspecto de que a personagem da pessoa depressiva tanto se queixa: a impossibilidade de mudança pela palavra. Em resumo: as palavras não levam a nada a não ser à constatação de sua insuficiência.

Também encontramos longas notas de rodapé, num total de 18, no conto “Octeto” (Wallace 2005: 155-187). Escrito como se fossem partes de um exame (um “*quizz*”, como se diz em inglês), ali as cinco partes - e não oito, como seria de esperar em um octeto - estão colocadas numa sequência cujos títulos se repetem em uma numeração que não é rigorosamente sequencial. A parte 6, por exemplo, se desdobra em “*Quizz 6*” e “*Quizz 6 (A)*”, entremeadas pela parte intitulada “*Quizz 7*”, o que sugere uma circularidade entre as partes 6 e 6 (A), já que os acontecimentos narrados em ambas são retomados a partir de perspectivas cada vez mais sombrias. Na quinta e última parte do conto, intitulada “*Quizz 9*”, o narrador descreve o processo da construção textual do próprio conto, e o faz apenas para denunciar o caráter manipulativo, falso, mentiroso e, finalmente, insuficiente das palavras e dos meios simbólicos para se transmitir uma intenção de modo genuíno e para estabelecer uma conexão real com o mundo

externo. Diga-se de passagem, essa é uma queixa comum no melancólico¹¹.

Fracassa ali o aspecto, digamos, defensivo da linguagem – e Wallace mostra saber isso –, sendo a linguagem o único meio que poderia oferecer a matéria com a qual o sujeito poderia construir a escada que o retiraria do poço da melancolia.

Esse tipo de escrita se constrói, praticamente sem distância, da destrutividade que ali se encontra, permitindo concluir que a aproximação entre o eu que escreve, o eu que sofre e o sujeito da enunciação implica um risco, cujos dois lados são, como disse um crítico, “o triunfo da literatura e a derrota do autor” (Davison 1984: 41). Sobre isso, Wallace assim se expressou:

Parece que a grande distinção entre a boa arte e a arte ruim reside no desejo que o escritor tem de morrer para emocionar o leitor. Toda a atenção, dedicação e trabalho que [você como escritor] precisa obter do leitor, não pode ser para o seu próprio benefício; tem de ser em benefício do leitor (citado por Max 2009).

Ou seja, o que é eficiente do ponto de vista estético nem sempre é bem sucedido do ponto de vista psíquico. O cenário da criação literária é cercado de riscos, não apenas porque o que se pretende, ao que tudo indica no caso de Wallace, é ir além dos limites da linguagem, denunciando-os, mas também por causa da natureza do afeto que, se não mobiliza essa criação, é mobilizado imprevisivelmente por ela. No seu caso, como parece ter sido também o caso de Sylvia Plath, o afeto em questão é a dor, que em seus textos ressoa como que para dar a impressão de que provém de um centro ferido que sangra psiquicamente sem cessar.

No entanto, essa dor – que Freud (1915/1974c: 169) definiu como uma “pseudopulsão” (*Pseudotrieb*) – consome o eu, que se sente compelido a contê-la. Nesse ponto, a escrita pode levar o eu a se aproximar perigosamente desse centro mortífero, onde não existem garantias para encontrar a “palavra-dique” que detenha o fluxo e onde o eu pode ficar

¹¹ Apoio-me, aqui, nas concepções de Lambotte (1997) sobre as características do discurso melancólico.

no lugar do jorro e do fluxo das “palavras de água” (Castello Branco 1985: 136) – palavras que aglutinam, mas liquefazem o eu; e que são fusão, mas também separação. Quando a sublimação aproxima-se demais desse centro, ele “se torna silencioso. Cala-se”, lembra-nos André Green (1992: 251-252). Vê-se como esse fundo de silêncio, nunca inteiramente apreensível pelas referências simbólicas às quais o escritor se agarra para distanciar-se, é, ao mesmo tempo, fonte das palavras e razão mesma de sua insuficiência. Não deve ter sido sem razão que o título do último poema escrito por Sylvia Plath (1981: 272-273) intitula-se, significativamente, “Edge” [“Limite”], pois ele aponta para o ponto limite do processo criativo: “Chegamos até aqui, acabou-se”. O sujeito da enunciação no último poema de Anne Sexton (intitulado “Carta de amor escrita em um edifício incendiado”) diz estar escrevendo “debaixo de uma máscara” e que “guardará [suas] últimas palavras na geladeira”, onde “talvez elas se conservem” ao abrigo do “incêndio” que tomou conta do texto, da “caixa” em que ele se confinou (Sexton 1981: 614).

Nessa *poética do suicídio*, como a tenho denominado, haveria como que uma espécie de nostalgia por algo que desse conta do tamanho incomensurável do arrombamento ocorrido na trama dos significantes. Essa talvez seja a razão pela qual Lacan (1985: 155) chegou ao extremo de dizer que toda criação é por si mesma nociva e só engendra as consequências positivas e negativas que ela mesma comporta. O escritor faz uso das palavras para proteger-se de algo que, em algum nível, é precipitado por nada mais do que a própria linguagem.

É preciso levar em conta um último aspecto, que é o da repercussão interna que a escrita pode ter para o escritor, pois o que surge junto à questão da *finalidade* do processo literário é, precisamente, uma *toxidez* na própria escrita. Chegamos a um ponto no qual temos de reconhecer que, se existe um lado benéfico na criação literária, existe também um lado nocivo, em um duplo aspecto que Platão, não sem uma certa ironia, discutiu em *Fedro*. A escrita como *pharmakon*, já sabiam disso os gregos: remédio de um lado, veneno de outro. Nessa perspectiva, a escrita, vindo do exterior e não tendo essência ou valor

próprio, pode sempre mudar de sentido: jogando no simulacro, serve tanto à vida quanto à morte, residindo aí a fragilidade da sua proteção (Derrida 1991). Se o júbilo, o lúdico e o prazeroso fazem parte do escrever, contudo não estão ausentes dele o perigo e a angústia: “O texto é uma saída, mas não é o abrigo” (Juhasz 1979: 263).

Esse aspecto é o que permitiu a toda uma tradição romântica em literatura falar do “mal da linguagem”, que na verdade permeia toda a linguagem, incluindo a “linguagem da restauração, que trabalha incessantemente no silêncio” (De Man 1984: 67-81). É que, quando escrevemos, permanecemos dependentes da linguagem, e se esta nos condena a “fazer soar”, também nos condena à mudez. É da simultaneidade da faceta restauradora e desorganizadora da linguagem que parece nutrir-se a criação literária. O primeiro desses aspectos coloca um distanciamento entre o escritor e a experiência sobre a qual ele escreve, e faz com que a escrita cumpra seu papel transformador, inventivo, e mesmo restaurador, para não dizer defensivo. O outro aspecto é aquele que promove a imediaticidade na experiência literária, fazendo com que o texto deixe de ser meramente mimético e apresente o Real, mais do que o represente (Recalcati 2005). Assim, se a escrita literária resulta da exigência de um trabalho efetuado num momento em que as experiências são recriadas ou ressignificadas, é nesse momento posterior que tais vivências deixam de ser o que eram para se transformar em texto, este sempre inaugural, sempre originário de uma subjetividade. Nesse sentido, podemos pensar que as palavras mostram ao escritor algo inesperado, “ensinam o seu pensamento” (Derrida 1971: 24). Não sem razão, a ensaísta americana Susan Sontag¹² costumava dizer que só quando escrevia é que descobria o que pensava.

Do jogo entre a movimentação pulsional da escrita e o trabalho das forças defensivas que se lhe contrapõem resulta uma tensão ligada aos limites da sublimação. As marcas dessa tensão estarão presentes na enunciação, embora não se possa dizer que a escrita liquidará o conflito afetivo que ali se produz. Ao veicular o afeto sem, no entanto, o

¹² Em entrevista publicada no jornal *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 02/12/2002.

recalcar, a escrita permite que uma presença se inscreva, muito além do nível mimético, nas marcas semióticas que bordejam a pulsão, cada texto testemunhando a constância de um afeto que sustenta um estilo¹³ - embora estejamos longe de atribuir essa constância a um traço da personalidade do autor. Por isso não se pode dizer que a angústia da escrita seja um *pathos* determinado, uma vez que não é essencialmente uma modificação ou um afeto empírico do escritor, mas algo pelo qual a própria escrita seria responsável (Derrida 1971). Provavelmente é isso que faz surgir um determinado posicionamento subjetivo que, se não é pré-existente, é *construído* na enunciação. Contudo, isto não impede o impasse que se refere, de um lado, à possibilidade de conexão prometida pelas palavras, e de outro lado, ao drama afetivo de uma experiência desarticuladora propiciada pelo próprio trabalho da escrita, trabalho do qual Foster Wallace terminará por revelar a impostura:

Você é, infelizmente, um escritor de ficção. Está tentando um ciclo de peças beletristas muito curtas [...] Difícil descrever como as peças curtas do ciclo devem funcionar. [...] Você tem certeza, porém, de que as peças narrativas são realmente apenas ‘peças’ e nada mais, i. é, que a maneira como elas se encaixam no ciclo maior que as compreende é que é crucial para a ‘alguma coisa’ que você quer ‘questionar’ numa sensação humana e assim por diante. Então você faz um ciclo de oito partes dessas pequenas peças de porca e parafuso. E resulta num fiasco total. [...] Mesmo com a mais caridosa interpretação, isso vai parecer desesperado. Possivelmente patético. De qualquer forma, *não* vai fazer você parecer sábio, nem seguro, nem dotado, nem qualquer das coisas que os leitores geralmente querem fingir que acreditam que o artista literário que escreveu o que estão lendo é, quando sentam para tentar escapar do insolúvel fluxo de si mesmos e entrar em um mundo de significado preestabelecido (Wallace 2005: 170-171).

Portanto, se há triunfo na criação literária, há também o perigo constante de um salto para uma morte *mortífera* que revela a precariedade da rede simbólica - essa “pele simbólica de palavras” que

¹³ Apoio-me aqui em Julia Kristeva, que nos lembra que a verbalização dos afetos não os torna conscientes, mas faz com que eles operem duplamente. Por um lado, redistribuem a ordem da linguagem e dão origem a um estilo. Por outro, mostram o inconsciente em personagens e atos que apresentam as moções pulsionais proibidas e transgressivas (Kristeva 1992: 164).

é o texto (Anzieu, citado por Morel 1990: 184-185) – com a qual o escritor procura suturar o abismo que se abre entre a experiência afetiva e a simbolização. Ao que tudo indica, portanto, não existe, no processo sublimatório de que resulta a escrita literária, nenhuma garantia para um distanciamento compensador. É por isso que, não sendo possível de ser realizada sem “a força do corpo”, a escrita pode levar ao encontro do que Duras denominava “uma selvageria anterior à vida”. Essa “selvageria”, que não é outra coisa senão o aspecto desorganizado das pulsões, é o que permite Duras afirmar que “a escrita é o desconhecido”, já que, “antes de escrever, nada se sabe do que se vai escrever” (Duras 1994: 22-47).

David Foster Wallace ainda escrevia textos literários e cartas até pouco antes de se matar, o que indica na escrita uma função, ainda que precária. Penso que, do mesmo modo que aconteceu com Sylvia Plath, também em Foster Wallace a dor psíquica se tornou excessiva pela impossibilidade de domínio dos elementos desintegradores que são parte do processo sublimatório. Nessa escrita tóxica, a dor não pôde ser diferida, fazendo desmoronar a organização psíquica em busca de um outro tipo de contenção. Se esses aspectos aqui abordados não se aplicam a todos os casos de escritores suicidas, devemos pelo menos levar em conta que existe, paradoxalmente, uma função auto conservadora no autoextermínio. O recurso interminável da escrita pode às vezes encontrar, no suicídio, o seu fim.

REFERÊNCIAS

BANACH, J. *With Great Abandon: The Perils of a Profession. A Note to Writers upon the Passing of David Foster Wallace*. 2008. Available at:

<https://marksarvas.blogs.com/elegvar/2008/10/je-banach-on-da.html>

CARVALHO, A. C. Pulsão e simbolização: limites da escrita. In G. Bartucci (Org.). *Psicanálise, literatura e estéticas da subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001, p. 251-285.

_____. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

_____. Limites da sublimação na criação literária. In: *Estudos de psicanálise*. Rio de Janeiro, 29 (setembro), 2006, p. 15-24.

- _____. Problemas da pesquisa psicanalítica do texto literário. In: *Trieb*. Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Psicanálise do Rio de Janeiro, VI (2 de dezembro de 2007), p. 449-461.
- _____. A toxidez da escrita como um destino da sublimação em David Foster Wallace. In: *Psicologia USP Dossiê Sublimação*, 21 (3), p. 513-530, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/50103-65642010000300004>.
- CASTELLO BRANCO, L. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annabume, 1994.
- CELAN, P. *Cristal*. Trad. Claudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- CESAR, A. C. *Inéditos e dispersos: poesia/prosa*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DAVISON, P. Inhabited by a cry: the last poetry of Sylvia Plath [Ariel]. In L. W. Wagner (Ed.). *Critical essays on Sylvia Plath*. New York: G. K. Hall & Co., 1984, p. 38-41.
- DE MAN, P. Autobiography as de-facement. In: _____. *The rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984, p. 67-81.
- DERRIDA, J. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- _____. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- DURAS, M. *Escrever*. Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- FREUD, S. Luto e melancolia. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. XIV. Trad. J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974a, p. 271-291.
- _____. Os instintos e suas vicissitudes. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. XIV. Trad. J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974b, p. 129-162.
- _____. Repressão. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. XIV. Trad. J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974c, p. 165-182.
- _____. Moral sexual “civilizada” e doença nervosa moderna. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. IX. Trad. J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976a, p. 185-208.
- _____. Além do princípio do prazer. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. XVIII. Trad. J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 13-85.
- _____. Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. IX. Trad. J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976b, p. 13-98.

- _____. Conferência XXIII: O caminho da formação dos sintomas. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. XVI. Trad. J. Salomão. Rio de Janeiro: 1976, Imago, p. 419-439.
- _____. O ego e o id. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. XIX. Trad. J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 13-83.
- GREEN, A. *O desligamento: psicanálise, antropologia e literatura*. Trad. Irene Cubric. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- GRUNBERGER, B. El suicidio del melancólico. In: _____. *El narcisismo*. Buenos Aires: Editorial Trieb, 1979, p. 231-250.
- JUHASZ, S. Seeking the exit or the home: poetry and salvation in the career of Anne Sexton. In: GILBERT, S. M., GUBAR, S. (Eds). *Shakespeare's sisters: feminist essays on women poets*. Bloomington: Indiana University Press, 1979, p. 261-268.
- KOFMAN, S. *A infância da arte*. Trad. Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.
- KRISTEVA, J. *Sol negro*. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- _____. *L'amour de soi et ses avatars - démesure et limites de la sublimation*. Nantes: Editions Pleins Feux, 2005.
- LACAN, J. *Seminário 7: A ética da psicanálise*. Trad. Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- _____. Joyce, o sintoma. In: _____. *Outros escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003, p. 560-566.
- LAMBOTTE, M. C. *O discurso melancólico: da fenomenologia à metapsicologia*. Trad. Sandra Regina Felgueiras. Rio de Janeiro: Cia. de Freud, 1997.
- LEHMANN, J. *Virginia Woolf*. Trad. Isabel do Prado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.
- MAX, D. T. The unfinished: David Foster Wallace's struggle to surpass *Infinite jest*. The New Yorker, 2009. Available at:
http://www.newyorker.com/reporting/2009/03/09/090309fa_fact_max?currentPage=all
- _____. *Every love story is a ghost story: a life of David Foster Wallace*. New York: Viking, 2012.
- MOREL, D. *Ter um talento, ter um sintoma*. Trad. Ana Maria Leandro, Lidia Arantangy. São Paulo: Escuta, 1990.
- OLIVEIRA, M. C. "A dor dorme com as palavras": a poesia de Paul Celan nos territórios do indizível e da catástrofe. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.
- PLATH, S. *Collected poems*. London: Faber and Faber, 1981.

- _____. *The unabridged journals of Sylvia Plath*. New York: Anchor Books, 2000.
- RECALCATI, M. As três estéticas de Lacan. Trad. Vera Avellar Ribeiro. In: *Opção lacaniana*. São Paulo: *Revista Brasileira Internacional de Psicanálise*, 42, fev. 2005, p. 94-108.
- SEXTON, A. The barfly ought to sing. In: NEWMAN, C. (Ed.). *The art of Sylvia Plath: a symposium*. Bloomington & London: Indiana University Press, 1970, pp. 174-181.
- _____. *The complete poems*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1981.
- SILVA JR., N. A sombra da sublimação: o imperialismo da imagem e os destinos pulsionais na contemporaneidade. In: *Psychê*. São Paulo: Centro de Estudos e Pesquisa em Psicanálise da Universidade São Marcos, ano VII (11, junho, 2003), p. 29-38.
- SILVIANO BRANDÃO, R. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.
- SONTAG, S. Entrevista publicada no jornal *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 02/12/2002.
- WALLACE, D. F. *Infinite jest*. New York: Back Bay Books, 1996.
- _____. *Breves entrevistas com homens hediondos*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- YATES, B. Writing, Depression, and David Foster Wallace. 2008. Available at: <https://theworstever.typepad.com/blog/2008/10/where-the-pain-is.html>.



Em busca da
negatividade
perdida:
considerações
sobre o papel dos
“especialistas do
suicídio” e a tarefa
da crítica literária*

Rodolfo Rorato Londero

* Artigo inédito.

Em seus *Silogismos da amargura*, Cioran apresenta o seguinte argumento: “Os românticos foram os últimos especialistas do suicídio. Desde então se improvisa... Para melhorar sua qualidade precisamos de um novo mal do século” (Cioran 2011a: 15). Na verdade, como mostra Han (2015), neste começo do século XXI, já temos uma infinidade de “doenças neuronais” que garante o título antes cedido à tuberculose: depressão, transtorno de personalidade limítrofe (*borderline*), síndrome de burnout, etc. Contudo, ao contrário da previsão de Cioran, esse novo mal do século fortaleceu outro tipo de especialista que não os poetas e escritores. Estamos falando dos psiquiatras, psicólogos e profissionais da saúde, principalmente de suas campanhas de prevenção ao suicídio.

O discurso da prevenção está em toda parte, apoiado em estatísticas como esta que podemos encontrar na mais recente edição da revista *Piauí* (fevereiro de 2019): a cada três segundos uma pessoa tentou se matar no planeta, e a cada 40 segundos uma delas conseguiu. A mesma reportagem termina citando a *História do suicídio*, de Georges Minois, mas sem deixar de acrescentar um comentário a favor da prevenção: “o ato de se matar ‘horroriza, ao mesmo tempo que continua sendo a solução definitiva ao alcance de todos, que nenhuma lei, nenhum poder no mundo consegue proibir’. Mas talvez consiga prevenir” (Manir 2019). Ao contrário do possível entendimento da jornalista, o historiador francês não está lamentando a inexistência de leis ou poderes capazes de proibir a “solução definitiva”, mas mostrando como, por meio do suicídio, ou melhor, da ideia do suicídio, podemos garantir um último suspiro de autonomia. Ou como argumenta Cioran:

Os grilhões e o ar irrespirável deste mundo roubam-nos tudo, salvo a liberdade de matar-nos; e esta liberdade nos insufla uma força e um orgulho tais que triunfam sobre os pesos que nos esmagam. (...) Ela nos faz suportar os dias e, mais ainda, as noites; já não somos pobres, nem oprimidos pela adversidade: dispomos de recursos supremos. E mesmo que não os explorássemos nunca, e acabássemos na expiração tradicional, haveríamos tido um tesouro em nossos desamparos: existe maior riqueza do que o suicídio que cada um carrega em si? (Cioran 2011b: 55-56).

E como lemos em um de seus silogismos: “Só vivo porque posso morrer quando quiser: sem a *ideia* do suicídio já teria me matado há muito tempo” (Cioran 2011a: 56). A ideia do suicídio recupera a negatividade da morte que simplesmente desapareceu devido ao excesso de positividade que caracteriza a atual “sociedade de desempenho” (Han 2015): o culto à saúde, à felicidade e ao sucesso profissional são alguns exemplos desse excesso. Sobre o culto à saúde e a “impressionante escalada do consumo de medicamentos psicotrópicos”, Lipovetsky afirma que

o hiperconsumidor tem cada vez menos meios simbólicos para dar um sentido às dificuldades que encontra na vida: num tempo em que o sofrimento não tem mais o sentido de uma provação a ser superada, generaliza-se a exigência de apagar o mais depressa possível, quimicamente, os transtornos que nos afligem e que aparecem como uma simples disfunção, uma anomalia tanto mais insuportável quanto se impõe o bem-estar como ideal de vida preeminente (Lipovetsky 2007: 289).

Não seria essa banalização do sofrimento, essa positividade do bem-estar, o que acontece quando não temos “especialistas do suicídio” para reintroduzir a negatividade e, portanto, o simbolismo da morte? E mais grave ainda: não seria isto o que acontece quando esses especialistas são substituídos por especialistas da prevenção? O discurso da prevenção apenas reapresenta o velho tabu do suicídio em termos contemporâneos aos objetivos e preocupações da sociedade de desempenho; afinal, o que fazer se as pessoas decidirem fazer greve da vida? Deveríamos respeitar quem decide seguir por esse caminho, como também deveríamos ajudar quem precisa de ajuda. A história mostra como a difamação do suicídio nunca será a solução (Alvarez 1999; Minois 2018).

Nosso argumento é simples: contra os especialistas da prevenção, precisamos da literatura e de seus “especialistas do suicídio”. Isto porque ela nos permite encarar novamente a face da morte. Ou seja, a literatura é capaz de reintroduzir a negatividade da morte em uma sociedade marcada pelo excesso de positividade. Na verdade, estamos aqui simplesmente atualizando o conhecido argumento batailleano: a

literatura é o mal, a parte maldita, o princípio da perda (contrário ao princípio utilitarista que justifica a conservação da vida como bem supremo): “Somente a literatura poderia desnudar o jogo da transgressão da lei – sem o que a lei não teria fim – *independentemente de uma ordem a criar*” (Bataille 1989: 22). É somente empenhada em transgredir a positividade, mas sem nenhum compromisso em afirmar algo em seu lugar (portanto, em criar uma nova positividade), que a literatura pode dar livre vazão à negatividade: “[A literatura] é irresponsável. Nada se apoia nela. Ela pode dizer tudo” (Bataille 1989: 22).

Em sua obra de estreia, *Nos cumes do desespero*, Cioran apresenta um argumento que encontraríamos tempos depois no famoso ensaio de Camus sobre o absurdo e o suicídio: “Trata-se de um drama especificamente moderno o de não poder renunciar a não ser pelo suicídio” (Cioran 2012: 97-98). Do mesmo modo, Camus (2018) entende o suicídio como uma renúncia, uma lógica capaz de solucionar o absurdo, ou seja, o divórcio entre o homem e o mundo (ainda que o próprio Camus nos estimule a aceitar o absurdo, ao invés de solucioná-lo). Entretanto, para nós, mais interessante é o que Cioran escreve a seguir: “Mas, se o nosso deserto interior pudesse se materializar, sua imensidão não acabaria por nos esmagar?” (Cioran 2012: 98). Se entendermos a literatura como a materialização de nosso deserto interior, da negatividade que ele carrega, então é tarefa da crítica literária compreender essa imensidão capaz de esmagar o escritor, mas também o leitor. Que peso é esse que nos submetemos quando em contato com a literatura?

Em sua tentativa de explicar a origem do “ser lírico”, Cioran nos fala que, porque vivemos com tanta intensidade, “acabamos sentindo que morremos por causa da vida”: “É tão raro e estranho esse sentimento, que deveríamos vivenciá-lo aos berros” (Cioran 2012: 16). É como se a vida fosse maior que o corpo destinado a suportá-la, precisando escapar por onde é possível, aos berros. Algo como o grito inconsequente que todos temos vontade de soltar: “Sinto como se devesse morrer por causa da vida e me pergunto se teria sentido buscar uma explicação”

(Cioran 2012: 16-17). Morrer por causa da vida: não seria esta a lógica subjacente ao suicídio? Por causa da vida que nos rebaixa, por causa da vida que nos exalta? Para Cioran, o lirismo surge como uma tentativa de pacificar, ou, nos termos do autor, objetivar os conteúdos pulsantes da vida:

Ao falarmos da morte, salvamos algo de nós mesmos, ao mesmo tempo em que no nosso ser algo se extingue, pois os conteúdos objetivados pela consciência perdem sua atualidade. O lirismo representa uma força de dispersão da subjetividade por indicar, no indivíduo, uma efervescência incoercível da vida, que sem cessar exige expressão (Cioran 2012: 17).

Da perspectiva fenomenológica, a consciência é experiência refletida; então, quando expressamos esse sentimento raro e estranho, da vida intensa e insuportável, estamos transformando a experiência em reflexão, ou seja, em consciência. É por isso que ela perde sua atualidade, pois se extingue como experiência. Contudo, isto não significa que ela deixa de existir: ela ainda está lá, virtualmente, como potência. Apesar de representar “uma força de dispersão”, o lirismo não é capaz de conter a vida. Na verdade, o resultado pode muito bem ser o contrário, pois, “para o próprio artista a arte não é necessariamente terapêutica; ele não se livra automaticamente de suas fantasias ao expressá-las” (Alvarez 1999: 50). No caso da escrita, como reforça Alvarez, o material torna-se prontamente disponível para o artista retornar mais e mais uma vez. Isto porque, da perspectiva de quem escreve, a obra jamais é acabada: “Assim, para onde quer que se volte, o escritor só encontra o *seu* saber, a *sua* vontade, os *seus* projetos, em suma, a si mesmo; nada atinge além da sua própria subjetividade; o objeto por ele criado está fora do seu alcance, ele não o cria *para si*” (Sartre 2004: 36). O artista jamais consegue ler sua obra, pois, para ele, não se trata de um objeto, portanto, de “conteúdos objetivados”. Daí que é bem capaz que, caso o escritor materialize a imensidão de sua negatividade, ela acabe por esmagá-lo.

Cioran acredita que esse sentimento raro e estranho, de morrer por causa da vida, nos acomete mais facilmente quando estamos em estados depressivos:

Como é possível que, numa grande vitalidade, por vezes até mesmo exuberante, surja o medo da morte ou até mesmo a questão da morte? (...) Neles [nos estados depressivos], onde a dualização com o mundo se torna dolorosa e progressiva, o homem se aproxima cada vez mais de suas realidades íntimas e descobre a morte em sua própria subjetividade (Cioran 2012: 39-40).

Cioran compreende esses estados como um processo de interiorização, resultante da dualização com o mundo, ou para retornar a Camus (2018), do divórcio com o mundo. Esse processo nos leva a descobrir “uma região em que a vida se une à morte” (Cioran 2012: 40). Daí que, para Cioran, “os estados depressivos não revelam somente a existência como objetividade sensível, mas também a morte” (Cioran 2012: 39). Costuma-se dizer que a morte é a experiência absoluta, pois dela jamais temos uma consciência (afinal, já estamos mortos). Contudo, os estados depressivos revelam a morte como objetividade sensível, transformando-a em experiência capaz de reflexão, portanto, de consciência. Os estados depressivos nos permitem sentir a objetividade da morte e, porque em vida, refletir sobre isso. Entretanto, como podemos traduzir em palavras essa objetividade da morte, visto que se trata de algo somente acessível em certos estados? É por isso que Solomon afirma que “a depressão é um estado quase inimaginável para alguém que não a conhece” (Solomon 2014: 28). A depressão é quase inimaginável porque o seu núcleo é a morte, ela própria inimaginável.

Considerando esse estado quase inimaginável da depressão, é muito provável que a crítica literária se encontre despreparada para abordá-lo, principalmente porque suas teorias e métodos estão centrados no paradigma da representação. Este é o argumento de Gumbrecht, que mostra como a crítica estagnou no dilema entre estudos culturais e desconstrucionismo, ou seja, na capacidade (ou incapacidade) dos textos representarem realidades extralinguísticas. Como alternativa a esse dilema, Gumbrecht sugere que a crítica se volte para o *Stimmung*, ou seja, para os ambientes e atmosferas criados pela literatura, pois “concentrar-se nas atmosferas e nos ambientes permite aos estudos literários reclamar a vitalidade e a proximidade estética que, em grande parte, desapareceram” (Gumbrecht 2014: 23). Deste modo,

poderíamos pensar os estados depressivos como atmosferas presentes em certas obras literárias. Contudo, é importante esclarecer que, se tomamos os estados depressivos como atmosferas literárias, isto não quer dizer que estamos diagnosticando a literatura, mas indicando certas atmosferas capazes de produzir certos resultados estéticos. Na verdade, diagnosticar é decifrar, e esta não é a proposta de Gumbrecht: “ler em busca de *Stimmung* não pode significar ‘decifrar’ atmosferas e ambientes, pois estes não têm significação fixa” (Gumbrecht 2014: 30). Portanto, compreender os estados depressivos como atmosferas literárias não significa decifrar por meio da chave da depressão, mas “descobrir princípios ativos em artefatos e entregar-se a eles de modo afetivo e corporal - render-se a eles e apontar na direção deles” (Gumbrecht 2014: 30). Trata-se, em suma, de *ler com o corpo*, questão que voltaremos a discutir mais adiante.

Ao traduzir *Stimmung* como a junção das palavras inglesas *mood* (humor) e *climate* (clima), Gumbrecht percebe como a palavra alemã reúne “uma sensação interior” a “alguma coisa objetiva que está em volta das pessoas e sobre elas exerce uma influência física” (Gumbrecht 2014: 12). É assim que podemos compreender a atmosfera e o ambiente da depressão: o encontro entre um estado de humor (um “transtorno de humor” [*mood disorder*], como diria a psiquiatria) e condições históricas e sociais específicas. Neste sentido, é interessante perceber como uma das primeiras descrições clínicas da depressão - realizada pelo psiquiatra Emil Kraepelin em 1921 - expressa essa união interior-exterior do *Stimmung*:

Ele se sente só, indescritivelmente infeliz, como uma “criatura deserdada do destino”; é cético quanto a Deus e, com uma certa submissão entorpecida, que exclui a possibilidade de qualquer consolo e vislumbre de luz, arrasta-se com dificuldade de um dia para o outro. Para ele tudo se tornou desagradável; tudo é cansativo: outras pessoas, música, viagens, seu trabalho profissional. Por toda parte, ele só enxerga o lado escuro e as dificuldades; as pessoas ao seu redor não são tão boas e altruístas quanto ele pensava; a cada decepção e desilusão segue-se outra. A vida parece-lhe sem sentido. Ele se crê supérfluo no mundo, já não consegue se conter: ocorre-lhe a ideia de acabar com a

própria vida sem que saiba por que motivo. Tem a sensação de que algo se partiu dentro dele (Kraepelin *apud* Wolpert 2003: 21).

Da perspectiva da crítica foucaultiana, da doença mental como o negativo que afirma positivamente o que a sociedade espera de seus indivíduos (Foucault 1984), temos nesta descrição, ou melhor, em seu negativo, o modelo de normalidade do capitalismo triunfante da primeira metade do século XX: um indivíduo feliz, temente a Deus e à vida, realizado pessoalmente e profissionalmente. Contudo, o que nos interessa aqui é o encontro entre um clima e um humor, entre um estado de solidão, infelicidade, cansaço e “submissão entorpecida” e um ambiente escuro, desagradável, cheio de dificuldades e pessoas mesquinhas.

Se trilharmos pelo caminho apresentado por Gumbrecht, então é certo que precisaremos acertar as contas com uma abordagem por vezes vilipendiada pela crítica literária: a fenomenologia. Em sua conhecida introdução à teoria da literatura, Eagleton apresenta várias objeções ao que ele chama de “crítica fenomenológica”. Segundo Eagleton, por reestabelecer a centralidade do sujeito humano, a crítica fenomenológica entende que “o ‘mundo’ de uma obra literária não é uma realidade objetiva, mas [...] a realidade tal como organizada e sentida por um sujeito individual” (Eagleton 1994: 64). Entretanto, para ele, essa “esfera de experiência puramente particular ou interna [...] é, na verdade, uma ficção, já que toda experiência envolve a linguagem e esta é inexoravelmente social” (Eagleton 1994: 65). Ainda em sua defesa da linguagem e do “inexoravelmente social”, Eagleton diz que “não se trata de já possuímos significados, ou experiência, que em seguida revestimos de palavras; só podemos ter os significados e as experiências porque temos uma linguagem na qual eles se processam” (Eagleton 1994: 66). É curioso perceber um crítico reconhecidamente marxista defender um argumento tão ao gosto dos estruturalistas: a linguagem estrutura a experiência e, portanto, a consciência, os significados. Já sabemos aonde esse tipo de raciocínio nos leva: à morte do sujeito. Contudo, da perspectiva do sujeito encarnado, privilegiada pela fenomenologia de Merleau-Ponty, não se pensa o que se diz; simplesmente se diz, pois é impossível falar e pensar o que se fala ao

mesmo tempo: “Ela [a fala] não escolhe simplesmente um signo para uma significação já definida [...]. Ela tateia em torno de uma intenção de significar que não dispõe de nenhum texto para se orientar, que justamente está em via de escrevê-lo” (Merleau-Ponty 2012: 89-90). Portanto, ao contrário da afirmação de Eagleton, a fenomenologia não afirma que já possuímos os significados para então revesti-los de palavras, mas também não afirma que esses significados emanam exclusivamente do processo da linguagem.

Do mesmo modo, mas considerando a leitura, Sartre afirma que, “desde o início, o sentido não está mais nas palavras, pois é ele, ao contrário, que permite compreender a significação de cada uma delas”, e conclui, mais adiante, que “as cem mil palavras alinhadas num livro podem ser lidas uma a uma sem que isso faça surgir o sentido da obra; o sentido não é a soma das palavras mas sua totalidade orgânica” (Sartre 2004: 37). Encontramos o mesmo raciocínio em Merleau-Ponty, em sua longa descrição da experiência da leitura, da relação entre o leitor e a “máquina infernal” do livro:

Assim, ponho-me a ler preguiçosamente, contribuo apenas com algum pensamento - e de repente algumas palavras me despertam, o fogo pega, meus pensamentos flamejam, não há mais nada no livro que me deixe indiferente, o fogo se alimenta de tudo que a leitura lança nele. Recebo e dou no mesmo gesto. Dei meu conhecimento da língua, contribuí com o que eu sabia sobre o sentido dessas palavras, dessas formas, dessa sintaxe. Dei também toda uma experiência dos outros e dos acontecimentos, todas as interrogações que ela deixou em mim, as situações ainda abertas, não liquidadas, e também aquelas cujo modo ordinário de resolução conheço bem demais. Mas o livro não me interessaria tanto se me falasse apenas do que conheço. De tudo que eu trazia ele serviu-se para atrair-me mais além. Graças aos signos sobre os quais o autor e eu concordamos, porque falamos a mesma língua, ele me fez justamente acreditar que estávamos no terreno já comum das significações adquiridas e disponíveis. Ele se instalou no meu mundo. Depois, imperceptivelmente, desviou os signos de seu sentido ordinário, e estes me arrastaram como um turbilhão para um outro sentido que vou encontrar. (...) A realeza do leitor é apenas imaginária, já que deve todo o seu poder a essa máquina infernal que é o livro, aparelho de criar significações. As relações do leitor com o livro se

assemelham àqueles amores em que, no início, um dos dois dominava, porque tinha mais orgulho ou petulância; mas logo isso tudo desaba e é o outro, mais taciturno e sensato, que governa. O momento da expressão é aquele em que a relação se inverte, em que o livro toma posse do leitor (Merleau-Ponty 2012: 40-42).

Merleau-Ponty nos começa falando de um leitor soberano, de um leitor que empresta ao livro seu conhecimento linguístico e cultural para que este possa funcionar. Estamos aqui no terreno das codificações e decodificações, tão conhecido da semiótica, “graças aos signos sobre os quais o autor e eu concordamos” (Merleau-Ponty 2012: 41). Entretanto, se pararmos por aqui, se a leitura se resume apenas à decodificação de signos, então se instaura o “terrorismo do código” (Baudrillard 1995), no qual apenas o código se troca, se reproduz, sem a comunicação entre autor e leitor: “Mas o livro não me interessaria tanto se me falasse apenas do que conheço” (Merleau-Ponty 2012: 41). A relação arbitrária entre significante e significado, acordada entre autor e leitor, apenas possibilita a criação de um *mesmo* terreno, mas não de um terreno em *comum*. Para que haja comunicação, ou seja, para que surja esse terreno em comum, é necessário esquecer o acordo inicial, o código acordado, e descobrir a “intenção significativa de outrem para além de nossos pensamentos próprios” (Merleau-Ponty 2012: 44).

Mas como isto é possível? Como é possível encontrar sentido se não por meio de um código? Analisemos a metáfora da máquina infernal: “o livro toma posse do leitor”. Poderíamos entender que, a partir dessa possessão, não há mais nada para o leitor emprestar: tudo o que havia para emprestar, o conhecimento linguístico e cultural, ele já o emprestou. Na verdade, queremos acreditar que é a partir desse momento que o leitor empresta o que há de mais importante: o corpo. A possessão é sempre possessão do corpo. O Barthes tardio, erroneamente classificado entre os pós-estruturalistas, sabe que “o prazer do texto é esse momento em que meu corpo vai seguir suas próprias ideias – pois meu corpo não tem as mesmas ideias que eu” (Barthes 1987: 26). A experiência da leitura começa quando o corpo começa a pensar, quando o “eu” do código, da língua, da cultura, cede espaço para o corpo. Neste momento, a significância torna-se “o

sentido *na medida em que é produzido sensualmente*” (Barthes 1987: 79). Se apenas extraímos da palavra um significado, então não alcançamos o seu sentido dinâmico, produzido por meio de sensações e sentimentos. Se o livro consegue “secretar uma significação nova” (Merleau-Ponty 2012: 43), jamais antevista pelo código acordado entre autor e leitor, é porque as palavras estão sendo traduzidas como emoções, sentimentos, sensações. A máquina infernal se alimenta de emoções.

Ao compreender a leitura como síntese entre criação e percepção, Sartre busca estabelecer a relação entre a subjetividade do leitor e a objetividade da obra literária. A respeito da primeira, ele afirma que “o objeto literário não tem outra substância a não ser a subjetividade do leitor: a espera de Raskolnikov é a *minha* espera, que eu empresto a ela; sem essa impaciência do leitor não restariam senão signos esmaecidos” (Sartre 2004: 38). Temos aqui o corpo produzindo sentido, emprestando suas emoções, sentimentos e sensações para a máquina infernal do livro. Contudo, a objetividade da obra literária também se impõe, pois “as palavras estão ali como armadilhas, para suscitar nossos sentimentos e fazê-los reverter sobre nós; cada palavra é um caminho de transcendência, dá forma e nome às afeições” (Sartre 2004: 38). Para retornar à reflexão de Cioran sobre a gênese do lirismo, é assim que os conteúdos da morte são objetivados, pois eles são capturados pelas armadilhas das palavras. Na verdade, trata-se de uma armadilha dupla, pois ela captura a subjetividade do escritor para depois devolvê-la para o leitor na forma de conteúdos objetivados; e também captura a subjetividade do leitor, necessária para reviver esses conteúdos objetivados.

Para darmos corpo à metáfora da máquina infernal, devemos experimentar a linguagem enquanto presença. Ao refletir sobre isso, Gumbrecht “insiste na experiência de que o nosso relacionamento com objetos (e com artefatos culturais em particular) nunca é apenas um relacionamento de atribuição de significado” (Gumbrecht 2012: 63-64). Ou seja, no caso da linguagem, as palavras não são objetos manipulados/significados por um sujeito distante, incorpóreo, enfim,

por um sujeito cartesiano. É por isso que Gumbrecht propõe uma abordagem fenomenológica da linguagem, pois “os seres humanos se consideram parte do mundo dos objetos e não são ontologicamente separados dele (isto pode ter sido a visão que Heidegger pretendia recuperar com ‘ser-no-mundo’, um dos seus conceitos-chave em *Ser e tempo*)” (Gumbrecht 2012: 65). Neste sentido, apresentando duas abordagens da linguagem, que também podemos compreender como dois métodos de crítica literária, Gumbrecht nos fala de “cultura de sentido” e “cultura de presença”:

Primeiro, em uma cultura de sentido, a forma predominante de autorreferência humana sempre corresponderá ao esboço básico daquilo que a cultura ocidental chama de “sujeito” e “subjetividade”, isto é, ela remeterá a um observador incorpóreo que, de uma posição de excentricidade diante do mundo dos objetos, atribuirá significados a esses objetos. Uma cultura de presença, por sua vez, integrará igualmente as existências espiritual e física à sua autorreferência humana (Gumbrecht 2012: 64).

Nancy (2014) propõe a mesma divisão quando nos fala em “sentidos sensíveis” e “sentidos sensatos”, percebendo nos sentidos algo mais que significados. Enquanto a hermenêutica, a semiótica e mesmo a estética da recepção – métodos da “cultura de sentido” – propõem a busca do sentido sensato, a fenomenologia, preocupada em descrever a cultura de presença, visa o sentido sensível. Ou melhor, parafraseando Nancy, ela visa a descrever como o sentido sensível “toca” no sentido sensato. Trata-se, portanto, de mostrar a linguagem como “o meio de reconciliação com os objetos do mundo” (Gumbrecht 2012: 74), ou seja, de revestir as palavras com a “carne do mundo”, como diria Merleau-Ponty.

Devemos perguntar agora: em qual método esta discussão nos faz chegar?

Mas o desafio de um trabalho sobre os sentidos e sobre as qualidades sensíveis é necessariamente o de um empirismo pelo qual se tenta uma conversão da experiência em condição *a priori* de possibilidade... da própria experiência, correndo embora o risco de um relativismo cultural e individual, se todos os “sentidos” e todas as “artes” não têm

sempre e por todo o lado as mesmas distribuições nem as mesmas qualidades (Nancy 2014: 25-26).

Na verdade, se queremos afastar o fantasma do relativismo, evocado apressadamente por Nancy, então “precisamos reconhecer o indeterminado como fenômeno positivo” (Merleau-Ponty 2011: 27). No campo da crítica literária, isto nos conduz de volta ao que já se chamou pejorativamente de “crítica impressionista”, no final do século XIX. Talvez seja hora de reestabelecer essa crítica, mas sem temer as acusações de relativismo e subjetivismo. Se empresto o corpo para a máquina infernal, para dar corpo e presença à linguagem, também é para perceber e sentir a voz do outro. Na verdade, é neste perceber e sentir a voz do outro que percebo e sinto a mim mesmo, pois “*como pode haver para mim uma imagem de mim*” (Merleau-Ponty 2012: 220) senão por meio da imagem do outro, neste caso, da voz do outro? Afinal, do ponto de vista etimológico, “experiência seria, então, o meio e o modo que alguém teria para ir além do registro que circunscreve sua identidade pessoal atual, para amadurecer enquanto pessoa, tendo, portanto, que correr o risco de se perder, para poder se afirmar” (Valverde 2010: 65). É preciso me fazer perder no outro para que eu me descubra, ou seja, é preciso que a palavra do outro “tenha o poder de lançar-me, por minha vez, a uma significação que nem ele nem eu possuíamos” (Merleau-Ponty 2012: 231), e isto somente é possível porque

nossa sensibilidade ao mundo, nossa relação de sincronização com ele - isto é, nosso corpo -, tese subentendida por todas as nossas experiências, priva nossa existência da densidade de um ato absoluto e único, faz da “corporeidade” uma significação transferível, torna possível uma “situação comum” e, finalmente, a percepção de um outro nós mesmos, se não no absoluto de sua existência efetiva, pelo menos no desenho geral que dele nos é acessível (Merleau-Ponty 2012: 227).

Mais uma vez, não é o código que torna possível uma “situação comum”, uma comunicação, mas sim o corpo. Enquanto consciência, o código “não saberia encontrar nas coisas senão o que nelas pôs” (Merleau-Ponty 2012: 233). Se realmente chegamos a uma significação

que nem eu nem o outro possuíamos antes, então é porque nos colocamos fora de nós mesmos para nos corporificarmos dentro do livro: a máquina infernal somos nós.

As conclusões acima nos fazem entender porque a sociedade de desempenho teme o que ela própria chama de “Efeito Werther”, em alusão ao romance de Goethe que provocou uma onda de suicídio. Quando a Netflix apresentou em 2017 uma série ficcional sobre as razões que levaram uma jovem estudante a se matar, o alarme soou mais uma vez:

Temendo o Efeito Werther, cinco pesquisadores dos Estados Unidos que analisam o impacto da tecnologia na saúde pública acompanharam de perto a série *13 Reasons Why*, da Netflix. (...) De acordo com os pesquisadores, três semanas após o lançamento da primeira temporada, aumentaram as pesquisas em inglês no Google que incluíam a palavra “suicídio”. Também houve maior procura por informações do tipo “como se matar”. (...) [A pesquisa] concluiu que a série aguçou a consciência do público sobre o assunto. “Não está claro, porém, se as consultas na internet precederam tentativas reais de suicídio”, disseram os pesquisadores (Manir 2019).

A pergunta se repete: se o nosso deserto interior pudesse se materializar, sua imensidão não acabaria por nos esmagar? Os pesquisadores da saúde, os especialistas da prevenção, temem que sim, apesar de não encontrarem respostas claras. O que eles não percebem ou não querem perceber é que já estamos sendo esmagados pelo excesso de positividade. É por isso que a *ideia* de morrer não pode morrer.

REFERÊNCIAS

- ALVAREZ, A. *O deus selvagem: um estudo do suicídio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- BAUDRILLARD, Jean. *Para uma crítica da economia política do signo*. Rio de Janeiro: Elfos, 1995.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Record, 2018.
- CIORAN, E. M. *Silogismos da amargura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.

- _____. *Breviário de decomposição*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.
- _____. *Nos cumes do desespero*. São Paulo: Hedra, 2012.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *Doença mental e psicologia*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Graciosidade e estagnação: ensaios escolhidos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- _____. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Petrópolis: Vozes, 2015.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A felicidade paradoxal: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- MANIR, Mônica. Em nome do nada. *Piauí*, São Paulo, n. 149, fev. 2019. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/em-nome-do-nada/>>. Acesso em: 22 mar. 2019.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- _____. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- MINOIS, Georges. *História do suicídio: a sociedade ocidental diante da morte voluntária*. São Paulo: Ed. Unesp, 2018.
- NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2014.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 2004.
- SOLOMON, Andrew. *O demônio do meio-dia: uma anatomia da depressão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- VALVERDE, Monclar. Comunicação e experiência estética. In: LEAL, Bruno Souza; GUIMARÃES, César; MENDONÇA, Carlos (orgs.). *Entre o sensível e o comunicável*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- WOLPERT, Lewis. *Tristeza maligna: a anatomia da depressão*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.



PARTE 2
Desdobramentos



O amor e o suicídio na literatura grega arcaica: épica, mélica e tragédia*

Gabriel Pinezi

*Aos jovens, Crynos, até o momento de se satisfazer,
Amor é picante e doce, ele é arrebatador e cruel.
Pois, se tu o satisfazes, é a doçura. Mas se, perseguindo-o,
não o alcanças, é o maior castigo de todos.
Teógnis, 1353s (apud Calame 2013: 7)*

INTRODUÇÃO

Antes de falar das relações entre amor e suicídio na antiguidade, é necessário ter ciência de como os textos gregos eram produzidos e como circulavam entre os séculos IX e V a.C., período conhecido como a Grécia arcaica. Não havia, entre os gregos desta época, algo

* Artigo inédito. Parte dos frutos das pesquisas realizadas durante estágio de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP (Araraquara), em 2018, financiado com Bolsa PNPd-CAPES.

assim como a “literatura”, tal como a conhecemos atualmente. A maior parte dos textos deste período nos quais reconhecemos hoje o atributo da literariedade² era cantada publicamente por um poeta ou rapsodo, não sendo destinada à leitura solitária, tal como a poesia moderna. Como aponta Eric A. Havelock (1986: 88-89), “a ‘literatura’ tal como a pensamos [em sua forma escrita] também era um instrumento para se ensinar a *mousike*” - isto é, a “música” no sentido originário do termo, “arte das Musas”. Os primeiros textos escritos na sociedade grega foram provavelmente os de Hesíodo, mas estes carregam consigo toda a estrutura oral própria da poesia Homérica (Havelock 1986: 79). A escrita era pensada meramente como um expediente técnico para o registro de uma memória que, até então, estava regida sob a proteção das Musas, entidades míticas que simbolizavam a aliança entre a oralidade e a memória: “a linguagem memorial das Musas [de Hesíodo] é, com certeza, rítmica e essencialmente pronunciada em hexâmetros épicos. As metáforas aplicadas à sua fala se sustentam sobre sua liquidez: ela flui, ela jorra em um fluxo contínuo” (Havelock 1986: 81).

Os textos escritos já circulavam no século IV a.C., chegando a estabelecer inclusive “um comércio de livros apreciável” (Pereira 2014: XXXV). Mas, até antes do nascimento da filosofia, especialmente com os estilos mais propriamente escritos de Platão e Aristóteles, o principal modo de transmissão de textos literários permaneceu sendo a oralidade, no contexto de cerimônias públicas cívicas ou religiosas. Mesmo os diálogos platônicos devem a sua estrutura à forma comum da oralidade. Portanto, ao se falar da “literatura grega”, especialmente no registro da época arcaica, é preciso saber que sua condição de produção é bastante distinta daquilo que chamamos hoje de literatura, com base em nossa experiência da leitura solitária de textos impressos.

² Tal conceito poderia gerar muitos debates, especialmente agora, em que os estudos formalistas estão em crise. No entanto, mesmo que de forma genérica, reconhecemos como válido aquilo que os formalistas do século XX entenderam como a função “poética” de um texto, isto é, a maneira como se pode perceber uma função metalinguística de um discurso, para além de seu caráter instrumental ou utilitário.

A embriaguez mortal do amor foi descrita, na Grécia arcaica, como uma força constituinte da cultura e fundadora de laços sociais perenes – era por amor, também, que se cantava. Embora considerado perigoso, Eros foi completamente acolhido por essa civilização de guerreiros e poetas. O sentimento amoroso está na base das relações sociais que se estabelecem entre os cidadãos da polis e, por isso, cantá-lo é também uma espécie de exercício cívico. Nenhum grego busca a essência de sua própria individualidade na experiência erótica ou poética; o que está em jogo, sempre, é sua posição social dentro da polis, bem como sua condição mortal frente ao poder excessivo dos deuses.

Estamos longe, assim, do anseio romântico que pensará o amor como uma realização pessoal do indivíduo face às impossibilidades de seu desejo particular – precisamente, aquele amor melancólico e impossível que move Werther em direção ao suicídio. Se o herói de Goethe é um revoltado que sofre secretamente de uma paixão incompatível com as regras da vida social, os gregos arcaicos criaram ritos e canções para que o sofrimento amoroso pudesse ser socialmente compartilhado como algo próprio à sua cultura e sua identidade. Não é, portanto, uma tensão fundamental entre a lei e o desejo que causa o sofrimento individual nos textos da Grécia arcaica; é, antes, o próprio sofrer por amor que é acolhido como um certo *páthos* socialmente compartilhado. Como aponta Hooff (2002: 30), em seu detalhado estudo sobre o suicídio na antiguidade, “a *dolor* ou o desespero aparentemente não incluíam problemas de autoaceitação entre os jovens do sexo masculino: a antiguidade não estava familiarizada com Werthers”.

Três foram os grandes gêneros arcaicos orais desta época que trataram do amor e do suicídio: a poesia épica, a poesia mélica e o drama trágico. Todos eles comunicaram, cada um ao seu modo, uma certa experiência do amor em seu cortejo de prazer e júbilo, mas também de sofrimento e autodestruição. Falaremos rapidamente da épica de Homero (2014; 2015) e Hesíodo (2013), para introduzir em seguida o Eros da poesia mélica, especialmente em Safo (2017). Em seguida, falaremos rapidamente do *Hipólito*, de Eurípedes (2015), peça na qual

o amor está na origem da tessitura narrativa trágica que conduz ao suicídio de Fedra.

O EROS QUEBRA-MEMBROS NA POESIA ÉPICA

Os textos épicos que mais circularam nesse período foram, certamente, os dois poemas de Homero, a *Ilíada* e a *Odisseia*, compostos muito provavelmente no século IX a.C., e os dois poemas de Hesíodo, *Os Trabalhos e os Dias* e a *Teogonia*, produzidos no século VIII a.C. Ao contrário do texto literário moderno, esta categoria de poesia não era destinada ao mero entretenimento, tendo antes uma função formativa e cívica para os jovens gregos. Ouvindo-a pela voz dos aedos e rapsodos, os jovens aprendiam tanto os grandes feitos dos heróis do passado quanto a mitologia de seus deuses. Daí que na Grécia arcaica, os poetas não apenas tinham uma importante função social de manutenção da memória cultural, como também possuíam um certo poder político na cidade.

Seríamos iludidos por um preconceito moderno – aquele que separa em dois âmbitos distintos a intimidade do desejo e a publicidade da guerra – se considerássemos que o amor não foi um tema importante para a épica, na medida em que seu conteúdo visa a descrever os grandes feitos dos heróis e deuses em vez da vida íntima dos cidadãos comuns. Para entender que o amor não era um tema superficial ou acessório para a épica, basta lembrar que o próprio mote da guerra de Tróia, narrada por Homero na *Ilíada*, é o rapto de Helena por Páris, cujas conotações eróticas são bem evidentes. Além disso, é pelo poder de Eros, o deus do amor, que os gregos explicam os laços de lealdade entre os soldados no campo de batalha. Aquiles foi herói furioso e destemido porque Eros o movia a essa disposição guerreira para matar e morrer em nome de sua cidade e de seus compatriotas. Certamente, se a homofilia era típica e constituinte da experiência cívica dos homens gregos, isso era indissociável dos laços de fraternidade e lealdade que se esperava de seus soldados.

Em Homero, o amor se sustenta sobre essas duas grandes vias: por um lado, amor guerreiro e cívico entre os homens; por outro, amor

masculino por uma bela mulher, poderoso a ponto de causar e justificar uma guerra: “o amor e a morte constituem os dois aspectos de um mesmo poder, como nos mitos de Perséfone e de Helena de Tróia” (Vernant 1989: 143). Os vínculos entre morte, amor e poesia já estão dados na própria experiência da circulação dos poemas épicos, na medida em que os guerreiros gregos buscam, através da morte em combate, uma imortalidade social garantida pelo discurso poético. O corpo guerreiro que se entrega à morte em combate torna-se belo, na medida em que é cantado pelo aedo. Segundo Jean-Pierre Vernant (1989: 53), “a honra heroica supõe a existência de uma tradição de poesia oral, depositária da cultura comum e que funciona, para o grupo, como memória social”. Nesse sentido, a epopeia não é apenas um gênero literário, mas também uma espécie de rito funerário e de socialização da morte (Vernant 1989: 94).

Na *Odisseia*, a dimensão mortífera do amor e do desejo sexual aparecem ligados à figura do feminino no canto X, quando a voz sedutora da feiticeira Circe atrai os navegantes para uma armadilha, transformando-os em porcos, e no canto XII, quando Odisseu precisou resistir ao canto das Sirenas. Trata-se, em ambos os casos, da continuação do tema dos perigos e tragédias que o desejo por uma mulher pode suscitar – tema que já se apresentava na *Ilíada* em torno do rapto de Helena, mas no qual, agora, os perigos da sedução feminina se aliam aos poderes destrutivos do canto³. Homero já retrata aqui, então, aquilo que é própria da experiência poética grega: uma relação essencial entre a performance poética e o erotismo.

A própria poesia é, no final das contas, em si mesma um discurso sedutor – como Platão bem perceberá na *República*, ao propor a expulsão dos poetas de sua polis ideal. Como afirma Calame (2015: 43), “em suas aspirações eróticas, o poeta mélico arrisca extrair da própria execução poética um prazer, senão uma saciedade na medida

³ O erotismo mórbido que circunda a beleza feminina aparece também, entre os gregos, a partir do mito da Medusa, analisado detidamente por Vernant (1989: 117-129). Tal mito seria retomado intensamente pelos românticos do século XIX, como revela o sistemático estudo de Mário Praz (1996), *A carne a morte e o diabo na literatura romântica*.

do poder sedutor de seus versos”. Em dois dos mais antigos documentos de nossa tradição literária, portanto, já se conjugam os temas do amor, da morte e da poesia, ressaltando de que forma a palavra cantada contém em si mesma um certo risco fatal. Como ressalta Giuliana Ragusa (2013: 59), esta representação do poder erótico mortífero da poesia é recorrente em toda a tradição poética arcaica.

Já no caso de Hesíodo, o amor (*Eros*) aparece na *Teogonia* como um dos elementos primordiais que teriam dado origem ao universo:

Bem no início, Abismo nasceu; depois,
Terra largo-peito, de todos assento sempre estável,
o Tártaro brumoso no recesso da terra largas-rotas
e Eros, que é o mais belo entre os deuses imortais,
o solta-membros, e de todos os deuses e todos os homens
subjuga, no peito, espírito e decisão refletida.
(Hesíodo 2013: 39, vv. 116-122)

Filho de Abismo (*Chaos*), Eros é a força primordial de atração entre os seres. É ele o responsável por transformar o uno em múltiplo e o múltiplo em uno. Nascido junto de seus irmãos Terra (*Gaia*), Tártaro, Noite (*Nyx*) e Escuridão (*Erebus*), Amor (*Eros*) se distingue justamente por conciliar a beleza e a morte: é tanto o “mais belo” quanto o mais “perigoso” dos deuses; pois, sob a alcunha de “solta-membros”, é capaz de “dominar” o corpo e o espírito de todos os seres, mortais ou imortais, colocando em risco a justeza e a racionalidade de suas decisões. Aqui já se aliam os temas do amor e da morte, mas agora a partir de uma explicação cósmica da origem do universo. Ao colocar Eros numa posição extremamente arcaica e originária, Hesíodo ressaltava, dessa forma, a força divina do amor que perpassa não apenas os seres animados, mas a própria tessitura do cosmos, em seu titubear entre vida e morte.

O PATHOSERÓTICO E A MORTE NA POESIA MÉLICA

É esta posição especial de Eros entre a vida e a morte que reaparecerá insistentemente na poesia mélica, o gênero “das composições

destinadas à *performance* cantada em coro ou solo, com acompanhamento da lira” (Ragusa 2013: 12). Havia basicamente duas situações em que tais poemas eram cantados: nos simpósios, encontros fraternais entre homens livres regados a vinho e discussões políticas, e nos festivais cívicos-religiosos, organizados pela polis em honra aos seus diferentes deuses. Desse modo, os temas dos poemas mélicos estavam sempre relacionados a uma espécie de comunicação pública e performática entre os cidadãos gregos, no contexto de uma festividade. Isso é importante para entendermos que, por mais que muitos desses cantos falem de amor e de sentimentos da esfera da vivência individual, não se tratam em hipótese alguma de “confissões” e “exposições” psicológicas de um Eu-lírico sentimental. Ao contrário, são textos com a estrita função comunitária de disseminar e cultivar valores morais, políticos e sociais compartilhados pela cidade. No contexto de produção da poesia mélica arcaica, ainda não funciona o conceito médico de “melancolia”, tal como aparecerá em Aristóteles no período clássico; muito menos se aplica a noção romântica de que a melancolia é uma doença individual, íntima, secreta, que revelaria aquilo que é mais próprio do gênio ou da singularidade de um indivíduo. O amor se situa, antes, como figura mítica, força divina incontrolável que é compartilhada socialmente pelo canto.

Assim, por ser inerente à situação da performance, há um aspecto cerimonial e protocolar na poesia mélica que está estritamente relacionado às interações sociais e aos costumes específicos do povo grego. Como explica Ragusa (2013: 16-17), havia um subgênero de canção para cada rito, para cada situação social: os epitalâmios eram canções para o casamento; os partênios eram cantados pelo coro de *parthénoi*, isto é, as virgens em processo de transição para o *status* de *gyné*, no rito de passagem que consolida a vida adulta da mulher grega; os *paidiká* eram canções destinadas à corte dos jovens mais belos pelos homens adultos, no contexto erótico e político dos simpósios; os epinícios eram entoados em homenagem aos atletas vencedores; os trenos, por sua vez, eram canções fúnebres que consolavam os vivos e elogiavam os mortos. Para cada canto havia, assim, um costume social ao qual ele estava associado.

Mas, no que diz respeito à importância de Eros para a civilização grega, podemos destacar o simpósio como o principal evento em que circulavam as canções de amor. Não é à toa que a função civilizatória do desejo amoroso se dava, entre os gregos, nesta prática de desfrutar comunitariamente dos prazeres da carne: bebia-se vinho, fazia-se sexo, cantava-se poesia e discursava-se sobre os principais assuntos da cidade. A reunião dessas práticas em um só evento não tinha mera função recreativa; mais importante era o estabelecimento de fortes laços fiduciários e militares entre os membros da aristocracia. Tal processo se dava através de relações eróticas entre os cidadãos mais velhos e os mais jovens: educar e amar faziam parte de um mesmo processo de formação cívica; o amor pelos rapazes era intrínseco à arte de educar.

Não à toa, a maior parte dos textos gregos em que se discute as delicadas questões morais em torno da relação amorosa não tem como foco a relação homem-mulher ou marido-esposa⁴, mas sim aquela que envolve o rapaz (*paidos*) no processo civilizador da *paideía*. Nesse contexto, era de extrema importância o jogo de sedução engendrado pela poesia mélica. Segundo Calame (2013: 102), “é na relação amorosa e fiduciária com um mais velho que se pode tornar, na lenda de Cálcis, soldado e cidadão; e isso no decorrer das práticas do banquete e do ginásio. Em ambos os casos, a palavra poética sanciona o Eros propedêutico a uma *philia* política”.

Destaca-se na poesia mélica o retrato de Eros que já havia sido exposto por Hesíodo: trata-se de um deus belo e perigoso, que causa tanto prazer quanto dor. Se, por um lado, na mélica, quem ama é capaz de experimentar o maior dos júbilos, desejando assim ter perto de si a pessoa amada, por outro, a ausência daquele que se ama pode causar sofrimentos insuportáveis. Por isso, a canção de amor grega

⁴ Como nos lembra Foucault (1984: 24) em seu clássico estudo sobre a sexualidade grega: “Trata-se de uma moral de homens: uma moral pensada, escrita, ensinada por homens e endereçada a homens, evidentemente livres. Consequentemente, moral viril onde as mulheres só aparecem a título de objetos ou no máximo como parceiras às quais convém formar, educar e vigiar, quando as tem sob seu poder, e das quais, ao contrário, é preciso abster-se quando estão sob o poder de um outro (pai, marido, tutor). Aí está, sem dúvida, um dos pontos mais notáveis dessa reflexão moral: ela não tenta definir um campo de conduta e um domínio de regras válidas — segundo as modulações necessárias — para os dois sexos; ela é uma elaboração da conduta masculina feita do ponto de vista dos homens e para dar forma à sua conduta”.

difícilmente descreve um amor livre de sofrimentos. Na maior parte das vezes, o amor é descrito enquanto um sentimento violento que deve ser evitado por um sujeito que resiste à sua tirania. Daí derivam todas as complicações morais em torno do amor entre os mais velhos e os mais jovens: como pode que o amor seja um deus tirânico que nos escraviza se, ao mesmo tempo, é ele que conduz o jovem à sua condição de cidadão livre? Ao contrário do romantismo, que pensou a liberdade como realização das mais íntimas paixões individuais e coletivas, a prática da liberdade entre os homens gregos era sinônimo de uma luta incessante contra o domínio dessas paixões suscitadas pelo tirânico deus do amor. Dessa forma, é constante a menção a Eros como um deus que tenta “escravizar” os homens, dominando suas paixões; saber domar este amor que tenta nos dominar é um exercício de liberdade para o homem grego.

Não à toa, Eros é associado constantemente, nos textos arcaicos, a metáforas bélicas. Não apenas o apaixonado se encontra numa situação de combate, mas também o próprio deus se encarna, nas esculturas e nos poemas, como uma criança alada, carregando arco e flecha nas mãos. Por um lado, é doce, juvenil e inocente como uma criança – o filho de Afrodite, a deusa da beleza e do prazer; por outro, é violento e injusto, apontando a esmo suas flechas na direção dos órgãos vitais de suas vítimas. No Fragmento 58, depois de descrever Eros como um “menino” [*paîs*] “selvagem” [*márgos*] que brinca entre as flores primaveris, Álcman nos adverte em tom chistoso que suas ações prenunciam um perigo que se deve evitar: “Afrodite não está, mas selvagem Eros que, qual menino, brinca,/ a descer sobre o topo das flores – não me vás nelas tocar! – da galanguinha” (Ragusa 2013: 62). Não resta dúvidas, aqui, que o perigoso toque que se deve evitar é aquele que levaria ao contato físico da relação sexual.

No Fragmento 3, Álcman retomará a imagem de Hesíodo, para descrever o efeito “dissolvente” que o olhar de uma bela mulher tem sobre um homem: “... e com desejo quebra-membros, e mais derretidamente / do que o sonho ou a morte me fita” (Ragusa 2013: 53). Retomada, portanto, do perigo que o amor por uma mulher já

representava na poesia épica: “A feminilidade, nessa diferença que se opõe ao masculino enquanto atrai o homem para ela com uma força irresistível, age da mesma maneira que a morte” (Vernant 1989: 140). Não se trata, aqui, de dizer que desejar uma mulher é, necessariamente, querer para si a morte, num ímpeto suicida; trata-se apenas de apontar que, se os efeitos de Eros sobre aquele que ama são semelhantes aos da morte, há uma parcela de querer-morrer por trás de todo querer-amar. Esse quê de autodestruição que se esconde por trás do amor recebe um nome especial no vocabulário grego. Como aponta Vernant (1989: 140), Alcman não chama tal efeito “diluidor” causado pelo olhar de uma mulher simplesmente de *hímeros*, mas sim de *pothos*: “Platão [*Crátilo*, 420ab] explica muito claramente a diferença entre os dois termos. *Hímeros* designa o desejo dirigido para um parceiro presente, o desejo prestes a se realizar; *póthos*, o desejo que visa uma pessoa ausente, o desejo sofrido que não pode ser preenchido: o arrependimento, a nostalgia” (Vernant 1989: 140). Esta diferença semântica entre *hímeros* e *póthos* aponta para como o amor se apresenta em sua ambiguidade, em seu aspecto agridoce. Daí que a canção de amor se confunda, em seu tom e em seu conteúdo, com a elegia, um tipo de canção destinado aos ritos funerários:

Jogo de ausência na presença, obsessão por uma pessoa ausente que ocupa todo o horizonte e, ainda assim, não se alcança, porque pertence ao domínio do distante. Assim, morto, perdido no outro mundo; assim também, no amante, a experiência do desejo no que comporta de incompletude, em sua impossibilidade de possuir tudo para si, de fazer seu parceiro sexual inteiramente seu, completamente e para sempre. O *póthos* funerário e o *póthos* erótico respondem um ao outro perfeitamente. A figura da mulher amada, cuja imagem assombra e escapa, confunde-se com a da morte. (Vernant 1989: 141)

AMOR E SUICÍDIO NAS CANÇÕES DE SAFO

A poeta que talvez tenha chegado mais próximo de expressar explicitamente o suicídio amoroso em seus versos tenha sido Safo de Lesbos. Isso nem tanto pelo engodo pelo qual a tradição ocidental narrou sua biografia com base numa informação nada confiável de que

ela teria se lançado de um penhasco em Lêucade por conta de um amor infeliz (Flores 2017: 8), mas muito mais pela força com que reverberam, em seus fragmentos, as imagens poéticas que designam os desejos de morte e de amor. Como hoje sabemos, a tentativa romântica de encontrar uma personalidade melancólica por trás da poesia amorosa de Safo não tem sustentação histórica⁵. Embora poucos dos seus fragmentos tenham sobrevivido ao passar dos séculos, seus poemas primam pela descrição detalhada dos efeitos mortais do amor irrealizado sobre o corpo do amante. Destaca-se nesse sentido o “Fragmento 31”, um dos mais famosos poemas de Safo, que chegou até nós a partir de um comentário de Pseudo-Longino no tratado *Sobre o sublime*:

Num deslumbre ofusca-me igual aos deuses
esse cara que hoje na tua frente
se sentou bem perto e à tua fala
doce degusta

E ao teu lindo brilho do riso - juro
que corrói o meu coração no peito
Porque quando vejo-te minha fala
logo se cala

toda a língua ali se lacera um leve
fogo surge súbito sob a pele
Nada vê meu olho mas ruge mais ru-
ído no ouvido

gela-me a água e inunda-me o arrepio
me arrebatada e resto na cor da relva
Logo me parece que assim pereço
nesse deslumbre (Safo 2017: 109)

⁵ A origem desse engodo está em uma cena de uma peça de Meneandro em que uma mulher chamada Safo se joga de um penhasco, em decorrência da sua paixão por um barqueiro chamado Fáon. Embora não seja historicamente confiável, essa imagem de Safo como suicida atravessou o ocidente, sendo celebrada especialmente pelos românticos, no século XIX. Como aponta Jean Starobinski (2016: 458-459), Madame de Staël se valeu dessa lenda para estabelecer um vínculo necessário entre a morte, o amor e a produção poética, usando Safo como personagem ficcional que encarna em sua existência a potência suicida celebrada pela poética romântica alemã: “Em *Sapho*, Alcée, que deseja que Sapho se dê inteiramente ao culto do deus da Poesia, dirige-se à poeta: ‘Ah! Se, separada das paixões terrestres, queres enfim te dedicar a esse deus de quem recebeste tantos benefícios, os próprios segredos do universo podem um dia te ser revelados’. Mas Sapho responde: ‘O segredo do universo, Alcée!, é o amor e a morte. Crês que não conheço um e outro?’”.

Como indica o tradutor Guilherme Gontijo Flores (in Safo 2017: 111), embora não saibamos ao certo qual a interpretação histórica mais apropriada ao poema, o mais provável é que este seja um canto epitalâmico, ou seja, um canto para o casamento. Tomada em deslumbramento pela beleza da jovem virgem prestes a se casar, Safo descreve os ciúmes que a arrebatam quando vê sua amada conversar de perto com o futuro esposo, que “degusta” de sua “doce fala”. Se, entre o casal que está se unindo, os efeitos prazerosos de Eros são expressos a partir de metáforas gustativas, para a poeta enciumada, resta a sensação aniquiladora da completa perda dos sentidos: seu coração é “corroído”, sua língua “se lacera”, sua fala “se cala”, seus ouvidos quase se ensurdecem ouvindo apenas “ruídos”. A construção poética em torno de antíteses ressalta semanticamente, aqui, a ambiguidade entre o doce e o amargo, entre o prazer e o desprazer, que é própria da experiência erótica na mélica: um “fogo” surge sob a pele, mas o arrepio que ele causa “gela” o corpo da amante. Todos esses sentimentos contraditórios conduzem à sensação da própria morte: o eu-lírico “resta na cor da relva” – isto é, sua pele torna-se verde, cor que reverbera a morbidez do cadáver (Flores in Safo 2017: 111) –, sentindo assim que pode ser destruída por esse “deslumbre”.

É importante perceber que toda a construção metafórica do poema gira em torno da descrição física dos efeitos de Eros sobre o corpo e que em nenhum momento Safo fala de uma angústia psicológica. A amada não é idealizada como exemplo de bela alma, mulher moralmente e espiritualmente superior, tal como veremos no contexto do amor cortês e do romantismo; antes, são os efeitos estéticos da doce-beleza da virgem que causam, em Safo, a sensação de desfalecimento. Nada aqui é profundo; toda a cena se passa na superfície luminosa que separa dois corpos visíveis: o primeiro, de Safo, contempla e sofre; o segundo, da virgem, é observado de longe. O amor é um efeito estético que um corpo amado causa num corpo amante, através de olhares contemplativos que nem sempre se cruzam, estabelecendo assim uma dissimetria entre os desejos da amante e da amada.

Embora Eros apareça no “Fragmento 31” como força mortal que causa a destruição do corpo da amante, não há nesse poema uma menção específica ao gesto suicida. É no “Fragmento 95” que Safo estabelece de forma mais evidente uma relação entre o desejo [*hymeros*] de matar-se e as sensações de morte descritas no “Fragmento 31”:

. u[
Primavera[
Uma era . [
Gôngula . [

com certeza um sinal . [
sobretudo . [
Hermes] se aproximou . [

eu lhe disse “senhor so . [
juro] pelos divinos [dons
que n]ão sinto prazer de es[tar por terra

e um desejo me diz que é mel[hor morrer
encarando os orvalhos [e os
lótus l[á] do Arquer[onte

.] . . aohad . [
.] . . do . [
nem . . [
(Safo 2017: 265)

Embora seja difícil interpretar com precisão o contexto e o sentido geral de tal fragmento, é bem claro que Safo expressa, de forma literal, um desejo suicida que lhe acomete, depois de se deparar com um sinal divino: Hermes, a divindade que se aproxima da poeta, é o mensageiro dos deuses responsável por conduzir as almas dos mortos ao Hades. Não são certas, também, as razões específicas desse sentimento mórbido, muito menos se se trata aqui efetivamente de um efeito de Eros. No entanto, é possível inferir, a partir da comparação entre duas imagens semelhantes dos dois fragmentos, que a sensação de morte causada por Eros no primeiro poema reverbera a descrição do desejo suicida: se no Fragmento 31, o ciúme faz o corpo da poeta “restar na relva”, num gesto de se deitar próximo à vegetação, no Fragmento 95, o

possível suicídio se daria enquanto ela encara os orvalhos e as flores (lótus). É pouco e inconclusivo, mas podemos vislumbrar que o vínculo entre o amor e o suicídio se estabelece ao menos no campo do simbólico: este olhar para aquilo que está no chão, em ambos os poemas, demonstra que a morte é uma queda, um movimento descendente que o sujeito experimenta tanto quando seu corpo morto cai por terra após um combate, quanto quando Eros, o “quebra-membros”, faz a amante desfalecer.

Como se vê, na poesia mélica arcaica, embora haja sofrimento no amor, não há nenhuma espécie de justificação metafísica ou existencial do desejo suicida que acomete os amantes infelizes, tal como irão aparecer posteriormente nas canções do amor cortês medieval ou nos devaneios românticos de um jovem Werther. Não é em vistas do sentido (ou da falta de sentido) da existência que o sofrimento de amor se expressa aqui; não há narrativa de uma história individual do sujeito. Se há uma relação entre Eros e o suicídio na mélica, ela aparece como mera consequência desse efeito mais geral de desfalecimento que o amor - o “quebra-membros” - causa no corpo e na alma daquele que é atingido por suas setas. Enquanto a causa da infelicidade no amor cortês e no amor romântico advém de uma idealização acentuada de uma mulher que, de tão perfeita e tão superior, torna-se impossível de ser gozada, nos poemas de Safo, a dor e o sofrimento são efeitos de uma força divina desproporcional ao humano, que ameaça a integridade do corpo performático da poeta.

Para ser mais preciso: não parece haver uma questão *moral* em torno do desejo suicida amoroso da mélica grega arcaica; se Eros suscita o desejo suicida, não é por incitar uma dor existencial no amante, mas antes porque seus efeitos são comparáveis aos da embriaguez - associação que Aristóteles retomará no *Problema XXX*, ao tratar do suicídio e do amor em torno do conceito de melancolia. Daí que se dê tanta importância aos efeitos do amor sobre o corpo, muito mais do que sobre seus efeitos psicológicos. Não há aqui, tal como se desenvolverá no medievo, um desejo suicida angustiado, mas antes de tudo impulsivo, pulsional, intempestivo. O que está em questão, na

mélica, é a fragilidade do corpo humano em contraste com o poder destrutivo e avassalador dos deuses:

Na cultura literária grega, sono e falecimento apresentam com Eros e o estado secundário em que ele nos transporta afinidades doravante amplamente marcadas e comentadas. A poesia mélica não escapa dessas associações, particularmente nessa passagem do segundo *Partênio* de Alcman em que, inspirando um desejo que rompe com os membros (*Iusimelês pothos*), a jovem cantada lança um olhar que desvanece mais do que o sono e a morte. Arquíloco, por outro lado, não hesita em qualificar o estado secundário, em que o desejo amoroso nos mergulha, ao tomar da linguagem épica a expressão para designar o nevoeiro que priva da visão o guerreiro tombando em combate ao mesmo tempo em que seus membros se rompem⁶. Quanto a Safo, o estado de bloqueio físico em que Eros a reduz se encerra no sentimento da morte; morte que ela deseja por outro lado ardentemente (*himeros*) em outro poema, quando ela mesma se encontra em uma situação verdadeiramente amorosa; e a *philotês* de um adolescente, para Teógnis, corre o risco de conduzir o narrador à morada de Perséfone. Para o poeta embriagado de amor – a embriaguez constituindo na Grécia outro desses estados em que o indivíduo não se pertence mais –, a única solução é saltar do alto do Rochedo de Lêucade, entre transe erótico e morte. (Calame 2013: 29-31)

Se no medievo o coração é o órgão da angústia, na Grécia arcaica, a relação simbólica entre o coração e o amor se explica justamente por esse perigo mortal que a sensação de desfalecimento denuncia. São as setas deste deus tirânico e violento que fazem sentir na carne a agulhada da morte. Calame descreve essa “fisiologia do amor”, demonstrando de que forma o vínculo entre sexualidade e mortalidade é representado nas canções da época a partir de metáforas quase sinestésicas de destroçamento e perda dos sentidos corporais:

Antes do indivíduo se assumir completamente, enquanto *eu*, a força do eros atinge particularmente os órgãos que representam para os gregos

⁶ Difícil não lembrar, aqui, da imagem que Riobaldo constrói em torno de Diadorin, no contexto épico de *Grande Sertão: Veredas*. “Diadorin é minha neblina” (Rosa 2001: 40). O corpo tombado de Diadorin é uma retomada moderna dessa imagem épica grega, na qual amor e guerra estão entrelaçados.

arcaicos o foco dos sentimentos: em Alcman, o coração (*kardia*); em Safo ou Íbico, o diafragma (*phrenes*); ainda assim, em Píndaro, no qual Eros exerce de maneira seletiva sua ação de picada ardente. Quanto à Helena de Alceu, ela é golpeada pelo amor nesta “alma” (*thymos*) que encerra seu peito (*stêthea*); fora de si, a heroína é desde então presa da loucura. Em uma metáfora equestre [...], Amor segura as rédeas, em um poema de Anacreonte, desse sopro vital que os gregos chamam *psyche*. E Arquíloco é ainda mais preciso na descrição dessa fisiologia do sentimento amoroso:

*Tão violento foi, com efeito o desejo de compromisso que,
despedaçado,
em meu coração,
vertia em meus olhos uma névoa espessa,
arrebatando em meu peito meu diafragma sensível.*
(Calame 2013: 10)

O AMOR E O SUICÍDIO NA TRAGÉDIA (*HIPÓLITO*, DE EURÍPEDES)

São essas setas poderosas e destruidoras de Eros que, na tragédia *Hipólito* de Eurípedes, despertam o temor do coro. O poder destruidor do amor, orientado pela vontade de Afrodite, conduz Fedra ao seu trágico suicídio. É a descrição desse destino infeliz, causado pelo amor, que Eurípedes descreve a partir da metáfora bélica de um assalto contra a alma, quando o coro canta:

CORO

Eros! Eros! Instilas o desejo na vista,
insuflas o mel do leite na ânima que sitias:
teu dissabor nunca descortines para mim,
nem venhas até mim descompassando o ritmo!
O fogo que dardeja, o astro que dardeja,
a pujança de ambos empalidece ao de Afrodite,
cujo arrojo ocorre pelas mãos de Eros,
prole de Zeus.
(Eurípedes 2015: 61, vv. 525-532)

Na peça de Eurípedes, o suicídio amoroso é consequência de um castigo divino. Enfurecida com a castidade de Hipólito, que despreza os prazeres do amor para dedicar-se ao culto a Artemis, deusa da caça,

Afrodite aponta a flecha de Eros no coração de Fedra, fazendo-a padecer de um amor doentio pelo filho de seu marido. Eurípedes vai descrever a amante feminina a partir de uma série de sintomas que são próprios do amor melancólico, apresentando imagens que são até hoje recorrentes na iconografia da melancolia: enclausurada em seus aposentos, apoiando sua cabeça com as mãos, sem apetite ou vontade de realizar qualquer ação, silenciosa e solitária, Fedra resiste a contar para sua nutriz que o amor por Hipólito é a verdadeira causa de seu padecimento (Eurípedes 2015: 37-47, vv. 284-361). Este estado de arrebatamento é descrito como uma “doença” [*noson*], e Fedra chega a cogitar que talvez exista um “remédio” [*pharmakon*] para curá-lo. Mas ao contrário do que poderíamos supor facilmente, o suicídio de Fedra não decorre diretamente dessa paixão que, na peça de Eurípedes, torna tortuoso e hesitante seu discurso. Pelo contrário, o difícil dilema moral de amar o filho de seu marido faz do suicídio uma solução “lógica” e “racional” pra um problema que é, essencialmente, da ordem da embriaguez, do irracional:

FEDRA

Calei no início, ocultei a doença,
sem me fiar na língua: porta afora,
é perita em conselhos percucientes,
mas para si captura males múltiplos.
Meu passo posterior foi derrotar
com lucidez o que era insensatez.
Enfim, sem conseguir me impor a Cípris,
pareceu-me razoável me matar,
a solução de mais vigor - quem nega?
(Eurípedes 2015: 51, vv. 394-403)

Com a intensão de manter sua honra perante o marido Teseu, Fedra chega às vias de fato, matando-se por enforcamento. Em seu bilhete suicida, acusa falsamente Hipólito de ter-lhe estuprado, escondendo do marido o amor doentio a que Afrodite havia lhe condenado. É justamente nesta extrema racionalização e instrumentalização do suicídio que se dá o elemento propriamente trágico da peça de Eurípedes: matar-se é, aqui, uma tentativa de alterar o destino, de confrontar a vontade da deusa Afrodite. Com uma só “cartada”, Fedra

almejava dois intentos: primeiro, colocaria pai contra filho, escondendo assim seu amor incestuoso; segundo, colocaria em questão a honra de Hipólito, já que este dizia-se casto em sua devoção a Artemis.

Num primeiro momento, o plano parece dar certo: Teseu não acredita em seu próprio filho, julgando-o culpado pela morte de Fedra, além de chamá-lo de hipócrita por não honrar seu discurso de castidade. Assim, depois de condenar o próprio filho ao exílio sem sequer investigar a fundo os motivos de Fedra, Teseu roga para que Poseidon mate Hipólito - desejo que acaba se realizando quando o jovem é vítima de um acidente. Mas, no fim, como é próprio da tragédia grega, a verdade se revela: a própria Artemis conta a Teseu as razões do suicídio de sua esposa, inocentando Hipólito. Pai e filho se conciliam, mas já é tarde: Hipólito está morto heroicamente, causando nos espectadores a compaixão e o temor que Aristóteles julgava essencial ao drama trágico.

É importante perceber aqui que se, por um lado, Eurípedes retoma a imagem de Eros como o “quebra-membros” que dilacera o frágil ser humano, por outro, o suicídio de Fedra encena muito mais o lado “amargo” do que o lado “doce” do amor: “FEDRA: O que os homens afirmam que é o amor? / NUTRIZ: O prazeroso e amargo num só tempo. / FEDRA: Pois só conheço sua segunda parte” (Eurípedes 2015: p. 45-47, vv. 347-349). O suicídio por amor, em Eurípedes, está completamente inserido na lógica narrativa da diegese trágica. O plano suicida de Fedra não apenas se vê frustrado; mais que isso, é por meio dele que o desígnio dos deuses se cumpre. Para um grego do século V a.C., a mensagem era bem clara: toda ação humana é impotente contra o destino, toda tentativa de controle só reafirma nossa própria impotência frente aos poderes divinos.

Em *Hipólito*, é o poder desse amor louco - a própria vontade de Afrodite - que conduz a narrativa ao seu desfecho trágico; e o suicídio de Fedra, por sua vez, não passa de uma tentativa vã de afirmar-se sobre a ordem divina que reina sobre a natureza. Tanto Fedra quanto Hipólito morrem por tentar controlar as potências do amor: enquanto a esposa tenta inutilmente conter a paixão incestuosa por meio do suicídio, o filho é vítima de uma Afrodite enciumada, que se ving

contra aqueles que rejeitam os dons dos prazeres afrodisíacos. Ao contrário da mitologia judaico-cristã, na qual a ira de Deus espregueia aqueles que se entregam demais aos prazeres da carne, a vingança dos deuses, em Eurípedes, abate aqueles que se esforçaram inutilmente para enganar a deusa do amor e do prazer.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim, no período arcaico, os efeitos de Eros sobre os homens não eram explicados ainda como consequência de um fenômeno “físico” ou “natural”, em seu sentido propriamente médico, tal como surgirá mais tarde com a medicina humoral de Hipócrates ou no famoso texto de Aristóteles sobre a melancolia, o *Problema XXX*; antes de tudo, o amor da literatura grega arcaica é uma força divina relacionada às noções de destino e de mortalidade⁷. Certamente, já se considera o amor uma espécie de doença [*noson*] - tal como Eurípedes deixa claro ao falar da loucura [*mania*] de Fedra, mas tudo isso é apresentado em sua relação com o mito. A relação que se estabelece entre o suicídio, o amor e a palavra poética em toda a nossa tradição ocidental deriva, em maior ou menor medida, da própria interpretação conferida pelos gregos ao amor em sua relação intrínseca com a mortalidade e a embriaguez. Nos textos fundantes da cultura grega - isto é, nas tradições épica, mélica e trágica - Eros é representado como uma entidade que conjuga em si tanto os elementos da dor quanto do prazer; tanto os poderes da criação e da união quanto o poder do abatimento e da destruição; tanto o desejo que move em direção às realizações humanas quanto a sensação de desfalecimento causada pelo gozo.

Muitos séculos antes da psicanálise, os gregos já pressentiam uma conjugação entre pulsão de vida e pulsão de morte, entre Eros e Tânatos, desejo e gozo. Ser tomado por amor é ser submetido a uma

⁷ Certamente, os deuses gregos são sempre representações míticas dos poderes da natureza. Mas é preciso diferenciar aqui esse discurso mítico arcaico do discurso médico clássico que, a partir de Hipócrates e de Aristóteles, falará da “natureza” do amor a partir de explicações fisiológicas. Daí que todo esse discurso mítico do período arcaico seja substituído por uma teoria dos humores, na qual a “bílis negra” (*melan-cholia*), explica as tendências suicidas.

espécie de força propulsora que busca a união dos corpos e dos seres em vistas da reprodução e da criação, mas é também ser servo de um deus tirânico indomável, que controla nossas ações, usurpa nossa liberdade e nos conduz tragicamente ao aniquilamento. A ambiguidade de Eros está, justamente, em ser um perigo mortal, mas que, por isso mesmo, fascina e deleita. O suicídio por amor grego, ao contrário daquele que se instalará no ocidente a partir do século XII, com a poesia cortesa, não é ação de uma liberdade que responde às suas ânsias existenciais se rebelando contra um mundo essencialmente mau, mas ação cósmica de uma força ambígua que leva o sujeito a tirar a própria vida.

REFERÊNCIAS

- EURÍPEDES. *Hipólito*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2015.
- FLORES, Guilherme Gontijo. Safo de Lesbos: corpo, corpos, *corpus*. In: SAFO. *Fragmentos completos*. Trad. Guilherme Gontijo Flores. São Paulo: Editora 34, 2017.
- HAVELOCK, Eric A. *The Muse Learns to Write: reflections on orality and literary from antiquity to the present*. New Haven: Yale University Press, 1986.
- HESÍODO. *Teogonia*. Trad. Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.
- HOMERO. *Ilíada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- _____. *Odisseia*. Trad. Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- LORAUX, Nicole. *Tragic ways of killing a woman*. Trad. Anthony Foster. Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press, 1987.
- MINOIS, Georges. *História do suicídio: a sociedade ocidental diante da morte voluntária*. Trad. Fernando Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- NUNES, Carlos Alberto. Introdução. In: PLATÃO. *Fedro*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém, PA: Edufpa, 2011.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha. Introdução. In: PLATÃO. *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.
- PLATÃO. *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.
- _____. *Fedro*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém, PA: Edufpa, 2011.
- _____. *Ion*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- _____. *O Banquete*. Trad. José Cavalcante de Souza. São Paulo: Ed. 34, 2016.

- PLATO. *Complete Works*. Trad. John M. Cooper. Indianapolis, Indiana: Hackett Publishing Company, 1997.
- PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.
- RAGUSA, Giuliana (Org.) *Lira Grega: antologia de poesia arcaica*. Trad. Giuliana Ragusa. São Paulo: Hedra, 2013.
- _____. Mélica grega arcaica: nove poetas e suas canções. In: RAGUSA, Giuliana (Org.) *Lira Grega: antologia de poesia arcaica*. Trad. Giuliana Ragusa. São Paulo: Hedra, 2013.
- _____. *Lira, Mito e Erotismo: Afrodite na poesia mélica grega arcaica*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.
- ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- SAFO. *Fragmentos completos*. Trad. Guilherme Gontijo Flores. São Paulo: Editora 34, 2017.
- STAROBINSKI, Jean. *A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Cia das Letras, 2016.
- van HOOFF, Anton. *From autothanasia to suicide: self-killing in Classical Antiquity*. New York: Routledge, 2002.
- VERNANT, Jean-Pierre. *L'individu, la mort, l'amour: soi-même et l'autre en Grèce ancienne*. Paris: Gallimard, 1989.



O suicídio por
amor nas literaturas
cortesa e romântica
(séc. XII-XIX):
do perigo da paixão
ao sentido da
existência*

Gabriel Pinezi

*Definirei de bom grado o romântico ocidental como um
homem para quem a dor, especialmente a dor amorosa, é um
meio privilegiado de conhecimento.
(Denis de Rougemont)*

* Artigo inédito. Parte dos frutos das pesquisas realizadas durante estágio de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP (Araraquara), em 2018, financiado com Bolsa PNPd-CAPES.

*O amor é subversivo.
(Octavio Paz)*

*Se vocês notarem a etimologia da palavra danger, perigo, verão que se trata exatamente do mesmo equívoco, que o funda em francês - o perigo é originalmente domminarium, dominação. A palavra dame, dama, veio docemente contaminar isso. E, efetivamente, quando estamos no poder de um outro, estamos em grande perigo.
(Jacques Lacan)*

*Ora, onde mora o perigo,
é lá também que cresce
o que salva.
(Friedrich Hölderlin)*

1. O SILENCIAMENTO DO SUICÍDIO E DO AMOR-PAIXÃO NA LITERATURA, DE PLATÃO À PSIQUIATRIA

Como pesquisador da tradição filosófica e literária romântica há mais de 10 anos, sendo cinco deles quase que exclusivamente dedicados a compreender a história do discurso amoroso no ocidente, é perceptível uma tendência do uso do termo “romantismo” em seu sentido genérico, reduzido certas vezes a mero sinônimo de ingenuidade, irracionalidade ou até mesmo doença, às vezes numa proximidade irrefletida com certas posições médicas, psiquiátricas e morais que nada devem à construção crítica de um saber historiográfico ou literário. E isso a despeito da boa bibliografia disponível sobre o assunto no país. Nos últimos tempos, inclusive, a partir de participação em congressos, discussões com colegas, leituras de artigos, avaliação em bancas e pesquisa bibliográfica de artigos, teses e dissertações, percebi uma tendência cada vez maior em utilizar o termo “romântico” em uma acepção do senso comum que, quanto menos é técnica e historiográfica, mais é genérica e abertamente depreciativa.

Muitas vezes, o termo “amor romântico” aparece nos próprios discursos acadêmicos como sinônimo de um desejo ilusório de

domínio sobre o parceiro amoroso ou, ao menos, da busca de uma união estável e segura – o completo oposto do que a tradição literária do romantismo, cujas origens são o amor cortês dos séculos XII, legou em suas narrativas trágicas de amores infelizes. É assim que um conjunto de termos negativos rondam o campo semântico do amor romântico, como “mito”, “desmistificação”, “paradoxo”, “armadilha”, “ilusão”, “ideal”, “mentira”, “irracionalidade”, “loucura”, “machismo”, “patriarcado”, “violência”, “perigo”, etc. Como parte desse fenômeno semiótico e social, houve também a proliferação, nos últimos anos, de um curioso uso do verbo “romantizar”, em um sentido negativo de “idealizar” e “fantasiar” – como se toda e qualquer idealização ou fantasia fossem necessariamente enganadoras ou necessariamente vinculadas à tradição literária que, nascida no final do século XVIII na Alemanha e na Inglaterra com as obras de J. W. Goethe, F. Schlegel, Novalis, William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge, chamamos de romantismo (Abrams 2010) (Paz 2013).

No que diz respeito à expressão específica “amor romântico”, uma rápida busca no Google mostra que, ao contrário do que se pensa comumente, não estamos tão assim desavisados em relação aos seus “riscos”. São muito mais recorrentes os discursos que reiteram o “perigo” do amor romântico do que sua sustentação discursiva explícita. E esse não é um fenômeno recente, tampouco exclusivo de nossa cultura em relação à história do amor no ocidente. Roland Barthes (1981: 1) havia constatado na década de 1970 que o amor-paixão, embora muito popular, não estava na moda: “o discurso amoroso é hoje em dia *de uma extrema solidão*. Este discurso talvez seja falado por milhares de pessoas (quem sabe?), mas não é sustentado por ninguém”.

Há uma explicação histórica para esse estado de solidão do discurso amoroso. Desde as origens trágicas, épicas e mélicas do *Eros* da Grécia arcaica, os discursos sobre o amor retratam com frequência os seus perigos psicológicos e sociais – ou, pra ser mais preciso, uma constante vinculação simbólica entre o sentimento amoroso e a ameaça de dor, de sofrimento e de morte perpassa a maior parte de nossas

representações da paixão amorosa. O próprio da cultura grega foi assimilar esse sofrimento amoroso em seus costumes por meio da performance poética ou da educação filosófica, algo completamente suplantado pela cultura cristã, que relegou as paixões à esfera do segredo, da possessão diabólica e do pecado a ser escondido ou confessado, em favor de uma cultura do casamento e do amor cristão, chamado de *ágape*². Desde então, foram curtos os períodos em que o amor paixão foi valorizado – e, mesmo nesses casos, sempre foi sustentado por uma minoria, encontrando forte resistência por parte dos moralismos oficiais. O mesmo fenômeno acontece em relação ao tema do suicídio, como bem demonstrou a minuciosa documentação de Georges Minois (2018), além de vários outros estudiosos da relação entre suicídio e literatura, resumidos no artigo de Willian André, “Sobre o conceito de Suicídio”³ – incluindo-se aqui o importante livro de A. Alvarez (1999), *O deus selvagem*.

A condenação tanto do amor-paixão quanto do suicídio por parte da cultura hegemônica parece ter uma raiz comum: a inquietação e a impostura do homem ocidental frente à sua condição de mortal e livre⁴. E isto é fácil de se perceber quando nos lembramos que a constante vinculação entre paixão e morte implica numa espécie de compreensão de mundo em que, se as paixões amorosas mais ardentes são também as mais perigosas e destrutivas, desejar uma paixão é, necessariamente, desejar a própria morte. É este nó simbólico entre suicídio e amor-paixão que torna, nas origens da tradição literária romântica do século XVIII, a narrativa dos *Sofrimentos do Jovem Werther* tão icônica. Com frequência, este romance é citado como o exemplo máximo dos perigos que a literatura representa para o corpo social, por conta dos vários suicidas que haviam lido ou referenciado a sua leitura na época

² Para uma exposição detalhada deste argumento, conferir o meu capítulo anterior, “O amor e o suicídio na literatura grega arcaica: épica, mélica e tragédia”. A respeito das diferenças entre os gregos e os cristãos quanto à forma de retratar os impasses éticos do desejo amoroso, baseio-me aqui principalmente nos argumentos de Foucault (1984, 1985, 1988, 2018) nos quatro volumes de sua *História da Sexualidade* e na polêmica discussão de Denis de Rougemont (2003) em *História do amor no ocidente*.

³ Ver o terceiro capítulo deste livro.

⁴ Este é um tema que atravessa toda a filosofia existencialista – especialmente em Heidegger (2012). Mas indico aqui, para uma exposição brilhante sobre essa questão com base no existencialismo e na psicanálise, o denso livro de Ernest Becker (s/d), *A negação da morte*.

em que o romance foi lançado. Como nos lembra Irley Franco, o texto de Goethe (2011) foi recebido pelo público com um misto de fascínio e de repulsa, tendo sido criticado de forma contundente principalmente pelos religiosos e pelos moralistas:

O Werther ofendia os conservadores, cuja lista passou a ser engrossada pelo clero, pelo tratamento irracional e não-cristão que dava à paixão e à morte. A pressão era tanta que exigia a justificação pública de quem quer que explorasse o Werther ou o tema do suicídio. Sir Herbet Croft acrescentou uma nota de três páginas ao seu *Love and Madness*, para demonstrar a impecabilidade de sua posição moral. Na nota ele mencionava o suicídio da srta. Glover, criticava *Lines found, after Werther's [sic] death, upon the ground by the pistol*, de Hackman, e dizia: “Werther era obviamente um homem mau. Ele merecia morrer, ainda que não o tivesse feito por suas próprias mãos. Que tipo de homem é o escritor que relata ou imagina sua perigosa história?” (Franco 1989: 21).

No entanto, bem antes da publicação do *Werther*, este tipo de argumento que tenta justificar os “perigos” da literatura para a sociedade, vinculando os excessos da imaginação a efeitos mórbidos – dentre os quais, certamente, o amor-paixão e o suicídio são alguns dos privilegiados – possui uma longa história, na qual se cruzam os saberes médicos, filosóficos e poéticos.

No século IV a.C., Platão (2014: 405; 568 b) condenou a poesia trágica ao exílio pela forma com que retratava a violência dos deuses; para o filósofo, o retrato trágico das divindades como más e imorais contribuiria para instalar a tirania das paixões na alma dos jovens, o que conduziria conseqüentemente a um mau governo da polis. No alto medievo, com a ascensão do cristianismo na Europa, o amor paixão foi explicado pelos padres como efeito da influência demoníaca; isto, certamente, sustentou por muito tempo o imaginário negativo do cristianismo em torno das mulheres perigosas – as feiticeiras e as bruxas que, tal como Eva no momento da queda do paraíso, instigavam tentações e fantasias mortais nos homens. Do início do baixo medievo até o barroco de Robert Burton, o amor paixão era explicado nos tratados de medicina a partir da categoria de *amor hereos*, uma

“angústia melancólica causada pelo amor de uma mulher”, cujo prognóstico era, geralmente, a loucura ou a morte (Agamben 2012: 187-188) – precisamente, a doença que fazia os trovadores do amor cortês cantarem. E, alguns anos depois do Werther, na segunda metade do século XIX, os psiquiatras da Salpêtrière identificaram tanto no amor quanto na leitura de romances as causas diretas da morte de algumas de suas internas⁵ – ideia que reaparece nas origens da literatura realista francesa de Flaubert, no percurso narrativo determinista que se inicia com a leitura de romances góticos, passa pelo crime de adultério e finda com o suicídio de Emma Bovary.

Esta mesma linha de raciocínio que atravessa a história, associando a produção artística e cultural diretamente à causa da morte de pessoas ditas “vulneráveis” – referindo-se com frequência às crianças, às mulheres e aos doentes mentais – ecoa atualmente no discurso de prevenção ao suicídio, amplamente difundido pela Organização Mundial de Saúde (OMS) desde 1999, com o lançamento do SUPRE (*Suicide Prevention Program*). No ano 2000, o Departamento de Saúde Mental, Transtornos Mentais e Comportamentais da OMS lançou uma cartilha com indicações de como a mídia pode ajudar na prevenção dos suicídios. Neste texto, os meios de comunicação de massa são apresentados como poderosa ferramenta para influenciar a opinião pública e, assim, ajudar na prevenção do suicídio. Mas, ao mesmo tempo e pelo mesmo poder, eles também são considerados um perigoso meio de incentivar pessoas a tirar a própria vida: “Um dos muitos fatores que podem levar um indivíduo vulnerável a efetivamente tirar sua vida pode ser a publicidade sobre os suicídios. A maneira como os meios de comunicação tratam casos públicos de suicídio pode influenciar a ocorrência de outros suicídios” (OMS 2000: 3).

⁵ Didi-Huberman (2015: 33-35) cita, em seu estudo sobre a iconografia da histeria na Salpêtrière, o relatório de 1863: “Duzentos e cinquenta e quatro óbitos de mulheres em 1862, por ‘causas presumidas de alienação’. Que causas, exatamente? O sr. Husson recensou sessenta delas: 38 causas físicas (dentre estas onanismo, escrófula, pancadas e ferimentos, devassidão e libertinagem, o cólera, a erotomania, o alcoolismo, o estupro); 21 causas morais (entre as quais o amor, a alegria, as ‘más leituras’, a nostalgia e a miséria...); e uma que reunia todas as ‘causas desconhecidas’”.

Em seguida, a cartilha apresenta o romance de Goethe como “uma das primeiras associações conhecidas entre os meios de comunicação de massa e o suicídio”, que deu origem inclusive ao termo técnico “efeito Werther”, usado entre psiquiatras, psicólogos e epidemiologistas desde o estudo de Phillips (1974) “para designar a imitação de suicídios”, considerando imitação aqui “o processo pelo qual um suicida exerce um efeito modelador em suicídios subsequentes” (OMS 2000: 3). Junto a este conceito, a cartilha utiliza a noção epidemiológica de “contágio”, definindo-a como “o processo pelo qual um determinado suicídio facilita a ocorrência de outros suicídios, a despeito do conhecimento direto ou indireto do suicídio prévio” (OMS 2000: 3).

É curioso notar como a OMS utiliza de forma natural o conceito de “contágio”, que advém da epidemiologia, ciência que estuda especificamente a difusão, propagação, evolução e alastramento de doenças infectocontagiosas, como se este fosse aplicável de forma cientificamente rigorosa ao complexo fenômeno social, histórico e cultural que é o suicídio. Quando se diz, por exemplo, que há uma epidemia de gripe, o contágio se dá a partir da propagação do vírus, quando passa de uma pessoa doente para uma saudável. Em termos científicos precisos, o suicídio, no entanto, não é uma doença infectocontagiosa - um suicida não pode “passar” para alguém um desejo suicida, tal como se passa um parasita. A noção de que existe um “contágio” de suicídio é por si só uma afirmação bastante problemática em termos epistemológicos, na medida em que estabelece uma equivalência entre doença infecciosa e o comportamento humano. Evidentemente, nos termos muito simplórios com que os policiais escrevem seus boletins de ocorrência, não é falso dizer que o suicídio é uma “causa” de morte, tal como uma infecção causada por vírus ou bactéria. Mas isto é apenas uma figura de linguagem, uma metáfora que não pode ser compreendida de maneira nenhuma ao pé da letra quando se analisa com mais profundidade os possíveis efeitos do discurso sobre o suicídio na esfera pública.

Dizer que o suicídio é a “causa” de uma morte é subentender uma relação de causa-efeito muito problemática, já que o primeiro e mais

pungente enigma que se nos apresenta quando alguém se mata é justamente a questão latente e espinhosa: “*por quê?*”. A causa da morte, no sentido preciso dessa pergunta, é situada muito além do fato pontual ou estatístico de que um corpo padeceu. Perguntar pela “causa do suicídio” é se perguntar, na verdade, qual é o *sentido* que este sujeito deu para sua própria morte – ou, para ser mais exato ainda, é se perguntar sobre o *sentido* que a minha própria vida de sobrevivente tem, na medida em que o suicida, com seu gesto transgressor, abala o modo como lido com minha condição humana de ser finito e pensante. Em termos mais simples: o suicídio do outro me balança, porque me faz pensar sobre minha própria existência.

O problemático em considerar o suicídio como uma questão epidemiológica é que podemos falar que uma doença contagiosa é a causa de uma morte, mas não podemos dizer o mesmo de um suicídio. A morte é o efeito, e não a causa do gesto de tirar a própria vida. Quando nos perguntamos a respeito das “causas do suicídio”, estamos sempre diante de uma questão humana, isto é, uma questão sobre o *sentido* de um gesto que é sempre fruto de uma decisão, de uma liberdade. Um estudo epidemiológico sobre a dengue não precisa se perguntar qual é o sentido que o doente dá à sua própria morte; mas essa pergunta é fundamental para se compreender questões relativas à causa de um suicídio. Mais que uma “causa”, o que está de fato em jogo, aqui, é um “motivo” – isto é, aquilo que “move” o sujeito para a realização do ato. Esta pergunta sobre o sentido da morte pode ser abordada pela sociologia, pela psicologia, pela filosofia moral, pela filosofia política, pela reflexão ética e pelos estudos literários, linguísticos, históricos, semióticos, etc. Mas nunca, em hipótese alguma, a epidemiologia poderá determinar qual é a “causa” de um suicídio, se não se valer de qualquer conceito importado das ciências humanas.

Prova disso é a introdução canhestra do conceito de “imitação” no campo da epidemiologia, que consta na cartilha da OMS e em vários artigos sobre o assunto⁶. Dizer que a propagação do suicídio se dá a

⁶ A respeito de uma revisão da noção de “imitação” nos estudos sobre suicídio, conferir o artigo de Ira Wasserman (1984), referenciado na cartilha da OMS. Quanto ao questionamento da validade epistemológica

partir da “imitação” de um outro suicídio, problema colocado já por Émile Durkheim em seu pioneiro estudo sociológico (cf. Wasserman 1984: 427), e encontrar nisso a “causa” ou o “fator de risco” de uma morte, é uma questão epistemológica extremamente delicada – não à toa, está na origem dos primeiros questionamentos sobre a validade científica das ciências sociais.

Essa especificidade epistemológica do problema do suicídio é muito simples de entender, se compararmos a noção de “contágio do suicídio” com a de “contágio de uma doença”, nos perguntando se é possível alguém “imitar” a gripe, o HIV, a lepra, o ebola ou a dengue. A princípio, não é possível tratar o contágio e a propagação de uma doença de causas biológicas por parasitas como equivalentes ou idênticos aos efeitos discursivos de um certo texto sobre as ações e ideias humanas – precisamente porque a pergunta “por que ele se matou?” depende de uma resposta que é sempre *simbólica* e *existencial*, e nunca objetiva, como a de uma morte por doença infecciosa. É essa natureza simbólica, sempre titubeante e dúbia, sempre inconclusa, nunca fechando um sentido explicativo único e preciso, que estoura na literatura moderna, na passagem do século XVI ao XVII, com a famosa questão de Hamlet: “ser ou não ser?”.

A cartilha da OMS (2006: 10) dirigida aos conselheiros assegura que é falso dizer que “os indivíduos suicidas querem mesmo morrer ou estão decididos a matar-se”, justificando a recusa da liberdade de escolha do suicida com o argumento de que “a maioria das pessoas que se sentem suicidas partilham os seus pensamentos com pelo menos uma outra

do conceito de “contágio” tendo o suicídio como objeto de investigação, conferir também o artigo “Insights into the processes of suicide contagion: Narratives from young people bereaved by suicide” (Bell et al.: 44). No início do texto, os autores afirmam que o “contágio de suicídio [...] tem sido sugerido como uma explicação para os *clusters* de suicídio de acordo com o modelo da ‘doença infecciosa’, mas não tem sido bem desenvolvido conceitualmente ou bem sustentado empiricamente”; logo em seguida, no entanto, eles afirmam que “no caso do suicídio, nenhum agente de contágio ou mecanismo de transmissão foi articulado. A única exceção para isso é o conceito de imitação comportamental, que foi importado do modelo de aprendizado social”. É interessante notar que, apesar de perceber quão questionável é o uso da categoria de “contágio” para fenômenos sociais, os autores consideram que o conceito de “imitação” é a “exceção”, isto é, é o único que de fato estabelece uma equivalência entre ciências sociais e epidemiologia. Mais à frente, no mesmo artigo, os autores ainda sugerem que o conceito de imitação também sustenta uma equivalência com o conceito biológico de “hereditariedade” (Bell et al. 2015: 44) e de “transmissão” (Bell et al. 2015: 45).

pessoa, ou ligam para uma linha telefônica de emergência ou para um médico, o que constitui prova de ambivalência, e não de empenhamento em se matar” (OMS 2006: 10-11). Este argumento, que tenta negar que por trás de cada suicídio haja de fato uma decisão individual, é extremamente frágil. Primeiro, porque a “ambivalência” do suicida não é prova de que não haja “empenho” em se matar – precisamente, ambivalência quer dizer que não há “empenho” nem para o sim, nem para o não; segundo, porque esse raciocínio não se aplica em hipótese nenhuma a qualquer outro tipo de ação ou ideação humana: basta pensar no quanto seria ridículo afirmar que uma pessoa que casou ou terminou um relacionamento amoroso nunca o decidiu de fato, só porque sentou com uns amigos alguns dias antes numa mesa de bar para conversar sobre suas dúvidas, ponderando sobre as causas e as consequências de sua possível ação.

Toda a ação de um ser humano que coloca seu próprio destino em jogo é ambivalente e dúbia antes da passagem ao ato – mas isso não significa que, depois dessa passagem, o ato não foi decidido. Precisamente, a passagem ao ato é a própria decisão, e somos completamente incapazes de decidir pelo outro se a causa de suas ações foi uma escolha individual absoluta ou se foi mero reflexo da influência alheia. Como bem nos mostra Giorgio Agamben (2006: 146) em seu seminário *A linguagem e a morte*, só existe filosofia na medida em que o ser humano, por ser falante e ético, por ser dotado de linguagem simbólica, é essencialmente um *indeciso*, que busca, através do pensamento, *des-cindir* o sentido de suas ações: “Que a linguagem surpreenda e antecipe sempre a voz, que a pendência da voz na linguagem jamais tenha fim: este é o problema da filosofia. (Como cada um resolva esta pendência é a ética)”.

Como sabemos desde o argumento de Aristóteles (2015: 57; 1448 b) na *Poética*, é natural que o homem imite seus semelhantes: trata-se do processo de aquisição da linguagem, aquilo que diferencia os homens dos animais: “a ação de mimetizar [imitar] se constitui nos homens desde a infância, e eles se distinguem das outras criaturas porque são os mais miméticos e porque recorrem à mimese para efetuar suas

primeiras formas de aprendizagem, e todos se comprazem com as mimeses realizadas”. A formação do indivíduo é sempre balizada pela influência do outro, pela imitação, e dizer que alguém se suicida apenas porque o outro lhe sugeriu isso não se diferencia em nada de dizer que ele se manteve vivo apenas porque foi aconselhado por um conselheiro, um médico ou uma campanha de prevenção. Este é o paradoxo expresso pela própria cartilha da OMS, quando reconhece que o poder da mídia pode ser “bom” ou “mau”, de acordo com a forma com que “publicita” o suicídio.

No fundo, toda essa questão dos perigos da imitação não diz respeito a como respeitamos a vida de um sujeito, mas sim de como achamos que ele deve se decidir em relação à própria vida a partir do sentido que damos à nossa. O risco de simplesmente impor ao sujeito suicida um discurso de prevenção, negando-lhe o acesso a uma decisão individual, é o de condenar o seu próprio discurso ao silêncio e à solidão – fator que, muitas vezes, está na própria origem do sofrimento psíquico (ou em termos psicanalíticos: a angústia) daqueles que têm ideações suicidas. Daí não serem raras as queixas que os próprios personagens suicidas de ficção dirigem aos psiquiatras e aos prevenicionistas, como nessa dramática passagem de Sarah Kane (2017: 21) em *Psychosis 4:48*: “Por favor. Não apague minha mente tentando me colocar em ordem. Escute e entenda, e quando sentir desprezo, não o expresse, pelo menos não verbalmente, pelo menos não pra mim”.

Em termos históricos, não me parece que seja à toa que, na origem dessa “teoria da imitação” como risco à vida que embasa a cartilha da OMS, encontramos o mesmo conceito de *mímesis* que Platão apresenta filosoficamente para justificar a expulsão da poesia trágica da polis. E Platão tinha um intuito moral e político bastante preciso ao fazer isso. É o perigo dos jovens imitarem as más ações dos deuses cantadas nas narrativas trágicas que faz Platão (2014: 113; 391 c-e) condenar a *mímesis* enquanto procedimento dos poetas trágicos: “vão elas [as histórias trágicas] desencadear nos nossos jovens uma propensão para o mal”. Daí que, ao querer regular com leis o que era lícito ou não aos poetas representarem, Platão chegue à seguinte

conclusão: “Tal como Deus é realmente, assim é que se deve sem dúvida representar, quer se trate de poesia épica, lírica ou trágica. [...] Ora, Deus não é essencialmente bom, e não é assim que se deve falar dele?” (Platão 2014: 90; 379a-d). Somente o “bem” poderia ser representado pela poesia; o mal nunca deveria ser enunciado, pois corre sempre o risco de ser imitado, gerando assim um “contágio” de más ações na polis.

É o mesmo princípio que os religiosos e moralistas usaram para acusar Goethe, estabelecendo uma relação de causalidade direta entre a recepção dos romances e o suicídio. Como eles chegaram a essa conclusão? Percebendo que alguns jovens se suicidaram *imitando* o método de Werther, isto é, um tiro no peito; ou observando que encontraram uma cópia do romance de Goethe debaixo do travesseiro de uma moça que acabou tirando a própria vida. Mas é muito problemático, em termos epistemológicos e mesmo estatísticos, tomar a “imitação” de um gesto como suficiente para explicar a sua “causa”. A resposta “porque ele leu o livro de Goethe” nunca será suficiente para responder com precisão a pergunta essencialmente simbólica, aberta e existencial “por que esses jovens se mataram?”. No entanto, é este o mesmo raciocínio que se encontra na cartilha da OMS (2000: 3), quando cita o romance de Goethe: “Nesta novela, o herói se dá um tiro após um amor mal sucedido. Logo após sua publicação, começaram a surgir na Europa vários relatos de jovens que cometeram o suicídio usando o mesmo método. Isto resultou na proibição do livro em diversos lugares”. É sintomático que a cartilha não questione, em nenhum momento, se a proibição dos livros é justificável ou não; precisamente, porque o que a OMS sugere – tal como Platão fez com a poesia trágica e os moralistas, com a literatura romântica – é criar uma “lei” que indique a “boa” forma de retratar o suicídio. E a boa forma é, aqui, também como em Platão e nos religiosos que perseguiram Goethe, a única: aquela que define o suicídio como essencialmente mal.

Como se vê, a categoria de imitação, utilizada aqui por médicos para designar uma relação de causalidade, não é, certamente, uma invenção

original dos estudos psiquiátricos ou epidemiológicos; antes, ela tem data de nascimento e longevidade idêntica à própria filosofia ocidental: nasce no século IV a.C. com a crítica de Platão à poesia, passa pela *Poética* de Aristóteles e se estende, daí, para todo o campo das artes no renascimento do século XV, tornando-se pedra de toque da poética neoclássica entre os séculos XVII e XVIII, como se pode observar a partir da obra de Batteux⁷, *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*. Curiosamente, também, a crise histórica deste conceito de *mimesis* nas artes se dará com os românticos, que irão subverter o reinado das artes imitativas, propondo assim uma teoria da obra de arte original, cujo primeiro exemplo literário bem-sucedido foi nada mais, nada menos que *Os Sofrimentos do Jovem Werther*. A ironia, aqui, é que os jovens suicidas do século XVIII, ao imitarem o herói do romance goetheano, acabaram por trair sua ética, pois o desejo do próprio Werther era o de ser original, singular, individual - isto é, inimitável.

Vê-se, portanto, que o uso da noção de “imitação” pela medicina para acusar o amor romântico de “causar” mortes, inclusive num sentido de “contágio”, tem uma história bastante tortuosa, que se cruza com as da filosofia, da arte, da moral, da política e da religião. Nada nesse discurso é estritamente médico. E isso, como bem mostrou Foucault em *História da Loucura*, é característico da psiquiatria positivista, cujo nascimento é inteiramente sustentado pelo moralismo policialesco dos séculos XVII, XVIII e XIX. Para Foucault, a transformação de antigas categorias morais em novas categorias médicas foi a grande invenção dos psiquiatras, que gastaram bastante tempo perseguindo os artistas e os enclausurando - especialmente aqueles que reproduziam, ainda em

⁷ Como demonstrou o estudo de Didi-Huberman (2015: 171), o pensamento estético neoclássico sustentou boa parte da forma como os psiquiatras consideravam as doenças mentais, apresentando uma visão sobre a relação entre arte e loucura a partir da adequação ou não da *mimesis* à realidade. É o que já se percebe, por exemplo, nessa citação de Batteux (2009: 26), ainda no século XVIII: “O espírito humano só pode criar impropriamente: todas as suas produções carregam a marca de um modelo. Mesmo os monstros, que uma imaginação desregrada desenha em seus delírios, não podem ser compostos senão de partes tomadas da natureza. Se o gênio, por capricho, faz dessas partes um conjunto contrário às leis naturais, degradando a natureza, ele degrada-se a si mesmo e vira uma espécie de loucura. Os limites estão marcados e assim que os ultrapassamos, perdemo-nos. Fazemos, antes, um caos e não um mundo, e causamos horror mais do que prazer”.

seu tempo, resquícios de uma cultura trágica. Como bem aponta o recente e detalhado estudo sobre o discurso de patologização dos artistas nos séculos XIX e XX de Renan Pavini Pereira da Cunha (2019: 4), a definição psiquiátrica do artista de gênio como um degenerado que coloca em risco a integridade do corpo social fundamentou inclusive a perseguição dos nazistas a artistas e escritores.

Seguindo esse mesmo ímpeto de associar a literatura a um perigo social, o século XIX também será palco de uma profunda psiquiatrização do suicídio, que corresponde a um silenciamento do discurso dos próprios suicidas em favor do diagnóstico de uma subjetividade em si mesma mórbida. De acordo com Georges Minois, o determinismo da psiquiatria dos séculos XIX e XX, a partir da categoria de doença mental enquanto alienação mental, foi responsável por uma retomada histórica das mesmas condenações morais lançadas contra os suicidas no medievo, retrocedendo em relação às reflexões existenciais que, do renascimento de Shakespeare ao Iluminismo de D'Holach, não reduziam o suicídio a uma doença, problematizando-o antes como expressão dos impasses próprios da liberdade humana:

Desse modo, o século XIX anulou, em grande medida, o resultado das reflexões realizadas do Renascimento ao Iluminismo. O Renascimento apresentara a questão: ser ou não ser; o século XVII tentara abafá-la, produzindo substitutos para ela, e o século XVIII tinha aberto o debate, que mostrara que o suicídio tinha motivos diversos. No século XIX o debate é encerrado: ser ou não ser é uma questão inconveniente, inoportuna e chocante. Portanto, silêncio. Sim, o suicídio existe, as estatísticas o comprovam amplamente; porém, se é possível tentar explicar suas origens, legitimá-lo está fora de questão. O suicídio é uma doença mental, moral, física e social. Pelo menos quanto a isso as autoridades políticas, religiosas e morais estão de acordo. Fragilidade, covardia, loucura, perversão: o suicídio é tudo, menos uma manifestação da liberdade humana, o que os mais audaciosos pensadores entre os séculos XVI e XVIII tinham procurado sugerir (Minois 2018: 400).

Desde os gregos clássicos, o suicídio sempre foi tratado como uma questão moral, mesmo entre os discursos médicos, embora isso nunca tenha suplantado a consciência de que por trás de cada morte

voluntária há uma liberdade individual, como explica Alvarez (1999: 73): “o suicídio grego clássico era [...] ditado por um racionalismo sereno”. E van Hoof (2002: 131) complementaria: “a interpretação antiga tende à ênfase da liberdade e consciência na motivação”. Portanto, o ocidente tratou do suicídio como problema médico, sim, especialmente através do conceito de “melancolia”, que tem origem na teoria dos quatro humores de Hipócrates, que foi aceita como verdadeira até o início do século XIX; Aristóteles já falava, no famoso *Problema XXX*, que a bílis negra (em grego, *melan-cholia*) era a substância que tornava os indivíduos mais propensos para o amor, para a poesia e para o suicídio. Mas esse pensamento médico nunca dissociou a doença da discussão ética sobre a liberdade, tal como o fizeram os psiquiatras com seu conceito moralista de alienação mental. Para o homem grego, inclusive para Platão, a liberdade não é simplesmente o oposto ou a ausência de *pathos* (isto é, das paixões), mas sim a forma com que usamos a razão (o *logos*) para dominá-las.

Um deslocamento dessa concepção clássica do suicídio vai se dar na Idade Média, quando a melancolia passará a ser associada aos devaneios que faziam os monges anacoretas desejarem a própria morte; o fundo moral dessa doença se explicava, para os médicos e filósofos medievais, por ser o efeito demoníaco da *acídia*, isto é, o pecado mais mortal dentre os sete, aquele que abala a fé e causa o desespero, gerando o *taedium vitae* (ódio contra a vida) (Agamben 2012: 21). Segundo Minois (2018: 119-123), é apenas no século XVII, poucos anos depois de Shakespeare escrever seu *Hamlet*, quando Burton (2011) publica a *Anatomia da Melancolia*, que há uma separação mais decisiva entre o ponto de vista moral das religiões e o ponto de vista fisiológico da medicina, no que diz respeito à abordagem sobre o suicídio.

Não é acaso, portanto, que os discursos mais tolerantes para com o suicídio vão se intensificar precisamente na época do Iluminismo, quando as proposições teológicas que vinculavam o desejo de se matar ao desespero instigado pelo “demônio do meio dia” perdem sua validade. É justamente por desvincular o suicídio do pecado, da falta

moral, que um iluminista como o barão D’Holbach irá afirmar que a leitura de livros com argumentos racionais que problematizam a morte voluntária como consequência da liberdade não pode ser considerada a causa da morte dos outros: “D’Holbach repele antecipadamente qualquer acusação de que incita as pessoas a se matar. Livros e mais livros de apologia do suicídio não provocarão uma única morte suplementar se ninguém tiver bons motivos para se matar. Por outro lado, seria muito melhor se as pessoas aprendessem a não ter medo da morte” (Minois 2018: 318). E que meio seria mais apropriado para nos ajudarmos a desmistificar a nossa insistente negação da morte, senão a leitura e a reflexão de textos literários e filosóficos?

2. OS IMPASSES ÉTICOS DA DESCONSTRUÇÃO DO AMOR ROMÂNTICO

O meio acadêmico e intelectual contemporâneo, especialmente aquele ligado aos estudos culturais, não está completamente imune dessa visão psiquiátrica sobre os temas do amor e do suicídio, que reduz o discurso literário apenas às suas implicações morais e aos perigos que suas representações miméticas podem causar no corpo social. É nesse contexto, inclusive, que o amor romântico ganhou especial destaque pelos estudos feministas que se intensificaram a partir da década de 1970. Uma hipótese insistente nesses estudos supõe que o amor romântico seja uma estratégia simbólica para a manutenção do poder dos homens sobre as mulheres, reduzidas pelo discurso patriarcal a objetos de um desejo que visa controlar, dominar e cercear a livre expressão feminina. Com frequência, associa-se tal simbolismo à justificação do feminicídio pela ficção, muitas vezes a partir de reflexões pouco embasadas em estudos sociológicos ou historiográficos, reduzindo assim a uma relação direta de “causa-efeito” o complexo problema das relações entre o imaginário, o simbólico e o real.

Um exemplo preciso desse tipo de leitura desconstrucionista generalizante e sem rigor epistemológico é o artigo de Márcia Tiburi, “Diadorim: biopolítica e gênero na metafísica do Sertão”. Sua abordagem do aspectos do amor trágico no romance de Guimarães Rosa, *Grande Sertão: veredas*, começa com a seguinte pergunta

retórica: “se uma mulher pode ser morta na literatura de ficção (ou no cinema, ou nas artes visuais), se sua morte é bela e esteticamente viável, por que não seria politicamente aceitável?” (Tiburi 2013: 192). Este é o mesmíssimo argumento que a cartilha da OMS utiliza quando baseia suas pesquisas sobre o “contágio” com base na “imitação” dos métodos e no apelo estético daqueles que “romantizam” o suicídio. Após uma extensa análise da morte de Diadorim com base numa apropriação questionável dos estudos helenistas de Nicole Loraux (1987) e de uma interpretação generalizante do conceito de *homo sacer* de Giorgio Agamben (2010), a autora afirma que a “literatura é, nesse sentido, aspecto do velho projeto biopolítico enquanto cálculo que o texto como forma de poder faz sobre a vida, sobre o corpo, sempre subjugado ao valor do patriarcado e do sexismo que lhe é próprio” (Tiburi 2013: 206).

Com isso, aparentemente contra uma certa “metafísica assassina” da tragédia, Tiburi retoma na contemporaneidade o mesmíssimo argumento que Platão (2014: 113, 391d), o filósofo metafísico por excelência, utilizou na *República* há 25 séculos para justificar a expulsão da poesia trágica de sua cidade ideal: “[a poesia trágica] é prejudicial a quem os ouve [isto é, a quem ouve aos poetas]. Efectivamente, cada um arranjará desculpa para a sua maldade, na convicção de que assim procedem e procederam também”. O mais intrigante é que a premissa de Tiburi de que a narrativa de amor trágico é uma forma de justificação política do feminicídio vai contra a afirmação da própria autora que sustenta sua leitura, Nicole Loraux, que em seu estudo amplamente embasado em documentação se mostra mais advertida em relação à complexidade do nó entre imaginário, simbólico e real: “Este era um discurso bom de ouvir, porque o teatro é ficção. Claro, na vida real, a cidade não sacrificava suas jovens garotas, mas dava para seus habitantes, durante a performance, a dupla satisfação de transgredir na imaginação o tabu da voz e de sonhar com o sangue das virgens” (Loraux 1987: 33).

Embora este seja apenas um exemplo específico, uma pesquisa mais extensa revela que abundam as teses, as dissertações e os artigos da área

de estudos literários em que os perigos do amor romântico são advertidos, com base na mesma compreensão de Tiburi sobre as relações entre o simbolismo literário e a realidade social. É o que sugere, por exemplo, Suyan Pires (2009: 65) em sua tese de doutorado sobre o amor romântico em narrativas literárias infantis: “acredito na necessidade de problematizar tais ‘credos’ naturalizados em nossa cultura a fim de não continuarmos idealizando a materialização do amor romântico, pois o mesmo, via de regra, associa-se às desigualdades de gênero” (Pires 2009: 65).

Uma leitura do grande volume de textos sobre o dito “amor romântico” sob uma perspectiva feminista revela que os principais exemplos para qualificar esse tipo específico de desejo obsessivo masculino como “romântico” são as narrativas infantis dos contos de fadas, os romances populares do estilo Sabrina que se amontam nos sebos, bem como os filmes hollywoodianos, as novelas e as séries de televisão em torno dos quais a palavra “romance” indica um subgênero dedicado exclusivamente às histórias de amor com *happy ending* - sendo a felicidade, aqui, sinônimo de “casamento” ou ao menos de um desejo de “união estável”. Isso sugere que muitos desses estudos desconstrucionistas parecem retomar uma definição de amor “romântico” que não é propriamente fruto de uma investigação historiográfica e sociológica precisa sobre o romantismo, mas antes um eco da forma com que escritores realistas, como Flaubert em *Madame Bovary* ou Eça de Queirós em *O Primo Basílio*, retratavam os desejos idealizados das leitoras de romances românticos do século XIX, reverberando assim o discurso psiquiátrico sobre o perigo social dos romances. Isso é problemático em termos historiográficos, pois se configura como uma tentativa de definir o que é o romantismo não a partir de um campo simbólico que lhe é próprio, mas a partir de um conjunto de ideias e definições que foi legado pelos seus antagonistas históricos. Isso seria equivalente a tentar definir antropologicamente o simbolismo cultural de uma certa tribo indígena a partir de uma visão moral e ética de mundo cristão - fato comum na crítica desconstrucionista, que com frequência mede e acusa a ética ou a

moral do passado por não se adequar aos valores políticos da contemporaneidade.

Se insisto em fazer todas essas considerações historiográficas sobre o amor e o suicídio na tradição romântica, é porque as considero necessárias para compreendermos em que medida o discurso romântico, num sentido historiográfico preciso, se aproxima muito mais das histórias de amor trágicas do que dessas narrativas do século XVIII que nos legaram a utopia patriarcal de uma felicidade conjugal. Certamente, se há razão em dizer que a experiência do amor narrada pela burguesia desde o final do século XVIII sustenta simbolicamente o poder patriarcal, isto se dá na exata medida em que ele se diferencia das posições ditas românticas que nasceram no medievo e que, por serem essencialmente trágicas e pessimistas, destoavam da posição oficial das classes dominantes – neste caso, o clero e a aristocracia guerreira. Na intersecção entre a história do amor e a história do romantismo no ocidente, encontramos o amor suicida como um tema privilegiado para traçar uma divisão conceitual mais rigorosa entre o *amor romântico*, em seu atual sentido vulgar, e o *amor do romantismo*, em um sentido historiográfico mais preciso.

Não resta dúvida entre os historiadores de que o que chamamos hoje de “amor romântico” encontra suas raízes históricas mais singulares num certo tipo de laço social entre cavaleiros e damas que nasceu especificamente no século XII, no seio das cortes europeias, especialmente cultivado pelos poetas trovadores. Geralmente, estes poetas eram cavaleiros de fraco poder político, que possuíam pouca ou nenhuma terra: “Cantar e compor a serviço de um grande senhor e nobre dama era um dos caminhos abertos àqueles que haviam sido expulsos da terra, fossem eles da classe alta ou da classe urbano-rural mais baixa” (Elias 1993: 74).

A etimologia da palavra “romântico” provém do gênero literário próprio dessa cultura medieval, chamado de *Roman*, no qual se narram os feitos heroicos dos cavaleiros em nome de sua lealdade aos senhores e à sua paixão pelas damas. Dentre estes textos, incluem-se as duas mais famosas narrativas sobre o amor cortês escritas no século XII que

fazem parte do ciclo arturiano: *Lancelot, le chevalier de la charrete*, escrito por Chrétien de Troyes, que narra a trágica história de amor entre Lancelot e Guinevere, e as várias versões do romance de Tristão e Isolda, dentre as quais a mais antiga foi escrita na França por Bérout, provavelmente por volta de 1170.

A formação da tendência literária do final do século XVIII que chamamos hoje de “romantismo” se dá a partir da revalorização desse gênero da literatura medieval por parte dos primeiro-românticos alemães, especialmente nos textos de F. Schlegel (1997: 64-65), responsável por cunhar o conceito de “poesia romântica” [*Romantische Poesie*] no famoso fragmento 116 da revista *Athenaeum*. Como reação à tendência neoclássica, que baseava sua poética nos modelos estéticos estritos da antiguidade greco-latina, o romantismo irá propor uma noção de “poesia universal-progressiva”, na qual a liberdade individual do artista se apresenta como a origem e fundamento da criação artística. Certamente, esta é uma posição idealista e utópica – mas, precisamente por isso, é que ela se gesta a partir do imperativo ético e político da *Bildung*, isto é, da “formação” e da “educação” da humanidade. Historicamente, é este o sentido preciso e original do verbo “romantizar”: potencializar a vida por meio da arte. Como explica um dos mais importantes estudiosos do primeiro-romantismo alemão, Frederick Beiser (2003: 21), o conceito de *Romantische Poesie*

às vezes se refere à *atividade* da produção estética, a toda a *criatividade* humana, desde que seu objeto seja o belo. Desse modo, ela se refere a toda atividade de *romantizar* o mundo, fazendo com que algo possua a mágica, o sentido e o mistério de um romance ou poema. Mas o termo pode também designar o *objetivo* ou *fim* desta atividade: o mundo, desde que tenha se tornado num romance. Tal ideal grandioso não fará os românticos parecerem absurdamente idealistas – de fato, ousado dizer, excessivamente “românticos”. Mesmo assim, é preciso notar que eles viram a *romantische Poesie* apenas como um ideal, um objetivo do qual podemos nos aproximar mas nunca atingir completamente. Tudo o que resta ao nosso destino sobre a Terra, eles reconheceram plenamente, é o eterno *esforço* e *desejo* de alcançar tal ideal.

Daí a importância temática e filosófica do amor nas origens do romantismo. O amor é, para os primeiro-românticos, aquilo que movimenta o sujeito na sua busca pelo autoaperfeiçoamento ético e estético – ou seja, é aquilo que transforma, que altera o sujeito em sua relação com o real. Aí reside o sentido mais específico da constante vinculação entre amor e morte nos primeiro-românticos, especialmente nos *Hinos à noite* de Novalis: abrir-se à experiência da paixão amorosa mortal, por livre e espontânea vontade, é uma forma de estar disponível para a transformação subjetiva necessária para a busca infinita da beleza e da verdade. Daí o famoso fragmento de Novalis (2009: 31): “O ato filosófico genuíno é suicídio”, ou seja, é preciso abrir-se à experiência da morte para que o Eu possa transformar-se e, assim, tornar-se livre. Também Hegel retomará este nexos entre a morte e a educação humana, tomando o desejo humano como aquilo que movimenta dialeticamente a história – e, precisamente pela influência dessa concepção utópica da história, Marx pôde escrever um dia que

morte e amor são o mito da dialética negativa, porque a dialética é pura luz interior, o olhar penetrante do amor, a alma íntima que não é reprimida pelo corpo da matéria atomizada; ela é o lugar íntimo do espírito. O mito da dialética é, assim, o amor: mas a dialética é também a torrente impetuosa que destrói o múltiplo e seus limites, que arruína as figuras autônomas, lançando tudo no oceano único da eternidade. Eis porque o mito dialético é a morte (Marx *apud* Novaes 1988: 13).

Esta vinculação do amor a um imperativo ético de autoaperfeiçoamento possui, na tradição romântica, uma dupla herança histórica. Trata-se de uma retomada do sentido que Platão atribui ao amor no *Banquete*, como a força divina que move o filósofo em direção às ideias belas e imutáveis. Mas com uma diferença fundamental: o amor temperante de Platão está longe de ser um ímpeto de paixão suicida, tal como é em Novalis. Aqui, justamente, se situa a importante influência da cultura trágica do amor cortês para o romantismo – a mesma presente n’ *Os Sofrimentos do Jovem Werther*. Que o impulso para amar e o desejo de morrer se tornem um só: isto é o que os define precisamente como “românticos”, de acordo com a origem etimológica do termo *Roman*. Segundo a tradição dos

romances corteses, a manutenção de um amor insatisfeito e impossível de se realizar é uma prova de virtude cavaleiresca, que move o indivíduo em direção a um aperfeiçoamento da existência e a uma possível simbolização de sua própria morte. Daí a valorização do sofrimento causado pela paixão nas cantigas de amor medievais, bem como a importância do vínculo entre amor e suicídio na tradição literária romântica.

Como explica o estudo de Gaunt (2006: 27), o desejo de morrer por amor em nome de uma dama estava ligado, na literatura cortesa, a uma posição ética de devoção que, misturando-se com o amor profano e carnal, elevava a dama ao estatuto da divindade. Ao contrário do sofrimento por amor da poesia Grega antiga, na qual há uma impossibilidade real de concretização do desejo amoroso, toda a experiência cortesa gira em torno de uma impossibilidade ética e moral. Embora tanto na Antiguidade quanto no romance cortês, o amor e a morte estejam ligados tragicamente, o desfecho do mito de Tristão e Isolda parece indicar uma certa valorização ética e religiosa da morte por amor que não se encontra entre os gregos e os romanos. Segundo Huizinga, em *O outono da Idade Média*, enquanto o amor antigo é insatisfeito devido a causas exteriores ao sujeito - a influência tirânica dos deuses, a distância física entre os amantes, o desprezo daquele que se deseja, etc. - a insatisfação erótica é celebrada pela literatura do medievo como um exercício da virtude. Esse enobrecimento pela insatisfação que se gesta na poesia cortesa irá se ligar gradualmente a um saber cristão soteriológico, cuja expressão máxima é a obra de Dante Alighieri (2006), *Vida Nova*, na qual o amor pela imagem da impossível Beatriz conduz a alma do amante à salvação:

O espírito medieval sofreu uma das mudanças mais importantes ao desenvolver pela primeira vez um ideal amoroso com uma tônica negativa. É certo que a Antiguidade também cantara o anseio e o sofrimento do amor; mas será que ali, na verdade, o anseio não era apenas encarado como o adiamento e o estímulo da indubitável realização? E, nas histórias de amor com final triste da Antiguidade, a frustração do desejo não era o momento-chave, mas sim a cruel

separação pela morte dos amantes já unidos, como ocorreu com Céfalos e Prócris e com Píramo e Tisbe. O sentimento de tristeza não se situava na insatisfação erótica, mas no infortúnio do destino. Foi só no amor cortês dos trovadores que a insatisfação em si tornou-se o motivo principal. Criara-se uma forma de pensamento erótico capaz de abranger uma profusão de aspirações éticas, sem por isso renunciar por completo à sua conexão com o amor natural das mulheres. Do próprio amor sensual brotara a servidão cortês à mulher, sem nunca exigir a realização amorosa. O amor passou a ser o campo em que se deixava florescer todo o aperfeiçoamento estético e moral. O amante nobre, segundo a teoria do amor cortês, torna-se virtuoso e puro pelo seu amor. O elemento espiritual ganha cada vez mais espaço na poesia lírica, até que, por fim, o efeito do amor torna-se um estado de iluminação sagrada e devoção: *Vida nova*, de Dante Alighieri (Huizinga 2013: 177).

Levando em conta essa vinculação direta entre o romantismo do século XVIII e a literatura medieval, que faz do amor-paixão uma experiência ambígua, na qual o sofrimento é uma forma privilegiada de acesso ao autoconhecimento e à salvação, é bastante prudente, de um ponto de vista historiográfico, compreender qual é o simbolismo próprio do suicídio amoroso nestes textos do século XII, se quisermos compreender de forma mais precisa como isso foi retomado por Goethe no contexto da publicação de *Os Sofrimentos do Jovem Werther*.

3. O SIMBOLISMO DO SUICÍDIO POR AMOR TRADIÇÃO ROMÂNTICA

Na literatura moderna, o suicídio por amor altamente idealizado é um tema que perpassa obras importantes, como *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, de Goethe, *Hinos à Noite*, de Novalis e a ópera *Tristão e Isolda*, de Wagner. Esses amores mortais e salvíficos, tal como o de *Romeu e Julieta* de Shakespeare — poeta adorado pelos românticos alemães como símbolo de modernização e genialidade —, têm como fim último a morte voluntária: Werther se mata por não poder casar-se com Charlotte, afirmando sua liberdade suicida contra as necessidades do mundo burguês; Novalis canta a reunião com sua Sophie no reino das sombras, numa busca suicida pela perfeição do amor; e Tristão

morre nos braços de sua impossível Isolda para ilustrar a máxima de que o amor verdadeiro só pode se realizar no aniquilamento. Todo o simbolismo desta concepção ética da morte por amor, no entanto, tem uma origem histórica bastante específica no início do baixo medievo, com o cultivo da paixão e das artes poéticas do século XII, chamado então de *fin'amor*, mas que ficou conhecido na historiografia como “amor cortês”, por ter sido um fenômeno cultural gestado no ambiente das cortes.

A análise de Norbert Elias (1993) mostrou que a consolidação das cortes no século XII é uma das etapas do processo civilizador que se intensificou na Europa em razão das profundas mudanças econômicas e políticas que se configuravam no mundo feudal: o crescimento populacional devido à alta da migração acabou refletindo no aumento das práticas comerciais e na lenta centralização do poder por parte de alguns senhores feudais, consolidando assim novas relações de propriedade e uma ânsia pelo desenvolvimento de uma nova cultura que sustentasse o *status* social desse enriquecimento. Tais fatores políticos e econômicos fizeram com que os senhores feudais mais poderosos exibissem simbolicamente seu poder para o seu círculo social de seguidores por meio da poesia e das artes.

É nesse contexto civilizador que nascem os poetas cortesões, isto é, os trovadores que cantavam tanto os interesses e opiniões políticas dos senhores quanto a beleza deslumbrante das senhoras. Havia cinco regiões culturais principais onde a produção poética trovadoresca se intensificou:

A França via-se então dividida culturalmente em norte e sul — daí gerando dois subconjuntos distintos e separados pela linguagem. No sul occitânico o subconjunto ‘provençal’ dos *troubadours*, da *langue d'oc* e da civilização cátara, berço do amor cortês. No norte, os ‘*trouvères*’, cantando na *langue d'oïl* as primeiras canções de gesta. Em torno do vale do Pó, foi mais tardio o movimento dos ‘trovadores italianos’, dando origem ao chamado *dolce stil nuovo*. Na Alemanha, a ‘*Minnesang*’ contribuía com sua versão germânica para o amor cortês (“*minne*” = amor sutil) e para outros gêneros trovadorescos. Finalmente, o subconjunto dos ‘trovadores galego-portugueses’, que

unificava através de uma língua poética comum boa parte da península ibérica cristã (com exceção de Aragão e da Catalunha, mais ligados ao circuito provençal) (Barros 2008: 4).

O nascimento da poesia de amor cortesa no século XII é um acontecimento que intrigou os historiadores, gerando uma série de debates sobre qual seria a origem de uma cultura que destoava consideravelmente das doutrinas oficiais cristãs sobre o amor, o sexo e a morte. Distinguindo-se dos elementos épicos da canção de gesta, na qual se elogiava o triunfo guerreiro do mundo católico sobre a ameaça árabe, o romance cortês expressava resquícios de uma cultura trágica e pagã que destoava consideravelmente das doutrinas oficiais da igreja católica, que desde santo Agostinho condenava veementemente tanto o suicídio quanto o amor-paixão. Qual seria a explicação, portanto, para o ressurgimento de uma cultura trágica no interior de uma sociedade em que a Igreja tentava, cada vez mais, intensificar o seu poder sobre a população?

Para o polêmico historiador do amor Denis de Rougemont (2003), o modelo narrativo mais bem acabado desse mito do amor suicida é a história de Tristão e Isolda. Rougemont (2003: 101) defende a tese de que “*o amor-paixão surgiu no Ocidente como uma das repercussões do cristianismo (e especialmente de sua doutrina do casamento) nas almas ainda habitadas por um paganismo natural ou herdado*”. Mais precisamente, ele identifica este eco de culturas pagãs como uma influência subterrânea da heresia cátara, que floresceu no sul da França no século XII, mas foi dizimada por uma cruzada incentivada pelo papa Inocêncio III. Embora tal tese não tenha sido bem recebida pelos historiadores – como atesta o próprio Rougemont no prefácio de 1956 de *L'Amour et l'Occident* –, ela traça importantes paralelos entre os sentidos teológico e social da poesia de amor do século XII, aproximando-o das doutrinas heréticas que, antes de serem dizimadas pela igreja católica, tiveram uma forte adesão popular no sul da antiga Gália, região onde se gestou o *fin'amor*.

Tomando o romance de Tristão e Isolda como arquétipo da cultura do amor cortês, Rougemont analisa de que forma se configurou no

ocidente uma ideia de amor-paixão que não condizia perfeitamente com os dogmas cristãos, embora reverberasse a extrema devoção religiosa do homem medieval. Entendendo as narrativas de Tristão e Isolda não apenas como texto literário, mas muito mais como um mito, Rougemont (2003: 30) ressalta a valorização do sagrado que envolve as cinco versões medievais que conhecemos atualmente. Para Rougemont, o conjunto de regras e cerimônias que eles retratam são a expressão de uma certa religiosidade própria à conduta dos cavaleiros medievais. Portanto, o mito de Tristão e Isolda se estrutura sobre a indiscernibilidade entre moral e religião que é própria ao homem do medievo.

O núcleo narrativo do romance gira em torno de três personagens centrais, que configuram uma história de adultério: o cavaleiro Tristão, o rei Marcos e a feiticeira Isolda. A missão de Tristão é entregar Isolda ao rei Marcos, para que se casem. No entanto, embora tenha jurado lealdade ao seu rei, Tristão se vê diante de um dilema jurídico e moral depois de beber por engano o filtro do amor, que o faz se apaixonar por Isolda: deve seguir os interesses do Rei Marcos, a quem jurou ser vassalo, ou deve agir de acordo com seu amor, seguindo assim os impulsos do filtro? Tristão será fiel aos dois, pois apesar de ter se deitado com Isolda, acaba devolvendo-a ao seu suserano. Mas mesmo depois do casamento entre Isolda e Marcos, Tristão foge com a esposa do rei para uma cabana, onde vivem juntos por alguns anos. Um dia, o Rei os encontra dormindo juntos, mas para sua surpresa, entre eles está uma espada fora da bainha - o símbolo da castidade. Tocado pelo que considera um gesto de lealdade de Tristão, o Rei troca a espada do seu vassalo pela espada real, simbolizando desse modo o seu perdão. Depois que o efeito do filtro do amor passa, Isolda decide voltar à corte. Tristão a entrega de volta ao Rei Marcos, mas só vai embora depois de se assegurar de que o marido legítimo não trataria mal a esposa. Distante da sua primeira amante, Tristão acaba se casando com uma mulher chamada Isolda, “a de mãos alvas”, mas não consuma com ela nenhuma relação sexual, por amar ainda a outra, “Isolda, a loira”. Mortalmente ferido em batalha, Tristão manda chamar a esposa de Marcos, única feiticeira capaz de salvá-lo. Isolda atende o chamado,

viajando em uma nau de vela branca - o que simboliza a esperança. A Isolda de mãos alvas, por ciúme, mente para Tristão, dizendo que a vela era preta. Desesperado, Tristão padece; em seguida, chega a Isolda loira, que o abraça e também morre (Rougemont 2003: 39-43).

Segundo Rougemont, uma série de fatos dessa narrativa parecem contraditórios, quando comparados com a cultura oficial do medievo. Primeiro, o mais provável nesses casos de adultério seria Tristão utilizar o direito do mais forte, desafiando o Rei Marcos pela mão de Isolda - isto lhe seria especialmente fácil, já que era mais forte que seu adversário. Segundo, não parece haver justificativa para que a espada desembainhada estivesse entre os dois amantes, quando foram surpreendidos pelo rei Marcos; qual seria o motivo para que Tristão tivesse se mantido casto com sua amante? Terceiro, soa contraditório que Tristão, sob os efeitos do filtro do amor, tivesse optado por devolver Isolda ao Rei Marcos. Em resumo: parece haver algum imperativo moral ou ético que faz Tristão hesitar em gozar da mulher amada, mas que, paradoxalmente, sustenta a própria experiência de seu desejo: “Misterioso amor — é o caso de pensar — que se conforma com as leis que o condenam, a fim de melhor se conservar! De onde pode vir essa preferência pelo que entrava a paixão, pelo que impede a ‘felicidade’ dos amantes, os separa e os martiriza?” (Rougemont 2003: 49).

Todas essas contradições do mito de Tristão e Isolda só se explicam, para Rougemont, se interpretadas à luz do conflito moral dos cavaleiros corteses, que juraram lealdade a duas leis: a do amor e a do casamento. É constituinte da cultura cortesa o conflito experimentado pelos heróis e pelos poetas entre os valores oficiais do casamento - sustentados pelo clero e pela aristocracia guerreira - e o amor como prática cavalleiresca - na qual os homens devem ser fiéis tanto à própria paixão quanto às mulheres que lhes inspiram o amor. Enquanto que a canção de gesta do norte Francês é a expressão literária da glória dos suseranos, na qual se representa com frequência a mulher como vítima do poderio violento dos homens, o romance de amor cortês vai ridicularizar os reis e atribuir à mulher amada o papel de suserana

(Rougemont 2003: 46-47). Isto também aparecerá nas canções de amor dos trovadores, nas quais a dama é equiparada ao Senhor, no duplo sentido que se podia atribuir ao termo: o rei a que se honra com a lealdade política e jurídica ou o próprio Deus a que se deve obediência. Segundo Paz (1994: 74), tal cultura tem suas origens nas poesias de amor árabes, nas quais as mulheres são tratadas como “*midons*” – isto é, “donas” –, numa inversão simbólica da hierarquia entre homens e mulheres estabelecida pela igreja católica.

Portanto, a maior parte dos historiadores concorda que, em termos sociais, podemos compreender historicamente a cultura do amor cortês como a expressão de um protesto contra o domínio exclusivo das mulheres pela instituição patriarcal do casamento. Segundo Georges Duby (2011: 22), o mesmo século XII que viu nascer o amor cortês também experimentava uma certa crise moral do casamento, na medida em que os nobres o haviam reduzido ao mero interesse comercial e econômico: “As estruturas de parentesco parecem, de fato, transformar-se então nesse meio, pela lenta vulgarização do modelo régio, isto é, da linhagem, privilegiando na sucessão a masculinidade e a primogenitura”. Com isso, formou-se um “mercado do matrimônio”, no qual os detentores de terras visavam a casar o mínimo possível de filhos homens e o máximo possível de filhas mulheres, evitando assim a fragmentação das suas riquezas e terras. Numa sociedade que tenta garantir às jovens a virgindade e às mulheres casadas, a fidelidade, os filhos não-primogênitos impedidos de casar inventaram uma nova erótica – e é nesse contexto que se gesta todo o conjunto cerimonial de amores adúlteros, como protesto contra a “ideologia do matrimônio” da igreja: “O amor que permite escolha da lírica cortês [sic] pretende bem, ele também, unir em princípio dois seres e não duas parentelas, duas heranças, duas redes de interesses” (Duby 2011: 29).

É interessante perceber, inclusive, como tal inversão hierárquica do amor cortês está intrinsecamente relacionada às questões propriamente jurídicas do medievo. Por exemplo, em seu *Tratado do amor cortês*, André Capelão (2000: 233-249) dedica o capítulo VII inteiro para descrever casos de “julgamentos de amor”, nos quais algumas damas,

na posição de juízas, decidem se as atitudes dos amantes condizem ou não com as leis do amor. A descrição desses casos é toda pautada numa linguagem jurídica - e não num sentido metafórico ou alegórico: de fato, era uma prática comum entre os iniciados no amor cortês se submeterem a este tipo de julgamento presidido por uma dama.

É esse sentido propriamente social e jurídico do amor cortês que Rougemont parece desconsiderar em sua interpretação marcadamente religiosa das diferentes versões literárias da história de Tristão e Isolda. Ao contrário de Rougemont, Katharina Rosenfield (1986: 83) afirma, em sua análise do romance de Bérουλ, que “a problemática da justiça prevalece sobre a da relação amorosa”. Segundo a autora, a valorização moral de Tristão e a ridicularização do Rei Marcos não se dão apenas em torno de uma oposição entre “amor adúltero” e “casamento”, mas indica muito mais a percepção da época em torno da fraqueza e da incapacidade dos reis no que diz respeito à aplicação da justiça e à manutenção da ordem social:

A trama lógica não se organiza, pois, em torno da afirmação de um amor individual ou anti-social, a lealdade e a fidelidade, assim como o amor e a traição são apenas as determinações - positivas ou negativas - de uma concepção bem elaborada do governo terrestre - o que leva a dar ainda uma nova acepção ao termo ‘cortês’: etimológica, designando o que diz respeito à corte, isto é, ao tecido social assim como se realiza na obra literária (Rosenfield 1986: 85-86).

Desse modo, longe de reduzir o erotismo a uma experiência religiosa ou mística, o amor cortês seria a expressão de uma crítica social profunda não só à justiça ineficiente da aristocracia reinante, mas também à sua decadência moral no trato com as esposas. Como aponta José Miguel Wisnick (1987: 209): “A cumplicidade camarada entre poetas e mulheres, que criam para si uma refinada educação sentimental, cerimonializando o amor e o sexo num mundo regido pelo ‘comportamento brutal ou indiferente dos maridos’, se dá portanto contra o clero celibatário e a aristocracia laica guerreira (sediada sobre o primado da força física). Ela cria uma outra Lei, a lei do Amor, alternativa e oposta à lei patriarcal do mundo feudal”.

Daí que todas as grandes narrativas cortesas sejam elaboradas em torno de um amor que é essencialmente adúltero, mas, ao mesmo tempo, essencialmente insatisfeito: por ter jurado lealdade a interesses conflitantes, o cavaleiro opta por sustentar um desejo melancólico, cuja marca é a própria inacessibilidade do objeto desejado. Ao contrário do que propõe Rougemont, portanto, a insatisfação não teria necessariamente o sentido de uma negação do desejo carnal em favor de um amor puramente espiritual - tal como se encontra na heresia cátara -, mas sim o de uma crítica social reformadora, na qual os amantes, apesar de adúlteros, são moralmente mais íntegros que um Rei incapaz de aplicar a justiça de forma eficiente. Para Katharina Rosenfield (1986: 85), indício disso é que, após o fim da ação do “filtro” e seu retorno à corte do Rei Marcos, a Isolda de Béroul declara que “seu amor não será mais contrário à sua honra”, expressando assim sua conivência com a instituição social do casamento. Se Tristão e Isolda não consumaram o ato sexual, não foi tanto por “amarem o amor” ou por considerarem o sexo um “pecado”, como propõe Rougemont, mas muito mais por continuarem leais ao Rei Marcos, apesar de tomados pelo efeito demoníaco do filtro. Para Rosenfield (1986: 84), a troca das espadas - cuja coerência narrativa, na análise de Rougemont, só se revela em comparação com a heresia cátara - se explica facilmente quando se lembra que a cena “representa o desejo de que estes adeuses sinceros munissem Tristão do anel e da espada reais - o que joga uma nova luz sobre o zelo do herói quando defende a rainha entregue às injustiças e à calúnia: com as insígnias, a tarefa real passou de Marcos a Tristão”.

Não cabe aqui decidir qual das duas interpretações é historicamente mais precisa, o que nos levaria a um debate infinito e pouco conclusivo. Interessa-nos perceber, no entanto, que a ambiguidade das interpretações históricas indica precisamente aquilo que Huizinga (2013) e Gaunt (2006) argumentam com clareza: o quanto os sentidos profanos e teológicos do amor se confundem nessa época. Tanto as interpretações místicas-teológicas quanto as sociais-econômicas da narrativa sobre Tristão e Isolda apontam para um mesmo fato histórico incontestável: que o tema de um amor essencialmente triste e

insatisfeito, na literatura cortesa, conduz a uma ampla crítica ao casamento enquanto instituição econômica e social. Por efeito dessa crítica, o século XII será responsável por uma valorização moral da mulher, que envolve uma reconfiguração de suas representações estéticas, teológicas e sociais. Por isso, Octavio Paz (1994: 73) chegou a afirmar que “a história do amor é inseparável da história da liberdade da mulher”.

É claro que, na literatura da época, pode-se encontrar inúmeros exemplos de textos marcadamente antifeministas, que se basearão no mito do Gênesis para condenar todas as mulheres pelos pecados de Eva; mas, paralelamente, também aumentaram os registros de culto às mulheres nesse período, como mostrou Duby (2013): por um lado, exaltadas como santas, por outro, condenadas como lascivas, as mulheres no século XII são representadas em torno de antíteses – como bem expressam os poetas da época, através do corriqueiro jogo de palavras com “AVE” e “EVA” (Buridant 2000: LXXI). É sintomático dessa posição ambígua, inclusive, que o *Tratado do amor cortês* de André Capelão dedique-se tanto à exaltação de um amor essencialmente adúltero nas duas primeiras partes do texto quanto, na última, dedique-se exclusivamente à condenação do amor carnal e das mulheres, interpretando-os como a origem de vícios, crimes e pecados. Com essa argumentação, também Capelão retoma a vinculação simbólica entre amor e morte:

sentir amor por alguém é cometer grave ofensa contra Deus e, para muitos, é expor-se ao risco de morrer. Ademais, parece que o amor leva os que o sentem a sofrer inúmeros tormentos, reservando-lhes torturas diárias e incessantes. Que bem poderíamos encontrar na ofensa ao esposo celeste e ao próximo, sabendo-se que aqueles que assim agem expõem-se ao risco de morrer e são atormentados por torturas ininterruptas? (Capelão 2002: 142).

No entanto, apesar dessa ambiguidade, é historicamente incontestável que o século XII foi responsável por uma inédita valorização simbólica da mulher na literatura ocidental. Como indica José Miguel Wisnick, a

retomada dos textos clássicos - especialmente das obras de Ovídio⁸ - levou a uma reconfiguração do erotismo, responsável por uma visão sobre o feminino que destoava do catolicismo oficial: “As ‘inovações radicais’ introduzidas pelas Cortes de Amor provençais, ‘a exaltação da Mulher e do amor extraconjugal’, implicavam ‘uma cultura superior e completa’, uma mística e uma ascese, além de uma erótica” (Wisnick 1987: 209).

4. ONDE MORA O PERIGO?

A simples tentativa de caracterizar o “amor romântico” como estratégia de manutenção do poder patriarcal é, assim, uma hipótese imprecisa em termos historiográficos. Considerando o contexto simbólico do próprio século XII, há um consenso entre os historiadores de que o amor cortês se explica, sociologicamente, como uma reação das classes mais baixas da nobreza tanto contra a crescente institucionalização do casamento por parte do clero quanto contra a forma com que as mulheres eram tratadas como meros objetos do jogo de poder feudal por parte da aristocracia guerreira, o que era narrado de maneira natural nas canções de gesta do norte francês.

Certamente, no que diz respeito aos principais objetos de análise das críticas feministas atuais, é correto dizer que o amor retratado pelas narrativas hollywoodianas e pelos contos de fada atribuem de fato à mulher um papel que destoa decisivamente do nosso projeto político e ético contemporâneo de estabelecer a igualdade entre gêneros em todas as esferas do convívio social - ideal político próprio dos nossos tempos e do qual não podemos, decisivamente, abrir mão. Mas uma investigação historiográfica mais precisa mostra que tais narrativas têm

⁸ Embora se saiba que a leitura de Ovídio fazia parte do repertório dos poetas cortesões, Octavio Paz (1994: 73) desqualifica a influência da retomada dos textos latinos no século XII: “E quanto à influência da Antiguidade greco-romana? Foi insignificante. Os poetas provençais conheciam os poetas latinos de maneira vaga e fragmentada. Havia, sim, o precedente de uma literatura ‘neolatina’ de clérigos que escreviam ‘epístolas amatórias’ à maneira de Ovídio; segundo René Nelli ‘não tiveram influência nem no estilo dos primeiros trovadores nem em suas idéias sobre o amor’”. Certamente, no que diz respeito às formas poéticas ou mesmo no entendimento do amor, a elegia erótica romana é bastante diferente do que se apresenta na poesia cortesa. No entanto, tais diferenças não implicam, necessariamente, na “insignificância” da retomada dos textos romanos na época, como afirma Paz de modo tão contundente.

como origem uma certa literatura burguesa do século XVIII que visava justamente a minimizar os efeitos dos sentidos trágicos do amor do romantismo no corpo social, buscando dessa forma uma espécie de síntese dialética entre a ordem do casamento e a paixão adúltera. Foi apenas na época em que a burguesia tentou reformar alguns dos costumes aristocráticos que o ideal de um “casamento por amor” pôde nascer. Nem na literatura grega, nem na romana, e muito menos na medieval, o amor-paixão é representado como um sentimento que culmina na felicidade conjugal. Pelo contrário: André Capelão (2000: 239) insiste, em seu *Tratado do amor cortês*, que “o amor conjugal e o verdadeiro amor entre amantes são totalmente diferentes e têm origem em impulsos da alma radicalmente distintos”. Isso é bastante importante de ser levado em conta por uma crítica feminista, pois o casamento é - não apenas na nossa sociedade ocidental, mas em várias outras - o rito que funda o poder patriarcal, ao transformar simbolicamente a mulher em dom, isto é, em moeda de troca que circula entre as famílias.

De fato, a disseminação de um certo discurso amoroso pela indústria cultural do século XX é uma extensão histórica direta da forma com que um conjunto de textos literários e artísticos burgueses dos séculos XVIII e XIX construíram uma utopia social em torno do casamento feliz entre um homem e uma mulher. No entanto, a nomenclatura desse tipo específico de imaginário das relações conjugais como “romântico” é extremamente problemática no que diz respeito à historiografia tanto do discurso amoroso ocidental quanto do romantismo enquanto movimento estético, filosófico e social. Nesse sentido, é patente que aquilo que a crítica feminista chama de “amor romântico”, com base nas produções discursivas da era burguesa, não é facilmente equiparável ao amor cortês que nasce no século XII e reaparece na tradição literária romântica. Isto é: os objetos de análise que servem ao feminismo para falar do “amor romântico” não reconstituem, necessariamente, o universo simbólico próprio que o amor-paixão teve na tradição literária ocidental. Assim, esse tipo de análise desconstrucionista, que insiste tanto em afirmar a validade “histórica” dos saberes, visando assim a sua desnaturalização, muitas

vezes se sustenta mais sobre o mero desnível entre a nossa atual postura moral, ética e política em relação à representação da mulher em textos ficcionais, do que numa pesquisa historiográfica precisa em relação ao campo simbólico próprio dos seus objetos de análise. Reduzir o “amor romântico” à utopia burguesa do casamento feliz é um erro historiográfico reducionista, que simplifica as complexas formações discursivas que deram origem à nossa atual experiência das relações amorosas e conjugais.

Tal reducionismo nos lança ao risco de não compreendermos dois fatos que me parecem muito mais essenciais: primeiro, que, em sua acepção vulgar, o termo “amor romântico” não é inteiramente assimilável à complexa herança cultural que designamos historiograficamente a partir do conceito de “romantismo”; segundo, e mais urgente, é que ao reduzir o romantismo a uma invenção do patriarcado em nome de uma libertação da mulher na atual sociedade, perdemos de vista quão devedores do romantismo somos em nossa própria acepção moderna do que venha a ser a “liberdade”. A primeira constatação serve para nos alertar para a urgência de uma separação mais rigorosa, no campo dos estudos culturais, entre a historiografia do dito “amor romântico” da historiografia mais precisa da tradição literária romântica; a segunda, para nos lembrar que, ao insistir em fazer a “desconstrução” do amor romântico em nome de uma “libertação” da mulher, corremos o risco de não compreendermos nossa própria posição histórica enquanto críticos da cultura e da literatura, na medida em que “desconstruir” e “libertar” são duas atitudes necessariamente atreladas ao nascimento do romantismo na Europa, especialmente a partir do contexto da Revolução Francesa. Não à toa, a questão política fundamental dos estudos culturais continua sendo aquela colocada por Goethe em relação ao amor-paixão de Werther: o conflito e os impasses entre as leis simbólicas da sociedade e a ética individual de um sujeito desejante.

Disso tudo, o mais problemático é que, embora a crítica desconstrucionista se apresente como anti-metafísica, revolucionária e revisionista do cânone, a base de seus argumentos retoma uma

articulação arcaica entre violência, ficção e amor já presente no conceito platônico de *mímesis* e que foi, posteriormente, assimilada pela medicina do século XIX. Não à toa, os psiquiatras positivistas criaram a categoria clínica de “vício em leitura”, visando a demonstrar o perigo de morte a que as leitoras de romances góticos estavam expostas – precisamente, a doença que faz a Emma Bovary de Flaubert cometer suicídio. Como argumenta Andriopoulos (2014: 104-105), a categoria psiquiátrica de vício em leitura contribuiu na Alemanha para a ideia de separar as boas das más leituras – isto é, criar um cânone – a fim de evitar os efeitos mórbidos dos romances românticos sobre os indivíduos tomados como intelectualmente mais frágeis: as mulheres e os jovens.

Johann Gottfried Hoche publicou um tratado sobre o assunto, definindo o ‘vício em leitura’ como ‘abuso mal orientado e pernicioso de uma prática benéfica, uma doença verdadeiramente terrível, contagiosa como a febre amarela de Filadélfia’. [...] Sem aceitar acriticamente essas lamentações conservadoras, podemos lê-las como resposta a uma mudança profunda da cultura impressa na segunda metade do século XVIII, quando a leitura deixou de ficar restrita a objetivos religiosos e acadêmicos, tornando-se também uma prática de lazer e entretenimento. [...] As mulheres e os adolescentes eram tidos como particularmente vulneráveis ao ‘vício em leitura’, uma estratégia argumentativa que faz lembrar a distinção kantiana entre ‘homens inteligentes’ e mulheres e crianças, em sua discussão sobre os boatos e as ideias infundadas em *Sonhos de um visionário*. [...] Kant caracteriza o ‘vício em leitura’ como ‘o portador que espalha essa doença [e] o veneno miasmático que a produz’. [...] Como cura única para essa enfermidade, Kant recomenda uma mudança radical nos currículos escolares: substituição da ‘aprendizagem superficial de um excesso de disciplinas variadas pela aprendizagem rigorosa das poucas que importam, assim, canalizando o desejo de ler para um hábito dotado de propósito, em vez de exterminá-lo por completo’. [...] Vistos nesse contexto, a terminologia “espinhosa” e inacessível dos textos críticos de Kant e o elevado registro poético do classicismo de Weimar em Goethe e Schiller tornam-se discerníveis como tentativas distintas, mas paralelas, de demarcar um pequeno conjunto de textos canônicos, a serem repetidamente lidos com cuidado e minúcia, em contraste com a ‘enxurrada’ do material popular destinado ao consumo rápido”.

A despeito dessa deflagração exagerada aos perigos do amor-paixão que está na origem das críticas das escolas realistas e classicistas ao romantismo no século XIX em sua aliança com a psiquiatria, o mesmo discurso reaparece na atualidade sob os ares de um frescor revolucionário, travestido de uma inquietação desconstrucionista. Muitas vezes, em nome de uma política da “desconstrução”, o que se deflagra é a já antiga tentativa de higienizar a literatura, com o intuito simplista de reduzir como “mal” qualquer tipo de construção simbólica que não se adeque aos nossos próprios imperativos morais – que, não por acaso, mesmo na crítica desconstrucionista, são muito semelhantes aos do cristianismo, embora já secularizados.

Tudo isso só contribui para tornar cada vez mais pungente a solidão do discurso amoroso de que fala Barthes: fala-se muito de amor, mas ninguém está mais disposto a sustentá-lo simbolicamente, embora as pessoas ainda se apaixonem. E, como explica Minois, é idêntico, também, o paradoxo em relação ao discurso sobre o suicídio na contemporaneidade: fala-se muito de suicídio, mas só se torna legítimo o discurso que sustenta simbolicamente o seu vínculo com o mal, embora tenha aumentado nos últimos anos a taxa de suicídios:

Contrastando com o silêncio constrangedor que se instaura em torno do suicídio, surge uma vasta literatura especializada nos séculos XIX e XX: milhares de títulos lançados até hoje, entre artigos, comunicados em colóquios e livros. Quanto mais escondemos os suicídios concretos, mais falamos do suicídio abstrato, um sinal de que a morte voluntária continua incomodando. A questão de Hamlet não para de renascer das cinzas. As ciências humanas e a medicina tentam explicar esse comportamento desconcertante e intrigante. O suicídio horroriza, ao mesmo tempo que continua sendo a solução definitiva ao alcance de todos, que nenhuma lei, nenhum poder no mundo consegue proibir (Minois 2018: 400).

De minha parte, percebo muito bem esta solidão no meio acadêmico quando irrompe um certo embaraço ou constrangimento espontâneo entre meus ouvintes causado pela tentativa simples de enunciar algumas considerações sobre o amor no romantismo que não se iniciem necessariamente com um distanciamento irônico ou uma certa suspeita

em relação à pieguice que circunda o tema – embora tenham sido justamente os românticos os grandes heróis da reflexão filosófica sobre a ironia e sobre o suicídio, influenciando de forma decisiva o próprio nascimento da noção de desconstrução no século XX (Maas 2010).

Isso, evidentemente, não é gratuito: quanto mais o discurso popular utiliza o termo “amor” de forma pobre e sem nenhuma sustentação crítica, mais este significante vai se constringendo e se retraindo, até significar a própria ausência de reflexão. Por ser um tema tão contaminado por filosofemas pobres do senso comum, ele encontra resistência quando tenta se configurar como objeto de um pensamento rigoroso, tal como o foi na época cortesa ou do primeiro-romantismo alemão; e isso a despeito de, desde o nascimento da filosofia socrática, o amor ter sido um dos assuntos mais importantes de nossa tradição filosófica, interesse de reflexões extensas em pensadores arcaicos como Plotino, Santo Agostinho e Robert Burton, além dos mais recentes, como Roland Barthes, Jacques Lacan e Giorgio Agamben.

Ao fazermos a insistente crítica ao “amor romântico”, o que estamos experimentando é, precisamente, o esvaziamento simbólico da própria possibilidade de uma reflexão positiva sobre o amor enquanto experiência humana – tal como esvaziamos o discurso do suicida, reduzindo-o à determinação da doença ou de uma “imitação” destituída de reflexão, pensamento ou vontade individual. E isso é muito mais evidente quando se percebe que, após a tarefa de “desconstruir” o “amor romântico” contra seus “perigos” e “a favor da vida”, boa parte dos trabalhos não apresente nenhuma reflexão positiva sobre como lidar, de fato, com os impasses da experiência amorosa, assim como os estudos sobre prevenção do suicídio costumam insistir na influência de textos ficcionais como “gatilhos”, ignorando sua capacidade de abordar com mais profundidade questões existenciais e simbólicas⁹. É sintomático, inclusive, constatar que até agora, depois de

⁹ Um dos grandes disseminadores do discurso prevencionista do Brasil, Neury José Botega (2014: 233), chama a atenção para essa deficiência de ação sobre o simbólico nas práticas de prevenção ao suicídio, falando da importância de construir uma *narrativa* junto com o suicida sobre a sua própria dor existencial: “Talvez a função primordial dos telefonemas tenha sido a construção, com a pessoa, de uma *narrativa* a respeito do que lhe acontecera, para que ela se apropriasse disso. É fácil perder essa dimensão subjetiva na rotina apressada de

tanto pesquisar a relação entre amor e suicídio na literatura, seja tão difícil encontrar alguma pesquisa estatística que vise a identificar quais são os possíveis efeitos positivos ou benfazejos que a literatura possa ter sobre a vida dos indivíduos. Não há sequer curiosidade de se investigar tal questão. Talvez, porque não exista um método científico para se medir o que seja o “bem”, embora cada vez mais as pessoas se iludam com certezas pobres sobre onde mora o “mal” - lá, onde mora o perigo.

O mais próximo desse tipo de abordagem, no Brasil, é a iniciativa da psicóloga Karen Scavacini (2018: 202), do instituto Vita Alere, que no seu empenho de superar os tabus ligados ao suicídio, criou o concurso literário “Memória Viva: Histórias de Sobreviventes do Suicídio”, incentivando sobreviventes, enlutados e profissionais da saúde a contarem suas histórias pessoais. Tal empreendimento é embasado no recente estudo de Niederkrotenthaler (2010), que sugere a existência do efeito “Papageno”, em referência ao personagem da ópera *A Flauta Mágica*, de Mozart, que, ao contrário de Werther, desiste do suicídio depois de ser convencido que há outras soluções para lidar com um amor infeliz. No entanto, além de Scavacini (2018: 201) reafirmar a possibilidade dos perigos do “efeito Werther” em sua tese de doutorado, reproduzindo assim com a orientação da OMS, o concurso literário organizado pelo instituto Vita Alere não aceitou nenhuma narrativa ficcional - o que demonstra que há pouco interesse por parte dos prevenicionistas em pensar nos possíveis efeitos positivos das obras de arte, mesmo que histórias ficcionais como o livro de Goethe e a recente série da Netflix, *13 reason why*, sirvam constantemente como exemplos de “gatilhos” para o suicídio em seus estudos. Por isso, uma aproximação entre os campos dos estudos literários e da psicologia social se faz necessária, pois nos parece que o conceito de “imitação” pensado como causa de “contágio” está intrinsecamente relacionado

um pronto-socorro. Frequentemente, a tentativa de suicídio deixa de ser tomada como um marco na trajetória pessoal para se tornar pedaço de uma história a ser esquecida, jogada fora e odiada. A ideia, com os telefonemas, além da manutenção da adesão a um tratamento, era de que a pessoa contemplada pudesse integrar e re-significar essa vivência”.

aos estigmas históricos que fizeram as obras de arte miméticas serem condenadas politicamente desde Platão.

O eco entre o discurso prevencionista e a atual crítica literária se concentra justamente nessa ideia de que a imitação e o simbólico são os lugares onde mora o perigo. Tudo se passa como se a tarefa de desconstruir a “naturalidade” de um certo discurso sobre o amor fosse suficiente para resolver os dilemas éticos que circundam a experiência amorosa humana para cada indivíduo – o que se repete no caso das campanhas e prevenção ao suicídio que, agora embasadas na noção de um “efeito Papageno” (Niederkrötenhaller et al. 2010), reforçam a ideia de que discursar “contra” a morte voluntária e “a favor” da vida é a única solução possível para resolver os complexos dilemas simbólicos e existenciais que constituem a singularidade daqueles que já pensaram em se matar. Tais reflexões médicas e morais, por mais que reconheçam os prejuízos em torno dos tabus contra o suicídio, permanecem retratando o suicida como um sujeito vulnerável, destituído de liberdade e de singularidade, incapaz de dar significação à própria existência.

Não à toa, o efeito social mais imediato desse tipo de discurso moralista, que esvazia o simbolismo do amor e do suicídio, é a deflagração da angústia – fato que explica parcialmente o aumento da procura pelo divã psicanalítico nos últimos anos, bem como o aumento do número de casos de depressão. Se quisermos ser mais francos e encarar de frente os tabus em torno do suicídio, é preciso reconhecer, de partida, que o discurso prevencionista define como “imitação” e “sugestionabilidade” o que, na verdade, é uma angustiada e complexa tentativa subjetiva de dar *significação* não apenas para a vida, mas principalmente para a morte. Por falta de um discurso socializável sobre o amor e o suicídio que pressuponha e acolha a possibilidade de um sujeito livre, capaz de sustentar a singularidade de seus impasses frente às dores amorosas e à angústia existencial, as pessoas têm cada vez menos oportunidades para realizar trocas simbólicas que oportunizem a criação de uma nova narrativa sobre a própria existência. As solidões do discurso amoroso e do discurso suicida,

causadas pelo extremo moralismo com que abordamos tais questões em nossa contemporaneidade, só contribuem para o isolamento do sujeito e o agravamento de seu sofrimento psíquico.

Ora, só quem se apropria do sentido de sua própria morte e de seu próprio sofrimento pode, de algum modo, sustentar um sentido para a vida. Extrair da dor um saber: este é um modo de dar sentido à vida. Nisso, a literatura tem um papel fundamental. Pois a ficção e a poesia, ao abordarem o suicídio e o amor a partir da liberdade da criação estética – aquela que o romantismo nos legou, desde Schlegel, com o conceito de poesia romântica – estabelece laços sociais renovados com o sofrimento humano, capazes de criar novas formas de dar sentido à existência. Mais que manter-se vivo, existir significa atravessar a própria morte. É isto o que está na base da experiência literária cortesa do século XII, retomada depois pelos românticos dos séculos XVIII e XIX e aprofundada vertiginosamente por Heidegger em *Ser e tempo*: o imperativo ético de fazer-se sujeito em vistas da morte.

Simbolizar a própria morte é o gesto humano fundamental: a travessia do perigo. Que o sujeito não apenas possa *sobre-viver*, isto é, prender-se a uma vida sem sentido, mas também possa *des-cindir* o sentido de sua própria morte: é isso que, de fato, torna a Terra habitável e a vida, desejável. Se os românticos são retratados com tanta insistência como “perigosos”, não é tanto porque não “valorizam” a vida e “amam a morte”, mas porque sabem, como nos lembra Guimarães Rosa em *Grande Sertão: Veredas*, que a vida, mesmo, é este perigo. Numa época em que o número de depressões cresce na exata medida em que os poderes do simbólico se esvaziam face à metafísica e ao niilismo mais rasteiros – aqueles que separam radicalmente a morte da vida, o bem do mal, o perigo da existência, a dor do prazer – a tarefa ética de “preservar a vida” só poderá se realizar efetivamente quando formos capazes de simbolizar a morte e o amor, em vez simplesmente silenciá-los. E é nisso que as palavras de um romântico como Hölderlin se fazem, até hoje, tão significativas: porque lá, no *simbólico* – lá, na *literatura* – lá, *onde mora o perigo* – também cresce o que salva.

REFERÊNCIAS

- ABRAMS, M. H. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. Trad. Alzira Vieira Allegro. São Paulo: editora Unesp, 2010.
- AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- _____. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- _____. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- _____. *A erótica dos trovadores*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Disponível em: <<https://flanagens.blogspot.com/2018/07/a-erotica-dos-trovadores-giorgio-agamben.html>>. Acesso em: 24 jul. 2018. Não paginado.
- ALIGHIERI, Dante. Vida Nova. Trad. Décio Pignatari. In: PIGNATARI, Décio (Org). *Retrato do amor quando jovem: Dante, Shakespeare, Sheridan, Goethe*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 15-110.
- ALVAREZ, A. *O deus selvagem: um estudo do suicídio*. Trad. Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ANDRIOPOULOS, Stefan. *Aparições espectrais: o idealismo alemão, o romance gótico e a mídia óptica*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- _____. *Problema XXX*. Trad. Elisabete Thamer. Disponível em: <http://www.pec.ufrj.br/ousia/trad_prob.htm>. Acessado em 11/06/2018.
- BARROS, José D'Assunção. Os trovadores medievais e o amor cortês - reflexões historiográficas. In: *Alethéia*. Ano 1, vol. 1, n. 1. Abril/Maio, 2008. Disponível em: <http://www.miniweb.com.br/historia/artigos/i_media/pdf/barros.pdf>.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.
- BATTEUX, Charles. *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*. Trad. Natalia Maruyama; Adriano Ribeiro. São Paulo: Humanitas: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- BECKER, Ernest. *A negação da morte*. Trad. Otávio Alves Filho. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- BEISER, Frederick C. *The romantic imperative: the concept of early German romanticism*. Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts, 2003.
- BELL, Jo; NICKY, Stanley; SHARON, Mallon; MANTHORPE, Jill. Insights into the processes of suicide contagion: Narratives from young people bereaved by suicide. In: *Suicidology online*. v. 6, 2015, p. 43-52. Disponível em:

<<https://hydra.hull.ac.uk/assets/hull:12345/content>>.

BOTEGA, Neury José. Comportamento suicida: epidemiologia. In: *Psicologia USP*. São Paulo, v. 25, n. 3, 2014, p. 231-236. Disponível em:

<<http://www.scielo.br/pdf/pusp/v25n3/0103-6564-pusp-25-03-0231.pdf>>.

BURIDANT, Claude. Introdução. In: CAPELÃO, André. *Tratado do amor cortês*. Trad. Ivone Castilho. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BURTON, Robert. *The Anatomy of Melancholy*. New York: New York Review of Books, 2001.

COSTA, Jurandir Freire. *Sem fraude nem favor: estudos sobre o amor romântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

CUNHA, Renan Pavini Pereira da. *O artista em questão: o problema estético no pensamento psiquiátrico e filosófico nos séculos XIX e XX*. 384 f. 2019. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba, 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invenção da Histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DUBY, Georges. *Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios*. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

_____. *As damas do século XII*. Trad. Paulo Neves e Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

FRANCO, Irley F.. Eros platônico e moderno. In: *O que nos faz pensar*, [S.l.], v. 1, n. 01, p. 15-28, junho de 1989. Disponível em:

<<http://oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnfpa/article/view/3>>. Acesso em: 05 aug. 2018.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

_____. *História da sexualidade 3: o cuidado de si*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

_____. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. *História da loucura: na idade clássica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2017.

_____. *Histoire de la sexualité 4: les aveux de la chair*. Paris: Gallimard, 2018.

FRAZÃO, Pedro. De Dido a Dédalo: Reflexões sobre o mito do suicídio romântico na adolescência. In: *Análise psicológica*. Lisboa, v. 21, n. 4, 2003, p. 453-464.

GAUNT, Simon. *Love and death in medieval French and Occitan courtly literature: martyrs to love*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&Pm, 2011.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Trad. Fausto Castilho. Campinas, SP: editora da Unicamp; Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2012.
- HOOFF, Anthon van. *From autothanasia to suicide: self-killing in Classical Antiquity*. New York: Routledge, 2002.
- HUIZINGA, Johan. *O Outono da Idade Média*. Trad. Francis Petra Janssen. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- KANE, Sarah. *Psicose 4:48*. Trad. Willian André e Lara Luiza Oliveira Amaral. Online (arquivo digital disponível em literaturasuicidio.wordpress.com), 2017.
- LACAN, Jacques. *O seminário livro 7: a ética da psicanálise (1959-1960)*. Trad. Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- LORAUX, Nicole. *Tragic ways of killing a woman*. Trad. Anthony Foster. Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press, 1987.
- MAAS, Wilma Patrícia. Uma abordagem comparativa da ironia: conceito, tropo e performance. In: *Aletria*. v. 20, n. 1, jan-abr/2010, p. 49-62. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1524>>.
- MINOIS, Georges. *História do suicídio: a sociedade ocidental diante da morte voluntária*. Trad. Fernando Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- NIEDERKROTENTHALER, Thomas et al. Role of media reports in completed and prevented suicide: Werther v. Papageno effects. In: *The British Journal of Psychiatry*. v. 197, Cambridge, 2010, p. 234-243. Disponível em: <<https://gepesp.org/wp-content/uploads/2018/07/Niederkrotenthaler-2010.pdf>>
- NOVAES, Adauto. De olhos vendados. In. NOVAES, Adauto. (Org.) *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 9-20.
- NOVALIS. *Hymns to the night*. Trad. Richard C. Higgins. New York: McPherson & Company, 1988.
- _____. *Pólen: Fragmentos, diálogos, monólogo*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DE SAÚDE (OMS). *Prevenção do suicídio: um manual para profissionais da mídia*. Tradução de Juliano dos Santos Souza e Neury Jose Botega. Genebra: Departamento de Saúde Mental, Transtornos mentais e comportamentais, 2000. Disponível em: <https://www.who.int/mental_health/prevention/suicide/en/suicideprev_media_port.pdf>. Acessado em 16/07/2019.
- _____. *Prevenção do suicídio: um recurso para conselheiros*. Genebra: Departamento de Saúde Mental, Transtornos mentais e comportamentais, 2006.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

- _____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.
- PHILLIPS, D. P. The influence of suggestion on suicide: substantive and theoretical implications of the Werther effect. In: *American Sociological Review*, 39, 1974. p. 340-354. Disponível em: <http://psycnet.apa.org/doi/10.2307/2094294>.
- PIRES, Suyan Maria Ferreira. *“Histórias de amor para sempre, histórias de amor para nunca mais...”*: o amor romântico na literatura infantil. 2009. Tese. 191 f. Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009.
- PLATÃO. *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.
- _____. *O Banquete*. Trad. José Cavalcante de Souza. São Paulo: Ed. 34, 2016.
- ROSENFELD, Katharina Holzermayr. *A história e o conceito na literatura medieval: problemas de estética*. Trad. Zilá Bernd. São Paulo: editora Brasiliense, 1986.
- ROUGEMONT, Denis de. *História do amor no ocidente*. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. São Paulo: Ediouro, 2003.
- SCAVACINI, Karen. *O suicídio é um problema de todos: a consciência, a competência e o diálogo na prevenção e posvenção do suicídio*. 2018. 742 f. (Tese de doutorado). Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- WASSERMAN, Ira M. Imitation and suicide: a reexamination of the Werther effect. In: *American Sociological Review*, Vol. 49, Junho, 1984. pp. 427-436.
- WISNICK, José Miguel. A paixão dionisíaca em Tristão e Isolda. In: NOVAES, Adauto (Org.) *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 195-228.





A desgraça é variada: o suicídio nas narrativas fantásticas*

Lara Luiza Oliveira Amaral

*Olha bem agora para a minha morte, e nessa imagem,
que é a tua, verás o teu próprio suicídio.
(Edgar Allan Poe)*

INTRODUÇÃO

O fantástico, recontado desde os Antigos através de mitos e lendas, caminha por entre as sociedades com facilidade: invade o sonho de crianças, jovens e velhos; colore religiões e crenças; justifica a insanidade daqueles, alega a loucura destes. Transforma a morte em um brinquedo da realidade: ora a reverte, ora é sua própria causa. Morre-se, e mata-se, pelo fantástico, e por causa dele.

* Artigo originalmente publicado na *Revista Garrafa* (UFRJ, Qualis B2), vol. 17, n. 47, p. 73-100, jan.-mar./2019.

O tema da morte é recorrente em várias narrativas fantásticas, seja pelo amigo invejoso, pelo monstro, pela mulher diabólica, ou pela loucura de terceiros. Mas a morte feita pelas próprias mãos, seja pelo ser fantasioso, seja por causa dele, é ainda um tema escondido entre as linhas do mundo fantástico. O suicídio é um tema pouco presente, apresentando-se, muitas vezes, como um caso isolado na narrativa, não tendo relação com o elemento fantástico da obra. E, quando interligado ao fantasioso, o ato é poucas vezes estudado. Seria ainda um tabu falar sobre suicídio, mesmo em mundos paralelos e mágicos? É por isso que, neste texto, pretendemos elencar obras em que o suicídio aparece, seja ligado ou não ao elemento fantástico, entre os protagonistas ou personagens secundários, de forma a fazer um levantamento da recorrência do tema dentro do gênero.

Para um melhor desenvolvimento deste estudo, iremos dividi-lo em três partes principais. Em um primeiro momento, será feita uma tentativa de relativização do conceito de fantástico a partir de teóricos como Todorov, Ceserani e Roas. A primeira parte servirá como justificativa para o segundo momento, em que selecionaremos algumas obras, consideradas pertencentes às narrativas fantásticas, que contenham casos de suicídio (ou tentativas). Nesse segundo momento, discutiremos como o suicídio se apresenta em relação ao elemento fantástico, de forma a, posteriormente, relacioná-lo a textos teóricos mais específicos sobre o tema. O tema, como é sabido, ainda pouco recorrente, faz com que um levantamento como este seja importante para que se comece a pensá-lo como um elemento significativo das narrativas fantásticas.

É complicado tratar sobre assuntos recorrentes dentro da literatura fantástica. Isso porque o próprio conceito de fantástico é ainda muito discutido e diverso entre os teóricos. Por isso, de forma a relativizar essa conceituação e abranger um número maior de obras, discutiremos a seguir sobre algumas dessas teorizações e suas possíveis influências para o ato suicida.

1. FANTÁSTICO: UMA EXPERIÊNCIA DOS LIMITES²

Para entendermos a conceituação de fantástico, partiremos de conceito inicial: a palavra *fantástico*. O próprio termo foi, como bem aponta Ceserani em *O fantástico* (2006), “inflacionado e utilizado para uma porção de coisas, entre as quais, por exemplo, alguns famigerados programas televisivos ou certas embalagens sedutoras de chocolate” (Ceserani 2006: 11). Se um termo é, hoje, utilizado de formas diversas, o seu conceito é também difuso entre muitos momentos da literatura e entre seus críticos. Tomaremos como suporte teórico principal os estudos de Todorov (2010), Ceserani (2006) e Roas (2001). Ao fim, recorreremos a Sartre (2005) para discutirmos um pouco sobre o fantástico do século XX.

Em *Introdução à literatura fantástica* (2010), Tzvetan Todorov discute os elementos presentes nas narrativas fantásticas, apresenta uma nova divisão para o tema - fantástico, estranho e maravilhoso - e, além disso, com relação ao semântico, divide as narrativas a partir de sua temática: “temas do eu” e “temas do tu”. Para o presente estudo, focaremos na primeira parte do livro. De acordo com Todorov, para que o fantástico aconteça não é necessária uma imersão em um mundo diferente, mas sim em “um mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar”. Assim, o fantástico se coloca à mercê da nossa atuação sobre o fato, cabendo a nós optar se “se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós” (Todorov 2010: 30). Dessa forma, o fantástico se colocaria justamente na *ambiguidade*.

Quando o elemento sobrenatural, inserido no mundo “normal”, se torna explicável, saímos do limite do fantástico e entramos no conceito de *estranho*. Tomemos como exemplo os romances policiais. Muitas

² (Todorov 2010: 101).

vezes essas obras recorrem a descrições fantasiosas de seus crimes para a construção da narrativa. Contudo, ao chegarmos ao fim, descobrimos uma explicação completamente racional para determinadas atitudes ou fenômenos antes tidos como fantásticos. É por isso que Todorov salienta que o estranho se relacionará a um tempo passado, pois “o inexplicável é reduzido a fatos conhecidos, a uma experiência prévia” (Todorov 2010: 49). Mas, caso estejamos frente a um mundo completamente diferente do nosso, em que atos tidos como “anormais” e fantásticos são aceitos sem explicações, entramos no chamado *maravilhoso*. Obras tais como a saga *Harry Potter* (1998-2007), de J. K. Rowling, em que bruxos existem sem que sejam necessárias explicações de sua magia para nós, podem ser um exemplo daquilo que Todorov considera como maravilhoso. Por se tratar de “um fenômeno desconhecido, jamais visto, por vir” (Todorov 2010: 49), o tempo que normalmente rege a narrativa é futuro. Desse modo, o fantástico, a ambiguidade, é aquela que pertencerá sempre ao momento presente, pois, a partir do momento em que decidimos recorrer ao passado ou ao futuro, já saímos de suas limitações.

É função do leitor, frente ao elemento sobrenatural, decidir caminhar entre os campos do maravilhoso ou do estranho - ou até mesmo permanecer na ambiguidade fantástica. Desse modo, os estudos de Todorov podem ser resumidos em três objetivos principais, como bem aponta Ceserani:

- a) reduzir os diversos níveis de discurso (filosófico, psicológico, literário) a um nível único e comum: o do discurso literário (e retórico), procurando traduzir sistematicamente em termos retóricos todos os conceitos e as experiências que possuam uma origem diversa (filosófica, psicológica); b) dar definições claras e precisas dos diferentes tipos de discurso narrativo e linguístico pertencentes à área estudada, excluindo drasticamente de tal área todos os outros tipos; c) construir correlativos, que pudessem servir para descrever e classificar toda a produção textual, baseando tal sistema sobre diversos tipos de enunciação linguística de recepção do leitor, reciclando assim em termos retóricos e linguísticos os conceitos que estavam já vagamente presentes nas declarações dos escritores praticantes do gênero (Ceserani 2006: 50).

Ao delimitar grupos específicos nos quais narrativas fantásticas deveriam se enquadrar, Todorov acaba por excluir muitas outras opções e limitar suas interpretações. Atualmente, o processo é inverso, “tende a alargar, às vezes em ampla medida, o campo de ação do fantástico e estendê-lo sem limites históricos a todo um setor da produção literária”, o que nos leva a “aceitar” diferentes formas e gêneros, “do romanesco ao fabuloso, da *fantasy* à ficção científica, do romance utópico àquele de terror, do gótico ao oculto, do apocalíptico ao meta-romance contemporâneo” (Ceserani 2006: 9). Quando Todorov elenca uma série de temas que caracterizam o fantástico, no segundo momento de seu livro – temas do eu e temas do tu -, também não está nem mais nem menos próximo do que podemos considerar como fantástico na literatura. Isso porque, na visão de Ceserani, “o que caracteriza o fantástico não pode ser nem um elenco de procedimentos retóricos nem uma lista de temas exclusivos”, mas sim uma forma de expandir, em um determinado momento histórico, aquilo entendido por “realidade humana interior e exterior” por meio da linguagem, e, ainda, “colocar em discussão as relações que se constituem, em cada época, entre paradigma e realidade, linguagem e as nossas estratégias de representação” (Ceserani 2006: 67-68).

Na primeira metade do século XIX, é definida uma conceituação que melhor se adequará às narrativas fantásticas. De acordo com Ceserani, o “fantástico é usado para organizar a estrutura fundamental da representação e para transmitir de maneira forte e original experiências inquietantes à mente do leitor” (Ceserani 2006: 12). Com o foco agora também no sujeito, e não somente nas experiências exteriores, estamos em um fantástico muito mais abrangente. Qualquer fato que nos inquiete, que transforme de alguma forma a realidade na qual acreditamos, podendo ainda ser um castelo assombrado, um armário que esconda um mundo novo ou uma simples visão de um céu rodeado de dragões, nos leva a mergulhar no fantástico.

O termo “inquietante” remete diretamente ao estudo de Freud sobre a novela *O homem da areia* (1815), de E. T. A. Hoffmann. Do original *unheimlich*, o termo é “evidentemente o oposto de *heimlich*, *heimsch*,

vertraut [doméstico, autóctone, familiar], sendo natural concluir que algo é assustador justamente por *não* ser conhecido e familiar” (Freud 2010: 331). Assim, o inquietante se aproxima muito àquilo posto por Ceserani ao caracterizar o fantástico do século XIX. O não familiar, o estranho, seria o mesmo que inserir o sobrenatural em um mundo “familiar”, “normal” em uma narrativa. E esse “efeito inquietante é fácil e frequentemente atingido quando a fronteira entre fantasia e realidade é apagada, quando nos vem ao encontro algo real que até então, não víamos como fantástico” (Freud 2010: 364). O foco da narrativa foi trocado; antes víamos apenas o “objeto” fantástico, e agora passamos a entender seu *efeito*. Dessa forma, nos aproximamos do conceito de David Roas em *Teorias de lo fantástico*:

para que a história narrada seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço similar àquela que habita o leitor, um espaço que se vê invadido por um fenômeno que desestabilizará sua estabilidade. É por isso que o sobrenatural irá supor, sempre, uma ameaça para nossa realidade, que neste momento cremos ser governada por leis rigorosas e imutáveis. O relato fantástico põe o leitor frente ao sobrenatural, mas não como uma fuga, mas, pelo contrário, para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança frente ao mundo real (Roas 2001: 8, tradução nossa)³.

Notamos que o termo “sobrenatural” volta a ser utilizado por Roas, diferentemente de Ceserani, porém seus conceitos se aproximam. Para o autor, o sobrenatural vem a ser aquilo que fará com que o leitor repense a sua realidade, o que remete à “hesitação” discutida por Todorov. A inserção do elemento sobrenatural, em um mundo como o nosso, torna-nos hesitantes quanto à nossa própria realidade. A razão passa a ser questionada: em uma parte pacata de Londres, durante uma semana normal de trabalho, um carro passa voando pelos céus. Seria possível? É real? Mas afinal, o que é real? É por isso que,

³ Original: “para que la historia narrada sea considerada fantástica, debe crearse un espacio similar al que habita el lector, un espacio que se verá asaltado por un fenómeno que trastornará su estabilidad. Es por eso que lo sobrenatural va a suponer siempre una amenaza para nuestra realidad, que hasta ese momento creíamos gobernada por leyes rigurosas e inmutables. El relato fantástico pone al lector frente a lo sobrenatural, pero no como evasión, sino, muy al contrario, para interrogarlo y hacerle perder la seguridad frente al mundo real”.

Baseado, portanto, em uma confrontação do sobrenatural e o real dentro de um mundo ordenado e estável como pretende ser o nosso, o relato fantástico provoca - e, portanto, reflete - a incerteza na percepção da realidade e do próprio eu: a existência do impossível, de uma realidade diferente da nossa, conduz, por um lado, a duvidar sobre esta última e, por outro, e em direta relação com ele, à dúvida acerca da nossa própria existência: o irreal passa a ser concebido como real, e o real, como possível irrealidade. Assim, a literatura fantástica nos revela a falta de validade absoluta do racional e da possibilidade de existência, sob essa realidade estável e delimitada pela razão em que vivemos, de uma realidade diferente e incompreensível, e, portanto, estranha a essa lógica racional que garantia nossa segurança e nossa tranquilidade (Roas 2001: 9, tradução nossa)⁴.

O que nos garantia a certeza de ser real, possível e “normal” passa a ser questionado. A narrativa fantástica nos rouba os pilares da certeza do real, que firmamos com tanto afinho. Em resumo, “a literatura fantástica mostra a validade relativa do conhecimento racional, iluminando uma zona do humano onde a razão está condenada a falhar” (Roas 2001: 9, tradução nossa)⁵. Acostumados com a verdade imposta pela ciência, presos a esse real criado para nos tranquilizar, nos vemos diante de um abismo ao nos depararmos com o fantástico. Tudo aquilo que, antes, nos assegurava um mundo já descoberto e conhecido, passa a ser questionado, (re)ilustrado e (re)escrito. Como se a tela de uma paisagem comum, retratando a cidade, tivesse agora, sobreposta, uma folha fina que inserisse dragões sobre o telhado, bruxas escondidas entre a população da rua, objetos levitando na bancada da feira. Enquanto dominado pela razão, “o homem deixa de crer na existência objetiva de tais fenômenos. Reduzido o seu alcance

⁴ Original: “Basado, por tanto, en una confrontación de lo sobrenatural y lo real dentro de un mundo ordenado y estable como pretende ser el nuestro, el relato fantástico provoca - y, por tanto, refleja, - la incertidumbre en la percepción de la realidad y del propio yo: la existencia de lo imposible, de una realidad diferente a la nuestra, conduce, por un lado, a dudar acerca de esta última y, por otro, y en directa relación con ello, a la duda acerca de nuestra propia existencia: lo irreal pasa a ser concebido como real, y lo real, como posible irrealidad. Así, a literatura fantástica nos descubre la falta de validez absoluta de lo racional y la posibilidad de la existencia, bajo esa realidad estable y delimitada por la razón en que habitamos, de una realidad diferente e incomprensible, y, por lo tanto, ajena a esa lógica racional que garantiza nuestra seguridad y nuestra tranquilidad”.

⁵ Original: “la literatura fantástica pone de manifiesto la relativa validez del conocimiento racional al iluminar una zona de lo humano donde la razón está condenada a fracasar”.

para o científico, a razão excluiu todo o desconhecido, provocando o descrédito na religião e a rejeição da superstição como meios de explicar e interpretar a realidade”, e agora, frente ao “suposto irreal”, e “suprimida sua fé no sobrenatural, o homem cai amparado apenas pela ciência frente a um mundo hostil e desconhecido” (Roas 2001: 21, tradução nossa)⁶. Quão desolador é vermos os pilares tão fixos da ciência ruírem? Abre-se o abismo frente aos nossos pés, que alerta: seja bem-vindo ao universo fantástico.

Quando nos limitamos a entender o fantástico apenas como uma inserção do sobrenatural, a narrativa fantástica deixa de lado todas essas consequências psicológicas *do* e *no* leitor. Na literatura fantástica, a linguagem é a porta de entrada para o abismo em que estamos prestes a cair. Isso porque, retomando Todorov, “a marca distintiva do discurso literário é ir mais além (senão não teria razão de ser); a literatura é como uma arma assassina pela qual a linguagem realiza seu suicídio” (Todorov 2010: 175). Estamos diante de representações tidas como “impossíveis” que passam a ser possíveis por meio da linguagem. E que a superam e, ao mesmo tempo, são seu próprio suicídio: “o fenômeno fantástico, impossível de se explicar mediante a razão, supera os limites da linguagem: é por definição indescritível porque é impensável” (Roas 2001: 27, tradução nossa)⁷. De uma forma extraordinária, trazemos, para a linguagem, tão racionalizada e científica, aquilo que não pode ser explicado pela ciência, muito menos pela razão:

Assim se explica a impressão ambígua que deixa a literatura fantástica: de um lado ela representa a quinta-essência da literatura, na medida em que o questionamento do limite entre real e irreal, característico de toda literatura, é seu centro explícito. Por outro lado, entretanto, não é senão uma propedêutica à literatura: combatendo a metafísica da linguagem cotidiana, ela lhe dá vida; ela deve partir da linguagem, mesmo que seja para recusá-la (Todorov 2010: 176).

⁶ Original: “el hombre deja de creer en la existencia objetiva de tales fenómenos. Reducido su ámbito a lo científico, la razón excluyó todo lo desconocido, provocando el descrédito de la religión y el rechazo de la superstición como medios para explicar e interpretar la realidad”; “suprimida la fe en lo sobrenatural, el hombre quedó amparado sólo por la ciencia frente a un mundo hostil y desconocido”.

⁷ Original: “el fenómeno fantástico, imposible de explicar mediante la razón, supera los límites del lenguaje: es por definición indescritible porque es impensable”.

Em meio aos paradoxos entre a língua e a literatura fantástica, nos aproximamos cada vez mais de sua representação do século XX, que permeia até a literatura mais atual. Em *Aminadab*, Sartre discute sobre o que ele chama de o “derradeiro estágio da literatura fantástica” (Sartre 2005: 136). De acordo com o autor, deixamos de estar imersos em mundos mágicos, lugares mal assombrados ou convivendo com seres monstruosos como antes e adotamos um novo personagem principal: o homem normal. Partíamos, anteriormente, de uma situação “normal” para alcançar o sobrenatural, já hoje, partimos do sobrenatural e o naturalizamos a tal ponto que cada vez mais se torna “normal”. Isso porque,

o que caracteriza o fantástico contemporâneo é a aparição repentina do anormal em um mundo de aparência normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, mas sim para postular a possível anormalidade da realidade, o que também impressiona terrivelmente o leitor: descobrimos que nosso mundo não funciona tão bem como criamos, tal e como se pensava no relato fantástico tradicional, ainda que expressado de outro modo (Roas 2001: 37, tradução nossa)⁸.

Em *A Metamorfose* (1915), de Kafka, por exemplo, estamos em uma casa em que, de repente, um personagem acorda transformado em um inseto. O fantástico está plantado desde o início da narrativa, entretanto, conforme a leitura se encaminha, a “naturalização” da sua metamorfose é o que nos assombra. Sua família, mesmo assustada, segue com sua rotina independente da forma que seu filho tomara. Estamos transtornados, não com a forma que aquele que antes era humano tomou, mas, sim, frente à “normalidade” da situação que se prostra. Não nos assustamos mais com as aparições desse ser metamorfoseado, mas com as respostas que recebe da família, que chega a pensar em matá-lo. O ser humano se torna o ser assustador.

⁸ Original: “lo que caracteriza a lo fantástico contemporáneo es la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad, lo que también impresiona terriblemente al lector: descubrimos que nuestro mundo no funciona tan bien como creíamos, tal y como se planteaba en el relato fantástico tradicional, aunque expresado de otro modo”.

Este, tão conhecido, muitas vezes reflete aquilo que somos sem a máscara do fantástico.

Frente a um homem transformado em inseto, adentramos esse novo mundo fantástico, sendo esse absurdo “o objeto de um pensamento claro e distinto; ele diz respeito ao mundo ‘em anverso’ como limite efetivo dos poderes humanos”, e enquanto vivente em anverso “nesse mundo não posso me deter por um só instante: todo meio me remete sem descanso ao fim fantasmagórico que o assombra e todo fim me reenvia ao meio fantasmagórico pelo qual eu poderia realizá-lo” (Sartre 2005: 140). Estamos presos a esse ciclo eterno, entre querer o fim para fugir do elemento fantástico, e ter que encará-lo para que a porta de saída se abra finalmente. Mas é preciso que estejamos fora do avesso para que o mundo em anverso do fantástico nos atordoe, pois “se estou no avesso em um mundo pelo avesso, tudo me parece direito. Portanto, se eu habitasse, eu mesmo fantástico, um mundo fantástico, não poderia de modo algum considerá-lo fantástico” (Sartre 2005: 144-145). Como já apontado por Ceserani e, ainda mais, por Roas, é preciso que algo nos inquiete a mente e nos faça duvidar daquilo que somos, vemos e vivemos, para que o fantástico ocorra. O que remete, novamente, à questão do leitor que, enquanto vivente em um mundo “direito” (e não avesso), é passível de enxergar a fantasia; já o ser fantástico não, pois ele próprio é o avesso também.

Em busca de uma saída de um mundo absurdo, nos deparamos com dezenas de portas que apenas nos levam, de novo e sem parar, para o fantasma de que tanto fugimos. Buscamos o fim, mas nos esquecemos que “o absurdo é a total ausência de fim” (Sartre 2005: 140). Como colocar um fim quando o absurdo vive em mim? Como se proteger do monstro quando as garras deste saem das minhas próprias mãos? O abismo parece cada vez mais real quando as fantasias nos invadem ao ponto de não conseguirmos mais escapar delas. A busca incessante por um fim muitas vezes aponta apenas para aquele ato tão conhecido, evitado e assombroso. Morrer é, muitas vezes, a salvação para aquilo que nos corrói por dentro, e nos salva do monstro que nos habita. É desse modo que, muitas vezes, o suicídio aparece em narrativas

fantásticas: sendo um meio de “fuga” do fantástico, podendo ou não residir na própria personagem. Ou ainda, é através de atos suicidas que o fantástico abre as portas da narrativa e entra.

2. UTTERSON SABIA QUE OLHAVA PARA O CORPO DE UM SUICIDA⁹

A literatura fantástica, ao mesmo tempo em que abre as portas para uma nova realidade, nos tira o chão ao fazer com que a nossa realidade comum se metamorfoseie no completo absurdo. Os tabus da sociedade se pintam com as cores fantasiosas da literatura, a censura passa a ser assunto principal, mas continua oculta. De acordo com Todorov, é a partir do fantástico que podemos alcançar temas encobertos pela censura, ou transformados em tabus pela sociedade, tal como a devassidão sexual, por exemplo (cf. Todorov 2010: 167). O suicídio, também tabu e censurado muitas vezes, continua sendo uma atitude escondida pela mídia, evitada nos filmes e pouco presente na literatura em geral. Na literatura fantástica, ele aparece e é justificado por ser, normalmente, um método de fuga de algo que atormenta o personagem. Quando o relacionamos ao desejo sexual, vemos isso claramente, seja inserindo o diabo ou qualquer outro ser que possa justificar tal atitude. Mas e o desejo de morte? A perversão maior do ser humano, de aceitar, com as próprias mãos, causar o seu fim, é ainda pouco comentada e permanece escondida por detrás de fantasmas e monstros, ou justificada por doenças mentais. Como complementa Todorov, “a cadeia que partia do desejo e passava pela crueldade nos fez encontrar a morte” (Todorov 2010: 144). O desejo de fim torna-se aqui o foco principal.

Para darmos continuidade e apresentarmos as narrativas fantásticas em que há ocorrências de suicídio, as dividiremos em dois grupos principais: a) o suicídio relacionado ao fantástico; b) narrativas em que há apenas breves menções – seja de personagens secundários, ou quando o ato não está diretamente relacionado ao elemento fantástico. Iniciaremos com o primeiro grupo, em que o suicídio, interligado

⁹ (Stevenson 2011: 210).

diretamente ao elemento fantástico, será ainda dividido em mais dois momentos: a) suicídio como uma forma de fuga do elemento fantástico; b) suicídio como porta de entrada para o elemento fantástico.

2.1. O suicídio como fuga do elemento fantástico

Pensar em suicídio em narrativas fantásticas nos leva, primeiramente, àquelas em que o eu, de forma a destruir o “outro eu” que o atormenta, decide pôr fim à própria vida. Quando em crise, o sujeito se vê múltiplo, o que (na maioria das vezes) não o conforta e acaba por atormentá-lo até seu limite, culminando no seu autoaniquilamento. Essa “multiplicação da personalidade, tomada ao pé da letra, é uma consequência imediata da passagem possível entre matéria e espírito: somos muitas pessoas mentalmente, em que nos transformamos fisicamente” (Todorov 2010: 124). Transformados em dois, seja habitando o mesmo corpo, em corpos diferentes ou em outros objetos (como um quadro, por exemplo), o suicídio do duplo é o auge que o sujeito, em busca da liberdade desse elemento que o inquieta e atormenta, escolhe como fuga. Seleccionamos três obras em que o suicídio e o duplo se apresentam: “William Wilson” (1839), de Edgar Allan Poe, *O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson, e *O Retrato de Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde.

No conto de Edgar Allan Poe, William Wilson, um sujeito comum, durante sua estadia na universidade encontra-se com um homem que se lhe assemelha incrivelmente. Durante os anos que se passaram, seu fantasma aparecia, ocasionalmente, para lhe pregar peças e alertá-lo: enquanto roubava durante um jogo de cartas, seu duplo apaga as luzes e conta a todos os parceiros de jogo seus truques; vestindo suas mesmas roupas, com o mesmo penteado independente da ocasião, o duplo se distinguia pela voz, levemente mais baixa que o usual. Ao encontrá-lo em um baile de máscaras, em que estava prestes a se enamorar com uma garota, seu duplo aparece e o interrompe e, com isso, sua paciência se esvai. Tomado de raiva, Wilson propõe-lhe um combate, mas quando estava prestes a matar seu eu de corpo vizinho, Wilson

assusta-se: “aproximei-me dele cheio de terror e vi caminhar para mim a minha própria imagem, com o rosto extremamente pálido e todo salpicado de sangue, avançando com passos lentos e vacilantes” (Poe 2008: 253). Antes do ato final, William Wilson narra seus últimos momentos:

Era Wilson, mas um Wilson que já não murmurava ao falar! Pelo contrário, falava tão alto que tive a impressão nítida de ouvir a minha própria voz dizendo: Venceste e eu pereço. Mas daqui para frente também tu estarás morto. Morreste para o mundo, para o céu e para a esperança! Existias em mim. Olha bem agora para a minha morte, e nessa imagem, que é a tua, verás o teu próprio suicídio (Poe 2008: 253).

Eis o fim de William Wilson que, atormentado por sua consciência – ou mesmo um segundo eu de carne e osso –, vê a destruição do sobrenatural presente na sua própria. Dessa forma atua o suicídio como fuga do elemento fantástico. O duplo, nesse caso, parece habitar outro corpo, mas isso não é regra. Em *O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde* (1886), Stevenson nos apresenta um duplo como consequência de uma poção do doutor Jekyll. Ambos, Jekyll e Hyde, coabitam um mesmo corpo. Ironicamente, estando em um mesmo corpo, apresentam características físicas que os distingue, diferentemente de William Wilson e seu duplo.

Aqui, a ideia de Todorov (2010: 78) de que o duplo possa representar uma consciência do personagem nos parece muito plausível, já que Hyde passa a funcionar quase como um “alter ego” do doutor, que o utiliza para que possa realizar seus desejos mais profundos. O próprio nome do personagem, “Hyde”, remete ao verbo *hide* em inglês, que significa esconder. Ou seja, o “eu escondido” de Jekyll, após tomar sua poção, se vê livre para agir conforme suas perversões mais obscuras. Retomando Ceserani, ao falar do duplo, o autor ressalta: “no fantástico, o tema é fortemente interiorizado, e ligado à vida da consciência, das suas fixações e projeções” (Ceserani 2006: 83). Para que sua consciência continue livre, o doutor decide criar um outro ser, em si mesmo, que atue conforme ele sempre se negou. Cansado das tiranias de Hyde e suas recusas a transformar-se novamente em Jekyll, o

médico decide que é preciso pôr um fim. Não somente Jekyll recorre aos pensamentos obscuros de suicídio, mas Hyde também:

o ódio de Hyde por Jekyll era um tipo diferente. Seu temor da força impelia-o continuamente a cometer um suicídio temporário e a voltar à sua condição subalterna de ser uma parte e não uma pessoa; mas ele abominava essa necessidade, abominava a melancolia na qual Jekyll se encontrava naquele momento e ressentia da repugnância da qual ele próprio era objeto (Stevenson 2011: 245).

Ambos, completamente esgotados da vida dupla em que se colocaram, veem no suicídio a solução mais próxima. Após tomar o doce veneno¹⁰ que o levará a morte, Jekyll escreve seu relato final de despedida: “esta é a verdadeira hora da minha morte, e o que acontecer depois diz respeito a outro que não eu. Aqui então, neste momento em que pouso a caneta sobre a mesa e começo a lacrar minha confissão, ponho fim à vida do infeliz Henry Jekyll” (Stevenson 2011: 247). Não há batalhas como a de William Wilson, não há sangue:

Bem no meio daquilo, encontrava-se o corpo de um homem contorcido pela dor e ainda se debatendo. Os dois se aproximaram na ponta dos pés, viraram o corpo de barriga para cima e viram o rosto de Edward Hyde. Vestia roupas largas demais, roupas do tamanho das do doutor; os músculos do rosto ainda se mexiam, o que dava a impressão de que estava vivo, mas a vida já estava se acabando; e pelo pequeno frasco que apertava numa das mãos e pelo forte cheiro de amêndoas no ar, Utterson sabia que olhava para o corpo de um suicida (Stevenson 2011: 210).

Assim, Henry Jekyll mata o monstro que o habitava. Para uma realização pessoal e egoísta, Jekyll vê a necessidade de duplicar-se, mas o que não enxerga é as consequências de seus atos. Essa busca do elemento fantástico para satisfazer um sentimento egoísta da personagem faz com que pensemos em nosso último exemplo do duplo: *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. No romance,

¹⁰ Quando o corpo de Jekyll é encontrado, Utterson nota um “forte cheiro de amêndoas no ar” (Stevenson 2011: 210), o que nos leva a pensar que o doutor, de alguma forma, entrou em contato com cianeto de hidrogênio, um gás incolor com típico odor amargo, lembrando amêndoas. Pode ser encontrado na forma de sais ou em plantas ricas em glicosídeos cianogênicos.

Dorian Gray, um jovem muito bonito, encontra o seu pior pesadelo no envelhecimento. Em um determinado dia, ao ser pintado pelo seu amigo Basil Hallward, desespera-se ao pensar na ideia de envelhecer e perder a sua beleza. Completamente influenciado pelas ideias de Lorde Henry, Dorian não aceita seu destino: “Seu quadro me ensinou isso. Lorde Henry está absolutamente certo. A juventude é a única coisa que vale a pena ter. Quando descobrir que estou envelhecendo, *vou me matar*” (Wilde 2014: 49, grifos nossos). Antes mesmo que o fantástico o encontre, Dorian já pensa no suicídio como fuga para aquilo que o atormenta. Mas, frente aos consolos dos amigos, rejeita a ideia – por enquanto.

O suicídio não se mantém distante, por muito tempo, da vida de Dorian Gray. Apaixona-se por uma atriz de teatro, mais pela sua arte do que pela sua pessoa. Em um momento de fúria, o jovem decide terminar seu relacionamento com Sibyl. Sentindo-se culpado pelo modo como tratara Sibyl, Dorian resolve ir ter com ela para que se resolvam, entretanto, Lorde Henry lhe interrompe e conta-lhe o que sucedera:

Não tenho qualquer dúvida de que não foi um acidente, Dorian, embora deva ser colocado dessa forma para o público. Quando ela estava saindo do teatro com a mãe, por volta da meia-noite e meia, disse que havia esquecido alguma coisa no andar de cima. Esperaram algum tempo, mas ela não voltou a descer. Afinal a encontraram morta no chão de seu camarim. Ela tinha engolido alguma coisa por engano, alguma coisa horrível que se usa nos teatros. Não sei o que era, mas continha ácido prússico ou chumbo branco. Eu imagino que deve ter sido ácido prússico, pois parece que ela morreu instantaneamente (Wilde 2014: 109).

O suicídio de Sibyl dilacera Dorian que, tomado de raiva e angústia, se transforma em uma figura devassa e hedionda. O quadro, como é sabido, contabiliza cada ato vil e egoísta de Gray, deformando sua figura cada vez mais. Os anos passam e o personagem mantém os mesmos traços da juventude. Mesmo ao tentar leva uma vida de bons atos, sua figura continua a se autodestruir nos traços de Basil. Sem esperanças, Dorian encontra sua absolvição na morte:

Olhou em volta e viu a faca que apunhalara Basil Hallward. Ele a limpou muitas vezes, até que não restasse qualquer mancha nela. Era brilhante, e reluzia. Do mesmo modo que matara o pintor, ela mataria a obra do pintor, e tudo o que ela significava. Mataria o passado, e quando estivesse morto ele seria livre. Ele a agarrou, e com ela apunhalou o quadro, rasgando-o de alto a baixo. Ouviu-se um grito, e um estrondo. O grito foi tão horrível em sua agonia que os criados amedrontados despertaram e se arrastaram para fora dos quartos. (...) Quando entraram, eles encontraram, pendurado na parede, um magnífico retrato do patrão, como visto pela última vez em todo o esplendor de sua extraordinária juventude e beleza. No chão jazia um homem morto, trajado a rigor, com uma faca em seu coração. Era enrugado, murcho e tinha um rosto repulsivo. Só depois de examinarem os anéis é que reconheceram quem era (Wilde 2014: 223).

A incessante busca pela juventude o levou ao elemento fantástico, e como em uma cadeia, este o levara ao desejo e, por fim, à morte. Com a mesma arma que assassinara seu amigo em momentos de desespero, com as mesmas mãos, Dorian encontra a saída do fantástico na aniquilação de sua fonte. Ao morrer e transformar-se no velho que habitava seu retrato, o fantástico define-se aos nossos olhos, e morre junto a Dorian. As três narrativas abordadas até aqui retratam como o elemento fantástico chega ao seu limite ao fazer com que os próprios personagens sejam capazes de aniquilar-se, para que toda a mágica que os rodeie, enfim, se extinga. Afinal, como matar o que vive em mim, deriva de mim ou reflete a minha própria figura? Seja como metáfora de consciência ou não, o duplo percorre a literatura fantástica do século XIX, principalmente, e, muitas vezes, como foi possível demonstrar a partir dos exemplos, aponta o suicídio como saída.

O modo como o suicídio é apresentado também se aproxima nas obras. No conto de Edgar Allan Poe, William Wilson apunhala seu duplo, assim como Dorian Gray faz com seu retrato. Outra semelhança entre os atos suicidas é no envenenamento do Dr. Jekyll e Sibyl Vane. Ambos utilizam a mesma substância para alcançar a morte, o frasco com cheiro de amêndoas e o ácido prússico partilham a mesma substância letal: cianeto de hidrogênio, provavelmente ingerido na

forma de saís. Dessa forma, vemos que não somente o sentimento desesperador de fuga os interligava, mas também seu próprio ato final.

Ainda caminhando entre os clássicos da literatura fantástica do século XIX, deixamos o tema do duplo para trás, o monstro não habita mais em mim, mas *sou* eu. Em *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, estamos frente à criatura mais assombrosa já criada pela ciência: refeita a partir de recorte de cadáveres, o monstro de Victor Frankenstein é a sua maior criação, e o seu maior arrependimento, também.

Desamparado e esquecido pelo criador, a criatura se vê perdida. O ódio de ter sido abandonado, os olhares de horror e nojo das pessoas, o transtornam. Sua própria imagem lhe faz mal, a vida não parece bem vinda: “Maldito o dia em que ganhei vida! exclamei em agonia. Execrável criador! Por que fez um monstro tão odioso que até *você* me dispensou com repugnância?” (Shelley 2017: 139). O desejo de morte é sua sombra, carregada consigo em todos os momentos. A vontade de nunca ter existido é sempre exaltada: “Por que vivi? Por que, naquele instante, não extingui a centelha de existência que você tão promiscuamente me conferiu?” (Shelley 2017: 145). O suicídio permanece em sua mente como um ato que deveria ter feito muito antes - e que chega. Ao ver seu criador morto, a urgência de morrer o consome:

Não temas. Não serei o instrumento de danos futuros. Minha obra está quase completa. Nem sua morte, nem a de qualquer homem é necessária para consumir o curso de minha existência e realizar o que deve ser feito, apenas a minha é exigida. Não pense que serei lento em realizar tal sacrifício. Deixarei seu navio na balsa de gelo que me trouxe para cá e rumarei para o extremo norte do globo. Farei uma pira funerária e consumirei nas chamas esta carcaça miserável, de modo que meus restos não possam lançar luzes para nenhum patife curioso e ímpio que possa criar outro como eu. Morrerei. (...) Contaminado por crimes e destruído pelo mais amargo remorso, onde encontrar repouso senão na morte? (Shelley 2017: 225-226).

E, dessa forma, a criatura se despede do último ser humano vivo que encontrara. Ainda a observar seu criador, o monstro, angustiado pela vida breve e pelo sofrimento que tivera, consola-se ao pensar no seu

próprio fim que se aproxima: “Logo, essa sina chegará ao fim. Subirei triunfante em minha pira fúnebre e exultarei na agonia das chamas torturantes” (Shelley 2017: 256). O elemento fantástico, que atua pela figura do monstro, é o que ele mais abomina e deseja que morra. A dor de viver é ainda mais forte do que a de morrer, seja numa pira, seja entre as geleiras.

A última narrativa do século XIX aqui compilada é também de um dos grandes nomes da literatura fantástica: E. T. A. Hoffmann. Na sua novela *O homem da areia* (1816), Hoffmann descreve a vida de Natanael, um jovem que, desde criança, sente medo de um dos colegas de seu pai e o confunde com a antiga lenda do *Sandman*. Já crescido e morando longe da sua família, Natanael se apaixona por uma moça que vê constantemente na janela. Mais para frente, após ter sido caçado por muitos e sem entender, decide por pedi-la em casamento. Nesse momento ele descobre o grande segredo: a moça era, na verdade, uma boneca. O amigo de seu pai que tanto o assustava é um dos homens que querem a boneca. Ao revê-lo e, ao mesmo tempo, vendo-a ser despedaçada, Natanael enlouquece.

De acordo com Ceserani, que elenca a loucura como um dos temas frequentes nas narrativas fantásticas, “a loucura se transforma em uma experiência a seu modo cognoscitiva e tem o valor pessimista e trágico da descida às profundezas do ser. É a consciência do limite, além do qual reside a laceração, a ruptura da esquizofrenia” (Ceserani 2006: 83). Analisada detalhadamente por Freud em seu ensaio sobre *O Inquietante*, discutido anteriormente, a novela de Hoffmann, de fato, toma a consciência como o fator principal para o fantástico. A mente de Natanael, sempre inquieta, é a fonte para que o simples amigo de seu pai se transforme no cruel Homem da Areia. E, dessa forma, sua mente e fantasias são as responsáveis por seu pulo final: “De repente, Natanael estaca, como se estivesse congelado, se dobra sobre a balaustrada, vê Coppélius, e dá gritos agudos: ‘Ah! Occhi belli! Occhi belli!’, salta por cima dela” e, completamente alterado, “Natanael jaz no pavimento, a cabeça arreventada. E Coppélius desaparece na multidão” (Hoffmann 2010: 87). Jamais saberemos se Coppélius era o Homem

da Areia que tanto atormentara Natanael, ou se não passava de um amigo de seu pai que não gostava de crianças. A dúvida tanto atormentou Natanael que o levou a acabar com a própria vida. A existência, ou não, do fantástico, é o que ocasionou seu fim trágico.

Como últimos exemplos de suicídio como fuga do fantástico, saímos do século XIX e adentramos períodos mais recentes. O romance *O bigode* (2002), de Emmanuel Carrère, mais próximo daquilo que Sartre considerou como o “derradeiro estágio da literatura fantástica” (Sartre 2005: 136), relata o dia em que o protagonista, após anos usando bigode, resolve raspá-lo, mas ninguém repara. Quando questiona a esposa e amigos, estes lhe respondem: você nunca teve bigode. Essa situação faz com que o personagem, assim como Natanael, mergulhe em um pesadelo psicológico angustiante. Tomado pela insanidade de um mundo que não reconhece, a navalha, que lhe tirou o bigode, é agora o instrumento que lhe tirará a vida. Em um hotel em Hong Kong, trancado no banheiro, retalha seu rosto com o instrumento:

Quando compreendeu que iria, forçosamente, se asfixiar e que não poderia jamais terminar dessa maneira, arrancou a navalha encravada no osso, temendo não ter mais forças para levá-la até o seu pescoço. Mas ele conseguiu chegar lá, ainda estava consciente. Apesar dos movimentos fracos, da contração violenta e espasmódica de todo o seu corpo, que deixava seu braço mole, ainda assim, e sem ver nada, ele cortou debaixo de seu queixo, de uma orelha à outra, o espírito determinado até o último segundo, atento ao gorgolejar do sangue que jorrava, atento aos espasmos das pernas e do ventre, sobre o qual o espelho tombou, atento e, finalmente, apaziguado pela certeza de que agora tudo estava acabado, de volta à ordem (Carrère 2002: 140).

Aberto o sorriso da garganta, o fim do protagonista o alivia. A morte, seja pela navalha ou gilete, era a porta de saída mais próxima. O elemento fantástico, aqui, não se apresenta como nas demais narrativas, porém a realidade do personagem (e a nossa) passa a ser questionada, muito próximo daquilo que Roas delimitou como fantástico. Já não sabemos mais se o protagonista teve bigode algum dia, se está louco, se sua esposa está louca, se o mundo está “em anverso” e distorcendo nossas visões e crenças. O que remete às obras de Kafka, por exemplo.

Em *O Veredicto* (1998), um filho conversa com seu pai que, apesar de doente, lhe condena à morte por ter sido falso com seu amigo: “eu o condeno à morte por afogamento!” (Kafka 1998: 24). Atormentado pelo discurso do pai, o filho o obedece:

No portão do prédio, deu um pulo, impelido sobre a pista da rua em direção à água. Já agarrava firme a amurada, como um faminto a comida. Saltou por cima dela como excelente atleta que tinha sido nos anos de juventude para orgulho dos pais. Segurou-se ainda com as mãos que ficavam cada vez mais fracas, espiou por entre as grades da amurada um ônibus que iria abafar com facilidade o barulho de sua queda e exclamou em voz baixa: Queridos pais, eu sempre os amei – e se deixou cair (Kafka 1998: 24-25).

Assim, fecha-se o grupo de suicídios como fuga do elemento fantástico. Notamos que o fantástico, quando tomado, principalmente, pelos pressupostos de Roas, onde a racionalidade falta e nos vemos diante do abismo do absurdo, atua como o gatilho para o tiro real que preparamos contra nós mesmos. Mas, além disso, o suicídio pode atuar como a porta de entrada para o fantástico na narrativa, como veremos no grupo seguinte.

2.2. O suicídio como porta de entrada para o elemento fantástico

O fantástico pode usar o autoaniquilamento de diversas maneiras, até mesmo como a fonte principal para sua intromissão em uma narrativa. A princípio, daremos sequência para aquelas em que o suicídio nos abre a porta para a fantasia. Ainda seguindo uma ordem cronológica, iniciaremos com *O sonho de um homem ridículo* (1877), de Dostoiévski, organizado em um livro chamado “Duas narrativas fantásticas”, pelo próprio autor. Nessa novela, o personagem considera-se um homem ridículo e que sua vida não vale mais a pena. Ao chegar em casa depois do trabalho, está decidido:

Sentei-me à mesa em silêncio, tirei o revólver e o coloquei à minha frente. Quando o coloquei, lembro, perguntei a mim mesmo: “É isso?”, e com absoluta determinação respondi a mim mesmo: “É isso”. Ou seja, vou me matar. Sabia que enfim nessa noite certamente me mataria, mas até lá quanto tempo ainda iria ficar sentado à mesa – isso

não sabia. E é claro que teria me matado, se não fosse aquela menina (Dostoiévski 2017: 411).

Teve a certeza de que naquela noite iria se matar. Mas, angustiado por ter se recusado a ajudar uma menina que lhe esbarrara na rua, não consegue. Vai dormir e sonha com seu suicídio:

De repente sonhei que apanho o revólver e, sentado, aponto-o direto para o coração - para o coração, e não para a cabeça; e eu que antes tinha determinado que meteria sem falta um tiro na cabeça, mais precisamente na têmpora direita. Apontando-o para o peito, esperei um segundo ou dois, e a minha vela, a mesa e a parede diante de mim começaram de repente a se mexer e a balançar. Puxei depressa o gatilho (Dostoiévski 2017: 413-414).

Em seu sonho, “desacordado” pelo tiro, “acorda” dentro de um caixão. A partir desse ponto, o elemento fantástico se infiltra nas linhas da narrativa. Em seu sonho, voa com um companheiro por diversos planetas até chegar naquele que lhe parece a Terra, mas não é. Sendo um sonho ou realidade, é através do seu suicídio que o fantástico consegue penetrar na novela de Dostoiévski.

Mais recente, e de forma diferente, o romance de Neil Gaiman também abre as portas para o fantástico através de um suicídio. Em *O oceano no fim do caminho* (2013), um homem regressa ao local onde passou a infância e relembra os estranhos fatos que ali ocorreram na época. Logo no início da narrativa, temos a lembrança de quando o carro de seu pai fora roubado e nele encontraram o corpo de um suicida. Dentro do seu paletó havia um bilhete: “*A todos os meus amigos, sinto muito que nada tenha saído como planejei e espero que possam me perdoar em seus corações, porque eu mesmo não consigo*” (Gaiman 2013: 31). Descobrimos posteriormente que a pessoa dentro do carro se matou por ter perdido todo seu dinheiro, e dos seus amigos, em um jogo. É através dessa morte que o sobrenatural alcança o mundo “real”. Os fenômenos fantásticos começam a acontecer, transformando o “fim do caminho” em um campo de batalha em busca da sobrevivência.

Tão focados nos acontecimentos sobrenaturais, nos esquecemos da sua porta de entrada. O corpo do suicida abriu as portas da fantasia para a pacata cidade onde morava Lettie e seu amigo. Mas e a fantasia, poderia ser a porta de entrada para o suicídio? Não como escape, mas como um auxílio? Traremos dois exemplos de narrativas que usam o elemento fantástico para causar o suicídio. Em “O ex-mágico da taberna minhota”, Murilo Rubião usa os feitiços de um ex-mágico deprimido para seu ato suicida. Primeiro, tira dos bolsos leões para ser devorado, mas estes não o devoram. Em seguida, atira-se em um abismo, mas magicamente abre-se um paraquedas sobre sua cabeça e o salva mais uma vez. Por fim, “em casa, estendido na cama, levei a arma ao ouvido. Puxei o gatilho, à espera do estampido, a dor da bala penetrando na minha cabeça. Não veio disparo nem a morte: a máuser se transformara num lápis” (Rubião 2006: 19). Por mais que tentasse, o elemento fantástico o impedia de se suicidar. Encontrou, pois, solução no cargo público, que o mataria lentamente.

O humor aparece interligado ao trágico, pois por mais que riamos de suas tentativas falhas de suicídio, a tentativa em si não tem graça. Sobre o humor em narrativas fantásticas, Ceserani pontua: “o humorismo tem uma presença bastante forte e parece ter o objetivo não só de alegrar os possíveis tons obscuros do fantástico, mas de juntar a ele algo a mais em termos de jogo intelectual, não privado de sua elegância e talvez também de sua seriedade” (Ceserani 2006: 36). A quase “ridicularização” da magia como auxiliadora no suicídio é uma forma que Rubião utiliza para criticar a falta de magia no mundo em si. Isso é ainda reforçado quando a única forma de suicídio que realmente o atinge é o cargo público, que o mata dia após dia, e que faz com que sinta falta dos momentos de “espetáculo” de uma vida rodeada por fantasias. O elemento fantástico e o suicídio corroboram essa visão mais crítica, que poucas vezes discernimos naquilo considerado apenas como “humor”.

Outro grande autor da literatura fantástica contemporânea americana usa elementos fantásticos para alcançar o suicídio. Na trilogia *Bill Hodges*, de Stephen King, mais especificamente no terceiro livro,

Último turno (2016), o Assassino do Mercedes (referência ao primeiro livro) se encontra em estado vegetativo em uma clínica, sem nenhuma chance de recuperação. Mas o que não se sabe é que, por trás de seu olhar imóvel, sua cabeça está bem acordada e desenvolveu poderes. O “Príncipe do Suicídio”, como também é chamado, entra na mente de outras pessoas e as controla, muitas vezes convencendo-as a cometer suicídio. Assim, é por meio do poder sobrenatural do Príncipe do Suicídio que o autoaniquilamento se torna possível.

No romance de Caitlín R. Kiernan, *A menina submersa: memórias* (2012), o suicídio nos abre as portas para a insanidade de Imp. No caso, no plural: a avó, após perder o marido, fechou-se em casa, ligou o gás e foi dormir; sua mãe, presa em um hospital, engole a própria língua e morre sufocada. Como se obrigada a dar continuidade ao “ato familiar”, Imp tem sua própria tentativa de suicídio, que “falha”. Sua relação com o suicídio faz com que, apresentando os resquícios das doenças mentais de sua mãe e avó, nos leve para seu mundo paranoico e esquizofrênico. A realidade não passa de uma simples cortina que vez ou outra escapa e nos mostra suas demais versões, escondidas atrás da janela. Dessa forma, o trágico carrega o mágico.

Chegamos ao fim do primeiro grande grupo de suicídio e fantasia. Vimos como o ato pode estar ligado de diversas formas diferentes ao elemento sobrenatural, independente da forma que este tome. De forma sucinta, apresentaremos, em seguida, narrativas fantásticas em que o suicídio é brevemente mencionado.

2.3. Breves menções: o suicídio em segundo plano

Não mais integrado ao elemento fantástico, o suicídio pode aparecer em narrativas fantásticas como “segundo plano”, ou seja, apenas para complementar o tema central. Normalmente, quando aparece, está relacionado a personagens secundários ou a pensamentos vagos do protagonista. Em uma tentativa de mencionar alguns dos maiores nomes da literatura fantástica, iniciaremos com algumas obras de

horror de H. P. Lovecraft¹¹. Logo no início de *O chamado de Cthulhu* (1928), temos descrito, sucintamente, um suicídio em Londres: um homem pulara da janela. O suicídio parece apresentar-se apenas como mais um elemento de suspense, e até mesmo terror, para o restante do enredo. Em *Dagon* (1919), Lovecraft nos conta as experiências de um homem que está prestes a se matar e que deixara seus escritos para que alguém possa ler futuramente. Nota-se que o suicídio, nesses casos, aparece sempre como um “pano de fundo”, diferentemente das obras citadas anteriormente.

Voltando ao século XIX, entre as quatro paredes de um quarto, Charlotte Perkins Gilman nos tranca na claustrofóbica narrativa de *O papel de parede amarelo* (1891), em que uma mulher, aprisionada pelo marido, chega a beirar a insanidade completa. Em seu ápice, a narradora, e também protagonista, chega a pensar: “Estou ficando tão zangada que cogito um ato desesperado. Saltar da janela seria um exercício admirável, mas as grades são fortes demais para que eu nem mesmo tente” (Gilman 2016: 66). O “e se” as grades não existissem aponta para uma possibilidade grande de que o ato se concretizaria. Mas, não ocorrendo, temos mais uma vez o suicídio apenas como um pensamento em vias do desespero da protagonista.

Imerso no fantástico mundo religioso africano, o cubano Alejo Carpentier, em *O reino deste mundo* (1949), apresenta-nos uma nova visão da independência do Haiti em 1803. Em uma luta entre a república e a monarquia, o rei, vendo que sua luta estava perdida, suicida-se. Indo além, tratando do fantástico religioso, em *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), Saramago reconta a versão clássica dos

¹¹ O tema do suicídio, por mais que não apareça com frequência em suas obras, foi recorrente na vida de Lovecraft. Muito doente desde a infância, órfão de pai - e de mãe, já que a mãe era muito doente -, criado pelos avós, a morte de seu avô serve de gatilho para que pense em acabar com a própria vida. Posteriormente, a morte de sua mãe também o leva a cogitar tal ideia, mas foi abandonada ao conhecer sua futura esposa, Sonia Haft Greene. Abandonado pela esposa, o suicídio de Robert E. Howard, um de seus grandes amigos, também o abala profundamente. (Informações reunidas a partir de textos disponíveis em: <http://revistagalileu.globo.com/blogs/estante-galileu/noticia/2016/11/h-p-lovecraft-contra-vida.html>; <http://nerdgeekfeelings.com/literatura-lovecraft-uma-minibiografia-do-colosso-do-terror/>; <http://formigaeletrica.com.br/livros/h-p-lovecraft-o-horror-em-suas-cores-mais-macabras-final/>)

Evangelhos¹². Como é sabido pela religião cristã, um dos suicídios mais famosos é o de Judas Iscariotes. Na obra de Saramago, ao ver Judas, Jesus pensa sobre trazê-lo de volta à vida, mas não o faz. O milagre, entendido como o elemento fantástico, mesmo tão próximo do suicídio e de sua possível reversão, não acontece.

De volta ao realismo mágico e sua forte influência hispano-americana, o mexicano Ruan Rulfo, no romance *Pedro Páramo* (1955), insere um breve ato suicida entre um de seus personagens. Eduviges, amiga da esposa de Pedro Páramo, cometera suicídio, ato não perdoado pelos padres, o que a leva a pertencer a Comala, uma espécie de purgatório, junto aos demais pecadores. Seu suicídio atua como a chave de entrada para a cidade fantástica de Rulfo. Outro grande exemplo do realismo mágico é Gabriel García Márquez. Em *Cem anos de solidão* (1967), Pietro Crespi, disputado por Rebeca e Amaranta, e por fim, rejeitado por ambas, suicida-se. Nesse romance, como no de Rulfo, o suicídio ocorre entre personagens secundários, mas destoando-se deste, o suicídio aparece completamente desvinculado de qualquer elemento fantástico. Mas, mesmo quando imersos em um universo maravilhoso, como o criado por J. R. R. Tolkien na trilogia *O senhor dos anéis* (1954-1955), o suicídio não estará necessariamente vinculado a ele. No seu último livro, *O retorno do rei* (1955), Denethor, regente do reino de Gondor, de luto pela morte de seu filho Boromir, sucumbe ao desespero ao ver a perdição de suas terras. Por isso, decide acabar com a sua vida queimando-se vivo. A Terra Média de Tolkien, portanto, guarda um pequeno caso de suicídio, silenciado pelas demais batalhas e buscas do anel.

A partir de todas as narrativas citadas até aqui, conseguimos percorrer alguns dos grandes ícones da literatura fantástica. Na seleção feita, tentamos aproximar o elemento fantástico daquilo que descreve Roas, ou seja, algo que altere nossa consciência de realidade e, complementando com Todorov e Ceserani, nos inquiete. Dessa forma,

¹² Na Bíblia – que, a depender do ponto de vista, também pode ser tomada como um texto permeado de elementos fantásticos –, encontramos outras ocorrências de suicídio além da do próprio Judas Iscariotes (Mateus, 27:3-5), tais sendo: Sansão (Juízes, 16:25-30), Saul (Samuel, 31:2-5), e Aquitofel (Samuel, 17:23).

ficções científicas, distopias e utopias não entraram para a lista de seleções¹³. Porém, estamos cientes de que tais escolhas são limitadas, pois refletem apenas uma parte da literatura fantástica, podendo haver outras obras que se encaixem nas categorias estabelecidas.

MINHA FUGA ERA VÁ: CONCLUSÃO

O suicídio na literatura é, ainda, pouco estudado. Os estudos sobre o tema, ainda em desenvolvimento, focam, geralmente, em romances ou poemas em que a ânsia de morte se faz presente em um mundo já conhecido. Diferente é tentarmos criar um caminho dentre as realidades várias da literatura fantástica, e, talvez por isso, estabelecer relações com os estudos sobre suicídio não seja tão fácil, mas possível. Em *Suicide & attempted suicide* (1964), Erwin Stengel elabora uma análise quantitativa sobre os tipos de atos suicidas e sua proporção em relação ao sexo, raça e época. Ao apresentar os dados numéricos sobre os métodos de suicídio na Inglaterra e País de Gales em 1959 a 1959, podemos evidenciar nos números que: a morte por envenenamento é muito mais recorrente entre mulheres, enquanto que enforcamento ou armas de fogo, são para homens (Stengel 1964: 34). A amante de Dorian Gray escolhe envenenar-se com ácido prússico, ao passo que o personagem de Doistoiévski, em *O sonho de um homem ridículo*, compra uma pistola para estourar a têmpora direita, assim como tenta o ex-mágico de Rubião. Mortes mais violentas, como por cortes ou estrangulamento, são mais recorrentes em homens, o que remete a alguns casos: o monstro de Shelley, que escolhe morrer queimado em uma pira; a morte do duplo de Dorian Gray e William Wilson, por instrumentos de corte, e o personagem de Carrère, com sua navalha.

Ameaçado pelo absurdo, retomando Roas, o sujeito perde as bases racionais que o prendiam. O absurdo, apesar de em contextos diferenciados, é também abordado por Camus em *O mito de sísifo*

¹³ Em uma breve pesquisa, encontramos algumas distopias que se relacionam com o tema do suicídio, dentre elas: *O conto da aia* (1985) de Margaret Atwood, *Caixa de Pássaros* (2014) de Josh Malerman, o conto “O reparador de reputações”, do livro *O rei amarelo* (1895) de Robert W. Chambers, e *A Estrada* (2006) de Cormac McCarthy.

(1942). Para Camus, “Um mundo que se pode explicar, mesmo com raciocínios errôneos, é um mundo familiar. Mas num universo repentinamente privado de ilusões e de luzes, pelo contrário, o homem se sente um estrangeiro” (Camus 2010: 20), e é partindo desse sentimento que nos aproximamos do inquietante fantástico. O sentimento de não pertencimento, assim como ocorre nos personagens frente ao elemento sobrenatural que invade, faz com o suicídio pareça uma saída mais próxima. O mundo absurdo, para Camus, parte da estranheza:

Um grau mais abaixo e surge a estranheza: perceber que o mundo é “denso”, entrever a que ponto uma pedra é estranha, irreduzível para nós, com que intensidade a natureza, uma paisagem pode se negar a nós. No fundo de toda beleza jaz algo de desumano, e essas colinas, a doçura do céu, esses desenhos de árvores, eis que no mesmo instante perdem o sentido ilusório com que os revestimos, agora mais longínquos que um paraíso perdido. A hostilidade primitiva do mundo, através dos milênios, remonta até nós. Por um segundo não o entendemos mais, porque durante séculos só entendemos nele as figuras e desenhos que lhe fornecíamos previamente, porque agora já nos faltam forças para usar esse artifício. O mundo nos escapa porque volta a ser ele mesmo. Aqueles cenários disfarçados pelo hábito voltam a ser o que são. Afastam-se de nós (Camus 2010: 28-29).

Frente a esse mundo absurdo, “O espírito que chega aos confins deve emitir um juízo e determinar suas conclusões. Aí se localizam o suicídio e a resposta” (Camus 2010: 40-41). Farto dos infortúnios de Hyde, abandonado pela sociedade e por seu criador, atormentado pelos pesadelos da infância, “À sua maneira, o suicídio resolve o absurdo. Ele o arrasta para a própria morte” (Camus 2010: 66). Assim, o suicídio se liga ao fantástico, seja por consequência *de*, através *de*, ou apenas mencionado em suas (entre)linhas.

REFERÊNCIAS

- CARRÈRE, Emmanuel. *O bigode*. Trad. Vivian Mara. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman, Paulina Watch. 8 ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2010.

- CESERANI, Remo. *O fantástico*. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- DOSTOIÉVSKI, Fiodor. O sonho de um homem ridículo. Trad. Vadim Nikitin. In: _____. *Contos reunidos*. 2 ed. Org. e apres. Fátima Bianchi; trad. Priscila Marques e outros. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 407-425.
- FREUD, Sigmund. O inquietante. In: _____. *História de uma neurose infantil: o homem dos lobos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GAIMAN, Neil. *O oceano no fim do caminho*. Trad. Renata Pettengill. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.
- GILMAN, Charlotte Perkins. *O papel de parede amarelo*. Trad. Diogo Henriques. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.
- HOFFMANN, E. T. A. *O homem da areia*. Trad. Fernando Sabino. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2010.
- POE, Edgar Allan. *Histórias Extraordinárias*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 234-253.
- ROAS, David. La amenaza de lo fantástico. In: _____ (org). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libras, 2001.
- RUBIÃO, Murilo. *O pirotécnico Zacarias e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SARTRE, Jean Paul. Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem. In: _____. *Situações I, críticas literárias*. Trad. Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Trad. Márcia Xavier de Brito, Carlos Primatei. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017.
- STENGEL, Erwin. *Suicide & attempted suicide*. Harmondsworth: Penguin, 1964.
- STEVENSON, Robert Louis. O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde. In: _____. *O clube do suicídio e outras histórias*. Trad. Andréa Rocha. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castelo. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. Doris Goettems. São Paulo: Editora Landmark, 2014.





O suicídio de Van Gogh ou Da incompatibilidade entre psiquiatria e arte a partir de Artaud*

Renan Pavini

*os artistas, nas suas novelas ou nos seus dramas são,
geralmente, pobres organismos enfermos que,
por influências hereditárias ou por influências do meio,
abandonam o bom caminho, e acabam por espalmar-se
de encontro ao suicídio ou ao manicômio
(Siguele, *Literatura trágica*, 1911: 149)*

* Artigo inédito.

Artaud escreve que “Van Gogh não morreu em um estado de delírio” e nem “se suicidou num gesto de loucura”, mas “a sociedade, para puni-lo por se ter desvencilhado dela, o suicidou”. Esse é o tema central do texto *Van Gogh, le suicidé de la société* (1947), que, somado a dois outros textos de seu período surrealista que trazem a temática do suicídio de forma explícita - *Sur le suicide* (1925) e *Le suicide est-il une solution?* (1925) -, acusa as instituições de tentarem impedir que homens de gênio (como Van Gogh, Nerval, Lautréamont, Nietzsche) venham a revelar verdades que a própria sociedade não estaria pronta a escutar. Artaud não escreve de forma desinteressada, escreve de dentro do próprio asilo psiquiátrico, no qual foi internado por volta de 12 anos - levando em conta toda sua trajetória - e submetido a mais de 50 sessões de eletrochoques². Por esse motivo, o poeta acusa a sociedade de criar suas instituições com a finalidade de conter o avanço da intensidade do viver artístico e primar por indivíduos dóceis. Partindo dessa afirmação, tentaremos mostrar como o advento da psiquiatria, desde Pinel, estabeleceu como grande critério patológico a noção de *intensidade de vida*, e como foi sob esse critério que houve uma impressionante conjugação entre a *vida de artista* e a *loucura*, com o intuito de levar à morte existências que fogem do critério de normalidade. Como é notório para Artaud, o suicídio nada mais seria do que uma entre outras patologias no campo da psiquiatria que deve ser encarada como um engodo, uma ferramenta para dar fim a seres considerados perigosos por uma sociedade que tem todo o interesse nessas mortes. É por esse mesmo motivo que tomaram Artaud por louco, segundo o próprio, e é também por isso que a sociedade criou instituições para identificar seus loucos.

A VIDA DE ARTISTA: A RECUSA DO MUNDO

Em uma carta de maio de 1888, endereçada a seu irmão Théo, depois de comentar os aspectos antinaturais e inumanos dos costumes parisienses, Vincent Van Gogh (2010: 200, grifo nosso) escreve que

² Sobre a relação de Artaud com seu psiquiatra, Gaston Ferdière, cf. nosso artigo: PAVINI, Renan. “Linguagem e morte em Antonin Artaud”. *Estação literária*. Londrina, Volume 12, p. 469-485, jan. 2014.

“dadas as circunstâncias, será preciso contentar-me em fazer quadros. O que não é propriamente a felicidade, e nem a verdadeira vida, mas o que é que você quer? Mesmo esta *vida artística*, que sabemos não ser a verdadeira, parece-me tão vívida e seria uma ingratidão não contentar-se com ela”. Diante dessas palavras, poder-se-ia supor que Van Gogh escolheu renunciar à vida ao viver a vida de artista. Embora isso seja em algum aspecto verdadeiro, teríamos que acrescentar que Van Gogh optou por uma vida intensa, sacrificial e carregada de dissabores, ou seja, uma vida franca.

Para melhor esclarecermos essa *vida de artista*, podemos nos voltar para o vínculo que Foucault estabeleceu entre vida e verdade, como um acontecimento eminentemente moderno no que se refere à arte³. Esse vínculo se apresentou sob uma forma muito característica: “a ideia de que a própria arte, quer se trate da literatura, da pintura ou da música, deve estabelecer com o real uma relação que não é mais da ordem da ornamentação, da ordem da imitação, mas que é da ordem do desnudamento, do desmascaramento, da decapagem, da escavação, da redução violenta ao elementar da existência” (Foucault 2011: 164-165).

No caminho de encontrar o vínculo entre *vida de artista* e verdade, Foucault afirma que aquela, como um acontecimento moderno, na forma que se assume, é o testemunho de que a arte é a sua verdade. E, frente a essa constatação, encontra dois princípios: no primeiro, a arte é capaz de dar à existência uma forma de ruptura em relação às demais formas de vida, uma forma que é a da verdadeira vida; e, o segundo, decorrente do primeiro princípio, é de que, se a arte tem a forma da verdadeira vida, em contrapartida, a vida é a própria garantia de toda a

³ Michel Foucault levanta a hipótese, em sua aula de 29 de fevereiro de 1984, da existência de um antiplatonismo e um antiaristotelismo na arte moderna que adviria com a vida de artista. Ao colocar que o cinismo como doutrina desapareceu ao longo da história da Europa, Foucault ressalta que ele ainda permaneceu como atitude e maneira de ser. Tomando como insuficiente a literatura alemã do começo do século XX, que sugere o cinismo como uma manifestação da individualidade, Foucault acrescenta ao cinismo o relacionamento entre formas de existências e a manifestação da verdade e, por conseguinte, o autor encontra no cerne do cinismo a forma de existência como escândalo vivo da verdade. Fora a arte moderna, também se observa essa relação nos movimentos religiosos ao longo da idade média e nas práticas políticas do século XIX.

obra, que se enraíza nela e a partir dela, pertencendo à dinastia e ao domínio da arte.

Esse é um dos motivos segundo os quais, para Foucault, a arte na modernidade se liga ao cinismo, sendo uma manifestação escandalosa, uma ruptura. Outro motivo é que a arte como desnudamento e redução ao elementar da existência “se constitui como lugar de irrupção do debaixo, do embaixo, do que, na cultura, não tem direito, ou pelo menos não tem possibilidade de expressão” (Foucault 2011: 165). Ao referir-se a Manet, Baudelaire e Flaubert, Foucault entende a arte como lugar de irrupção do elementar e desnudamento da experiência que foge dos cânones tradicionais da estética:

E com isso a arte estabelece com a cultura, com as normas sociais, com os valores e os cânones estéticos uma relação polêmica de redução, de recusa e de agressão. É o que faz a arte moderna desde o século XIX, esse movimento pelo qual, incessantemente, cada regra estabelecida, deduzida, induzida, inferida a partir de cada um desses atos precedentes, se encontra rejeitada e recusada pelo ato seguinte. Há em toda forma de arte uma espécie de permanente cinismo em relação a toda arte adquirida (Foucault 2011: 165).

Acreditamos que seja sob essa perspectiva que podemos colocar a passagem da carta de Van Gogh sobre a recusa do mundo. Isso porque, é necessário frisar, o pintor se viu deslocado dos costumes que o cercavam, renunciando ao mundo para afirmar a vida que desnuda o próprio mundo, seus limites e sua falta de liberdade, ou seja, essa deliberada renúncia de Van Gogh (*apud* Coli 2006: 20-21) vem em tom de afirmação através de seu pincel:

Vivo portanto como um ignorante, que só sabe de uma coisa com certeza: devo levar a cabo em alguns anos uma tarefa determinada; não é necessário apressar-me excessivamente, pois isso não leva a nada - devo limitar-me ao meu trabalho, com calma e serenidade, tão regular e ardentemente quanto possível; o mundo me importa pouco, a não ser pelo fato de que tenho uma dívida para com ele, e também, pois nele deambulei durante trinta anos, a obrigação de lhe deixar por gratidão algumas lembranças em forma de desenhos ou quadros - que não foram feitos para agradar tal ou qual tendência, mas para exprimir um sentimento humano sincero. Logo, minha obra constitui meu único

objetivo - se eu concentrar todos meus esforços nesse pensamento, tudo o que fizer, ou não, se tornará simples, e fácil, na medida em que minha vida não será semelhante a um caos e em que todos os meus atos tenderão para esse fim. [...] Você me compreenderá que sou levado pelo desejo de empreender energicamente meu trabalho.

Não nos enganemos: embora, em 1883, Van Gogh tenha depositado expectativas, a experiência de renúncia do mundo não lhe foi um caminho simples nem fácil de percorrer, por mais que sob nossos olhos pósteros, possa aparecer. Van Gogh ocupa um importante lugar entre os ilustres pintores da história da arte, seu valor nos é indiscutível - um simples rabisco de Van Gogh hoje seria leiloado por um preço inimaginável. Entretanto, não foi assim durante sua vida. Viveu sem fama, sem *status*, ignorado e solitário, vendeu um único quadro em vida a sua amiga Anne Boch: *Parreira vermelha*.

Como sabemos, a biografia de Van Gogh carrega muitos desafetos e duras experiências; seguem algumas lembranças: aos 15 anos teve que interromper seus estudos por falta de dinheiro; aos 20 anos tem seu primeiro pedido de casamento recusado por Úrsula; aos 24 anos, com a ideia fixa de ser pastor, não consegue adentrar a faculdade de teologia; um ano depois, recebe a missão como evangelizador leigo e dirige-se para uma mina de carvão situada numa região muito pobre de Borinage, cuidando de doentes e vivendo quase na indigência. Devido ao seu zelo excessivo e sua exaltação mística, é demitido de suas funções; em 1881, apaixona-se por sua prima Kee Vos, mas é repudiado por sua família e acaba por queimar a própria mão; em 1882, decide casar-se com a problemática Sien, uma prostituta alcoólatra que tem um filho e se encontrava grávida de outro; em 1885, morre seu pai; 1887, suas relações com Théo se tornam insustentáveis; em 1888, corta sua orelha por conta de sua conturbada relação com Gauguin; em 1889, é internado e, em 1890, dá um tiro em seu próprio peito, morrendo dois dias depois. Sempre viveu em estado de pobreza e frequentemente era arrebatado por crises violentas. Conseguia sobreviver financeiramente pelas mesadas de seu irmão e, acrescenta-se

a esses acontecimentos, sempre foi tocado por uma profunda sensibilidade, sendo frequentemente tachado de louco⁴.

Todas essas dificuldades foram transformadas por Van Gogh em uma vida apaixonada, onde luz – predominantemente amarela em seus quadros – dá vida às coisas. Sua loucura foi ter vivido sua vida de pintor e, por causa disso, ter se decepcionado com a vida dos homens comuns: eis sua loucura, como ele próprio sabia, uma loucura solar que, num gesto de afastamento do mundo, volta-se a ele com uma energia que subverte o limite do homem normal – ou normatizado. Ou, nas palavras de Marthe Robert (1968: 172-173), “o louco, aqui, não está irremediavelmente perdido, não é um fantasma perdido para nós, ‘do outro lado’, mas uma abertura real que, embora seja forçado a permanecer por vezes avesso ao mundo, soube ver também esse mundo com um olhar ardente, paciente, cuidadoso”⁵.

VIDA ARTÍSTICA VERSUS CULTURA DESINTERESSADA

A respeito do texto *Van Gogh, le suicidé de la société*, publicado um ano antes da morte de Artaud, Gérard Durozoi (1975: 208) comenta: “de sua descoberta da pintura de Van Gogh, em 1947, Artaud volta com a impressão de que o pintor tinha vivido uma aventura e uma luta

⁴ Também podemos acrescentar a esses episódios as palavras de Marthe Robert (1968: 172-173), em “Le génie et son double”, quando, ao assimilar Van Gogh a outros homens de gênio, observa no pintor uma profunda singularidade impossível de ser reduzida a um sentido comum ou geral. Não à toa que Van Gogh se esforça – e sofre com tal esforço – em conhecer as causas e os efeitos provindos de sua extremada sensibilidade: “os esforços conjugados de prazerosas disciplinas ganharam, sobre o desconhecido, um imenso terreno, as grandes figuras em que a loucura e o gênio selam as mais estreitas alianças – Hölderlin, Nietzsche, Nerval, Strindberg, Van Gogh, Artaud, para só citar os concretos casos psiquiátricos – continuam de ser, para nosso saber, um sujeito perturbado e, para o espírito em geral, algo como uma provação ou um desafio. Entretanto, nesses casos cuja vasta literatura é amparada sem reduzir o trágico, Van Gogh figura, às vezes, o exemplo e a exceção: exemplo, por que ele reuniu tudo o que provoca admiração, amor, temor, piedade; exceção, por que a loucura é, em alguns momentos, possuída, não levando a falar propriamente de nenhuma alienação. [...] nada em sua imensa pintura transparece quimeras delirantes ou artimanhas da loucura, e, mesmo assim, é louco, o próprio o sabe. Ali onde os outros reivindicam sua loucura como um privilégio para ver cada vez mais longe que os homens comuns, Van Gogh se esforça para conhecer as causas e os efeitos de si, que quase sempre o domina soberanamente. Daí seu desafio de explicação, que a ciência tenta conhecer para conceber essa ordem e esse caos, ou lhe encontrar ao menos um alojamento, um sentido comum”.

⁵ Tradução nossa. O mesmo se aplica a todas as outras citações utilizadas ao longo desse texto cujos originais se encontram em língua estrangeira.

exatamente iguais as suas”. Essa identificação pode ser facilmente encontrada no texto do próprio Artaud (2004: 1448-1449):

O doutor Gachet não dizia a Van Gogh que estava ali para corrigir sua pintura (como eu ouvi o doutor Gaston Ferdière, médico-chefe do asilo de Rodez, dizer-me que estava ali para corrigir minha poesia), mas ele o mandou pintar motivos exteriores, enterrar-se numa paisagem para escapar do mal de pensar. Só que, apenas Van Gogh virava a cabeça, o doutor Gachet lhe desligava o interruptor do pensamento. Como quem não quer nada, mas com um torcer de nariz depreciativo de algo sem a menor importância, em que todo o inconsciente burguês da terra inscreveu a velha força mágica de um pensamento cem vezes reprimido. [...] Também sou como o pobre Van Gogh, já não penso mais, mas dirijo cada dia com mais proximidade as formidáveis ebulições internas e seria estranho que um médico qualquer viesse censurar-me por eu me fatigar.

Ao aproximar a experiência de Van Gogh da sua, Artaud defende a tese de que “Van Gogh não era louco” e nem “morreu em um estado de delírio”; ao contrário, a sociedade, através da instituição psiquiátrica, teve que declará-lo louco para calá-lo e matá-lo – levá-lo a cometer suicídio – para desqualificar a força e a potência de sua arte: “Pois não é um certo conformismo de costumes que a pintura de Van Gogh ataca, mas aquele próprio das instituições. E mesmo a natureza exterior, com seus climas, marés e tempestades equacionais, não pôde manter sobre a terra, depois da passagem de Van Gogh, a mesma gravitação de antes” (Artaud 2004: 1440).

Artaud (1978: 9) escreve no prefácio de *Le théâtre et son double* que “nunca, quando é a própria vida que se vai, se falou tanto de civilização e cultura. E há um estranho paralelismo entre este desabamento generalizado da vida que está na base da desmoralização atual e o cuidado de uma cultura que nunca coincidiu com a vida, e que é feita para reger a vida”. Todo o prefácio está a problematizar que a separação entre vida e cultura também acarretou na oposição entre arte e vida. O que Artaud toma por urgência não é a defesa de uma cultura que mina o pensamento ao fazer promessas de bem estar, paz e alimentos, mas a possibilidade de se extrair da cultura “ideias cuja força

viva é idêntica à da fome”. O poeta requer a cultura como um segundo espírito, diferentemente da forma como ela se constituiu desde o iluminismo – com sistemas de pensamento ou sistemas filosóficos intelectualmente separados da vida. Entendendo a cultura como separada da vida, Artaud (1978: 12) acrescenta: “o que nos fez perder a cultura, foi nossa ideia ocidental de arte e o proveito que lhe retiramos. Arte e cultura não podem andar juntas, contrariamente ao uso que delas fazemos universalmente”. Como se observa, a separação entre vida e cultura, segundo Artaud, deve-se à ideia ocidental de arte; mas que ideia de arte é essa? Nada mais do que uma arte separada da vida, uma arte para espectadores, para homens que contemplam em repouso: “à nossa ideia inerte e desinteressada de arte, uma cultura autêntica opõe uma ideia mágica e violentamente egoísta, a saber, interessada” (Artaud 1978: 13)⁶.

É sob essa perspectiva que a cultura ocidental nunca coincidiu com a vida e, por isso, é do interesse dessa mesma sociedade tachar de loucura visões de artistas que ultrapassam seu conformismo e sua tradição. É nesse sentido que Artaud (2004: 1251) escreve, em sua *Lettre sur Lautréamont*, que “calaram Baudelaire, Edgar Allan Poe, Gérard de Nerval e o impensável conde de Lautréamont. Porque tiveram medo de que suas poesias saíssem dos livros e revertissem a realidade”. É também por isso que fizeram Van Gogh se matar. Portanto, o resgate da vida, para Artaud, se faz necessário numa cultura que “cultuou” uma vida totalmente inerte, fruto de suas instituições que padronizam o indivíduo e apregoam e impõem a falência da própria vida e, conseqüentemente, da própria cultura. Artaud encontra na instituição psiquiátrica o principal veículo para separar a vida da cultura, ou seja, para conter a vitalidade e a intensidade do viver artístico. Não à toa, desde o nascimento da psiquiatria moderna, com Philippe Pinel, se estabeleceu como grande critério da doença a intensidade do

⁶ Há aqui um claro ataque a Kant, sobre sua ideia de arte desinteressada. Antes de Artaud, Nietzsche, em sua *Genealogia da moral*, já havia feito crítica muito semelhante (cf. terceira dissertação, § 6). Não à toa, a noção de intensidade, como mostraremos adiante através da ciência psiquiátrica, sempre estará ligada a uma noção de subjetividade idiossincrática, uma vez que é interessada. O homem normal, que se acredita guiado unicamente pela razão, deve ter o pleno controle sobre suas paixões, ou seja, o desinteresse acarreta na universalidade.

organismo: intensidade que gera a loucura, essa vida marginal e desequilibrada que se apresenta como um perigo social. Por isso é necessário, agora, uma *digressione* para entendermos como a vida em sua intensidade é tomada no conceito de doença.

A PSIQUIATRIA E A NORMALIZAÇÃO DA VIDA

Ao prestar honras a Pinel, Hegel, no § 408 de sua *Enciclopédia das ciências filosóficas*, frisa a decisiva filiação da definição de loucura no século XIX: a loucura só existe em seu fundo de razão. Nessa nova lógica, a oposição binária de Descartes entre razão e loucura sede lugar para a dialética de Pinel e Hegel, que colocam a loucura como “uma contradição na razão ainda presente”⁷ e, *par un coup de force*, sustentam a dialética que, em sua síntese, visa a superação, e, em consequência, promete a cura à loucura. Ao superar a loucura, o homem superaria suas próprias contradições para finalmente fazer reinar a razão. Evidencia-se a entrada decisiva da dialética na ciência psiquiátrica e, se Pinel pôde libertar os loucos das correntes que os aprisionavam durante o século XVIII, só o pôde por encontrar na loucura seu fundo de razão. A loucura não mais se encontra no espaço ético da escolha entre a verdade e o erro, entre a razão e a desrazão, não há mais uma oposição entre a busca da verdade (dúvida metódica) e a loucura (própria impossibilidade de pensamento); diferentemente do *ratio* cartesiano, agora a loucura é a contradição na própria razão, a desorganização da ordem racional. Nota-se que nesse momento é a razão que é contraditória e, por uma ironia, é pela existência da razão que é possível a existência da loucura. Pode-se falar agora de uma razão louca ou de uma *loucura lúcida*⁸. O grande advento de Descartes a Hegel, a Pinel, é que a loucura não é mais exterior à razão, mas é a

⁷ Pinel (2007, p. 86) em seu *Traité médico-philosophique*, nos fala de “reestabelecer a razão alienada”, que podemos entender a partir do seguinte caso: “Um dia, eu me comprometi com um dentre eles [os loucos], de um espírito muito culto, a escrever-me uma carta no momento exato em que ele tivesse os propósitos mais absurdos, e, entretanto, esta carta, que eu ainda conservo, é plena de sentido e de razão”. E aqui se convergem o pensamento de Pinel e de Hegel, pois ambos entendiam que essa contradição na própria razão (Hegel) ou essa razão alienada (Pinel), pode vir a curar-se.

⁸ Conceito elaborado pelo dr. Ulysse Trélat, que leva o título de sua mais conhecida obra: *folie lucide: étudiée et considérée au point de vue de la famille et de la société*. Paris: A. Delahaye, 1861.

própria razão, em suas contrariedades. O pensamento de Hegel e Pinel convergem no exato momento em que ambos pressupõem o doente mental como um ser racional. Sendo a loucura a contradição na própria razão que nunca deixa de existir, o louco passa então pela possibilidade de cura.

Hegel definiu a loucura como aquilo que é interno e, ao mesmo tempo, heterogêneo ao todo. De certa forma, a loucura é o rompimento da particularidade com a totalidade, do interior com o exterior; a loucura é subjetividade cindida, mas sempre pressupondo essa fissura, sempre pressupondo a efetividade, *c'est le déjà-là de la raison*.⁹ Absorvido em sua particularidade, a loucura é a extravagância em relação ao sistema ou, nas palavras do próprio filósofo, “esse estado é a ruína e a desgraça do espírito nele mesmo”. Neste estado, Hegel levanta um pequeno rol do que ele chama de determinações particulares: egoísmo do coração; vaidade; orgulho; fantasias; esperanças; amor; ódio. A loucura nada mais é do que a manifestação intensa dessas paixões sem a intermediação da sensatez e do universal, dos princípios teóricos ou morais¹⁰.

Assim se traça uma importante divisão entre o natural e o moral que trará profundas consequências à nascente psiquiatria, ou, como escreveu Joel Birman (1978: 119) em *A psiquiatria como discurso da moralidade*, “entre as paixões e as normas, entre a ordem corporal e a ordem moral, delimita-se a nova região da loucura”. Nesta nova região, que começa a se instaurar no final do século XVIII e início do século XIX, irá se desenvolver toda uma prática asilar através do regime disciplinar, como mostrado por Foucault, que tentará confinar essa

⁹ Foucault (1972 : 26), em *Histoire de la folie*, escreve que na idade média, “*la folie, c'est le déjà-là de la mort*”. Neste momento, Foucault quer mostrar com a loucura torna-se a personificação da própria morte no horizonte social da Idade Média e, por isso, torna-se também uma continuidade da lepra – ritual de exclusão que mostra que o leproso, vivo, é a presença mesma da morte. Tem-se uma diferença gritante em relação a essa nova definição. No século XIX, a loucura não traz mais consigo as forças fantásticas para justificar sua exclusão, mas reside na calma da razão. A loucura é contradição na razão e, por isso, passível de ser curada.

¹⁰ Encontramos na literatura psiquiátrica do século XIX essa recorrente contradição entre natural e moral, entre instinto e racionalidade. Como exemplo, basta lembrar-se da definição de idiotia dada por Édouard Séguin (1846: 107), em seu *Traitement moral, hygiène et éducation des idiots*: “A idiotia é uma enfermidade do sistema nervoso, que tem por efeito radical subtrair toda ou partes dos órgãos e das faculdades da criança à ação regular de sua vontade, que a entrega a seus instintos e a retira do mundo moral”.

vontade suprema da loucura, esses excessos das paixões livremente manifestadas¹¹.

“As paixões, quando são levadas ao excesso, são verdadeiras loucuras”, escreve Leuret (1840: 372) em *Observations médico-légales sur l’ivrognerie et la méchanceté*. Esse argumento nos conduz novamente a Hegel - a loucura torna-se intensidade e, em vista disso, possibilidade diante da razão. É por isso que a vontade, em Pinel, Esquirol ou Lauret, é o elemento regulador das paixões, dos afetos. Pinel (1809: II), na segunda edição do seu *Traité*, escreve que “ser-nos-ia estranho às verdadeiras noções de alienação se não nos remetermos à sua origem mais ordinária. As paixões humanas tornam-se muito veementes ou amarguradas pelas contrariedades vivas”. E Joel Birman (1978: 141, grifo nosso), por sua vez, salienta que

A preocupação básica, implícita no discurso da Psiquiatria em Pinel, é a de articular a problemática da alienação mental com a dos desejos imaginários e dos prazeres fictícios gerados pela sociedade. Para tal, ele retoma a teoria de Crighton para dela extrair uma racionalidade teórica, que lhe permita assegurar os prazeres válidos e os inválidos, os desprazeres impossíveis para a manutenção da Vida e os necessários, e daí opor como assegurada uma legalidade para a conservação da Vida, *colocando a alienação mental como ameaça para esta*. Entretanto, está em jogo a própria problemática da conservação da sociedade, que é medida pela adequação à suas regras básicas.

Crighton naturalizou as paixões através de uma racionalidade biológica que tomou os afetos em suas múltiplas variedades de intensidade, o que apresentam uma correlação com a ordem do corpo: os afetos seriam produzidos pelo organismo e, concomitantemente, agiriam sobre este, levando-o a modificações. Assim, (1) todos os afetos são diferenciados em suas experiências vivenciadas em seu espaço interno, tendo uma experiência singular que o caracteriza e o distingue dos demais e manifesta num contexto fisiológico específico. (2) A regulação e disposição dos afetos estão demarcadas pela intensidade no

¹¹ O grande momento sem dúvida é o internamento. Foucault, depois de mostrar como a noção de *panopticon* adentra ao regime asilar, relaciona de forma muito precisa como na psiquiatria de Pinel e Esquirol o asilo é uma ruptura brusca com a família e, se quisermos, com a sociedade.

organismo. E, por fim, (3) os afetos muito intensos são as paixões que produzem transtornos graves e prejudiciais para a manutenção do organismo, o que pode provocar a doença e até a morte (Birman 1978: 126-127).

Pinel inspira-se na racionalidade biologizante de Crichton, onde os afetos, dependendo de sua expressividade ou intensidade, podem tornar-se paixões que traçam a loucura. Sob essa perspectiva, Pinel considera que tanto o homem de razão quanto o louco são da mesma natureza, isso porque os afetos, dependendo de sua intensidade, poderiam - ao menos potencialmente ou virtualmente - levar qualquer sujeito à loucura. Entretanto, ele considerava a existência das paixões sem necessariamente ligá-las à ideia de um *obstáculo* para a realização de um desejo, ou seja, difere da posição de Crichton que pensa as paixões a partir da situação da falta, de *obstáculo* para a realização de um desejo, ou da polaridade prazer-desprazer.¹² Pinel retira como motor da história do organismo o princípio de prazer/desprazer, para controlar e normatizar essa polaridade no nível da sociedade. Assim, o que a nascente psiquiatria de Pinel estabeleceu, de modo diferente do biologismo de Crichton, foi a normalização da polarização prazer/desprazer para além do nível da simples natureza, numa regulação da *vida do sujeito* em suas inter-relações, na sociedade. Tal regulação foi importante para a psiquiatria gerar uma racionalidade teórica que pretendia normatizar a loucura, ou, como escreve Birman (1978: 139):

Se a Vida se mantém apesar do prazer, este poderia ser “comprimido”, restringindo, no plano da busca efetiva no espaço social, já que não se ameaçaria o organismo. É nestes termos que se pode falar de uma

¹² Crichton, em *An inquiry into the nature and origin of mental derangement*, distinguiu duas séries de desejos: desejos primitivos e paixões. Os primitivos estariam ligados às necessidades corporais (ex. fome, sede), que poderiam ser encontrados em um lugar específico do organismo (quando o sujeito tem sede, essa ausência permitiria localizar um “sentimento físico” no lábio ressecado, ou, ainda, quando se tem fome, poderíamos encontrar um mal-estar no estômago do sujeito). Já os desejos secundários - ou paixões - apareceriam no tempo após os desejos primitivos, quando estes não fossem satisfeitos ou tivessem algum obstáculo para sua satisfação. É na intensidade dessa falta que se apresenta como a grande diferença entre os primeiros desejos e as paixões: quanto maior a intensidade de uma paixão, maior seu obstáculo e seu desprazer, o que pode levar o sujeito a agitações e perturbações severas, isto é, pode levar o sujeito à loucura. Assim, Crichton, para pensar a loucura, opõe os sentimentos de prazer e desprazer.

moralização do prazer, já que ele ameaça a conservação da Sociedade. Seria preciso que ele não conservasse a Vida, no nível da argumentação teórica, para que não destruísse a existência social, já que o prazer desbordante, que não conheça limites para a sua satisfação, seria a fonte contínua de todos os excessos e a quebra de todas as medidas¹³.

É por isso que, em seu *Traité*, sobre Crichton, Pinel (2007: 53-54) afirma:

Crichton parece ter-se elevado a um ponto de vista tão vasto, inatingível ao metafísico e ao moralista, o qual diz respeito à consideração das paixões humanas vista como simples fenômenos da economia animal, sem ideia alguma de moralidade ou de imoralidade, e em suas simples relações com os princípios constitutivos de nosso ser, sobre os quais elas podem exercer efeitos salutareos ou nocivos. [...] O autor inglês poderia ter acrescentado que a vida social e a imaginação ardente estendem quase sem restrições a esfera das necessidades relativas à existência, acabando por fazer entrar aí a estima dos homens, as honras, as dignidades, as riquezas, a celebridade e são esses desejos fictícios que, sempre irritados e tão raramente satisfeitos, dão lugar frequentemente à inversão da razão.

Por mais que as paixões se manifestem no organismo do sujeito, isso não quer dizer que a causa delas se dê exclusivamente a partir dos afetos primitivos, de ordem natural. Pinel, para impor a racionalidade psiquiátrica, moralizou as paixões a ponto de tê-las por causa não somente um *obstáculo* natural, mas também tê-las por causa a própria sociedade. Em certo sentido, a normatização que propõe à racionalidade nascente irá perpetuar que o *obstáculo* não é apenas uma falta no organismo e que a vida não necessita de suas paixões, e, somado a isso, que a vida em sociedade faz surgir afetos que transcendem a economia animal – aquilo que Pinel chamou de desejos

¹³ Definida dessa forma a intensidade em relação à loucura, juntamente com a ideia que a intensidade deve ser comprimida para a razoabilidade, não tardamos por assimilar o movimento oposto que se concebeu com a experiência da arte. Vemos, por exemplo, a tentativa, em Nietzsche e Baudelaire, de buscar uma intensidade no viver e, assim, a própria criação. Há uma incompatibilidade entre conter a intensidade e afirmar intensamente a vida difícil de resolver, ou entre *criação e moralidade*.

fictícios – e, neste sentido, a própria sociedade, como um dos motivos para a regulação da doença, também é sua grande causadora¹⁴.

Abre-se, agora, a grande problemática: se o homem tem um corpo anatômico e uma organização específica e hierárquica de suas funções, sendo objeto do conhecimento científico, esse corpo não poderá ser reduzido unicamente a uma ordem animal. Acima desta, o corpo anatômico precisa de uma certa regularidade de suas funções, isto é, o corpo transcende a economia animal para se situar num discurso de valores e normas que são próprias do corpo humano. Estamos muito próximos daquilo que Foucault (2003: 220) afirma em *Le pouvoir psychiatrique*:

De fato, o instinto é precisamente este elemento ao mesmo tempo natural em sua existência, mas anormal em seu funcionamento anárquico, anormal cada vez que ele não é dominado, que ele não é reprimido. Este instinto, pois, ao mesmo tempo natural e anormal, como elemento, como unidade da natureza e da anomalia, é aquele cuja psiquiatria vai, pouco a pouco, tentar reconstituir o destino, desde a infância até a idade adulta, desde a natureza até a anomalia, e da anomalia até a doença.

A humanidade transcende a animalidade e, assim, submete o corpo do indivíduo a um sistema de regras que o controla e o limita. O que permite o contato de uma subjetividade para outra, as interpelações entre as subjetividades, são as regras traçadas, uma cadeia de comportamento e regulações do corpo e das inclinações morais, permitindo assim uma delimitação – variável – para as manifestações dos instintos e afetos (a ultrapassagem pressupõe as paixões, as loucuras, a doença). Essa delimitação variável, “definida pelo espaço das trocas, é o que define o que é humano ou inumano, normal ou anormal, saúde e doença” (Birman 1978: 99). Isto é, traça-se toda uma

¹⁴ O sujeito encontra-se no interstício, onde não tem a garantia nem da sociedade nem daquilo que há de mais natural em si. Se pender para qualquer lado, ele será tragado pela intensidade, pelo excesso e, portanto, em uma desenfreada paixão. Não é nem a sociedade que corrompe o homem e nem a animalidade que leva o homem as maiores loucuras, mas, agora, as duas igualmente são prejudiciais ao sujeito e nenhuma, seja a natureza ou a sociedade, são garantias para a normalidade do sujeito – bom motivo para sua reclusão. Observa-se que essa nova racionalidade desessencializa as paixões, uma vez que agora a vida pode ser bem vivida ao suprimi-las.

limitação para os instintos, para a animalidade e para a vida do sujeito em sociedade, limite regulado pelo permitido e pelas interdições, entre o razoável e o insensato e, também, limite traçado pelo trabalho, pelas instituições pedagógicas, por toda uma vigilância que impõe um processo disciplinar do corpo.

Nessa acepção, observamos que a verdadeira natureza do homem não são seus instintos, suas vontades e paixões, mas sua razão que se faz cativa, uma vez que a loucura só pode se manifestar pressupondo-a, como apontamos. Ora, a verdade que se encontra tanto no homem sadio como no homem louco é a razão, é por esse motivo - enquanto natureza que participa dos dois estados do homem e, portanto, de sua verdade - que se permite ao sujeito tomar o caminho da cura. Ora, o grande papel do internamento é reconduzir a loucura à essência do homem, isto é, à sua verdade, à sua razão:

É por que ela [a razão] conduz a loucura a uma verdade que é ao mesmo tempo verdade da loucura e verdade do homem, a uma natureza que é natureza da doença e natureza serena do mundo [...]. Vê-se por onde o positivismo pode se aceder nesta dialética, onde nada, portanto, parece anunciá-la, pois tudo aponta para experiências morais, a temas filosóficos, as imagens sonhadas do homem. Mas o positivismo só será a contração deste movimento, a redução desse espaço místico; ele admitirá desde o início, como evidência objetiva, que a verdade da loucura é a razão do homem, o que inverte inteiramente a concepção clássica pela qual a experiência da desrazão na loucura contesta tudo o que pode haver de verdade no homem. Doravante, todo o domínio objetivo sobre a loucura, todo conhecimento, toda verdade formulada sobre ela será a própria razão, a razão recoberta e triunfante, a solução da alienação (Foucault 1972: 495-496).

Se a verdade da loucura é a razão do homem, não sendo o louco mais desrazão, a doença agora ganha o estatuto - diferentemente daquele de Descartes - de desordem, desequilíbrio, ou, como disse Hegel, “contradição na razão ainda presente”. Substancialmente, o louco não é diferente do homem sadio e, se a loucura começa a ser vista como uma possibilidade humana, coube ao alienista assegurar quem é doente mental e, uma vez diagnosticado, levá-lo novamente ao reencontro da

razão, à cura. Sobre essa nova configuração, Isaias Pessotti (1996: 73) escreve que no *Traité* de Pinel, o louco “aparece apenas como um desequilíbrio na razão ou nos afetos. [...] Ele é um homem com a razão desequilibrada ou com os afetos descontrolados”. Vendo essa grande revolução no domínio da loucura e o poder de cura que a psiquiatria agora garante frente ao sujeito desequilibrado, Pessotti (1996: 74) encontra em Pinel uma “postura simultaneamente filosófica, ética (filantrópica) e científica” e a psiquiatria inaugurada por Pinel é “uma filosofia humanística fundada no valor absoluto do homem livre”¹⁵.

Foucault, por sua vez, entende que o gesto mítico de Pinel – de libertar os loucos de suas correntes e de sua animalidade – não devolveu à loucura sua liberdade,¹⁶ mas os encerraram sobre uma nova visibilidade, ainda sob coação e vigilância do olhar do julgador: “seria muito justo dizer que ela revestiu o olhar absoluto do vigilante da palavra indefinidamente monologada do vigiado – conservando assim a velha estrutura asilar do olhar não-recíproco, porém, equilibrando-o, numa reciprocidade não-simétrica, pela nova estrutura da linguagem sem resposta” (Foucault 1972: 482). Tal monólogo se sustenta porque Pinel entende que é necessário resgatar algo que é inalienável pela loucura, seu sentido moral mesmo, algo que ainda permanece intocável no mais louco sujeito:

Mas, só posso, geralmente, prestar um belo testemunho às virtudes puras e aos princípios severos que manifesta frequentemente a cura. Em alguma parte, exceto nos romances, vi esposos muito dignos de apreços, pais ou mães muito ternos, amantes muito apaixonados,

¹⁵ Há uma grande literatura em homenagem a Pinel. Na verdade, a maioria dos manuais de história da psiquiatria toma Pinel como o grande libertador dos loucos, que os livrou das correntes e lhes devolveu a liberdade. Esse é um dos motivos que Foucault dirigiu sua crítica, para desmistificar este “ato”. Há uma curiosidade para nós, brasileiros: Pinel teve dois filhos, Scipion Pinel e Charles Pinel. Este veio ao Brasil em 1829 e dedicou-se ao estudo das orquídeas. Constituiu família, tendo sete filhos. Assim a linhagem de Pinel se alastrou em solo brasileiro, principalmente nos estados do Rio de Janeiro e Minas Gerais. Na quarta geração da família Pinel no Brasil, encontramos a piloto Lucy Lúpia Pinel Balthazar Alves de Pinho, que escreveu um apaixonado livro sobre o pai da psiquiatria moderna, seu trisavô: *A história de Philippe Pinel – Esperança dos insanos*. Como o próprio título do livro já se deixa deduzir, a autora acompanha a vasta literatura de exaltação a Pinel, sem qualquer olhar crítico. Este não é o caso dos livros de Pessotti.

¹⁶ Foucault (1972: 531) escreve que “a liberdade do louco, essa liberdade que Pinel, com Tuke, pensava ter dado ao louco, já pertencia há muito tempo ao domínio de sua existência. Certamente, ela não foi nem dada nem oferecida em nenhum gesto positivo”.

peças muito ligadas aos seus deveres do que a maioria dos alienados felizmente levados à época da convalescência (Pinel 1809: 141)¹⁷.

Depois de comentar essa afirmação de Pinel, Hegel (1995: 164) escreve que o sucesso do tratamento moral advém da confiança que os psiquiatras adquirem frente aos loucos, que só pode “ser obtida porque os dementes são ainda seres éticos”¹⁸. É essa inalienável eticidade racional que o alienista deve restaurar, obscurecida pela loucura. Por isso, a reclusão e o internamento se fazem necessários para o alienista reabilitar esta obscurecida essencialidade do homem (sua razão, sua eticidade) e conter a intensidade de suas paixões e ficções para a vida.

A VIDA INARTÍSTICA OU DO HOMEM NORMAL

O *Dictionnaire de médecine* de Émile Littré (1905: 1122) define normal do seguinte modo: “normal (*normalis*, de *norma*, regra) que é conforme à regra, regular”. E Georges Canguilhem (2000: 95), em *O normal e o patológico*, comenta essa definição:

A brevidade deste verbete num dicionário médico nada tem que possa nos surpreender depois das observações que acabamos de expor. O *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* de Lalande é mais explícito: é normal, etimologicamente - já que a *norma* significa esquadro - aquilo que não se inclina nem para a esquerda nem para a direita, portanto o que se conversa num justo meio-termo; daí derivam dois sentidos: é normal aquilo que é como deve ser; e é normal, no sentido mais usual da palavra, o que se encontra na maior parte dos casos de uma espécie determinada ou o que constitui a média ou o módulo de uma característica mensurável. Na discussão desses

¹⁷ Na primeira edição de seu *Traité*, encontramos: “Posso apenas dar um testemunho vívido de suas qualidades morais. Em nenhuma parte, excetuando-se nos romances tão apaixonados, patriotas mais puros e mais magnânimos, do que no hospício dos alienados, nos seus intervalos de razão e de calma, sendo que o homem sensível pode lá desfrutar, a cada dia, de alguma cena enternecedora” (Pinel 2007: 80).

¹⁸ Pinel (2007: 72-73) criticava o entendimento que se tinha da alienação até então, que tomava o louco por incurável, pois era um ser desprovido de razão: “A alienação do entendimento é geralmente vista como produto de uma lesão orgânica do cérebro e, conseqüentemente, incurável, o que em grande número de casos é contrário às observações da anatomia. Os asilos públicos consagrados aos alienados foram considerados lugares de reclusão e isolamento para enfermos perigosos e dignos de serem sequestrados da sociedade, e desde então seus guardiães, frequentemente desumanos e sem luzes, autorizam-se atos arbitrários de dureza e violência contra eles”.

sentidos, fizemos ver o quanto esse termo é equívoco, designando ao mesmo tempo um fato e “um valor atribuído a esse fato por aquele que fala, em virtude de um julgamento de apreciação que ele adota”. Fizemos ver, também, o quanto esse equívoco foi facilitado pela tradição filosófica realista, segundo a qual toda a generalidade é indício de uma essência e, portanto, uma generalidade observável de fato adquire o valor de perfeição realizada, um caráter comum adquire um valor de tipo ideal.

No que compete ao equívoco da tradição realista, Canguilhem remete a Auguste Comte (*apud* Canguilhem 2000: 28) que liga o princípio sociológico - “o progresso nada mais é que o desenvolvimento da ordem” - ao aforismo de Broussais: “qualquer modificação, artificial ou natural, da ordem real diz respeito somente à intensidade dos fenômenos correspondentes... apesar das variações de grau, os fenômenos conservam sempre a mesma disposição, já que qualquer mudança de natureza [...] é considerada contraditória”. Assim, Comte (*apud* Canguilhem 2000: 29), acompanha o livro de Broussais, *L'irritation et de la folie* (1828), ao afirmar que “os fenômenos da doença coincidem essencialmente com os fenômenos da saúde, da qual só difere pela intensidade”. Comte deu a esse princípio uma validade universal, estendendo seu alcance não só aos fenômenos biológicos, mas também sociológicos e psicológicos. E, sobre isso, comenta Canguilhem (2000: 28):

Comte atribuiu a Broussais o mérito que na realidade cabe a Bichat, e antes dele a Pinel, de ter proclamado que todas as doenças aceitas como tal, são apenas sintomas, e que não poderiam existir perturbações das funções vitais sem lesões de órgãos, ou melhor, tecidos. Mas sobretudo, acrescenta Comte, “jamais se concebeu de maneira tão direta e tão satisfatória a relação fundamental entre a patologia e fisiologia”; com efeito, Broussais explica que todas as doenças consistem basicamente “no excesso ou falta de excitação dos diversos tecidos abaixo ou acima do grau que constitui o normal”. Portanto, as doenças nada mais são que os efeitos de simples mudanças de intensidade na ação dos estimulantes indispensáveis à conversação da saúde (Canguilhem 2000: 28).

Para Comte, esse princípio se inicia com Broussais; entretanto, como alerta Canguilhem, ele já se encontrava em Pinel e, posteriormente, em Bichat¹⁹, e, poderíamos também dizer, em Hegel. Independente da paternidade do princípio, o que nos interessa é a forma como ele operou em relação ao normal e o anormal. O caráter comum adquirido pelo valor social é tomado como ideal e, a partir dessa premissa, os indivíduos um pouco à direita ou um pouco à esquerda são considerados anormais. A intensidade surge decididamente como critério da divisibilidade entre a doença e a saúde, uma vez que pressupõe a relação entre normalidade/generalidade e anormalidade/particularidade (excesso ou falta) ou, como quer Hegel e Pinel, a loucura pressupõe a razão, uma vez que a loucura é intensidade que desequilibra o homem normal. Não estaríamos longe, seguindo essa linha de raciocínio, de aproximar esse critério à *vida de artista* – tal como vimos em Van Gogh –, desse indivíduo que toma para si a intensidade do viver, única vida que vale a pena para o artista. E, contrariamente, traça-se, de um lado, a vontade artística, a vida em sua intensidade (da qual Artaud e Van Gogh, mas também Rimbaud, Baudelaire, Nietzsche são exemplos) e, do outro, a saúde e a normalidade e tudo o que ela carrega de inartístico. E não poderíamos imaginar que, em nossa história, o critério para determinar a doença se confluiria com a experiência própria da arte moderna. Loucura e artista podem ser facilmente assimilados, facilmente conjugados no mesmo critério de seleção ou exclusão. Por certo, o artista não demorou a ser assimilado pela racionalidade. Na verdade, desde Pinel, embora ainda não totalmente delineado, o artista já estava reportado nos tratados psiquiátricos.

¹⁹ E também adentrará a teoria da degenerescência, através de Moreau de Tours: “Será J. J. Moreau de Tours quem, em 1859, proporá em sua famosa obra *La psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l’histoire, ou l’influence des néropathies sur le dynamisme intellectuel*, a teoria do *génie-névrose*. Inspirado no eminente fisiólogo Broussais e em sua *L’irritation et de la folie*, Moreau identifica as condições anormal, patológico e mórbido e elabora uma complicada genealogia do mórbido da qual toda a manifestação anormal surgiria de uma mesmo tronco comum, cujos extremos seriam oligofrenia profunda – o idiotismo – e a genialidade” (Huertas 1987: 151). Vê-se, aqui, como a teoria de Broussais, com a qual Comte simpatizou, se alastrará para a teoria da degenerescência definir o gênio como louco.

Não totalmente delineado, mas nunca esquecido: Pinel já havia alertado da propensão do artista à loucura. Em algumas passagens da primeira edição de seu *Traité*, Pinel nos chama a atenção para essa sensibilidade de artistas internados em Bicêtre: “É suficiente dizer que os homens dotados de imaginação ardente e de sensibilidade profunda, os que podem provar as paixões mais fortes e as mais enérgicas, têm uma disposição mais inclinada para a mania” (Pinel 2007: 80). Também alerta que “algumas profissões predispõem mais à mania do que outros”, sendo “sobretudo aquelas em que há uma imaginação viva e incessantemente em efervescência” (Pinel 2007: 144). E, bem como, não poderíamos deixar de notar a observação de Pinel (2007: 194) de que “há quase sempre nos hospícios algum distinto artista”, assim como “encontram-se as formas mais belas da cabeça junto ao mais limitado discernimento ou mesmo à mania mais completa, e que se vêem, aliás, variedades singulares de conformação existirem com todos os atributos do talento e do gênio” (Pinel 2007: 146). A relação já está traçada, desde seu início, entre o artista e a loucura. Mas o fato é que, em Pinel, não temos um tratado sistemático dedicado ao artista, como encontraremos abundantemente em seus sucessores. Entretanto, o artista, em sua subjetividade, não tem como escapar deste discurso que o retém. Se Kant definiu o belo a partir do espectador, deste ajuizador externo à arte, agora o artista também vai ser definido de forma externa, pelo médico que potencialmente pode curá-lo, isto é, torná-lo menos artista, inartístico²⁰.

Ora, essa aproximação gerará consequências para o artista do século XIX e XX, principalmente na forma que será absorvido pela ciência psiquiátrica - interpretado e enquadrado. O artista, longe da garantia que encontrava na tradição em séculos passados, ocupando um dos mais altos postos para o espírito, agora se encontra à mercê do pensamento, à mercê da sociedade e, sendo perigoso, deverá ser

²⁰ Foucault trabalhou o poder do médico dentro do Asilo. Em *Histoire de la folie*, escreve que “se a personagem médico pode delimitar a loucura, não é porque a conhece, é porque a domina” (Foucault 1972: 525); e, em *Le pouvoir psychiatrique*, Foucault (2003: 345) afirma que “o grande médico do asilo - que seja Lauret, Charcot ou Kraepelin -, é ao mesmo tempo aquele que pode dizer a verdade da doença pelo saber que tem sobre ela e aquele que pode produzir a doença em sua verdade e submetê-la na realidade pelo poder que sua vontade exerce sobre a próprio doente”.

controlado e, em alguns casos, levado à morte: foi isso que fizeram com Van Gogh? Foi isso que tentaram fazer com Artaud?

O SUICÍDIO É UMA SOLUÇÃO?

Artaud, mais do que ninguém, tinha plena consciência do funcionamento da racionalidade psiquiátrica e, talvez, não lhe tenha passado despercebida uma carta de Abril de 1882, em que Van Gogh (2010: 70) declara: “e é a consciência de que nada (exceto a doença) pode me arrancar esta força que começa agora a se desenvolver, é esta consciência que faz com que eu possa suportar muitos dissabores”. Então, diante da consciência firme de Van Gogh, foi necessário à sociedade fabricar a loucura: “Isto é nocivo porque a consciência doente tem a esta altura interesse capital em não se livrar da doença. Foi assim que uma sociedade deteriorada inventou a psiquiatria para se defender das indagações de certas mentes superiores, cuja capacidade de adivinhar a incomodava” (Artaud 2004: 1439). É por isso que a sociedade tomou Van Gogh como louco, assim como o próprio Artaud.

Para Artaud (2004: 1441), é necessário retomar então o sentido do autêntico alienado, que “é um homem que preferiu torna-se louco, no sentido em que isto é socialmente entendido, a conspirar com uma certa ideia superior de honra humana”²¹. E é justamente a esses indivíduos que não se alinham a essa ideia, subvertendo-a e denunciando-a, que a sociedade reagiu estrangulando “em seus asilos todos aqueles dos quais ela quis se livrar ou se proteger, por terem se recusado a se tornar cúmplices dela em algumas grandes safadezas. Porque um alienado é também um homem que a sociedade se negou a ouvir e quis impedi-lo de dizer insuportáveis verdades” (Artaud 2004: 1441).

²¹ Interessante apontar como essa afirmação é similar ao modo como Foucault compreendeu o louco através do *ratio* cartesiano. A loucura, na época clássica, pertencia ao domínio ético, o que significa dizer que o louco escolhia, deliberadamente, ser louco e, portanto, desrazão (ou se era louco ou se era homem de razão). A partir da racionalidade moderna, a loucura, como apontamos, nada mais é do que uma contradição na própria razão, o que lhe dá o estatuto médico de alienada e o estatuto jurídico de não ser responsável por seus próprios atos. Artaud tenta, nesse momento, recuperar a liberdade loucura.

A dualidade da loucura apresentada por Artaud - de um lado, a fabricação da loucura pela sociedade e, do outro, o autêntico louco que recusa uma sociedade que subordina as funções do viver à perpetuação de uma generalidade - converge com a dualidade do suicídio. Em *Le suicide est-il une solution?* (1925), Artaud (2004: 1124) afirma que a sociedade fabrica uma *recusa* contra a intensidade do viver: “Ignoro o que sejam as coisas, ignoro todo estado humano, nada no mundo se volta para mim, dá voltas em mim. Sofro terrivelmente da vida. Não existe estado que eu possa atingir. E certamente já morri faz tempo, já me suicidei. *Me suicidaram*, quero dizer”. Em certo sentido, pode-se assimilar essa afirmação à de Nietzsche (1992: 180): “Em nossa época tão popular, ou melhor, plebeia, ‘educação’ e ‘cultura’ têm de ser, essencialmente, arte de enganar” e, através dessa arte de enganar, o homem só poderia engendrar uma “vontade de *negação* da vida, princípio de dissolução e decadência” (Nietzsche 1992: 171). No fundo, a sociedade, para Artaud, gera homens passivos, desinteressados para com o viver, como o *último dos homens* de Nietzsche (2011a: 127-128), que se encontra fatigado com a própria vida, cansado, num *taedium* que só deposita fé em uma única doutrina: “tudo é vazio, tudo é igual, tudo se foi!” [...] ‘Ah, onde há ainda um mar onde possamos nos afogar?’: eis como soa nosso lamento - por sobre pântanos rasos. Em verdade, ficamos cansados demais para morrer; ainda estamos acordados e prosseguimos vivendo - em sepulcros!”. E, por sua vez, Artaud (2004: 126) afirma: “Mesmo para chegar ao estado de suicídio, preciso esperar o retorno de meu eu, preciso do livre jogo de todas as articulações de meu ser. Deus me colocou no desespero como em uma constelação de impasses cuja radiação resulta a mim. Eu não posso nem morrer, nem viver, nem desejar morrer ou viver. E todos os homens são como eu”.

Em oposição ao suicídio engendrado pela sociedade - seja literalmente, seja transformando o sujeito em apenas mais um no todo homogêneo - há aquilo que Artaud (2004: 124) chama de um *suicídio anterior*:

Mas o que vocês pensariam de um *suicídio anterior*, de um suicídio que nos fizesse dar a volta, mas para o outro lado da existência, não para o lado da morte. Só este teria valor para mim. Não sinto o apetite

da morte, sinto o apetite de *não ser*, de jamais ter caído nesta subtração de imbecilidades, de abdições, de renúncias e de encontros obtusos que é o eu de Antonin Artaud, bem mais frágil que ele. O eu deste enfermo errante que de vez em quando vem oferecer sua sombra sobre a qual ele já cuspiu e, faz muito tempo, este eu capenga, arrastado, este eu virtual, impossível e que todavia se encontra na realidade. Ninguém como ele sentiu a fraqueza que é a fraqueza principal, essencial da humanidade. À destruir, a não existir.

Aqui, o “*eu* de Antonin Artaud” é resgatado para ser negado, para ser destruído nos limites mesmo da forma como essa identidade funciona socialmente. Esse suicídio se avizinha da ideia de *recusa* de Van Gogh, dessa destruição das facilidades sociais para adentra-se à *vida de artista*, colocando em questão as grandes convenções de uma tradição. Essa recusa do mundo, esse dilaceramento do “eu” é o que Artaud entende por um *suicídio anterior* em oposição ao suicídio que a sociedade proporciona. Um suicídio estético, que visa à criação, a reconstrução de um “eu” que se encontrava tragado pela inércia e pelos condicionamentos do corpo:

Se eu me mato, não será para me destruir, mas para me reconstruir, o suicídio não será para mim senão um meio de me reconquistar violentamente, de irromper brutalmente em meu ser, de antecipar o avanço incerto de Deus. Pelo suicídio, reintroduzo meu desígnio na natureza, eu dou pela primeira vez às coisas a forma de minha vontade. Eu me livro deste condicionamento de meus órgãos tão mal ajustados com meu eu e a vida não é para mim um acaso absurdo onde eu penso aquilo que me dão a pensar. Eu escolho então meu pensamento e a direção de minhas forças, de minhas tendências, de minha realidade. Eu me coloco entre o belo e o feio, o bom e o malvado. Eu me torno suspenso, sem inclinação, neutro, exposto ao equilíbrio das boas e das más solitações (Artaud 2004: 125).

Atentar-se contra a própria identidade fabricada socialmente para se alçar numa existência estética que dá forma às coisas a partir da vontade do próprio sujeito. Elevar-se para além da dicotomia moral, para pensar por si mesmo e, através desse pensamento originalmente em si, opor-se ao sujeito condicionado pelos valores sociais. É neste sentido que tanto Artaud quanto Van Gogh não prescrevem uma moral, ao

contrário, seus objetivos são justamente abalar as bases fundantes da moralidade. Isso acontece precisamente na confluência entre a arte e a *vida de artista*, numa inseparabilidade entre obra e vida que parece remeter-se ao *indivíduo soberano* de Nietzsche (1998: 49): indivíduo que cria valores, liberto “de toda a moralidade do costume”, “indivíduo supramoral”, como se fosse impossível pensar a criação ligada à moralidade²².

Portanto, há uma plena convergência entre a loucura e o suicídio, no duplo sentido em que ambos se apresentam no pensamento de Artaud: se a sociedade fabrica seus loucos para conter o perigo de suas revelações, alguns artistas aceitam a autêntica loucura como uma forma de supralucidez. Se a sociedade mata esses indivíduos por serem perigosos para sua manutenção, alguns artistas cometem o *suicídio anterior*, negando os regimes que consolidam a identidade do sujeito e que censuram e interdita o novo.

Sob essa perspectiva, a sociedade, a partir das suas instituições, assimila loucura e suicídio. Como consta no *Dictionnaire de psychiatrie* (1993), dirigido por Jacques Postel (1993: 551), suicídio é o “ato de se dar, a si mesmo, a morte”. Este ato pode ser tanto racionalmente, em função de considerações religiosas, filosóficas ou morais, quanto um ato patológico, devido a uma evolução de diversas afecções mentais. Como observamos, nenhuma dessas causas foi o motivo de Van Gogh se matar, segundo Artaud. A psiquiatria, como instituição que visa a impor a normalização ao indivíduo através do controle da intensidade do viver, fabrica sujeitos completamente dóceis, inartísticos, passivos à vida, condenando ao suicídio vidas que impigem novas forças estéticas. E, para perpetuar indivíduos inartísticos, é necessário essencializar a ideia de *normal*, tal como definida por Émile Littré.

²² A convergência entre Nietzsche, Van Gogh e Artaud também é perceptível no nível da *recusa* do mundo. Nietzsche, em *Vontade de potência*, depois de diagnosticar a ascensão do niilismo sobre a Europa, escreve: “Quem toma aqui a palavra nada mais fez, até o presente, que meditar e *recolher-se* como filósofo e como solitário por instinto, que encontrou proveito fora da vida, apartado dos homens, na paciência, na contemplação, no retiro; qual espírito audaz e temerário que várias vezes se descaminhou pelos labirintos do futuro, qual um pássaro profético que dirige seus olhos para trás quando descreve o que pertence ao futuro, o primeiro niilista perfeito da Europa, mas que ultrapassou o niilismo, tendo-o vivido em sua alma - e vendo atrás de si, abaixo de si, longe de si” (Nietzsche 2011b : 135-136).

Artaud, que passou doze anos de sua vida internado, trava uma apaixonada batalha contra essa generalidade que a sociedade institui como essencialidade, contra um tipo ideal de indivíduo a ser vivido ou buscado. O que o grito de Artaud parece externalizar é que a consciência positiva permite, amparada pelo saber psiquiátrico, aos olhos da massa docilizada, justificar a censura sobre pensamentos heterogêneos (bem como a obras de artes que se desviam dos bons costumes) e capturar, com “pleno direito”, indivíduos/artistas que subvertem a ordem estabelecida, que injetam intensidade na vida. Assim, à docilidade, ou ao homem normal, é contraposta à intensidade do viver artístico e, para conter esta, a psiquiatria teve que tratar a intensidade como um fundamento da doença, desde Pinel. Por isso, temos que desconfiar do suicídio de Van Gogh, que foi tomado como uma patologia para a psiquiatria, pois, ocultamente, as instituições fabricam engodos, ferramentas para dar fim a indivíduos considerados perigosos, sem assumir a responsabilidade por esse ato.

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. *Œuvres complètes*. tome IV. Paris : Gallimard, 1978.
- _____. *Œuvres*. Paris : Quarto Gallimard, 2004.
- BIRMAN, Joel. *A psiquiatria como discurso da moralidade*. Rio de Janeiro, 1978.
- CANGUILHAM, Georges. *O normal e o patológico*. Trad. Maria Thereza Redig de Carvalho. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- COLI, Jorge. *Vincent Van Gogh: a noite estrelada*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DUROZOI, Gérard. *Artaud, la enajenación y la locura*. Trad. para o espanhol de José Delor. Madri: Ediciones Guadarrama, 1975.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris : Gallimard, 1972.
- _____. *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard, 1975.
- _____. *Le pouvoir psychiatrique*. Paris: Gallimard/Seuil, 2003.
- _____. *A coragem da verdade*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- HEGEL, G. W. F. *Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio 1830, III - a filosofia do espírito*. Trad. Paulo Meneses. São Paulo: Loyola, 1995.
- HUERTAS, Rafael. *Locura y degeneracion*. Madrid: C.S.I.C., Centro de Estudios Históricos , 1987.

- LEURET, François. “Observations médico-légales sur l’ivrognerie et la méchanceté”. In : *Annales d’hygiène publique et de médecine légale*, 1840 (série 1, n° 2).
- LITTRÉ, Émile. *Dictionnaire de médecine, de chirurgie, de pharmacie et des sciences qui s’y rapportent*. Paris : J.-B. Baillière, 1905.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Além do Bem e do Mal*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *Genealogia da Moral*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *Assim Falou Zaratustra*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011a.
- _____. *Vontade de potência*. Trad. Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis: Vozes, 2011b.
- PESSOTTI, Isaias. *O século dos manicômios*. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- PINEL, Philippe. *Traité médico-philosophique sur l’aliénation mentale*. Paris : J. Ant. Brosson, libraire, 1809.
- _____. *Tratado médico-filosófico sobre a alienação mental ou a mania*. Trad. Joice Armani Galli. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2007.
- POSTEL, Jacques. *Dictionnaire de psychiatrie et de psychopathologie clinique*. Paris: Larousse, 1993.
- ROBERT, Marthe. “Le génie et son double”. In : *Vincent Van Gogh*. Paris : Hachette, 1968, pp. 171-197.
- SÉGUIN, Édouard. *Traitement moral, hygiène et éducation des idiots*. Paris : J.-B. Baillière, 1846.
- SIGHELE, Scipio. *Literatura trágica*. Trad. Eugenio Vieira. Lisboa: A. M. Teixeira, 1911.
- VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Théo*. Trad. Pierre Ruprecht. Porto Alegre: LP&M, 2010.





A arte de morrer: a poética do suicídio em Sylvia Plath*

Lara Luiza Oliveira Amaral

*I desire the things which will destroy me in the end
(Sylvia Plath)*

A FÊNIX QUE NÃO RENASCEU: UMA INTRODUÇÃO

Em 11 de fevereiro de 1963, Sylvia Plath deixa sobre a mesa um manuscrito, segue para a cozinha, coloca um pano dentro do forno do fogão para repousar sua cabeça e liga o gás. Não foi a primeira vez; ela já havia tentado antes, mas a ingestão de pílulas falhara. Era necessária uma segunda tentativa, e essa, fatal. Quanto mais próxima do seu suicídio, mais violentamente as palavras chegavam compondo seus versos. Mas estas não foram rápidas o suficiente. O bilhete ao lado do fogão, pedindo para ligarem para o seu psicólogo, foi lido tarde demais. A morte dessa vez chegara para Sylvia, o sino letal não tocou, os dois

* Artigo originalmente publicado na *Estação Literária* (UEL, Qualis B2), vol. 20, p. 244-257, mar./2018.

executivos não vieram, mas ela já lhes pertencia². Estivera ela longe o suficiente desde a primeira vez?

Foi após esse incidente que tomamos o conhecimento de seu último livro de poemas: *Ariel*. Publicado inicialmente por Ted Hughes, seu marido, em 1965, o livro de Sylvia não era o mesmo. Já separados, vivendo sozinha com seus dois filhos, Plath deixou expostos, em alguns de seus últimos poemas, resquícios da separação – e da traição –, que Ted preferiu “esconder”. Na primeira versão, ele incluiu, por conta própria, doze poemas: “Sheep in fog”, “The hanging man”, “Little fugue”, “Years”, “Totem”, “Paralytic”, “Ballons”, “Poppies in July”, “Kindness”, “Contusion”, “Edge” e “Words”. Contudo, a versão original deixada por Sylvia pouco antes de seu suicídio era diferente. Na versão original, publicada apenas em 2004, os poemas antes retirados por Hughes voltam a compor sua obra: “The rabbit catcher”, “Thalidomide”, “Barren woman”, “A secret”, “The jailer”, “The detective”, “Magi”, “The other”, “Stopped dead”, “The courage of shutting-up”, “Purdah”, “Amnesiac”, “Lesbos”.

A mudança de Ted não apenas ofuscava muitos de seus poemas, como também mudava a ideia original de Plath. No prefácio da mais recente tradução de *Ariel* (2010), sua filha, Frieda Hughes, explica: “Minha mãe havia delineado o manuscrito de *Ariel* começando com a palavra ‘amor’ e terminando com a palavra ‘primavera’, e ele foi claramente ajustado para abranger o período entre o quase término do casamento e a decisão sobre uma vida nova, com todas as agonias e fúrias no meio do caminho” (Hughes 2010: 16). Quando analisamos apenas a versão editada por Hughes, vemos que sua ideia, ao finalizar o livro com o poema “Words”, era deixar explícita a ânsia de escrever que atormentava Sylvia – o que, de fato, acontecia, podendo ser comprovado pelos registros de seu diário, e em outras poesias que refletem sua angústia. Mas, dessa forma, estaríamos esquecendo que

² Referência ao poema “*Morte & Cia*” que, de acordo com a autora, “é sobre a natureza dupla ou esquizofrênica da morte, a frieza marmórea da máscara mortuária de Blake, digamos, as mãos enluvadas com medo da viscosidade dos vermes, da água e dos outros catabolitos. Imagino esses dois aspectos da morte como dois homens de negócios que vêm nos buscar” (Plath 2010: 203).

um livro de poemas deve ser entendido como um todo, sua seleção e organização devem ser consideradas de acordo com a escolha do próprio autor, e não de terceiros, como bem aponta Frieda no prefácio ao último livro de sua mãe. Sylvia pretendia florescer com a primavera, indicando seu novo começo, uma nova vida após o amor mal sucedido. Contudo, o inverno não lhe abriu as portas para as flores³.

Quando estava completando 30 anos, entre os dias 23 e 29 de outubro de 1962, Sylvia Plath escreve “Lady Lazarus”. O suicídio nunca se mostrou mais presente em suas palavras. O eu lírico do poema nos relata três tentativas de autoaniquilamento, sendo possível entender a terceira como o próprio ato da escrita. Sabemos que a terceira, para Sylvia, foi a fatal. Seria sua voz predizendo o que iria acontecer alguns meses mais tarde? Seria um pedido de ajuda que falhara? A resposta não nos alcança. Estaremos, sempre, entre as armadilhas da autobiografia e da ficção com as palavras de Sylvia. Por isso, a análise a seguir se fundamenta em textos biográficos da autora, estudos sobre o tema do suicídio e, também, em estudos sobre a poesia lírica.

UMA POÉTICA DO SUICÍDIO: ANÁLISE DE “LADY LAZARUS”

Em “Lady Lazarus”, é possível estabelecer, logo de início, uma relação com o reconhecido personagem bíblico, Lázaro. Além do próprio título, no decorrer do poema, há recorrências à passagem bíblica, conforme apontaremos. Quando Lázaro falece, suas irmãs clamam para Jesus ressuscitá-lo, e assim ele o faz: “Tendo dito isso, gritou em alta voz: ‘Lázaro, vem para fora!’ O morto saiu, com os pés e mãos enfaixados e com o rosto recoberto com um sudário. Jesus lhe disse: ‘Desatai-o e deixai-o ir’ (João 11: 43-44). E assim fez-se o milagre na história narrada por João. Mas, quando o Jesus de Saramago, em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, vê Lázaro morto em sua tumba, repensa:

³ De acordo com A. Alvarez, um dos agravantes para o suicídio de Sylvia pode ter sido o clima: “os canos de água de seu apartamento novo estavam congelados; o telefone ainda não fora instalado; não chegava resposta do psicoterapeuta; e o tempo continuava horrendo. Mal-estar, solidão, depressão e frio, combinados à exigência de duas crianças pequenas, eram demais para ela” (Alvarez 1999: 47).

só falta que Jesus, olhando o corpo abandonado pela alma, estenda para ele os braços como o caminho por onde ele há-de regressar, e diga, Lázaro, levanta-te, e Lázaro levantar-se-á porque Deus o quis, mas é neste instante, em verdade último e derradeiro, que Maria de Magdala põe uma mão no ombro de Jesus e diz, Ninguém na vida teve tantos pecados que mereça morrer duas vezes (Saramago 1991: 428).

E assim, Jesus não o faz. O milagre fica escondido entre as palavras de Maria de Magdala. Em seu poema, Sylvia nos conta de alguém que atingiu três vezes o “milagre”. Ainda lhe faltam seis, afinal, ela tem, “como o gato, nove vidas para morrer” (Plath 2010: 45). A necessidade de renascimento, que percorre todo o poema, às vezes nos engana. Somos forçados a acreditar que, com a presença da morte, está prescrita uma nova vida, independente do preço que se pague. Mas para Sylvia, e para seu eu lírico, é sempre ainda mais difícil voltar. O preço é alto para os que buscam - novamente - a vida, após tê-la liquidado com suas próprias mãos. Em um minucioso trabalho, *A poética do suicídio em Sylvia Plath*, Ana Cecília Carvalho descreve alguns dos elementos fundamentais da poesia de Plath. Em especial, sobre “Lady Lazarus”, comenta:

será útil superpor à leitura do poema “Lady Lazarus” pelo menos duas passagens em que Sylvia Plath referiu-se ao tema de Lazarus, em seus diários. Numa delas, datada de 19 de fevereiro de 1955, enquanto refletia sobre sua primeira tentativa de suicídio, confessou que se sentia “como Lazarus e sua história fascinante”: tendo morrido, ergueu-se novamente. (...) Na outra passagem, escrita em 31 de maio de 1959, quando se encontrava pela segunda vez em psicoterapia, lê-se: “HISTÓRIAS DO HOSPITAL PSIQUIÁTRICO: tema de Lazarus. Retornou dos mortos. Chutando termômetros. Pavilhão violento. LAZARUS, MEU AMOR” (*UJ*, p. 497) (Carvalho 2003: 83).

Como mencionado anteriormente, as palavras de Sylvia se embaralham entre o ficcional e o biográfico e, conseqüentemente, ficamos tentados a, cada vez mais, aproximá-las de sua vida “real”. O tema de Lázaro esteve presente em sua vida em um momento muito próximo a sua tentativa de suicídio, vê-se por sua presença em uma clínica de psicoterapia. O que nos leva a seguir o rastro autobiográfico da autora. Nos estudos da lírica, alguns autores irão reforçar a ideia de que a

experiência dos autores podem (a)tingir seus versos. Assim o faz T. S. Eliot em *De poesias e poetas*: “há sempre comunicação de alguma nova experiência, ou uma nova compreensão do familiar, ou a expressão de algo que experimentamos e para o que não temos palavras” (Eliot 1991: 29). Do mesmo modo o faz Alain Badiou em *Pequeno manual de inestética*: “o poema permanece sujeito à imagem, à singularidade imediata da experiência (...) De modo que o poema mantém com a experiência sensível um laço impuro, que expõe a língua aos limites da sensação” (Badiou 2002: 31). Pintados com as cores das suas próprias angústias interiores, muitas vezes o eu lírico apenas ressoa, seja com pigmentos ficcionais ou não, as vivências de seu criador. Desse modo, quando Plath inicia seu poema com “tentei outra vez./ um ano em cada vez/ eu dou um jeito -” (Plath 2010: 45), somos levados a relacionar tais versos com suas experiências passadas, descritas mais detalhadamente na sequência do poema.

As três estrofes seguintes trarão um elemento comum da poética plathiana: o campo semântico do nazismo. Temos tais referências nos seguintes versos: “brilha feito abajur *nazista*”; “meu rosto inexpressivo, fino/linho *judeu*” e “oh, meu *inimigo*” (Plath 2010: 45, grifos nossos). A língua alemã percorre a escrita de Sylvia, seja com referências diretas ao nazismo, seja com expressões particulares da língua (ex: *Herr*). Em “Lady Lazarus”, encontraremos ambas as formas. A influência veio de sua própria família, já que seu pai, Otto Plath, nasceu em Grabow, na Alemanha. Além disso, a Segunda Guerra Mundial havia eclodido não muito antes (1939-1945), sendo algo que, provavelmente, marcou não apenas Sylvia, mas qualquer um que a tenha presenciado de alguma forma. Falar sobre temas como o nazismo e, conseqüentemente, o holocausto, trouxe para a crítica de Plath opiniões diversas. De acordo com Ana Cecília Carvalho, o uso do tema para Sylvia é muito mais metafórico do que literalmente referente às atrocidades da guerra:

A eficiência literária dessa escrita reside no fato em que consegue mostrar como o horror inominável ligado a uma catástrofe que ameaça toda a humanidade repete, em seu bojo, a experiência de desamparo primordial com a qual todo ser humano se defronta nos momentos inaugurais de sua constituição - desamparo fadado a renovar-se pelas

perdas sucessivas e inevitáveis na história de cada um (Carvalho 2003: 93-94).

A recorrência do tema se torna uma tentativa de representar o irrepresentável pela linguagem. Sylvia Plath, em suas diversas tentativas de traduzir o intraduzível por meio da escrita, o utilizou para dar nome a tudo aquilo que a desesperava em seu íntimo. A linguagem não era, e jamais será, suficiente para traduzir o desamparo que nos invade vez ou outra. A representação falha. A linguagem se esvai. Aquilo que nos ligava ao objeto desaba: estamos diante do abismo - e Sylvia prostrou-se na beirada, cuspidando palavras e palavras até que sua obra poética atingisse seu ápice. Então, se deixou cair. A linguagem não foi suficiente para fixar a ponte que ligava suas palavras à sua alma, de forma que nos permitisse atravessá-la sem turbulências. Deixou-nos com suas tentativas, tão desesperadamente poéticas, fazendo com que nós, leitores, cheguemos cada vez mais perto, quase podendo tocá-las, mas então, de repente, caímos também.

É através de - atravessando e perfurando - suas letras, que Sylvia Plath cria e recria suas *imagens poéticas*. O lírico acentua suas letras com os traços daquilo que quer (tentar) representar, mas é preciso que ela se afunde em si mesma sem volta, sem medo, e pinte as imagens com o fluido corrente de alma. Sobre a lírica e sua função imagética, recorreremos a Octavio Paz em *O arco e a lira*, que observa: “ser ambivalente, a palavra poética é plenamente o que é - ritmo, cor, significado - e, também, é outra coisa: imagem” (Paz 2012: 30). Na quinta estrofe de “Lady Lazarus”, os versos “o nariz, as covas dos olhos, a/dentadura toda” desenham os traços de uma caveira que, com seus dentes à mostra, pergunta-lhe, com um sorriso amarelo: “eu te aterrorizo? -” (Plath 2010: 45). Devemos estar cientes que a recorrência à imagem implica em algo muito mais implícito, como aponta Ítalo Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*: “são as próprias imagens que desenvolvem suas potencialidades implícitas, o conto que trazem dentro de si. Em torno de cada imagem escondem-se outras, forma-se um campo de analogias, simetrias e contraposições” (Calvino 1990: 104). A imagem poética volta a aparecer na estrofe seguinte: “em muito breve a carne/que a

caverna carcomeu vai estar/ em casa, em mim” (Plath 2010: 45). A caverna pode remeter à passagem bíblica de Lázaro: “comoveu-se de novo Jesus e dirigiu-se ao sepulcro. Era uma *gruta*, com uma pedra sobreposta” (João 11:38, grifos nossos). A morte aprisiona a ambos em suas próprias redomas, não mais translúcidas⁴.

O eu lírico sorri frente à morte. Essa é apenas a número três, “e como um gato, [tenho] nove vidas para/Morrer” (Plath 2010: 45). O número nove é estudado como um número mítico. Em *Estrutura da lírica moderna: metade do século XIX e meados do século XX*, Hugo Friedrich explica: “segundo a doutrina teológica-cristã, o céu superior é a transcendência verdadeira, o céu de fogo, o empíreo. (...) Por fim, a mística costumava articular a ascensão em nove degraus, mesmo se o conteúdo variasse, pois se trata do número nove sacral (...) Nove são precisamente, as esferas acima das quais a alma deve elevar-se” (Friedrich 1978: 48). Indo além, podemos relacionar o número aos nove círculos do inferno de Dante Alighieri, na *Divina Comédia* (1472). É preciso, ainda, alcançar os nove degraus, enfrentar os nove círculos. Apesar de já ter iniciado, enfrentado as três primeiras lutas, a batalha continua longa. Não para Sylvia. O terceiro degrau foi suficiente. O terceiro círculo arrebatou-lhe a vida sem que tivesse chance das outras seis. O paradoxo entre querer morrer e querer renascer faz com que a mulher de trinta anos continue a sorrir, e que ainda lhe restem seis vidas para morrer.

Todavia, continuamos presos: “esta é a Número Três”. Ela ainda precisa continuar: “que besteira/aniquilar-se a cada década” (Plath 2010: 45). A elevação de Friedrich, a travessia de Alighieri, ainda estão longe de seu fim. No entanto, a morte nunca esteve mais presente: “A poesia ignora o que a morte traz consigo. Mas esta a atrai, pois é a possibilidade de conduzir ao ‘novo’. E o novo? É o indefinível, a vazia contraposição à desolação do real” (Friedrich 1978: 49). O renascimento de Lázaro lhe possibilita uma nova vida, talvez apenas para reviver os pecados que havia ressaltado Maria de Magdala, talvez

⁴ Referência ao título do romance de Sylvia Plath, *A Redoma de Vidro* (1963).

para um recomeço. Nunca saberemos o que esperava Sylvia ao deixar o pequeno bilhete sobre a mesa, enquanto repousava a cabeça no fogão da cozinha.

Quando voltamos ao eu lírico, que não morrera em sua terceira tentativa, podemos entender a “número três” como sendo o próprio poema. A escrita torna-se seu próprio suicídio. A. Alvarez, um dos grandes amigos de Plath, que dedicaria a ela o prefácio de seu livro *O Deus Selvagem: um estudo do suicídio*, fundamenta essa hipótese: “Sylvia encarava seus terrores íntimos com determinação e sem desviar o olhar, mas o esforço e o risco envolvidos na tarefa agiam sobre ela como um estimulante: quanto mais as coisas pioravam e quanto mais diretamente ela escrevia sobre elas, mais fértil sua imaginação se tornava” (Alvarez 1999: 38-39). A poeta aniquilava-se a cada vez que escrevia, e quanto mais próxima da autoaniquilação completa, mais as palavras a sufocavam, e assim reescrevia, e sufocava, e continuava a morrer suas nove vidas incessantemente.

Assim, seu espetáculo recomeçava: “um milhão de filamentos./A multidão, comendo amendoim,/Se aglomera para ver”. Seria o grande momento. Eis que ela ressurgiu e clama: “Desenfaixem minhas mãos e pés/O grande striptease” (Plath 2010: 47). A ironia ri do retrato bíblico, transformando a ressurreição em um grande show de striptease: “Eis minhas mãos/Meus joelhos. Posso ser só pele e osso,” (Plath 2010: 47). E “I may be Japanese”, complementou Sylvia ao ler o poema pela primeira vez para seu amigo Alvarez, que retrucou: “Por que *japonesa*? Impliquei. Você realmente precisa da rima? Ou está tentando pegar uma carona fácil, trazendo à baila as vítimas da bomba atômica?” (Alvarez 1999: 31)⁵. Avançamos anos e anos, mas podemos ver, na exibição do corpo de Lázaro ao retirar seus panos, as feridas expostas das crianças, meninas, mulheres atingidas pela bomba atômica em

⁵ Conforme sabemos, Plath seguiu o conselho do amigo e retirou o verso “I may be Japanese” (“Posso ser japonesa”) na versão final do poema. Alvarez, mais tarde, lamentaria o ocorrido: “Ela rebateu minhas críticas com veemência, porém mais tarde, quando o poema foi finalmente publicado, depois de sua morte, o verso desaparecera. E isso, a meu ver, foi uma pena: ela precisava, sim, da rima; o tom é mais do que suficientemente contido para suportar a alusão em aparência não muito relevante; e eu estava tendo uma reação exagerada diante da brutalidade inicial do verso, sem entender sua estranha elegância” (Alvarez 1999: 31).

1945. Deixamos de ser a plateia vulgar comendo amendoim diante de um milagre, e nos transformamos em monstros que assistem e aplaudem a explosão radioativa. Pela terceira vez.

Seguindo o desenvolvimento do poema, voltamos para sua primeira morte: “tinha dez anos na primeira vez” (Plath 2010: 47). A idade mencionada nos permite aproximar novamente o lado autobiográfico. Segundo Luiz da Costa Lima, em *Teoria da literatura e suas fontes*: “o trabalho poético tem também uma função referencial, alguns defensores do segundo ponto de vista às vezes o consideram como sendo um documento da história cultural, das relações sociais, da *biografia*” (Lima 2002: 515, grifos nossos). Estamos entre a história e a vida de Sylvia, percorrendo às cegas suas palavras mudas que gritam a dor de tantos. Aos dez anos, Sylvia Plath não tentou se matar, mas aos nove, a morte visitou-a de forma cruel. Seu pai falece em 5 de novembro de 1940, marcando para sempre a sua escrita. Além do famoso poema “Daddy” (1962), ela dedica o final de *Ariel* a um conjunto de poemas sobre abelhas, o antigo ofício de seu pai (“A reunião das abelhas”, “A chegada da caixa de abelhas”, “Ferroadas”, “Hibernando” e “O enxame”). Mas é em “Daddy” que teremos uma relação mais direta com o poema em análise: “Tinha dez anos quando o enterraram./E aos vinte tentei morrer/E voltar, voltar, voltar para você./Achei até que os ossos iam querer” (Plath 2010: 155). A ausência do pai ecoa em Sylvia, e vem trazendo a morte muitas vezes em suas palavras. Alvarez, sobre isso, salienta: “a figura aparece para ela nas duas formas de sempre: como seu pai, idoso implacável e completamente morto, e também como um homem mais jovem e sedutor, uma criatura de sua própria geração e escolha” (Alvarez 1999: 44). Mas ainda não era a sua vez de seguir a figura que viera fazer-lhe uma visita.

Há sempre uma próxima vez. Na segunda tentativa, o eu lírico nos conta: “Na segunda quis/Ir até o fim e nunca mais voltar./Oscilei, fechada” (Plath 2010: 47). Novamente, caímos por entre os dedos da ficção para repousar na biografia. Estamos diante, mais uma vez, da

experiência, abordada anteriormente. Nos embasamos nos estudos de C. Bousoño, em *Teoría de la expresión poética*, para tal aproximação:

no sabemos aún tampoco si se trata siempre de una experiencia personal del poeta (reducible o no al término vivencia) o si tal contenido puede ser sólo fruto de la fantasía creadora que al poeta asiste. (...) a veces el contenido anímico comunicado es expresión *formalizada* de las vivencias del poeta (Bousoño 1956: 24).

Partimos de uma experiência real do poeta para construir a sua metáfora na poesia. Quando tinha vinte anos, Sylvia Plath tomou uma overdose de comprimidos, escondeu-se no porão de sua casa e ficou desacordada por três dias. Essa tentativa foi a responsável por sua introdução aos tratamentos psiquiátricos e internamentos. Em *A redoma de vidro* (1963), a protagonista Esther Greenwood nos relata sua tentativa de suicídio por ingestão de pílulas, assim como o fez Sylvia Plath aos vinte anos (mesma idade que a personagem do romance). Ambas escondem-se no porão de casa após a ingestão, e esperam não ser encontradas. Mas a tentativa “falha”. No poema, o eu lírico relata: “como uma concha do mar./ tiveram que chamar e chamar/E tirar os vermes de mim como pérolas/grudentas” (Plath 2010: 47). Nos deparamos, novamente, com uma imagem poética de sua situação após o “suicídio-falho”. Desse modo, podemos recuperar Calvino, que ressalta:

O poeta deve imaginar visualmente tanto o que seu personagem vê, quanto aquilo que acredita ver, ou que está sonhando, ou que recorda, ou que vê representado, ou que lhe é contado, assim como deve imaginar o conteúdo visual das metáforas de que se serve precisamente para facilitar essa evocação visiva (Calvino 1990: 99).

Torna-se ainda mais fácil criar uma imagem para um eu lírico quando estamos diante de uma experiência vivida pelo autor. As linhas da ficção borram aquilo que pode ter sido real, mas tentamos sempre delimitar as figuras dentre as manchas desfiguradas que nos são expostas. Ademais, quando comparadas as imagens entre o eu lírico e a personagem do romance, estes se aproximam: “Teias de aranha tocavam meu rosto, suaves feito mariposas. Enrolada na capa preta como em minha própria sombra, comecei a tomar as pílulas

rapidamente, entre goles de água, uma depois da outra depois da outra” (Plath 2014: 189). Na vez de Sylvia não foi diferente: “camuflara cuidadosamente o roubo dos soníferos, deixando um bilhete enganoso para cobrir seus passos, e se escondera no canto mais escuro e abandonado de um porão, rearrumando atrás de si os pedaços de lenha que tirara do lugar, e se enterrando como um esqueleto no armário mais subterrâneo da família” (Alvarez 1999: 46). O eu-lírico do poema, Esther e Sylvia estavam todas as três fechadas, enroladas em si mesmas, esperando, mais uma vez, por um fim.

A morte se faz presente, de novo e sempre. Morrer torna-se hábito: “Morrer/É uma arte, como tudo o mais./Nisso sou excepcional” (Plath 2010: 47). O eu lírico sorri amarelo diante da morte, como se tudo não passasse de mais uma piada, enquanto nós, leitores, não entendemos a graça. Imaginamos a cada corte fatal seu riso diante de nós: “Desse jeito faço parecer infernal./Desse jeito faço parecer real./Vão dizer que tenho vocação” (Plath 2010: 47). Além de excepcional, na arte de morrer ela tornara-se profissional. O tema da morte aparece como algo que já a dominou, podendo ela discorrer e, até mesmo, rir da sua caveira. Já passara uma vez, duas, estava agora na terceira. Quase como amigas, a morte lhe visita a cada década, buscando o reencontro fatal. O eu lírico continua dizendo: “É muito fácil fazer isso numa cela./É muito fácil fazer isso e ficar/nela./É o teatral” (Plath 2010: 47). O campo semântico do nazismo reaparece, e parecemos estar ainda mais próximos de descobrir quem é o judeu que nos conta de suas mortes. Sylvia Plath não era judia, mas esteve em uma cela e sofrera “torturas”. A palavra “cela” em seu verso, além de complementar as demais referências alemãs, também pode ser entendida como uma referência ao seu período de internamento em clínicas psiquiátricas. Esse período marcara Sylvia, sendo retratado também em seu romance, através de Esther:

Não dava para saber se a pessoa no retrato era homem ou mulher, porque sua cabeça estava raspada e tufo de cabelo brotavam dela feito penas de galinha. Um lado de seu rosto estava roxo, inchado e sem forma. Ao aproximar-se das bordas o inchaço ficava esverdeado,

evoluindo então para um amarelo desbotado. A boca da pessoa estava bege e tinha feridas rosadas nos dois cantos (Plath 2014: 196).

Tanto Esther quanto Sylvia sofreram com os tratamentos de eletrochoque receitado por alguns de seus psiquiatras. Por isso, quando Esther se olha no espelho pela primeira vez após o primeiro eletrochoque, pensa estar vendo um retrato de alguém, e não a si mesma. Por meio de tais relatos, podemos aproximar a palavra “cela” a este momento da vida da autora. Notemos ainda que, nas duas estrofes recém discutidas, há uma repetição proposital nos inícios de seus versos. A anáfora aparecerá de forma recorrente na poética de Plath, e em “Lady Lazarus”, a repetição parece reforçar a ideia de ciclo que prende o eu lírico: morte-ressurreição-morte-ressurreição. Seu início é também o seu fim, como a famosa serpente que devora a própria cauda⁶. Cada renascer é uma morte. O teatro de Lázaro continua, repetindo o milagre, enquanto os outros exclamam ao vê-la despir-se de sua mortalha: “Regresso em plena luz do sol/Ao mesmo local, ao mesmo rosto, ao/mesmo grito/Aflito e brutal://”Milagre!”/ *Que me deixa mal*” (Plath 2010: 49, grifos nossos). O renascer dói, expõe-lhe as feridas abertas. Isso porque, de acordo com Anatol Rosenfeld, em *O teatro épico*,

O gênero lírico foi (...) definido como sendo o mais subjetivo: no poema lírico uma voz central exprime um estado de alma e o traduz por meio de orações. Trata-se essencialmente da expressão de emoções e disposições psíquicas, muitas vezes também de concepções, reflexões e visões enquanto intensamente vividas e experimentadas (Rosenfeld 2014: 22).

Ao expor aquilo que fora escondido pela sua mortalha, vemos as feridas de sua alma. O preço do ciclo desgasta o eu lírico, que vibra: “Para olhar minhas cicatrizes, há um preço/Para ouvir meu coração - /Ele bate, afinal” (Plath 2010: 49). Sylvia Plath, ao “renascer” (após a tentativa de suicídio aos vinte anos) e enfim, após sua tentativa final, continua a renascer diariamente. De acordo com Frieda Hughes:

⁶ Referência ao conceito grego “ouroboros”, representado pelo símbolo de uma serpente ou um dragão, que devora a própria cauda. O símbolo representa a continuidade, remetendo a um eterno retorno.

“desde que morreu, ela tem sido dissecada, analisada, reinterpretada, reinventada, ficcionalizada e, em alguns casos, completamente fabricada” (Hughes 2010: 22). Questionamos, por fim, quem paga o preço: nós leitores, o eu lírico, ou a própria Sylvia, que renasce em seus versos a cada leitura, análise e dissecação do seu eu. Quando um escritor se mata, sua vida e escrita passam a ser idealizadas a partir de tal ato. Quando sua escrita reflete a sombra da navalha que a cortou, ou relata as reações químicas dos comprimidos ingeridos em excesso, o suicídio passa a esconder a ficção. Assim ocorre com Sylvia, que além de ter o autoaniquilamento presente em sua vida, carrega em palavras seu fardo.

Dentre a plateia que assiste seu milagre, o eu lírico chama: “E aí, Herr Doktor./E aí, Herr Inimigo” (Plath 2010: 49). A língua alemã volta a aparecer, nos lembrando o período em que muitos erguiam seus braços e bradavam: “Herr Hitler”, para um homem que idealizava um conceito de “raça pura”, e com ele levou milhares. O eu lírico continua: “Sou sua obra-prima,/Sou seu tesouro,” (Plath 2010: 49), e aqui nos permitimos, novamente, relacionar sua referência ao nazismo com o período de internamento em clínicas psiquiátricas. O termo “doktor” em alemão, “doutor”, faz com que, ao dizer ser sua “obra-prima”, as sessões e terapias durante um período de internamento ou acompanhamento médico sejam pintados com ironia. É como se o eu lírico dissesse: sou a paciente que deu certo, desisti de morrer e agora renasço, pronta para enfrentar a vida. Contudo, nos esquecemos de suas outras seis vidas que lhe restam e, principalmente, do preço que paga a cada renascimento. A voz de Esther ecoa até nós, novamente, ao ser questionada por médicos enquanto estava internada:

A porta basculante do outro lado da minha cama abriu-se e o quarto foi invadido por um exército cheio de moças e rapazes vestindo jalecos brancos, seguidos por um homem mais velho e grisalho. Todos tinham sorrisos brilhantes e artificiais. Eles se agruparam ao pé da minha cama.

- E como você está se sentindo esta manhã, senhorita Greenwood?

Tentei descobrir qual deles tinha dito aquilo. Odeio falar para grupos de pessoas. Normalmente escolho uma pessoa e me foco nela, mas aí fico achando que os outros estão me encarando e se sentindo

excluídos. Também odeio gente que pergunta como você está e, mesmo sabendo que você está na pior, espera que você responda “tudo bem”.

- Estou péssima (Plath 2014: 198).

O tesouro dos médicos deve mostrar-se sempre disposto, feliz, renascido. Dessa forma, podemos entender a visão do eu lírico frente a tudo aquilo que o aprisiona e o faz recriar o ciclo vicioso que o aprisiona. Ele é “O bebê de ouro puro/Que se funde num grito./Me viro e carbonizo./” (Plath 2010: 49). Inicia-se uma espécie de gradação, em que esse “bebê de ouro”, após carbonizar, “Cinza, cinza -/Você fuça e atíça” (Plath 2010: 49), transforma-se em “Barra de sabão,/Anel de casamento,/Obturação de ouro.” (Plath 2010: 49). Todas as alternativas apontadas para o eu lírico parecem retratar a vida de uma mulher submissa: será a barra de sabão quando estiver lavando e limpando sua casa; terá o anel de casamento, pois   necessário que se case; ou a obtura o de ouro que seu marido exhibir  entre amigos e familiares com orgulho. Sobre o destino da mulher, em *A redoma de vidro*, Plath cria uma metáfora para Esther, que pensa em seu futuro:

Eu via minha vida se ramificando   minha frente como a figueira verde daquele conto. Da ponta de cada galho, como um enorme figo púrpura, um futuro maravilhoso acenava e cintilava. Um desses figos era um lar feliz com marido e filhos, outro era uma poeta famosa, outro, uma professora brilhante, outra era   G , a fantástica editora, outro era feito de viagens à Europa, África e América do Sul, outro era Constantin e Sócrates e  tila e um monte de amantes com nomes estranhos e profissões exc ntricas, outro era uma campeã olímpica de remo, e acima desses figos havia muitos outros que eu não conseguia enxergar.

Me vi sentada embaixo da árvore, morrendo de fome, simplesmente porque não conseguia decidir com qual figo eu ficaria. Eu queria todos eles, mas escolher um significaria perder todo o resto, e enquanto eu ficava ali sentada, incapaz de tomar uma decisão, os figos começaram a encolher e ficar pretos e, um por um, desabaram no chão aos meus p s (Plath 2014: 88-89).

As alternativas apodrecem e caem aos seus pés, a grada o dos figos nos remete aos destinos femininos esmagados pelo patriarcado. Por

mais que tente ser todas as profissões possíveis, a sua indecisão a faz perder a chance. O figo apodreceu e não matou sua fome. Suas opções parecem tornar-se agora como a do bebê de ouro, derretido e transformado em objetos de exibição e aprisionamento. É importante salientar que o uso de palavras como “barra de sabão” e “obturação de ouro” na poesia, ganham outro significado. Sobre isso, Friedrich comenta: “Palavras provenientes da linguagem técnica mais remota vêm eletrizadas liricamente” (Friedrich 1978: 18). A escolha não reflete apenas o significado do objeto em si, mas, também, um contexto muito mais amplo, e, como aponta o autor, “liricizado” a partir do contexto do poema. O que se reflete, também, na prosa lírica de Plath em seu romance. O uso da figura da figueira e seus figos carregam toda a angústia da personagem em seus galhos e folhas.

O discurso do eu lírico continua; apenas os personagens, chamados por meio de apóstrofes, trocam de nome: “Herr Deus, Herr Lúcifer/Cuidado./Cuidado.” (Plath 2010: 51). O alerta chega, novamente em anáfora, para reforçar o eterno retorno que a sufoca. Mas dessa vez, também serve para enaltecer o aviso aos seus inimigos sobre o que está por vir: “Saída das cinzas/Me levanto com meu cabelo ruivo/E devoro homens como ar.” (Plath 2010: 51). Deixamos de lado o mito bíblico de Lázaro, e recorremos ao mito grego da fênix. A cor vermelha do ruivo nos remete às penas brilhosas da ave, que renasce das suas próprias cinzas. O preço que ela pagou para morrer foi válido, pois agora ressurgiu, ainda mais forte, prestes a devorar todos os personagens masculinos (nota-se pelo uso dos substantivos sempre masculinos no decorrer do poema: “Inimigo”, “Doktor”) apresentados em seus versos. O verbo devorar, junto com a cor vermelha do ruivo, remetem ao erotismo e, concomitantemente, trazem a ideia de violência com que ela espera vingar-se. Renasce, assim, *Lady Lazarus*, a fênix que conseguiu. Diferentemente de Sylvia Plath, que permaneceu recostada, a observar as paredes do fogão na madrugada do dia 11 de fevereiro de 1963.

ESTA FOI A NÚMERO TRÊS

A literatura nos permite, quase sempre, traçar caminhos esquecidos e censurados da vida comum. Através das palavras, seja de romances ou versos, podemos encarar o abismo que habita cada ser humano. Os amores proibidos, as angústias, o medo, o querer a morte. Contudo, o suicídio continua, ainda, encoberto e esquecido muitas vezes. Por isso, falar de suicídio na literatura é, ainda, um “desmatamento” literário. Estamos no início de abrir seus caminhos, desenhando rotas e tradições, criando teorias e redescobrimos escritores sob a ótica do autoaniquilamento. É por isso que recorremos, na maioria dos casos, a estudos sobre o tema em outras áreas, como a psicologia, por exemplo. Isso porque a literatura nos atravessa, seja psicologicamente, biologicamente ou espiritualmente. Um romance, um conto, um poema, permite-nos visitar os cantos mais obscuros de nós mesmos. Encaramos nossos abismos, e mesmo com medo, não paramos no primeiro ponto. A oração sempre continua.

Discutir o suicídio em Sylvia Plath parece uma grande ironia e até mesmo um paradoxo. Submersa pelas ondas da praia, recortada pelas giletes, dopada pelos comprimidos, falar sobre o fim de uma vida soa sarcástico. Parece-nos muito simples decidir que Plath nunca quis viver, que “Lady Lazarus” seja o apelido irônico que ela deu para si mesma entre uma tentativa e outra. Por mais que tentemos separar suas palavras daquilo que viveu, nos deparamos com suas próprias aflições, de não conseguir fugir do reflexo. Em *A mulher calada: Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia*, Janet Malcom reescreve as palavras da poeta: “Simplesmente não consigo sair de mim mesma” (Plath *apud* Malcom 2012: 97). A tentativa é falha, mesmo criando eu líricos variados, personagens diferentes, parece afundar-se no que Ana Cecília Carvalho chama de *mise en abîme*, como o que ocorre no romance da autora:

Nele, Sylvia Plath também abole a categoria do “nome próprio” apontada por Philippe Lejeune como elemento diferenciador entre o romance e a autobiografia, pois o nome da autora (“Victoria Lucas”) que ali aparece é uma invenção. Além desse pseudônimo, em um dado momento, a personagem Esther Greenwood, narradora e protagonista,

inventa para si mesma o pseudônimo “Elly Higginbottom”, para se sentir “mais segura” e porque “não queria que nada do que fizesse ou dissesse”, naquela ocasião, pudesse ser ligado a ela mesma e a “seu verdadeiro nome” (*RV*, p. 22). Em outro momento, Esther tenta escrever um romance sobre as memórias de uma moça que “seria ela mesma, mas chamada Elaine” - nome que, como o de Esther, “tinha seis letras” (*RV*, p. 113), mesmo número de letras do nome de Sylvia. Com isso tudo, Plath efetua, enfim, um verdadeiro *mise en abîme* (Carvalho 2003: 70-71).

Ao recontar suas tentativas em “Lady Lazarus”, tão liricamente bordadas em versos, nos parece paradoxal, pois ela em si é suicídio. A morte a visitou aos dez, mas talvez estivesse presente desde muito antes. A busca pela escrita que não chegava a faz morrer aos poucos, a cada linha não escrita, a cada poema recusado, em cada leitura mal vista pelos amigos. Porque a escrita salva e fere. É através de cada letra que jorra o sangue, e o estancamento não vem com o ponto final. É a sua alma que vaza, escorrendo entre os versos, e enquanto lemos tão perplexos, ela paga o preço de ser, mais uma vez, Lázaro. Reabrimos suas feridas, como bem ressaltou Frieda, a cada releitura fechada. O cabresto que nos limita a visão continua a apontar apenas o frasco vazio escondido no banheiro, a descrição do porão, o bilhete rápido deixado na cozinha.

Mesmo que continuemos a recontar suas tentativas, a apontar os indícios e influências em seus versos, ainda nos esquecemos do seu silêncio, “o silêncio indicador da presença de morte” (Carvalho 2003: 18), que nos conta tanto em sua ausência. Ao fim de cada verso, o *enjambement* nos derruba para o verso seguinte sem pausas. Porém, há um silêncio que continua ali, naquela linha vazia, esquecida. Talvez o pedido de ajuda também continuasse ali, a cada vez que não o disse. Inscrito entre os números do telefone de seu psiquiatra, em cada ponto que não colocara, em cada frase quebrada pela ausência. A fênix renasceu, e ao sair das cinzas permaneceu quieta, muda. Tomamos sua voz para pintá-la com as cores da morte, mais uma vez. A tentativa, dessa vez, foi nossa. Mas ainda lhe restam seis vidas, e esperamos o seu renascimento.

REFERÊNCIAS

- ALVAREZ, Alfred. *O Deus Selvagem: um estudo do suicídio*. Trad. Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la expression poetica*. Madrid: Editorial Gredos, 1956.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CARVALHO, Ana Cecília. C. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- ELIOT, Thomas Stearns. *De poesias e poetas*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- Evangelho Segundo São João. In: Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2012.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- HUGHES, Frieda. Prefácio. In: PLATH, Sylvia. *Ariel*. Trad. Rodrigo Garcia Lopes, Maria Cristina Lenz Macedo. 2 ed. São Paulo: Versus Editora, 2010, p. 13-22.
- LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura e suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- MALCOM, Janet. *A mulher calada: Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia*. Trad. Sergio Flaskman. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PLATH, Sylvia. *Ariel*. Trad. Rodrigo Garcia Lopes, Maria Cristina Lenz Macedo. 2 ed. São Paulo: Versus Editora, 2010.
- _____. *A redoma de vidro*. Trad. Chico Mattoso. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- SARAMAGO, José. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.





As vítimas da
espera:
Os suicidas,
de Antonio
Di Benedetto*

Gustavo Ramos de Souza

*Il maggiore torto del suicida è non d'uccidersi,
ma di pensarci e non farlo
(Cesare Pavese)*

Os últimos anos têm testemunhado o ressurgimento do nome de Antonio Di Benedetto na cena cultural. No início de 2017, a Editora Adriana Hildago publicou os textos jornalísticos de Di Benedetto na coletânea *Escritos periodísticos (1943-1986)*, organizada por Liliana

* Artigo inédito.

Reales. Em resenha publicada no *The New Yorker*, em janeiro de 2017, a propósito da tradução em língua inglesa de *Zama*, Benjamin Kunkel² chega a se perguntar: “é possível que o grande romance americano tenha sido escrito por um argentino?”. Ainda em 2017, a cineasta Lucrecia Martel lançou o filme *Zama*, uma adaptação do romance homônimo de Di Benedetto publicado pela primeira vez em 1956. Não deixa de ser irônico que o reconhecimento do escritor, que dedica *Zama* “a las víctimas de la espera”, tenha vindo mais de trinta anos após a sua morte, em 1986. Embora este seja um dos livros precursores do chamado “Boom” da literatura latino-americana, Di Benedetto manteve-se à margem, não gozando do mesmo prestígio de seus conterrâneos mais famosos: Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Adolfo Bioy Casares e mesmo Manuel Puig. Foi sempre tido como “escritor dos escritores”, mais conhecido entre seus pares e no círculo acadêmico.

Em “Zama”, ensaio de 1973 que integra *El concepto de ficción*, Juan José Saer (2014: 44), remetendo a Abelardo Arias, diz: “si Antonio Di Benedetto hubiese escrito sus cuentos y novelas en París y no en Mendoza, su ciudad, sería mundialmente famoso”. Nesse mesmo ensaio, Saer coloca Benedetto no mesmo panteão de Macedonio Fernández e de Borges, destacando que “hay un estilo Di Benedetto, reconocible incluso visualmente” (2014: 50). Já em “Antonio Di Benedetto”, Saer (2014: 51) afirma que seus livros derivam de uma necessidade pessoal, indiferente à expectativa do público e ao *mainstream* – talvez seja esta uma das razões por que sua obra tenha permanecido tanto tempo longe dos holofotes. Mas não se deve esquecer que o escritor, que exercia a função de subdiretor no jornal *Los Andes*, foi preso durante a ditadura militar argentina em 1976, passou mais de um ano na prisão e se exilou na Europa entre 1977 a 1984. Não tendo seus livros editados no país, amargou o esquecimento por muitos anos, até que, a partir do final da década de 1980, a crítica universitária voltou-se à sua obra: destacam-se os trabalhos críticos de Noé Jitrik, Julio Premat, Graciela Maturo, Teresita Castellarín e Jimena

² <https://www.newyorker.com/magazine/2017/01/23/a-neglected-south-american-masterpiece>.

Néspolo. Todavia, se *Zama* e a coletânea de contos *Mundo animal* (1953) têm sido frequentemente objeto de trabalhos acadêmicos, *Os suicidas*, publicado pela primeira vez em 1969, não recebe a mesma atenção. Aliás, vale ressaltar que o romance foi publicado no Brasil pela primeira vez apenas em 2005, pela editora Globo. A lógica de ofuscamento que se dá entre Di Benedetto e seus conterrâneos também se dá entre *O suicidas* e *Zama*.

Os suicidas divide-se em três partes - “Os dias carregados de morte”, “Interlúdio com animais” e “Os ordálios e o pacto” - e tem como assunto, indicado pelo próprio título, o suicídio. Narrado em primeira pessoa, conta a história de um jornalista, nunca nomeado, incumbido de investigar dois suicídios para uma série jornalística, tendo o auxílio de Bibi e de Marcela. Atormentado pelo suicídio do seu pai e com o temor de que venha a repeti-lo, divide-se entre relacionamentos amorosos - com Júlia e com Marcela -, as visitas à mãe, as investigações para o jornal e suas angústias sobre o suicídio. O romance trata de um tema tabu, é claro, tanto que, ainda no início, é dito a propósito da investigação sobre os suicidas: “[a] polícia não vai colaborar. Pode-se experimentar. Não vai colaborar, não informa sobre suicídios. A publicação provoca o contágio. Suicídios por imitação, epidemias por suicídio, peste de suicídios”³ (Di Benedetto 2005: 24). Essa questão poderia ser direcionada para o próprio romance se não fosse o fato de que, conforme Luis Gusmán (2005: 9), “[n]a história da literatura o suicídio tem a sua própria história. [...] o suicídio é um tema que insiste na literatura muito além dos gêneros e pode ser encontrado num romance, numa peça de teatro, numa poesia ou num ensaio”. Com efeito, obras literárias tratando do suicídio abundam na história da literatura, constituem quase um gênero à parte. Assim, no caso do romance de Di Benedetto, uma coisa a ser levada em consideração é: de que maneira o suicídio é representado? A epígrafe de Albert Camus, extraída de *O mito de Sísifo*, ajuda a responder a essa questão: “[t]odos os homens são pensaram em suicídio alguma vez”⁴. Ou seja, o

³ *Nota bene*: doravante, todas as citações extraídas do romance serão indicadas apenas pelo número da página.

⁴ No original: “[t]ous les hommes sains ayant songé à leur propre suicide.” In: CAMUS, Albert. *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 2013, p. 256.

suicídio (ou, ao menos, pensar nele) é encarado sob o signo da normalidade, não como um desvio patológico. No universo diegético, normal é também a norma, uma lei inexorável assumindo ares de destino trágico ou de condição atávica. Isso já é dado nas primeiras linhas do romance: “[o] meu pai pôs fim à sua vida numa tarde de sexta-feira. Tinha 33 anos. Na quarta sexta-feira do próximo mês eu terei a mesma idade” (23). A premissa já estabelece o suspense que norteia a história: o narrador-protagonista se tornará um dos suicidas, como o título prevê, ou conseguirá lutar contra aquilo que lhe é predestinado? Ou como ele mesmo diz: “[s]e num filme ou num romance o protagonista se mata, o relato termina. Se ele se mata no início é porque se voltará atrás, a história será contada depois de um salto ao passado” (145). Ou seja, trata-se de investigar o que levou ou levará a personagem ao suicídio. Outra investigação é conduzida concomitantemente e diz respeito às expressões no rosto de dois suicidas: “[p]or que o horror introspectivo? Por que o prazer sombrio?” (25). Segundo Graciela Maturo (1987: 33), “[c]abe considerar a esta obra como novela policial-filosófica, a la manera de Chesterton”. Todavia, Di Benedetto subverte o motivo condutor do romance policial - *whodunit*? -, até porque, sendo a morte voluntária, essa questão já está respondida. Trata-se, então, de investigar as motivações que levaram ao suicídio. Nesse sentido, *Os suicidas* é ao mesmo tempo um romance policial e um romance existencial: descobrir as motivações daqueles suicidas impediria não que um assassino volte a matar, como sói no romance policial clássico, mas que o narrador-detetive não mate a si mesmo. Conforme Michael Holquist (1971: 148), “[d]etective stories had always been recognized as escape literature. But escape from what?”. Em que pese a literatura escapista remeter ao leitor, aqui a questão poderia ser direcionada ao universo diegético, ou seja, o detetive (o jornalista, no caso) investiga casos de suicídio a fim de não ser ele mesmo a cometê-lo. Comparando o romance policial clássico com os romances *noir* de Raymond Chandler e Dashiell Hammett, Ricardo Piglia (2001: 60) afirma que

mientras en la policial inglesa todo se resuelve a partir de una secuencia lógica de presupuestos, hipótesis, deducciones, con el detective quieto y analítico [...], en la novela negra no parece haber otro criterio de verdad que la experiencia: el investigador se lanza, ciegamente, al encuentro de los hechos, se deja llevar por los acontecimientos y su investigación produce fatalmente nuevos crímenes; una cadena de acontecimientos cuyo efecto es el descubrimiento, el desciframiento.

Semelhante aos romances *noir*, o narrador-investigador de *Os suicidas* se lança aos acontecimentos, toma parte deles: o seu saber não é o da lógica e da razão, mas o saber da experiência - não do próprio suicídio, claro, é o saber dos “sobreviventes”. De acordo com Gusmán (2005: 13-14), “[o] sobrevivente ao suicídio do outro carrega em si a ameaça de repeti-lo em algum momento. Mede sua vida em relação à vida do morto. [...] a vida parece marcada por essa temporalidade que não lhe pertence e que nunca lhe pertenceu e que, no entanto, lhe é totalmente familiar”. A temporalidade do suicídio diz respeito à cristalização do tempo e à repetição. No primeiro caso, ao fitar o retrato do pai, o narrador diz: “[e]le ficou, no retrato, para sempre, jovem. Nunca será velho. Ninguém poderá humilhá-lo” (38). O suicídio é, portanto, uma forma de evitar a decrepitude do corpo, de vencer o tempo e de, paradoxalmente, trapacear a morte. A morte natural é, para dizer com Nietzsche (2015: 103), uma morte “nas condições mais desprezíveis, uma morte sem liberdade, uma morte no momento *inoportuno*, uma morte de covarde. Por amor à vida - deveríamos querer a morte de outra maneira, livre, consciente, sem acaso, sem surpresa”. O suicídio condensa em si o tempo dessa “morte inoportuna” também, quer dizer, traz consigo duas temporalidades que se negam: uma diz respeito à ordem da vida, à lenta e gradual decadência, à espera, ao determinismo da natureza e do acaso; a outra, por sua vez, é a da escolha, da liberdade, da aceleração do tempo para preservação do corpo. O narrador diz, a certa altura, “[é] preciso esperar a morte, como um aposentado, ou é preciso *fazê-lo*, como fez o meu pai?” (38). Em *Fogo Fátuo*, de Pierre Drieu la Rochelle, outro romance a lidar com esse tema, Alain Leroy, o protagonista, diz algo semelhante: “[a] vida não ia bastante depressa em mim, eu a acelero. A curva amolecia, eu a endireito” (Drieu La Rochelle 1984: 137). O suicídio é, então, um

modo de consertar o tempo, de fundar uma temporalidade mais livre, de corrigir a vida: “[n]ão está em nossas mãos impedir nosso nascimento: mas podemos corrigir esse erro – pois às vezes é um erro. Quando alguém se *suprime*, pratica a coisa mais respeitável que há: quase se merece viver por isso” (Nietzsche 2015: 103).

No segundo caso – a temporalidade da repetição –, o suicídio deixa de pertencer à esfera da liberdade e passa a integrar o determinismo, a maldição hereditária. O narrador diz: “[n]ascemos com a morte dentro de nós” (39) e destaca, em seguida, que parece ser apenas um jogo de palavras. É importante frisar que não se trata de uma contestação filosófica impessoal; antes, ele se refere a si mesmo, ao fato de que, em sua família, 13 pessoas já haviam cometido suicídio. Quando Bibi – que lhe ajuda na investigação sobre os suicidas com anotações estatísticas, jornalísticas e filosóficas sobre o tema –, envia-lhe um caso sobre um homem atormentado pelo suicídio do irmão, o narrador imediatamente se identifica: “[o] meu pai se suicidou aos 33 anos. Eu nunca havia me preocupado seriamente com isso, mas, quando cheguei perto dessa idade, a lembrança adquiriu vivacidade para o meu espírito” (47). Todavia, diante de Bibi, finge não se afetar e age de maneira desinteressada: “[s]imulo indiferença: você quis me indicar, com suas anotações, que o suicídio é um mal hereditário?” (51). A insistência da hereditariedade do suicídio assume contornos psicanalíticos quando ele conversa com Júlia, sua namorada. Ela lhe conta sobre um sonho que tivera: um animal que ganha as feições de seu pai a devora. Em seguida, ele pondera sobre o sonho: “[s]e fosse eu que tivesse sonhado, teria com maior segurança esse significado: temo que o meu pai me devore, me castré ou me mate” (64). A angústia da castração se reveste de temor pela repetição de um evento traumático: o suicídio paterno. Sem dúvida, podemos buscar semelhanças entre o sonho de Júlia e o caso do “homem dos lobos”. Em “História de uma neurose infantil”, de 1918, Sigmund Freud relata o célebre caso do homem dos lobos: um paciente apresenta quadro de fobia e neurose obsessiva. Em momento-chave da análise, o paciente descreve um sonho que tivera na infância pouco antes do Natal; no sonho, a janela do quarto se abre e, do lado de fora, ele vê a imagem de sete lobos

brancos sentados em uma árvore. O temor de ser devorado faz com que acorde. O sonho seria uma elaboração *après-coup* (*nachträglichkeit*) da cena primária, isto é, da copulação entre os pais.

Grosso modo, é preciso, na configuração do trauma, que haja a confluência de duas temporalidades, de dois eventos separados no tempo: um evento, real ou imaginário, de caráter sexual, mas não entendido pela criança como tal; outro, depois do desenvolvimento da criança, com a compreensão da sexualidade, que mantém uma analogia com o primeiro. A segunda cena, que no caso do homem dos lobos realiza-se por meio do sonho, ressignifica o evento infantil e confere-lhe um aspecto sexual e traumático. Todavia, a noção de *nachträglichkeit* elimina essa ideia de trauma baseada na causalidade, que estabelece uma cronologia dos acontecimentos em 1) evento primário e 2) lembrança traumática. Para Jacques André (2008: 154), “a experiência analítica nos ensina pelo menos uma coisa: o infantil não tem idade e os golpes internos também não”. O fato de o sonho ter ocorrido quando o paciente tinha menos de quatro anos deve ser levado em conta, uma vez que o mundo simbólico, nesse estágio, ainda não foi plenamente desenvolvido, logo, o evento traumático não poderia ser inscrito numa estrutura de significação. A *nachträglichkeit* embaralha causa e efeito, mistura passado e presente: é um trauma em dois tempos. Isso não significa, porém, que o trauma resulta da fragilidade do ego infantil: é sempre o adulto que interpreta a criança. Assim, não se trata do simples adiamento do evento passado no presente; a *nachträglichkeit* atua também do presente em direção ao passado, age de maneira retroativa e tendo efeitos *a posteriori*. A repetição não diz respeito a um evento originário, mas a um evento que ainda não aconteceu: é a repetição do diferente, a própria repetição torna-se originária. Gerhard Dahl (2011: 106) afirma que esse conceito

se mostra útil na compreensão de experiências traumáticas para as quais não existe realidade factual. [...] Uma memória factual de períodos ainda anteriores da infância não existe nem nunca existiu em nível subjetivo. Freud preenche essas lacunas da verdade individual com a experiência dos antepassados.

Cumpra salientar que, em *Os suicidas*, por mais que o narrador faça uma autoanálise, o sonho é de Júlia, não seu. Ele tenta reelaborar o passado a partir de uma experiência que não vivenciou. Mais do que isso: os 12 suicidas da família lembrados pelo avô e o relato sobre o suicídio do primo Paolo datam antes do seu nascimento, uma vez que o pai se suicidou quando ele tinha 8 anos. O trauma do suicídio se inscreve, portanto, numa espécie de inconsciente familiar: há muito mais de Lipot Szondi do que de Sigmund Freud. Em *Introdução à psicologia do destino*, Szondi (1975: 29) afirma que no inconsciente do indivíduo

[...] devem existir ancestrais familiares – quase como moldes e figuras (Rilke), como possibilidades diversas de vida, como *pattern of behaviour*. Têm de estar presentes, para seu próprio destino, no inconsciente do indivíduo, e certamente no núcleo das células, isto é, nos genes dos cromossomos. Os antepassados carregados no patrimônio hereditário esforçam-se por manifestar-se. Psicologicamente, esse ímpeto de manifestação é expresso como *pretensão dos ancestrais*. Já que tais pretensões dos ancestrais são, na realidade, dinâmicas, porém inconscientes, fala-se na psicologia profunda de um *inconsciente familiar*. É a sede e a sala de espera das figuras dos ancestrais, as quais se esforçam por retornar em nosso próprio destino.

Szondi afirma ainda que as funções hereditárias do destino se manifestam, sobretudo, em cinco setores da vida: escolha no amor, na amizade, na profissão, na doença e no tipo de morte. Na escolha da morte, ou “tanatotropismo”, Szondi lembra de um relato sobre oito suicidas numa mesma família. No romance, os arquivos de Bibi mencionam uma passagem de *O suicídio*, de Émile Durkheim, que trata também da hereditariedade do suicídio:

Durkheim diz: “Com frequência, acontece que nas famílias em que se observam fatos reiterados de suicídio, estes se reproduzem quase identicamente uns aos outros. Não só acontecem na mesma idade [...], mas, além disso, executam-se da mesma maneira. Num lugar se prefere forca, em outro a asfixia, ou então a queda de um lugar elevado. Num caso frequentemente citado, a semelhança vai ainda mais longe: trata-se de uma mesma arma que serviu a toda uma família e isto com vários

anos de distância. [...] Mas Durkheim alega que é influência contagiosa sobre a mente dos familiares que sobrevivem, que não se demonstrou a herança do suicídio, que se um desgraçado em cuja família aparecem loucos e suicidas se mata, não é porque os seus pais se eliminaram, mas porque estavam loucos. [...] Durkheim repete o que Falret contou: “Uma jovem de 9 anos fica sabendo que um tio paterno se suicidou: A notícia a aflige muito; ouvi dizer que a loucura é hereditária (58-59).

A loucura como causa do suicídio retoma a questão colocada por Camus sobre a normalidade do pensamento suicida em tensão com os tabus que o envolvem. Após Júlia negar-se a ajudá-lo com um questionário aos seus alunos sobre “o que é a morte?” e dizer que fazer esse tipo de pergunta a crianças não é normal, ele se defende: “[e]u não sou normal?” (27). Em outro momento, ele volta a se questionar: “[s]ou um homem normal? Não faço barulho. Gosto de muitas coisas. Vivo. Eu me pergunto por que estamos vivos. Penso na morte, resisto a ela, prefiro viver. Mas penso. Muitos, não: dão por sentado que lhes sobra futuro” (56). O pensamento suicida inscreve-se no cotidiano, como uma coisa entre outras. No romance, essa ponderação vem à tona logo depois de o narrador ter em mão o caderno de um adolescente cuja morte se revela resultado de um pacto suicida. Nesse pacto, o suicídio assume uma banalidade algo cínica, como um jogo ou uma aposta que põe à prova a masculinidade. Um dos adolescentes diz: “[e]u me mataria”, e o outro responde “eu também”. A resposta do outro é tida como uma provocação: “[e]u me senti ofendido: julguei que o Manuel rebaixava o meu ato. Ele não acreditava em mim e se divertia. Em termos de arrogância, tanto ele podia ‘suicidar-se’ como eu” (54). Mais adiante, responde à pergunta sobre a razão de fazê-lo dizendo: “[e] por que não?” (55). Assim, os motivos para se suicidar ou para se manter vivo se tornam equivalentes: o suicídio prescinde de um motivo. A banalidade da morte autoinduzida é próxima, em certa medida, do humor negro dos surrealistas. No número 2 da revista *La révolution surréaliste*, de janeiro de 1925, diversos poetas e artistas dadaístas e surrealistas responderam à enquete “O suicídio é uma solução?”. A boutade tingida de cinismo transparece, por exemplo, nas respostas de Georges Fourest: “[e] por que não? Uma solução de arsênico, por exemplo” (1925: 9, tradução minha) e de Pierre de Massot: “[s]enhor,

eu me permito responder a essa questão copiando o aviso afixado na parede de meu quarto: ‘Entre sem bater, mas pede-se suicidar-se antes de sair’” (1925: 9, tradução minha). O que torna o suicídio absurdo, tanto no diálogo dos adolescentes no romance quanto nas duas respostas à enquete, é o fato de não possuir uma motivação, de não proceder de uma enfermidade patológica ou de um momento de desespero. Ele carece de uma justificativa racional, por mais frágil que seja; afinal, como disse Cesare Pavese (1990: 95, tradução minha), “nunca falta a ninguém um bom motivo para se suicidar”. Alguns dos motivos mais frequentes, de acordo com o senso comum, são também mencionados no romance:

Ah, sim, uma louca suicida... Porque eles devem considerar que as pessoas se matam porque estão sozinhas, porque estão doentes, porque estão velhas, porque são pobres demais, porque são ricas demais, porque foram embromadas pelo standard ou pelas ambições, porque o pai e mãe brigavam sobre a sua cabecinha, por amor (as exceções), por falta de amor, por vergonha, por orgulho, por imitação, por misticismo, pela liberdade, pelas ideias e outras coisas nobres; mas principalmente, porque estão loucas. [...] O suicídio aumenta com o álcool, que encoraja; com o calor e a vida na cidade; com as depressões que o outono causa; com a industrialização e o isolamento social; acentua-se, proporcionalmente, nas classes cultas e ricas; os médicos se matam mais, antes (século XIX) eram os militares (78-79).

A falta de motivo do suicídio dos adolescentes é confrontada com o motivo atávico que alimenta a possibilidade de suicídio do narrador. Embora cínico, ele acredita possuir uma boa razão, por isso, não acredita no relato do pai de um dos adolescentes que afirma ter fracassado em sua tentativa no mesmo dia em que o filho havia se matado. Para ele, há certos ritos necessários para que o suicídio seja racional: “[n]a mesma data, sem entrar num acordo, um sem saber o que faz o outro, um pai e um filho *não podem* se suicidar. Eu não o concebo, não entenderia. Eu sou um homem normal” (67). O que igualmente racionaliza o suicídio são as anotações de Bibi, que vão da filosofia à estatística. Na filosofia, a questão é convertida em argumentos contrários e favoráveis: “Rechaçaram-no: Pitágoras, Platão, Aristóteles, Dante, Lucrécio, Calvino, Shakespeare, Spinoza, Napoleão.

[...] Admitiram-no: Confúcio, Buda, Diógenes, Sêneca, Montaigne, Voltaire, Rousseau, Hegel, Nietzsche” (136-137). São citados ainda os argumentos de Schopenhauer e de Hume. Quanto à estatística, os casos de suicídio são reduzidos a números, a constantes e variáveis. São passadas informações do tipo: “como as pessoas se suicidam mais na primavera e no verão, a cidade de meio milhão pode ter, durante alguns meses, um caso a cada dois ou três dias, para declinar na época fria” (62) ou “vem a ser estranho que escolhesse o revólver, porque as mulheres preferem o gás, o cianureto, as pílulas para dormir, umas poucas se enforcam” (70-71). Tais informações oscilam entre a impessoalidade e a ironia; no entanto, há outros dados apresentados por Bibi que, além de não colaborarem diretamente na investigação conduzida pelo narrador, tampouco pontuam uma analogia com os acontecimentos do romance. São informações que servem ao único propósito de entreter o leitor:

No Ocidente, despojam-se da vida mais os brancos do que os negros. No Oriente, jogam-se no Ganges ou num precipício ou na boca de um vulcão, se ateiam fogo ou se fazem enterrar vivos para se congregar com seus deuses. Na África, fogem, com o suicídio, das disputas familiares, da castração, da impotência, da lepra. [...] Bom, na América do Sul é como entre os povos primitivos: os desgostos de família também encabeçam o ranking. No entanto, até que começou a era espacial, nós, os latino-americanos, mantivemos a taxa mais alta de suicídios românticos: “Eles não nos compreendem” (intransigência de Montéquios e Capuletos), “Casou-se com outro”, “Ele mudou” (79-80).

Não são os suecos (má fama), são os alemães das duas Alemanhas (estatística da OMS, Organização Mundial da Saúde). Depois das duas Alemanhas, estão a Hungria, a Áustria, a Tchecoslováquia, a Finlândia e o Japão. Taxa nacional mais alta: Alemanha Oriental, 28 suicidas, em média, para cada cem mil habitantes. A mais baixa: 0,1, Egito, em 1959. A Suécia, com uma taxa de 17, inferior à de 8 nações da Europa, teve a publicidade adicional de ser o país encantado daqueles que não querem ficar um pouco mais. Os suecos é que fizeram essa propaganda? Não, veio de fora: foi nada mais do que um fator de desprestígio habilmente sutil contra essa nação (82-83).

Ao longo do romance, as anotações de Bibi - notícias, resumos filosóficos e dados estatísticos - e as referências a suicidas famosos como Marilyn Monroe e Stefan Zweig colaboram para desestigmatizar o suicídio, ao mesmo tempo que criam a sensação de uma verdadeira epidemia de suicídio. E o fato de o narrador estar investigando dois casos de suicídio a fim de escrever uma reportagem para o jornal em que trabalha, aliado ao seu histórico familiar e ao caso dos adolescentes suicidas, faz com que, em certo momento, chegue a sonhar com uma tentativa de suicídio de um homem que ameaça se atirar de um prédio e recua após um policial apontar-lhe uma arma: “[r]ealmente nada disto aconteceu, eu sonhei. A Bibi me hipnotiza com seu arquivo e tenho pesadelos” (69).

O suicídio é onipresente nas páginas do romance: todos os caminhos levam a ele. Todavia, a descoberta da identidade dos suicidas - Adriana Pizarro e Juan Tiflis - de quem é incumbido de investigar, e as entrevistas com familiares, ainda que elucidem o fundo policialesco do romance, jamais responde à questão que motiva o narrador: “[j]á conheço a história de Adriana, ou o que se pode saber dela, sua porção de realidade, sua parte de ficção e de extravio. [...] Só resta, no fundo do copo, uma borra: por que se uniu o espanto ao prazer sombrio (o que ninguém sabe responder)” (103). Em todo caso, não seria esta uma questão mal colocada? Nas páginas iniciais, ele chega a admitir, ao olhar as fotos pela primeira vez, que “na minha mente havia um sinal, confuso, até que pude afirmar: - Estão espantados, têm o espanto nos olhos e, no entanto, em suas bocas se esboçou uma careta de prazer sombrio” (24). Mais adiante: “[p]or aí se pode generalizar, mais material para mais matérias, a série, se confirmarmos a generalização. Sim. Não pode ser a história de dois, ou duas histórias que deixaram de ser notícia. [...] Será preciso esperar. Esperar o quê? Que se produzam, e ver” (25). Ou seja, a afirmação inicial advém de um sinal confuso que, além disso, parte de uma generalização que necessita ser comprovada por eventos que ainda não ocorreram. Assim como os suicídios variam conforme a motivação (ou ausência de uma) e os métodos empregados, nem todos os suicidas experimentam espanto e prazer sombrio, nem todos os suicídios estão cercados de mistério. O suicídio de Marcela,

nas páginas derradeiras do romance, confirma isso. O seu corpo morto é assim descrito: “[a] cabeça está virada, as pálpebras entreabertas. Posso ver seus olhos, mas perdeu o olhar. Nenhum prazer sombrio altera a forma da boca; só parece que teria desejado água, e que ainda conserva a sede” (164). Além de não aparentar espanto ou prazer em seu semblante, as motivações de Marcela, embora banais, não são misteriosas. Em conversa anterior com o narrador, ela diz que vai morrer, mas não como todos: “[v]ou me ajudar um pouco” (133). E a decisão é imotivada: “[s]em um motivo particular... Precisa? A vida não tem sentido” (134). Com efeito, a sua justificativa é semelhante à dos adolescentes que dizem “e por que não?”.

Retomando a premissa de que *Os suicidas* é um romance policial-filosófico, é interessante observar como são dadas pistas falsas ao leitor ao longo da narrativa. Como é revelado na conversa com o chefe, o suicídio de Juan Tiflis (que aparecia em uma das fotos) nada mais era que uma forma de acobertar uma conspiração envolvendo uma sociedade secreta: “essa nada mais é que uma história policial que nós podemos aproveitar” (140); já Adriana Pizarro padecia de esquizofrenia e escrevia cartas a si mesma em que dizia que deveria se matar com o intuito de incriminar a sobrinha. Como o narrador diz ao chefe: “alguém lhe entregou três fotos, mas com o objetivo de dissimular o verdadeiro propósito: só uma servia, a de Juan Tiflis. O acaso fez com que se reunissem duas, Tiflis e a mulher de Pizarro, com os olhos abertos, o que não é comum entre suicidas, e esse aspecto nos tirou da questão” (141). Nesse sentido, apesar desses casos serem parcialmente resolvidos, não respondem à questão proposta pela série: “o mistério daqueles que se matam”. Contudo, há mais pistas falsas ao longo do romance. Desde as páginas iniciais, o leitor é levado a crer que o narrador é quem irá se matar. Quando Bibi traz as anotações sobre Durkheim e a hereditariedade do suicídio, assinalando o fato de que, muitas vezes, o filho se mata com a mesma idade e com a mesma arma do pai, o narrador lembra: “[o] revólver do meu pai, com coronhas de nácar, que a minha mãe guarda na cômoda” (59). O sonho de Júlia sobre ser devorada pelo pai é também interpretado pelo narrador, que enxerga no sonho dela a própria situação. Ainda: depois que consente

em um pacto suicida com Marcela, ele passa a planejar as etapas do suicídio. Em certa medida, o que Di Benedetto faz é subverter o princípio narrativo de Tchekhov, que dizia: *se no primeiro ato aparece uma pistola pendurada na parede, é preciso que ela seja disparada*. Di Benedetto não dispara a arma, o narrador não comete suicídio. “São 9 e 20, e não aconteceu nada” (161), ele diz na data marcada, isto é, no seu aniversário de 33 anos. Embora o suicídio apareça sob o signo do atavismo e haja informações sobre as diversas formas e motivos do suicídio em cada página do romance, o leitor é frustrado pelo não suicídio da única personagem de quem esperamos efetivamente a morte: o narrador-protagonista. Esperamos algo que nunca vem. Parafraseando o que diz Ricardo Piglia (2001: 9) a propósito do crítico: em *Os suicidas*, o leitor é como um “detective que trata de decifrar un enigma aunque no haya enigma. [...] es un aventurero que se mueve entre los textos buscando un secreto que a veces no existe”. Tentamos desvendar o enigma sobre o suicídio, o mistério daqueles que se matam, mas não há resposta. Em “Teses sobre o conto”, Piglia diz algo que pode interessar ao romance policial, em geral, e a’ *Os suicidas*, em particular. Partindo da premissa de que *um conto conta sempre duas histórias*, Piglia (2004: 89-90) afirma:

A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário. O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície. [...] Trabalhar com duas histórias quer dizer trabalhar com dois sistemas diferentes de causalidade. Os mesmos acontecimentos entram simultaneamente em duas lógicas narrativas antagônicas.

No desfecho do romance, logo depois de perceber que Marcela havia se suicidado, o narrador lê o bilhete dela com os dizeres “não o faça, eu te peço” e diz: “[d]evo me vestir porque estou nu. Completamente nu. Assim se nasce” (164). O suicídio de Marcela coincide com o renascimento do narrador; nascer significa “mudar de lembranças” (72), não ser governado pelo passado. Há uma antítese entre vida e morte, entre a expectativa do suicídio e a sua superação. Causa estranheza que, em um romance permeado de referências à morte

voluntária, a vida triunfe no final: somos surpreendidos e sentimo-nos frustrados. Mas não se trata de uma solução *deus ex machina*; havia indícios ao longo do livro que ignoramos. Há quatro momentos em que o narrador afirma ter sonhado sobre estar nu: “[j]ustamente ontem à noite eu sonhei de novo que estava andando nu” (30); “[m]as o sonho que eu tenho é que estou andando nu” (66); “[s]onhei que estava andando nu” (123); “eu sonhei que estava andando nu. Hoje é sexta-feira e faço anos, 33” (156). As quatro menções ao sonho recorrente soam como intromissões à lógica narrativa; é um corpo estranho num romance inundado de referências ao suicídio. Por que ele sonha que está andando nu? Por que o seu sonho é este e não semelhante ao de Júlia? Por que o sonho é aludido quase de modo aleatório? A resposta só vem nas palavras finais do romance, quando o narrador renasce da nudez e vence a memória traumática. A insistência do sonho destoa das diversas variações que o suicídio adquire *em Os suicidas*; ademais, enquanto os acontecimentos narrados são da ordem de uma temporalidade linear, o sonho segue outro regime de causalidade, aliás, sem nenhuma causalidade – tão irracional quanto ao apego a uma existência precária. Por mais otimista que pareça ser, não é: trata-se apenas da aceitação trágica da vida, sem tentar trapaceá-la, sem apelar ao suicídio. A certeza da morte, porém, continua. Mas é preciso esperá-la. *Os suicidas* é um livro da espera, não da esperança.

REFERÊNCIAS

- ANDRÉ, Jacques. O acontecimento e a temporalidade: o *après-coup* no tratamento. In: *Ide*, vol. 31, n. 47, pp. 139-167, 2008.
- DAHL, Gerhard. Os dois vetores temporais de *Nachträglichkeit* no desenvolvimento da organização do ego: a importância do conceito para a simbolização dos traumas e ansiedades sem nome. In: *Jornal de psicanálise*, vol. 44, n. 80, p. 95-114, 2011.
- DI BENEDETTO, Antonio. *Os suicidas*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Globo, 2005.
- FREUD, Sigmund. História de uma neurose infantil. In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. XVII: Uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1918)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

- ÊNQUETE SUR LE SUICIDE. *La Révolution Surréaliste*, Paris, n. 2, 1925, pp. 8-15.
- GUSMÁN, Luis. O mistério daqueles que se matam. In: DI BENEDETTO, Antonio. *Os suicidas*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Globo, 2005, pp. 9-18.
- HOLQUIST, Michael. Whodunit and other questions: metaphysical detective stories in post-war fiction. In: *New Literary History*, vol. 3, n. 1, pp. 135-156, 1971.
- LA ROCHELLE, Pierre Drieu. *Fogo Fátuo*. Trad. Geraldo Galvão Ferraz. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MATURO, Graciela: Prólogo. In: DI BENEDETTO, Antonio. *Páginas de Antonio Di Benedetto seleccionadas por el autor*. Buenos Aires: Celtia, 1987.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos*. Trad. Renato Zick. Porto Alegre: L&PM, 2015.
- PAVESE, Cesare. *Il Mestieri di Vivere (1935-1950)*. Torino: Einaudi, 1990.
- PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2001.
- _____. Teses sobre o conto. In: _____. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, pp. 87-94.
- SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. 4 ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2014.
- SZONDI, Lipot. *Introdução à psicologia do destino: liberdade e compulsão no destino do homem, na escolha da profissão, amigos, esposas, doenças*. Trad. J. A. C. Müller. São Paulo: Manole, 1975.





Autoficção e suicídio: a ira e os bramidos de Sergio Blanco*

Ricardo Augusto de Lima

LADY MACBETH
MÉDICO

Mas ainda há uma mancha aqui. Atenção! Está falando. Vou anotar o que vem dela, para fixar com maior precisão em minha memória.

LADY MACBETH

Sai, mancha maldita! Sai, eu disse! Uma, duas: mas então é hora de agir. O inferno é tenebroso. Que vergonha, meu senhor, que vergonha! Um soldado, com medo? Por que teremos de temer quem o saiba, quando ninguém puder pedir contas ao nosso poder? [...] Ao leito! Ao leito! Estão batendo no portão. Venha, venha, venha,

* Artigo inédito.

venha; dê sua mão. O que está feito não pode ser desfeito. Ao leito, ao leito, ao leito (Shakespeare 2016: 738-739).

I

Margot Berthold, na sempre célebre *História mundial do teatro*, retoma ritos primitivos da humanidade para sugerir um caráter teatral que seria um dos aspectos essenciais do pensamento humano. Antes, ainda, o movimento grupal nas caçadas, o êxtase do corpo quando o espírito é tomado pelos deuses, a pantomima, a mímica, a consciência do movimento, do agir, do representar. Nessa perspectiva, Berthold (2014: 1) escreve:

O teatro é tão velho quanto a humanidade. Existem formas primitivas desde os primórdios do homem. A transformação numa outra pessoa é uma das formas arquetípicas da expressão humana. [...] O xamã que é o porta-voz do deus, o dançarino mascarado que afasta os demônios, o ator que traz a vida à obra do poeta – todos obedecem ao mesmo comando, que é a conjuração de uma outra realidade, mais verdadeira. Converter essa conjuração em “teatro” pressupõe duas coisas: a elevação do artista acima das leis que governam a vida cotidiana, sua transformação no medidor de um vislumbre mais alto; e a presença de espectadores preparados para receber a mensagem desse vislumbre.

Ficção que é olhada, então. São esses dois elementos que fariam dessa conjuração, dessa linguagem, da linguagem literária, ou seja, aquela ordenada de determinada maneira, Teatro em seu sentido mais estrito, entendendo aqui essa linguagem como instituidora de uma realidade outra, “mais verdadeira”, a ficcional, na qual não existe limite ético ou necessidade de referencialidade. O território ali é ambíguo, complexo, híbrido de ser e não ser ao mesmo tempo, sendo então uma outra coisa inteiramente nova.

Sigmund Freud, no texto “O poeta e o fantasiar”, de 1907, já havia pensado quais seriam essas origens primitivas da literatura e sua relação

com o devaneio, a imaginação, o fantasiar, encontrando possíveis respostas nos primórdios de cada sujeito individual. Freud se pergunta qual a origem das fantasias literárias de um poeta, de onde ele extrai sua matéria-prima, sua pedra, embora reconheça que todas as respostas sejam insatisfatórias. Para ele, o sonho seria o primeiro movimento ficcional do indivíduo, totalmente involuntário, totalmente dramatizado, que se converte em matéria e ferramenta para o brincar, ação igualmente dramatizada, mas que obedece a uma ação voluntária do sujeito. Freud (2014: 79) afirma que,

Para [as crianças], a ocupação preferida, e a que mais intensamente se dedicam, é o brincar. Talvez devêssemos dizer: toda criança que brinca se porta como um poeta, uma vez que ela cria para si o seu próprio mundo, ou, para dizer com mais precisão, transpõe as coisas de seu mundo para uma nova ordem, que lhe agrada. Seria incorreto pensar que a criança não leva este mundo a sério; ao contrário: leva tão a sério a sua brincadeira, que nela investe grandes cargas de afeto. O contrário do jogo não é a seriedade, e sim a realidade. Apesar de todo o investimento afetivo, a criança consegue muito bem diferenciar o seu universo de brincadeiras e a realidade, e com seus objetos e relações imaginados gosta de imitar as coisas palpáveis e visíveis do mundo real.

Esse fantasiar não seria distinto do fantasiar do poeta, que cria um mundo de fantasia e nele crê seriamente, não como realidade esta, mas como uma realidade outra, uma *possibilidade-de*. Ao amadurecer, o indivíduo fortalece os limites entre realidade e jogo por acreditar que esse fantasiar pertence à ordem da infância (ou à loucura); ele, portanto, “renuncia ao ganho pelo prazer que extraía do jogo” (Freud 2014: 81), reprime cada vez mais esses devaneios, “se envergonha de seu fantasiar, oculta-o dos demais, cultiva-o como o que lhe é mais íntimo, e via de regra preferiria reconhecer seus defeitos a compartilhar suas fantasias” (Freud 2014: 82). Assim como os sonhos, o desejo de fantasiar ajudaria no preenchimento dos vazios da vida, isto é, das insatisfações do sujeito. Enquanto a criança brinca com frequência de “ser grande”, o adulto reprimiria seu desejo de brincar porque “o que se espera dele é que já não jogue ou fantasie, mas que atue no mundo real” (Freud 2014: 82).

É interessante o uso do verbo *atuar* no texto de Freud, que corrobora a noção dos infinitos papéis que o sujeito passa a representar no mundo com mais intensidade (ou consciência) a partir da segunda metade do século XIX. Luigi Pirandello, ao abordar essa reflexão no seu teatro, comprova esteticamente o efeito do sintoma já referenciado por Freud (2014: 90) ao afirmar que, “quando o poeta joga para nós o seu jogo, como se fôssemos espectadores, ou quando relata, como seus sonhos diurnos e pessoais, o que nós mesmos estaríamos inclinados a expor, sentimos elevado prazer, cujas muitas fontes provavelmente se confundem”. Esse prazer, Freud conclui, é puramente formal, ou seja, estético.

Nesse sentido, também o filósofo esloveno Slavoj Žižek (2011: 36) supõe que o papel da ficção seria de possibilitar ao sujeito “distinguir qual parte da realidade é ‘transfuncionalizada’ pela fantasia, de forma que, apesar de ser parte da realidade, seja percebida num modo ficcional”. Assim, “muito mais difícil do que denunciar ou desmascarar como ficção (o que parece ser) a realidade é reconhecer a parte da ficção na realidade ‘real’”.

A fricção entre realidade e ficção é um dos temas e/ou efeitos do teatro de Sergio Blanco. A partir dessa tensão, o dramaturgo parte da sua vida, ou melhor, do seu nome, e cria uma rede de cruzamentos discursivos que dão origem a uma persona nova, um personagem ficcional que, nascido do original, com ele mantém ainda relações de referencialidade, mas que já não se identifica como um Eu absoluto, senão um dos vários eus que compõe o sujeito.

No ensaio *Autoficción: una ingeniería del yo*, Blanco (2018b: 56-57) elenca dez funções estabelecidas na autoficção em relação à realidade da qual foi originada: a conversão, a traição, a evocação, a confissão, a multiplicação, a suspensão, a elevação, a degradação, a expiação e a cura. Todas elas me interessam em diferentes momentos neste texto, mas neste início fiquemos apenas com as três primeiras: para Blanco, o empreendimento autoficcional produz sempre uma *conversão*, transformação, metamorfose, passar de uma existência à outra, de um tempo a outro *evocado* por meio da palavra literária, instituidora de

uma realidade igualmente verdadeira e autêntica, resultado que falseia o original, que o *traí*:

Podemos afirmar, por tanto, que la misma escritura - la puesta en relato - es la que aleja lo real, es decir, la que lo ahuyenta. En cierta manera, la escritura convoca lo real, lo verdadero y lo vivido, pero para perturbarlo y alterarlo. Toda escritura termina siendo siempre un acto de alteración de la realidad por la simple razón de que los *mecanismos de poetización* cambian, alteran, perturban, transforman (Blanco 2018b: 58-59).

Outras funções, como a multiplicação, a elevação e a degradação, serão adiante mais pertinentes. Interessa agora dar mais corpo ao dramaturgo franco-uruguaio, “um dos quatro ou cinco maiores dramaturgos da língua espanhola na atualidade” (Barrientos 2014: 141).

II

Sergio Blanco (1971-) nasceu em Montevideo, Uruguai, mas viveu a maior parte da sua vida em Paris, onde cursou Filologia e Direção teatral na *Comédie Française*. Autor de uma obra já em quantidade significativa, na qual se destacam *Kiev*, de 2010, e *Tebas Land*, de 2012², aqui me debruço sobre duas de suas obras denominadas por ele como autoficções: *La ira de Narciso*, de 2014, e *El bramido de Düsseldorf*, de 2016. Já em *Tebas Land*, Blanco empregou identificadores que pudessem relacionar o personagem S. a ele, promovendo uma construção dramática que é problematizada no próprio enredo, por si só metateatral. Ao falar supostamente de si, Sergio Blanco discute a presença real das coisas na ficção e no mundo, a criação literária e a representação em uma estrutura espiral que rompe os limites temporais e espaciais e com a ilusão de uma quarta parede.

No texto, S. escreve um texto dramático sobre Martín, jovem de vinte e um anos condenado por matar o pai com vinte e uma garfadas. A representação entrecruza três possíveis níveis discursivos, a saber: as

² Estou considerando o ano de escrita dos textos dramáticos.

conversas que S. manteve com Martín na prisão, os ensaios com Federico que S. dirige e a própria representação do resultado “final”, isto é, o espetáculo em si. O jogo é intensificado pelo fato de Martín e Federico necessariamente serem representados pelo mesmo ator, que se desdobra, portanto, em dois personagens. A partir disso, a reflexão de S. questionará a natureza do parricídio, ou melhor, a natureza paterna: recorrendo ao mito, S. se pergunta até que ponto Édipo pode ser chamado de parricida já que não sabia que Laio era seu pai biológico ao encontrá-lo naquela estrada. Assim, o texto se apresenta como uma releitura do mito e sua ressignificação, indicando que todos temos uma Tebas, uma zona obscura que nos faz perceber que somos todos, em algum ponto, um pouco parricidas.

Dois anos depois de *Tebas Land*, Sergio Blanco estreia *La ira de Narciso*, texto que prossegue no emprego do nome próprio, mas não mais como S., mas como Sergio Blanco, dramaturgo que, em 2014, foi até a Eslovênia para uma conferência na Universidade. De fato, Sergio Blanco proferiu a conferência, posteriormente publicada nos Anais do congresso, o que corrobora o jogo entre ficção e realidade, assim como os supostos e-mails trocados por Sergio e Gabriel, lidos durante o espetáculo. A estrutura espiral apresentada em *Tebas Land* aqui se mantém, mas um pouco mais sutil: em *La ira*, temos um nível único de enunciação que só é permitido porque o texto deve ser entendido como um relato, não como uma representação, mas um relato cujo protagonista é Sergio Blanco, personagem interpretado por Gabriel Calderón, para quem a peça é dedicada³. Por outro lado, a forma como o personagem de Sergio Blanco (2018a: 227) se apresenta já parece resolver o problema do agravante Ator na equação nominal de um texto autoficcional, confiando-se à denegação teatral do espectador. Vejamos:

³ A montagem brasileira de *La ira de Narciso*, com excelente tradução de Celso Curi, estreou em São Paulo no dia 12 de abril de 2018, dirigida por Yara de Novaes e com atuação de Gilberto Gawronski. O nome de Gabriel, na tradução, é trocado por Gilberto, mantendo o jogo nominal com o ator da montagem. No dia em que finalizo este texto, foram anunciados os vencedores do Prêmio Shell. Gawronski foi premiado como Melhor Ator de 2018.

Antes de empezar quisiera dejar una cosa en claro, yo no soy Sergio Blanco. Mi nombre es Gabriel. Gabriel Calderón. Es decir que esto que ustedes están viendo no es Sergio Blanco. O, mejor dicho, este que está aquí no es Sergio Blanco sino Gabriel Calderón. Yo voy a hacer todo lo posible para parecerme a él. Para ser él. Bueno, no precisamente él, Sergio, sino su personaje, es decir, el personaje de Sergio. Voy a hacer entonces el esfuerzo de ser él y les ruego a todos ustedes que también hagan el esfuerzo de creer que soy él.

Uma vez em Liubliana, Sergio se dirige ao hotel, onde se hospeda na suíte 228. De imediato ele percebe uma mancha escura no carpete, iniciando certa obsessão pelas várias manchas que vão, pouco a pouco, sendo notadas. Vale dizer que o cenário indicado no texto é de um escritório: uma mesa, um *notebook*, um mamute de brinquedo, um boneco do Superman, uma lata de Coca-cola, uma impressora, alguns livros (entre eles *Ulysses*, de James Joyce), mapas, fones de ouvido, um *smartphone* e objetos menores, itens que em nada representam uma suíte de hotel, espaço ficcional de quase toda a ação. Sendo impossível trocá-lo de quarto devido à lotação do hotel, Sergio permanece na suíte 228 e acaba conhecendo, por um aplicativo de encontros, Igor, jovem que funciona como duplo do dramaturgo durante os dias que passará na capital eslovena e que representa, como Martín/Federico, a beleza do corpo jovem. Como Narciso, Igor é ambíguo: sendo bonito e jovem, desperta imediatamente o desejo de Sergio ao mesmo tempo que representa para ele certa apreensão, risco, jogo. Na verdade, todo o texto caminha para uma tensão entre vida e morte, entre o efêmero e o eterno, sendo inclusive sobre isso a conferência proferida por Sergio Blanco, intitulada “Las miradas poéticas de Narciso y Medusa: la transformación de lo real” (2015).

Por fim, *El bramido de Düsseldorf* volta a abordar os temas já trazidos em *Tebas Land* e *La ira de Narciso*: a paternidade, a morte, o prazer sexual, todos partindo de um mesmo ponto, o nome de Sergio Blanco, e, a partir daí, tocando outras esferas, como a ética, a política e a religião. Se em *La ira de Narciso* Blanco questionou a representação ficcional da morte e da sexualidade, a essas duas esferas se une, em *El bramido*, a busca por Deus ou o reconhecimento de sua morte, já

anunciada por Nietzsche. A peça apresenta os últimos momentos do pai de Sergio em uma clínica em Düsseldorf, Alemanha, cidade que foi reduzida a escombros durante a Segunda Guerra Mundial. “Como Tebas. Como Ostia. Como Kiev. Y como tantas otras más.” (Blanco 2018a: 295). O motivo pelo qual Sergio precisa ir à cidade é incerto, um projeto do qual o leitor/espectador recebe poucas informações, permitindo o cruzamento de diferentes possibilidades mapeadas em um labirinto metateatral mais uma vez espiral, que traz à tona questões envolvendo a ética do escritor e sua fé a partir da exposição sobre um famoso *serial killer* alemão do começo do século XX, Peter Kürter – conhecido como o “Vampiro de Düsseldorf” –, de um roteiro para um importante estúdio de filmes pornográficos, e de uma conversa que visa a proceder com a conversão ao judaísmo do dramaturgo por meio de sua circuncisão na sinagoga da cidade. A essas questões se ligam outras distintas e ainda assim interligadas, como a questão neonazista e o avanço da extrema direita na Europa e no mundo, missões humanitárias na África, utilidade da arte na sociedade contemporânea e, é claro, a própria construção artística e seu processo, tudo sob a metáfora da morte do pai.

Voltarei a tratar desse texto mais adiante, quando o rumor que precede o bramido já puder ser revelado.

III

Quando eu tinha doze anos, estreou *Romeu + Julieta*, de Baz Luhrmann. Lembro-me do espanto que senti ao ver, no cartaz, o sinal de adição no lugar da conjunção aditiva *e*: não é ele *e* ela, mas ele *mais* ela, e *A mais B* só é possível ser pensado se, dessa adição, for gerado um *C*, um outro que é meio ela, meio ele, os dois e nenhum deles. Não me refiro a uma prole, mas a um novo ser, andrógino como aqueles primeiros destruídos por Zeus. Naquela época eu ainda não sabia que um dia diria “Gosto muito da estética de Baz Luhrmann”. E não sabia tampouco que afirmaria um dia, como professor de Teoria do Teatro, que aquela não era uma história (só) de amor. Sabia apenas que havia sido o primeiro filme que me causaria uma mudez que

depois, vez ou outra, outros filmes causariam. Eles se mataram por amor, eu pensava ingênuo. Que trágico! Que pavor. O rosto do Leonardo DiCaprio jovem narciso, a bela moça Julieta. O sangue entre eles. Era impossível não retomar mentalmente a cena. O olhar dos amantes. O desespero ao perceber o deslize. Tão quase... Foi por pouco, tão pouco: diante da Julieta que julga morta, Romeu bebe o veneno. Luhrmann é talvez mais cruel que Shakespeare: faz Julieta abrir os olhos antes de Romeu dizer sua última frase. O desespero ao perceber, o reconhecimento e, “com um beijo, eu morro” (Shakespeare 2016: 232). O olhar estático. A cabeça pende, imóvel. O rosto lindamente trágico, como uma estátua de mármore, e o corpo, como estátua, vazio. O silêncio que acompanha a solidão de Julieta, tragicamente viva. A arma/punhal nas mãos. Anos depois eu diria que o casal representa toda a inconsistência da razão, a falta de reflexão racional acaba por tirar-lhes a vida, são adolescentes que juram amor como quem professa sua fé. Por não predominar nos jovens a razão sobre a emoção, a catástrofe os toca.

Ao suicídio de Romeu segue o suicídio de Julieta, conforme o público já sabia desde o Prólogo.

IV

Utilizo-me do conceito de autoficção por considerar, assim como o faz Patrice Pavis (2008: 375) em seu *Dicionário de teatro*, a autobiografia teatral um “gênero impossível e muito pouco representado”, pois “o teatro é uma ficção presente assumida por personagens imaginários que diferem do autor e têm outras preocupações além de contar sua vida”.

A impossibilidade desfiguradora da autobiografia ganha novos aspectos e complicadores quando transferida para a realização cênica de um texto dramático de cunho autobiográfico, já que sua existência na cena é marcada imediatamente pela sua irrealidade, sua imediata ficção. Assim, enquanto a autobiografia mantém um pacto de verdade entre autor e leitor, no qual o autor se dispõe a falar a verdade e o leitor a acreditar, a autoficção firmaria um pacto de mentira ou, ainda, um pacto ambíguo construído sob a mesma base do pacto autobiográfico,

isto é, a homonímia entre autor, narrador e personagem, sendo que, no teatro, o agravante Ator é inserido na equação. Trata-se, sabemos, de um corpo verdadeiro, real e dinâmico, que possui vontades, pensamentos e limitações por ser real, físico, orgânico, que desestabiliza a potência autobiográfica por intensificar o jogo ficcional. Diferente do personagem ficcional na prosa, o personagem dramático não possui uma existência apenas dialógica, textual, mas sua realização na cena, na carne viva de um sujeito real, reforça a ambiguidade ontológica do personagem ficcional.

A partir disso, a discussão parece resolvida se emprestarmos da Narratologia o termo *autoficção* cunhado por Serge Doubrovsky, em 1977, para definir seu romance *Fils*: trata-se de uma ficção de eventos estritamente reais na qual o protagonista (ou outro personagem importante para a narração) apresenta o mesmo nome do autor. Essa relação de identidade pode se dar de forma direta ou por meio de pistas, iniciais do nome ou características físicas e autobiográficas que pudesse relacionar o personagem-narrador ao autor.

Perceber o outro ali, tão perto e tão nu, exposto, tão ali, possível ser tocado, e perceber que dividem o mesmo espaço, que o espectador também faz parte, e nesse toque possível movimentar deslocamentos tanto a partir daquele que é observado quanto daquele que o observa. É assim que nasce o espaço teatral, onde tudo se transforma em signo, em metáfora, em imagem, signos que fingem não ser signos: fingem serem reais. O que ele comunica é, portanto, essencialmente ficção e, por isso mesmo, essencialmente *verdade*, mas não uma verdade referencial, documental, e sim uma das várias verdades possíveis, uma ideia de realidade que se constrói no imaginário do leitor/espectador e que permite, enfim, que sintamos emoções com alguém que “não existe”.

Esse espaço, portanto, é propício para o jogo autoficcional, uma vez que entendo aqui o teatro como uma abertura à infinita possibilidade da ficção em tensão perene com os limites físicos e biológicos de uma realidade “real” e referencial. De fato, ao inserir-se na fábula como personagem, Sergio Blanco propõe um jogo dramático a partir da

ambiguidade do nome próprio e de situações verdadeiramente vividas ou documentadas, mas desses pontos referenciais ele parte para uma *mise en abyme* paradoxal, justamente por ser sua resolução impossível. Autores autoficcionalistas não buscam firmar um pacto de verdade com o leitor/espectador. Como exemplo, basta-nos observar a forma como os três atores (com seus nomes sociais) apresentam-se em *El bramido de Düsseldorf*:

SOLEDAD FRUGONE. Buenas noches. Yo les voy a presentar el personaje del hijo, de Sergio Blanco que va a interpretar Gustavo Saffores. Sergio es un dramaturgo que vive en París y que desde hace años escribe obras como estas que son autoficciones. Él las define como un cruce entre relatos reales y relatos ficticios. Muy seguido Sergio dice que la autoficción es el lado oscuro de la autobiografía y que ahí en donde hay un pacto de verdad como es el caso de la autobiografía, en la autoficción hay un pacto de mentira. Sergio tiene cuarenta y tantos años. No le gusta decir su edad y por eso no me la deja decir. Es una persona encantadora y muy generosa. Esto sí me lo deja decir. Además de escribir y dirigir, pasa todo el tiempo dando clases y dictando conferencias y seminarios por todas partes. Esto también le encanta que lo diga. En varias de sus conferencias en donde habla de la autoficción, muchas veces le escuché decir esto que creo que es algo que define a Sergio: “No escribo sobre mí porque me quiera a mí mismo, sino porque quiero que me quieran.” (Blanco 2018a: 288).

Se os conceitos de *ser* e *parecer* foram representados na dramaturgia de Pirandello enquanto conceitos em crise, na dramaturgia de Blanco os fragmentos desses conceitos são justamente o que mantém a ação dramática em seus vários níveis discursivos. O jogo entre mostrar-se e esconder-se é frequente, como o trecho acima já indica, tirando do espectador qualquer certeza sobre o que está sendo representado. Além disso, Soledad Frugone explicita a autoridade de Sergio Blanco enquanto dramaturgo e diretor: ele não a deixa dizer a sua idade, mas permite que a personagem diga ser ele uma pessoa encantadora e generosa, resultando em uma das funções da autoficção: a elevação, como tratarei mais adiante. Como ficção, não existe, portanto, qualquer comprometimento com a verdade das coisas, tampouco alguma amarra

ética, característica que vai fomentar desentendimentos familiares e processos jurídicos contra autoficcionistas. As peças de Sergio Blanco são, sob essa perspectiva, exemplos de autoficção dramática⁴, texto por si só lúdico, ambíguo, híbrido, metateatral, que caminha em um espaço fantasmal e especular, como um quarto de espelhos que multiplicam os olhares sobre determinado objeto, no caso, o Eu do dramaturgo que, ampliado no campo ficcional, abraça o universal por meio de uma sequência de simulacros, de sombras, Narcisos, de reflexos do dramaturgo e/ou do ator que o representa na ficção.

“A partir entonces”, diz Blanco (2015: 16), agora citado como acadêmico, “de esta invitación a utilizar el yo como forma de comprensión de la experiencia human, va a haber toda una serie de escritores que van a empezar a inscribirse en esta línea de la exploración del yo”. Nessas expressões, nesses textos, de forma mítica, o objeto observado é o Eu de todos nós.

V

Observando a obra dramática de Sergio Blanco, percebemos a nítida leitura de Maurice Blanchot e sua perspectiva da criação literária. Defensor do apagamento do autor - como Mikhail Bakhtin, Roland Barthes, Michel Foucault e Jacques Derrida, só para citar alguns -, Blanchot afirma a necessidade de o escritor se perder no nada, de buscar ser Ninguém e ao mesmo tempo, em um gesto narcisista, se confiar à ficção, lançar-se a ela, estar ali como deus e adão. A aproximação entre Blanchot e Blanco não existe apenas no que diz respeito à relação entre morte e literatura, mas, também, à potência negativa da escrita, que funde uma nova realidade e não representa uma outra versão desta. Para Blanchot (2011: 311), “[a] palavra me dá o ser, mas ele me chegará privado de ser. Ela é a ausência desse ser, seu nada, o que resta dele quando perdeu o ser, isto é, o único fato que ele não é”. É, portanto, por meio da potência de sua negatividade que

⁴ Neste ano, o Festival de Teatro de Curitiba teve em sua mostra principal o espetáculo *Trafic*, última autoficção de Sergio Blanco. O *site* e os programas do festival indicaram, talvez pela primeira vez em festivais nacionais, a peça como pertencente ao gênero autoficção.

Blanchot afirma o poder que a linguagem tem de aniquilar o que nomeia, evidenciando o vínculo entre linguagem e morte e o estabelecimento de uma experiência literária, de um espaço literário, de uma realidade outra que somente afirma a ausência de mundo, chamado por Blanchot de *o fora*.

Vazia, a linguagem não nasce do mundo, mas constitui seu próprio mundo, seu universo, cria uma outra realidade. Como o teatro, não *representa*, senão *apresenta* “o outro de todos os mundos”, uma experiência real com a própria realidade ficcional, espaço onde não existe verdade, mentira ou ética, “estranha região situada além do mundo; é o próprio mundo, mas o mundo como conjunto, como o todo” (Blanchot 2011: 325). Nesse espaço imaginário e simbólico, a ficção, o Eu se perde e se vê livre para expressar/representar em coletividade, embora seja Ninguém; e a escrita é livre para criar qualquer real, qualquer outro. O escritor, portanto, é um Eu que se anula para Ninguém falar. Embora essa afirmação pareça contrária à teoria envolvendo autoficção e outras escritas de si, entendo a autoficção como uma ficção que, apesar de estabelecer relações com o referencial, acaba por diluir qualquer Eu empírico e social em “um Eu variável, polimorfo, e de se afirmar livre finalmente de ideologias literárias aparentemente ultrapassadas. [A autoficção] oferece ao escritor a oportunidade de, a partir de sua vida e da sua ficcionalização, ser ao mesmo tempo ele mesmo e um outro” (Hubier 2003: 125). Maurice Blanchot, que defendeu, inclusive na prática, o desvanecimento do autor, defende também que sua experiência não é nula: “escrevendo, ele próprio se experimentou como um nada no trabalho e, depois de ter escrito, faz a experiência de sua obra como algo que desaparece” (Blanchot 2011: 318).

Primeiro enganado, o escritor se propõe a enganar a partir do jogo entre ser e parecer. A palavra, sabemos, não é o que ela diz: ela “me dá o que ela significa, mas primeiro o suprime” (Blanchot 2011: 331). Dizer *Eu* não seria diferente: aniquilado, ele deixaria de dizer um ser concreto, vivente, e passaria a *ser* outro, sublimado no tempo e espaço como os conhecemos:

Para que eu possa dizer: essa mulher, é preciso que de uma maneira ou de outra eu lhe retire sua realidade de carne e osso, que a torne ausente e a aniquile. A palavra me dá o ser, mas ele me chegará privado de ser. Ela é a ausência desse ser, seu nada, o que resta dele quando perdeu o ser, isto é, o único fato que ele não é (Blanchot 2011: 331).

Retomando a relação estabelecida por Blanco em sua conferência e em *La ira*, a literatura passa, então, a designar uma tentativa de resposta à pergunta-mãe de todas as outras: “*Por quê?*”. Questão que mata todas as suas respostas, nascida da experiência de morte, só essa consciência da finitude das coisas, principalmente do Eu, possibilita nascer a linguagem enquanto representação, processo ficcional, materialidade das ficções já sonhadas e imaginadas, estabelecimento do mítico. Como afirma Sergio Blanco (2015), é saber de nossa morte que nos torna belamente humanos e confere à existência a experiência de vivê-la. Paradoxo semelhante é pensado por Blanchot (2011: 332) ao tratar da palavra adônica, que nomeou e conseqüentemente aniquilou o que designava para se referir a uma ideia. Só então as coisas e criaturas tiveram sentido para Adão, que os “criou, por sua vez, a partir dessa morte em que tinham desaparecido; só que, em vez de seres e, como dizemos, existentes, só houve o ser, e o homem foi condenado a só poder se aproximar e viver das coisas pelo sentido que lhes dava”.

A dramaturgia de Sergio Blanco propõe um jogo para discutir essa questão e outras semelhantes, evidenciando ao espectador por meio do homônimo a suposta aparência das coisas. Blanco mostra estar ciente de que a linguagem começa e termina no vazio, negando-se enquanto é construída e só sendo construída graças à sua autonegação. Seus personagens estão muitas vezes em situações extremas, presos a um presente-irremediável como Édipos diante do reconhecimento. Além disso, buscam com frequência os estados de êxtases: drogas lícitas e ilícitas, sexo, bacanais, a ficção. Parece acreditar, como Bataille (2016: 41), que, “[e]m outros termos, só se atingem estados de êxtase ou de arrebatamento *dramatizando* a existência em geral”. O drama, para o pensador, salvará o homem da tragédia de *saber*, pois o dramático, assim como o trágico, está simplesmente no fato de *ser*: a existência absurda:

Certamente, minha linguagem não mata ninguém. No entanto: quando digo “essa mulher”, a morte real é anunciada e já está presente em minha linguagem; minha linguagem quer dizer que essa pessoa que está ali agora pode ser separada dela mesma, subtraída à sua existência e à sua presença e subitamente mergulhada num nada de existência e de presença; minha linguagem significa essencialmente a possibilidade dessa destruição; ela é, a todo momento, uma alusão resoluto a esse acontecimento. Minha linguagem não mata ninguém. Mas, se essa mulher não fosse realmente capaz de morrer, se ela não estivesse a cada momento de sua vida ameaçada de morte, ligada e unida a ela por um laço de essência, eu não poderia cumprir essa negação ideal, esse assassinato diferido que é minha linguagem (Blanchot 2011: 332).

Nesse sentido, pensar com Willian André e Gustavo Ramos a relação entre literatura enquanto espaço de morte e a discussão sobre a morte do autor de Roland Barthes não é só pertinente, mas irônico. Se a literatura marca, como quer Barthes (2004: 58), a “destruição de toda voz, de toda origem”, então só quando “o autor entra na sua própria morte [que] a escritura começa”, estabelecendo uma relação igualmente cíclica entre a construção da linguagem e sua destruição, entre a construção do sujeito e seu aniquilamento: “O aniquilamento de si mesmo é que produz a obra; e a literatura, assim como o suicídio, é o espaço em que se escolhe o método mais adequado de morrer, para manter longe a outra morte”⁵. Tal aproximação é percebida e experimentada enquanto ficção em *La ira de Narciso*, como afirmam os Sergio-Blancos (2018a: 260; 2015: 18-19), o personagem e o conferencista: em todo gesto de criação há uma tentativa de resistência à morte, um desafio à imortalidade, o desejo de ser como uma estátua: símbolo, mesmo que vazio. Eterno, mesmo que inútil.

VI

Quando eu tinha treze anos, pensei, talvez pela primeira vez, que tinha o poder de colocar um fim na vida. Faltava-me ainda, é claro, o traquejo, o saber, a coragem, e sobrava-me o medo, o receio, mas sei

⁵ Ver o primeiro capítulo deste livro, “O suicídio na literatura”, de Willian André e Gustavo Ramos de Souza, p. 43.

que, com treze anos, pensei no assunto pela primeira vez. Lembro-me inclusive de ter imaginado a ação, talvez até cogitado: um dia, quem sabe, se aquela dor não passasse. Isso sanaria de imediato uma série de problemas, embora certamente iniciasse uma série de outros. Era começo de 1998, fui ao cinema com minhas irmãs e assistimos a *Amor além da vida*. A história sobre o pós-morte de um médico de muito bom coração que havia, em vida, perdido os dois filhos em um acidente recente. Ele morreu quando voltava para casa, à noite e com chuva, e parou para ajudar uma vítima em um acidente num túnel. Outro veículo vem e não o vê. Não foram doenças nem atos de violência que causaram a morte dos três, mas acidentes, acasos, azar, a hora e o lugar marcados, trauma duplo que leva a mãe-viúva ao suicídio. O espectador não vê Ann (personagem de Annabella Sciorra) se matando. Como em um teatro, há ainda certo pudor no cinema comercial ao tratar do tema, certo cuidado, decoro.

No seu paraíso particular, ao saber da morte da mulher, Chris, personagem interpretado por Robin Williams, descobre que, por ter sido responsável pela própria morte, Ann sofreria as penas destinadas a quem viola as leis, e ela havia violado a principal delas: atentou contra a própria vida, renegou a dádiva maior dada aos mortais, antecipou o tempo de Deus. Sua atitude impede que o ser, isto é, seu espírito resolva os objetivos e as necessidades da sua vida, sua missão. O suicídio, Chris fica sabendo, não resolve situação alguma, apenas altera a natureza das coisas e dos seres em outra realidade. A consciência permanece lá, sem já, é claro, o corpo material, mas com a lembrança escura de uma vida que não deu certo. Dante já tinha tratado disso bem antes do espiritismo e de Richard Matterson, autor do romance que deu origem ao filme. O poeta de Florença colocou os suicidas no sétimo círculo do Inferno: eles são sementes de um bosque, “[n]ão verde, mas escuro o seu folhede,/ não lisos, mas nodosos e revessos,/ sem frutos, os ramos, e de espinho tredo” (Alighieri 1998: 97). Ali as Harpias fazem ninho e dão continuidade ao seu castigo: suas folhas alimentando as aves, causando dor e sangramento sem fim. Assim diz no Canto XIII.

Aos treze anos, eu descobri o que era desejo, ou melhor: descobri que *desejo* era o nome daquele incômodo, daquele quase nojo. Se faz parte do meu corpo, apenas o fim do corpo pode dar acabar com isso. Antes morrer do que pecar, disse são Domingos Sávio, padroeiro dos jovens. Mas era uma sentença certa: o suicídio me traria o castigo do qual tinha tento medo. Deixei, então. Aceitei. Quem sabe a vida não se transformaria num quadro pintado pela pessoa que mais amamos. Resolvi acreditar nisso. Graças ao filme *Amor além da vida*. “Se tivesse que enfrentar o inferno, não desejaria outra pessoa do meu lado”.

Robin Williams cometeu suicídio em 2014. Seu corpo foi encontrado no dia 11 de agosto na sua casa, em Paradise Cay, Califórnia. Há anos ele lutava contra uma depressão.

VII

Se a forma como o tema edipiano é conduzido em *Tebas Land* permite ao espectador questionar os limites do lugar do pai, desmitificando o parricida e ressignificando a figura paterna, em *La ira de Narciso* o enredo investigativo mantém a unidade diante de inúmeras quebras de tempo, espaço e de ilusão, sem contar a própria representação mimética tradicional. Como o personagem-Sergio afirma no início do texto, sua intenção foi criar um relato, “una pieza que lentamente empiece a reconstruir la escena del crimen”, “un texto donde, de a poco, todo se vaya mezclando y que suceda en mi habitación” (Blanco 2018a: 249). Assim, o cenário vai se desenhando entre a suíte 228 do City River Hotel, as corridas nos bosques de álamos de Tívoli e outros lugares da cidade de Liubliana, como o museu e o escritório do gerente do hotel.

A partir das manchas encontradas, Sergio descobre que, no quarto, havia acontecido um crime brutal entre a cama, o corredor e o banheiro (o que era confirmado pelas manchas). Um único assassino, um jovem de 35 anos, utilizou uma faca elétrica para desmembrar o corpo para que ele pudesse ser retirado do hotel sem que alguém desse conta. O que mais impressiona Sergio é o fato de as manchas mostrarem que a vítima havia sido esquartejada ainda viva, sendo,

portanto, espectadora da própria agonia e morte. A polícia não tinha ainda nenhum motivo concreto, mas eram três as possibilidades: tráfico de documentos, tráfico de órgãos e a ira.

Como ocorre em *Tebas Land*, em *La ira* também se percebe o movimento paradoxal da criação literária pensado por Blanchot que reflete na estrutura dramática, dando luz a uma estrutura metateatral na qual a peça trata do processo de construção de si mesma, inclusive se contradizendo vez ou outra propositalmente. Esse movimento também acontece em *Tebas Land* e em *El bramido*, porém em *La ira de Narciso* tudo se torna incerto uma vez que Gabriel Calderón, sozinho no palco, é feito personagem, acarretando um *mise en abyme* autoficcional e metateatral. Dessa forma, o espectador assiste ao esfacelamento de toda certeza a partir do momento que Gabriel Calderón interpreta ele mesmo, desdobrando a ficção e, conseqüentemente, intensificando uma suposta verdade, ou vice-versa. O público conhece sua identidade, tanto pelos elementos paratextuais de um espetáculo quanto pela apresentação de Gabriel ao começar a peça. A referência aos *e-mails* trocados entre Sergio e Gabriel e o convite de encenar o texto antes de qualquer palavra nascer confirmam (ou parecem confirmar) a referencialidade do relato.

Narciso ambíguo, Sergio fala de si em um sentido também ambíguo: o personagem se engrandece como pesquisador e dramaturgo ao mesmo tempo que se degrada no uso das drogas e na prática da orgia. Na autoficção, elevação e degradação são faces de um mesmo movimento, pois, como escreve Blanco (2017: 92), “*La autoelevación* no es, por tanto, un acto de autovaloración, sino que es todo lo opuesto: es la confesión de un fracaso, la confidencia de una desilusión, la revelación de un desencanto, la declaración de una frustración”.

De certa forma, a ira desse Narciso talvez resida justamente no caráter confessional que a obra apresenta, como se Blanco usasse um reflexo de si que, como o Narciso de Caravaggio — imperfeito e defeituoso frente ao original —, anda por uma realidade mais obscura, talvez secreta (*talvez* porque talvez seja verdadeira, mas veja: não importa). O que realmente interessa na confissão, isto é, na “revelación pública de algo ominoso,

vergonzoso, humillante, siniestro, proibido, ilegal, clandestino o indevido” (Blanco 2018b: 75), não é a veracidade do conteúdo, mas a exposição de algo que antes estava oculto, escondido, ação que evidencia a autoficção como espaço onde é possível dizer o indizível.

De fato, essa não é uma função exclusiva da autoficção ou mesmo da literatura; a linguagem artística desde sempre se mostrou como espaço amoral, desprovido de qualquer amarra ética nas ações, pensamentos, desejos e omissões de personagens e/ou discursos. O diferencial da autoficção está, é claro, na aparente presença do autor no texto, conferindo um rosto para o confessor, permitindo que entendamos também a revelação do segredo como uma performance verbal na qual o autor se lança a um risco antes ético que físico. Assim, o que interessa na confissão são seu funcionamento e os efeitos que ela promove no relato/na ação, a forma como ela opera e se articula com a história contada/representada (Blanco 2018b: 76).

A discussão toca, assim, a esfera moral, movimento que culmina nas cenas finais da peça. Após a orgia, Sergio e Igor retornam, juntos, ao hotel. Enquanto Igor está no chuveiro, Sergio vê em sua mochila entreaberta uma faca elétrica:

¿Qué es?, le pregunté señalándole hacia el interior del bolso.

Nada, me contestó Igor mientras fue hacia mi iPhone, puso la primera música que encontró y la subió al máximo. Eran las “Suites para violonchelo” de Bach. No es nada.

Sí. Es un cuchillo. Es un cuchillo eléctrico.

¿Y?

Nada. Es extraño.

¿Y por qué te ponés a revisar mis cosas?

Yo no había revisado nada. Solo me había levantado a tomar una Coca-Cola y me había llamado la atención ver el cuchillo eléctrico en el bolso.

Mientras se lo traté de explicar, Igor vino hacia mí y, sin que tuviera tiempo de nada, me tomó del cuello, así, de esta forma, con una de sus manos.

¿Qué te pasa?, le dije al mismo tiempo que una de las “Suites para violonchelo” de Bach empezaba a invadir toda la pieza.

Nada, me contestó. No me pasa nada.

Pero Igor me empezó a apretar cada vez más.
Me estás haciendo mal, le dije.
Y ahí me agarró el cuello también con la otra mano y empezó a apretármelo con las dos manos al mismo tiempo.
Me duele. Me está faltando el aire.
Su cara ahora era distinta. No era la misma cara de siempre (Blanco 2018a: 267-268).

O tempo presente marcado destoa do carácter de relato do texto (sempre retrospectivo, sempre no pretérito do indicativo), retomando o carácter mimético da ação presentificada, mas ao mesmo lançada ao passado pelo relato do personagem, primeiro e único espectador de sua própria morte. Sergio não morreu, ele está morrendo naquele momento, naquele aqui-agora nas mãos de Igor. E o espectador sabe que o Sergio verdadeiro está, de alguma forma, performando sua própria morte por meio do recurso épico que distancia o sujeito da ação: Sergio relata Igor esticando a mão e alcançando a faca elétrica, ele relata a face de Igor se alterando cada vez mais, transformando-o em alguém completamente estranho, um outro, um diferente embora seja o mesmo. O espectador sabe: Sergio é autor e vítima ao mesmo tempo:

No. No lo hagas, fue lo único que alcancé a decir cuando acercó el cuchillo hacia uno de mis brazos y empezó a cortarlo.
Después solo siguió un grito mío al sentir el dolor de la cuchilla cortándome primero la piel y luego los músculos, las venas, los tendones, los nervios.
Ahora la sangre había empezado a salpicarle la cara sin que eso lo detuviera.
Mis gritos fueron más fuertes cuando la cuchilla empezó a cortar el hueso. Hasta pude alcanzar a ver cómo el brazo se desprendía de mi hombro y caía al piso mientras las “Suites para violonchelo” de Bach seguían sonando a todo volumen.
De golpe, el dolor no me dejó sostenerme más de pie, entonces Igor apretó con más fuerza el cuello hasta quebrar de nuevo algo más. Recién ahí me soltó y todo mi cuerpo se desmoronó en el piso. [...] Y después también alcancé a ver cómo empezaba a cortar una de mis piernas. Poco a poco todo fue como apagándose [...] (Blanco, 2018a: 268-269).

Trata-se, sem dúvida, de uma performance verbal na qual sujeito e objeto se fundem. Como Narciso, o personagem busca e é buscado, observa e é observado, e ainda como Narciso incorre em excessos. Ora, sabe-se que no mundo grego, em especial na poesia e na filosofia nascidas ali, a virtude (ἀρετή, *aretê*) é afastada pela desmesura (ὑβρις, *hýbris*), isto é, de uma infração à lei, seja ela humana ou divina. Além disso, como já apontei, é impossível não relacionar gozo e morte em *La ira de Narciso*. Longe de querer discorrer sobre os dois conceitos nas teorias psicanalíticas, em especial de Freud e Lacan, interessa-me aqui a forma como gozo e morte constituem a premissa de um equilíbrio essencial entre desejo e morte tanto para os dois psicanalistas quanto para o pensamento grego em uma visão geral, e de como a morte é fim último do Eu desejante, uma vez que ele nunca se dá por satisfeito, sempre buscando, sempre querendo experimentar.

Esse desejo, para Lacan (2005: 32), é o desejo do Outro. É o Outro, e só ele, que pode satisfazer aos desejos, desde o início, quando o sujeito, ainda desprovido de linguagem, relaciona o corpo da mãe e o que ele proporciona às experiências e sensações de satisfação. Tanto em Freud como em Lacan, a forma como esse deslizamento se dá na constituição do Eu determina a maneira como ele vai significar e entender sua realidade, que aqui entendo como a relação entre o sujeito desejante, o Eu, e o palco de sua tragédia, isto é, o mundo, seu arredor. Se Freud parte do mito para chegar àquilo que conhecemos, talvez deficientemente, como “complexo de Édipo”, Lacan, principalmente nos textos a partir de 1938, faz o caminho inverso: ele vai do complexo ao mito, desconstruindo parte do pensamento freudiano a partir do declínio da autoridade paterna na sociedade.

Além disso, é evidente a aproximação de *La ira de Narciso* com o pensamento de Bataille, para quem na morte, assim como no sexo, o “espírito se move num mundo estranho em que a angústia e o êxtase se combinam” (Bataille 2016: 28). Essa aproximação entre morte e libertinagem é, como já anunciava o Marquês de Sade citado por Bataille (1987: 10), “melhor meio para se familiarizar com a morte”. Por outra perspectiva, em *La ira de Narciso*, a relação entre desordem

e gozo parece se distanciar do pensamento grego, já que mostra a excitação nascida do caos, da desordem. Como escreve Bataille (1987: 155),

Ninguém poderia negar que um elemento essencial da excitação é o sentimento da perda do controle de si, da desordem. O amor não é ou é em nós, como a morte, um movimento de perda rápida, resvalando depressa para a tragédia, não se detendo senão na morte. Tanto é verdade que entre a morte e a “pequena morte”, ou o descontrole, embriagadores, a distância é pouca. Esse desejo de se perder, que trabalha intimamente cada ser humano, difere entretanto do desejo de morrer na medida em que ele é ambíguo: trata-se, sem dúvida, do desejo de morrer, mas é, ao mesmo tempo, o desejo de viver nos limites do possível e do impossível, com uma intensidade sempre maior. É o desejo de viver deixando de viver ou de morrer sem deixar de viver, o desejo de um estado extremo que talvez só Santa Teresa tenha descrito com tanta força, ao dizer: “Morro de não morrer!” Mas a morte de não morrer não é precisamente a morte, é o estado extremo da vida; se eu morro de não morrer, é com a condição de viver: é a morte que, vivendo, eu experimento, continuando a viver.

Longe de soar estoico ou epicurista, tampouco de fazer aqui um elogio ao *matar-se* ou arriscar uma justificativa ou explicação, é impossível não relacionar o assassinato no final de *La ira* com a necessidade da moderação para o pensamento grego, terra natal de Narciso: como escreve Alvarez (1999: 72), “[Platão] sugere que, se a vida em si se tornou imoderada, o suicídio então se torna um ato racional e justificável”.

Podemos pensar, por fim, que o Narciso ingênuo e jovem que olha a si mesmo nas águas limpas dos versos de Pausânias se converte em um Narciso ególatra de *reality shows*, no esfacelamento dos limites entre público e privado, na sede de saber da vida do outro. Retomando o mito, Lacan entende o complexo, “para o homem da civilização mecânica, que destruiu o tempo mítico, é a maneira de manter um lugar para o tempo mítico, com a elaboração do tempo perdido” (Tardits 2008: 25). Um novo Narciso, “que no hace más que mirarse en las aguas putrefactas y estancadas de una sociedad espectacular del hiperconsumo” (Blanco 2018b: 49).

A escrita de si é, segundo Foucault (1992), uma das formas de elaboração desse tempo, incapaz de ser retomado, desde sempre e para sempre perdido. *Escrever-se* pode ser, inclusive, libertador, embora, como afirma Alvarez (1999: 50) em *O Deus selvagem*, o artista “não se livra automaticamente de suas fantasias ao expressá-las”, e é este o último paradoxo da metáfora: “quando um artista aponta um espelho para a natureza, ele descobre quem, e o que, ele é; mas essa descoberta pode modificá-lo irremediavelmente, a ponto de ele se tornar essa imagem”.

VIII

Ao recorrer a uma leitura psicanalítica, busco perceber de que forma a retomada desses mitos se coloca como elo entre desejo/gozo e morte/suicídio na dramaturgia autoficcional de Blanco, uma vez que, a meu ver, o arquétipo mítico é peça fundamental na construção da dimensão trágica do sujeito, que é movimentado, por sua vez, pelo desejo constante. Se para Freud o desamparo inicial diante da ruptura com a mãe é origem e fim de todo desejo, Lacan defende que esse anseio só pode ser concretizado por Outro, base mimética/referencial para o desenvolvimento das subjetividades do Eu. A correspondência entre o Eu em formação e sua própria noção de desejo é direcionada por/para esse Outro, que media também a relação entre o Eu e o mundo, a realidade na qual ele está circunscrito. Não se trata, como em Freud, do desejo pelo falo, mas em Lacan o desejo se manifesta sempre em uma negatividade pura e paradoxal, desejo desejando desejar, desejo sempre em falta, desejo puro que só existe em função do Outro, desejo cujo objeto primeiro é o Outro. Narciso não sabe que vê a si mesmo: Narciso acredita que olha para um Outro.

A morte — aqui entendida como um Outro inacessível, visto que, quando ela é, o sujeito desejante já *não é* —, assume lugar de desejo último, de restituição de uma plenitude perdida, pois, no sentido épico-mítico do herói trágico, o desejo é o grande causador da desmesura que afasta o sujeito da virtude, ocasionando sua aniquilação, o excesso que instaura o caos. Não à toa, em *La ira de Narciso*, Sergio e Igor

participam de uma orgia, de um bacanal, espaço e ação dos excessos, possibilitando-nos ler a peça de Blanco como uma leitura irônica de Freud, uma vez que questões e valores morais, para o psicanalista, nasçam justamente da necessidade humana de retornar ao estado primeiro de satisfação, àquela sensação primeira de plenitude e equilíbrio que perdemos todos assim que começamos a ser no mundo.

Nesse ponto parece-me existir uma relação entre o pensamento de Lacan e de Blanchot no suicídio ficcional de Sergio Blanco, visto que o sujeito, na busca pelo desejo, se lança ao vazio, entendido aqui, via Lacan, como a morte; via Blanchot, como a escrita. Em ambos, o salto acarreta em destruição, seja do Eu que não se anula no desejo, seja do Eu que se busca o foro, o Outro de outros mundos. Em ambos, o Eu encontra esse Outro. Por esse viés, pouco importa a dúvida que, na peça, Sergio tem sobre a existência “real” de Igor: importa que ceder ao desejo, mesmo imaginado, pelo Outro acaba por revelar não apenas a utópica busca freudiana pelas satisfações primitivas do Eu, mas também o encontro entre o Eu e um Outro que desperta nele o desejo, tornando-o, concomitantemente, sujeito desejante por ser objeto desejado (ou vice-versa). Daí resulta o paradoxo trágico do desejo, uma vez que sua satisfação é sempre inalcançável, assim como o Outro, assim como a morte. O que nos chega dessas realidades são apenas metonímias, apenas sensações elipses.

IX

Não para privilegiar uma à outra leitura, mas é o texto *El bramido de Düsseldorf* que melhor marca essa literatura nascida da morte sobre a qual falo. Como já indiquei, Sergio Blanco trabalha em volta da morte do pai em uma clínica na Alemanha, unindo, assim, as duas facetas míticas envolvidas em seus textos autoficcionais: Édipo e Narciso. A estrutura dramática circular se repete, assim como a fricção entre os nomes dos personagens e os nomes verdadeiros dos atores em cena. Também como em *La ira*, em *El bramido* a morte está o tempo todo presente, principalmente pela figura do pai que, sabemos, está morto. O início da fala do Filho – “Hoy papá murió.” – retoma o início de *O*

estrangeiro, de Albert Camus. Como nas autoficções anteriores, existe no personagem do filho dramaturgo uma análise moral, mas em *El bramido* essa análise estende-se às esferas política e religiosa. O desdobramento em vários personagens por um único ator também se repete, assim como o deslizamento dos níveis discursivos, ou seja, em diferentes momentos de tempo e espaço, como mostra o restante do primeiro diálogo entre o Filho e a Doutora Schiller:

EL HIJO. Hoy papá murió. Yo traía cerezas para él. Se las había comprado en el mercado que estaba al lado del hospital en donde lo habían internado hacía unos días. Ni bien salí del ascensor del hospital, la doctora vino hacia mí y me lo dijo. Su padre ha muerto. Perdón, le contesté.

DOCTORA SCHILLER. Su padre acaba de morir. Hace apenas unos minutos.

EL HIJO. Le había ido a comprar cerezas. No sabía qué decir. Ni qué hacer. Ni para dónde ir. Sabía que iba a pasar en cualquier momento. Lo estábamos esperando hacía ya unos días. Pero nunca imaginé que iba a ser en este momento preciso. Ahora. Aquí. Nunca imaginé que iba a ser justo esta mañana (Blanco 2018a: 289).

No diálogo também é evidente o jogo nominal: a atriz começa se nomeando Soledad Frugone (nome real), e é com esse nome que suas falas são marcadas no texto; mas desliza sutilmente para outra personagem, Doutora Schiller, médica do hospital de Düsseldorf que acompanha o pai do dramaturgo. No trecho, graças a essas quebras bruscas de tempo e espaço, o que garante certa unidade ou cronologia são elementos do discurso, como as cerejas. Sua fala, iniciada com o público como interlocutor, é convertida para diálogo na inclusão da voz da Doutora Schiller; grosso modo, altera-se a forma de representação, desliza-se de um nível a outro da representação: do discurso épico do filho para a representação mimética do diálogo. Textualmente, os personagens recebem nomes genéricos: El Padre, El Hijo. Uma vez que o personagem diz “Sergio Blanco”, tensiona-se a relação entre real e representação, entre vida e ficção. Esses deslizamentos e a consciência da representação por parte dos personagens resultam, óbvio dizer, na ruptura total da quarta parede. Além disso, ressurgem em *El bramido* o rosto de Édipo na figura do Filho, guiado na cena, em

vários momentos, pelo personagem do Pai, mostrando que ambos fazem as vezes de personagem-dramaturgo/diretor, como mostra o trecho a seguir, também do “Primeiro bramido”:

EL HIJO. Ahora iba a tener que entrar en la habitación. Verlo muerto. Estar a solas con él. Con su cadáver. Entonces me di media vuelta y me dirigí por el pasillo hasta la habitación. Luego abrí lentamente la puerta y entré. [...] Creo que dije: papá. Sí. Dije una o dos veces papá. Papá. Papá. Después te toqué la frente. Estabas helado como siempre me habían dicho que estaban los muertos. Te terminaste muriendo, creo que le dije. Sí. Le dije te terminaste muriendo del todo. Y después agregué: Nunca hubieras imaginado que te ibas a terminar muriendo en Düsseldorf. Entonces me senté en la cama, así, y sin dejar de mirarlo y sin darme cuenta, me fui comiendo una a una todas las cerezas.

EL PADRE. Sergio. Perdón. Me parece... No sé... Pienso que tendrías que ir un poco para atrás, sino esta gente no va a entender nada.

EL HIJO. Ok. Tenés razón. Les voy a explicar cómo fue que terminamos con mi padre en Düsseldorf (Blanco 2018a: 289-290).

Percebe-se, na mudança dos níveis do discurso, que a interrupção do personagem do Pai altera o modo da representação e seu tempo. É necessário, portanto, retornar, recuperar o acontecido e não simplesmente mencioná-lo, como em uma dramaturgia convencional. Em verdade, toda a estrutura cênica é colocada em questão, desde o texto e sua estrutura circular até elementos cênicos mais visíveis, como os espaços que se multiplicam, como os atores e os personagens nos quais se desdobram, ou, ainda, como cenário que não mantém relação concreta com o que representa. A ambiguidade, portanto, está sempre presente, permitindo uma série de desdobramentos que friccionam cada vez mais realidade e representação. A verdade e a mentira das coisas deixam de importar, interessando apenas o que é posto em cena como ficção, embora ficção nascida explicitamente do real, não enquanto *acontecimentos reais*, mas sempre *a-possibilidade-de*, ações em sua potência de concretização.

Factual ou não, a ficção nascida é uma verdade em si, fechada em sua realidade e totalmente independente da crença do espectador ou de seu questionamento. Ela existe ali, e não apenas enquanto discurso ou imagem, mas enquanto ação, representação dramática. Nesse ponto, a

ação se afasta do texto incorporando-o, alimentando outro recurso paradoxal que permite pensar a escrita e sua criação a partir da negação. Ecoando Blanchot, o texto se constrói a partir de si mesmo, negando a partir da homonímia entre personagem e dramaturgo, pois parece-me que a presença do nome próprio possibilita um jogo teatral inovador da autoficção cênica, um novo pacto entre texto e leitor, entre cena e espectador, pacto sob novas regras (ou sob a ausência delas) e gerador de novos efeitos. Edípica, a palavra aniquila a existência de quem a disse e do que se diz: “minha palavra, se revela o ser em sua inexistência, afirma, dessa revelação que ela se faz a partir da inexistência daquele que a fez, de seu poder de se afastar de si, ser outra que não o seu ser” (Blanchot 2011: 333). Essa construção a partir da negação é, inclusive, ironizada no texto:

EL HIJO. Es una exposición sobre Peter Kürten.

EL PADRE. ¿Sobre quién?

EL HIJO. Sobre Peter Kürten. Fue el asesino en serie más famoso que tuvo Alemania a principios del siglo XX. Violó, torturó y asesinó a más de ochenta personas. Muchas de las víctimas eran menores. La mayoría de los crímenes los cometió en Düsseldorf. Y más precisamente en el bosque que se encuentra en las afueras de la ciudad. El bosque de Grafenberg. Lo llamaban el Vampiro de Düsseldorf.

EL PADRE. Me estás hablando como Wikipedia.

EL HIJO. Es normal. La información la bajé de ahí para escribir esta escena. [...]

EL PADRE. En algún momento vas a tener que contar la verdad.

EL HIJO. Yo tendré que contar la verdad, pero vos representaste mal toda esta escena. Recién empezamos y ya estás haciendo todo mal. No es lo que habíamos acordado. Vos acá estabas allá. Perdón.

EL PADRE. ¿Yo acá estoy allá?

EL HIJO. Sí papá.

EL PADRE. Perdón (Blanco 2018a: 291-291).

A verdade a qual o pai se refere é o verdadeiro motivo da viagem de Sergio para Düsseldorf. Claro que ela pode ser entendida de outras maneiras, mas o personagem se prende em ter do filho a verdade. O dramaturgo acaba cedendo:

EL HIJO. Bueno, está bien. En realidad, mi ida a Düsseldorf no era por una exposición sobre Peter Kürten. Todo eso había sido un invento mío porque no tenía ganas de que mi padre supiera la verdad. El motivo de mi viaje era por otra razón. Una de las productoras y distribuidoras más importantes del mercado pornográfico europeo que estaba instalada allí y que se llamaba Acteón Films, me había contratado para que le escribiera los guiones de sus próximas películas. Me habían contactado después de haber visto los estrenos de mis últimas piezas en Alemania: *Kassandra*, *Tebas Land*. *La ira de Narciso*. *Ostia*. Una mañana me habían llamado y me habían hecho la propuesta.

A sexualidade surge pela via da ficção, do simulacro, e não por meio de um encontro real e concreto com o Outro. No trecho, a relação homonimal é enfatizada com a citação dos títulos de Sergio Blanco, todos autoficcionalis. De mentira em mentira, as possibilidades de verdade surgem, principalmente sobre os dois personagens, englobando temas como dinheiro, a Alemanha, o partido nazista e a infância de Blanco, assim como seu excesso de mentiras e sua dependência química (no passado?), gerando frases como “Te estás transformando en un mal dramaturgo” (Blanco 2018a: 294) e como a resposta afirmativa de Sergio para a pergunta do Rabino: “Darle a su padre otra medicación para matarlo. ¿Sería capaz?” (Blanco 2018a: 330). Muitas dessas verdades chegam até nós pelo pai, que nesse aspecto funciona, repito, como um personagem-dramaturgo: toda a ação gira em torno de sua figura, sua morte.

Além disso, a esfera moral existe, como já apontei, em relação com a esfera política e religiosa. Retoma-se a ideia tão condenada por todos de que “el placer está más allá de cualquier moral”. Enfatiza-se a relação que o texto de *El bramido* mantém com *La ira de Narciso*, modificando aquele que ocupa o lugar do Outro: como lá, aqui também “habitación dos dos ocho. Sí ya sé. Como en *La ira de Narciso*. Pero no. Esta vez no tenía la cabeza para ningún Igor. Solo papá”; ou quando o pai indica uma repetição, uma cópia, como “la escena del hotel recién te repetiste. El sushi, las pantallas, la masturbación. Todo eso ya lo vimos. Parecía una escena de *La ira de Narciso*” (Blanco 2018a: 309).

Um exemplo claro de como essa construção a partir da degeneração da escrita se coloca em relação às possíveis verdades/mentiras é o diálogo em que o pai revela que tinha, assim como a mãe, dúvidas sobre a infância de Sergio para justificar a frequência de certos temas:

EL PADRE. ¿Sabés una cosa? Siempre tuvimos miedo con tu madre de que alguien les hiciera algo. De que alguien abusara de ustedes. De que alguien los tocara. ¿Te puedo preguntar algo?

EL HIJO. Claro. No sé si te lo voy a poder contestar.

EL PADRE. Alguna vez alguien... Quiero decir... ¿Alguna vez alguien te hizo algo cuando eras niño?

EL HIJO. No.

EL PADRE. No te creo. No sé. Tengo la impresión de que me estás mintiendo. Que me respondés eso porque me estoy muriendo. Me estás mintiendo.

EL HIJO. ¿Por qué me decís eso?

EL PADRE. Porque siempre le estás mintiendo a todo el mundo. En tus obras siempre das a entender un montón de cosas y uno nunca termina sabiendo qué es verdad y qué es mentira.

EL HIJO. En ninguna de mis obras escribí o dejé sobrevolar la duda de que alguien hubiera abusado de mí cuando era niño.

EL PADRE. Sí.

EL HIJO. ¿En cuál?

EL PADRE. En esta (Blanco 2018a: 311-312).

O pai condena os excessos do filho, retomando a possibilidade de pensarmos essas obras como “tragédias contemporâneas”, apontando não só no herói esse fio trágico ligado à desmesura, mas na própria escritura e sua violência, aquela que “transgride a Lei, toda lei e sua própria lei” (Blanchot 2010: 9).

Retoma-se, também, a função de confissão que seria própria da autoficção. O interessante é que a confissão, diegeticamente falando, não nos é fornecida pelo filho, mas pelo pai, como indiquei anteriormente: é dele que recebemos a maior parte de informações sobre o passado e as intimidades de Sergio, que pouco autoriza aos personagens dizer sobre ele. Ou seja, o jogo entre o mostrar e o esconder, entre o pudor e a ousadia.

X

“Então é pecado”, pergunta Shakespeare em uma das epígrafes do estudo de Alvarez (1999: 57), “arrojar-se à casa secreta da morte,/ Antes que a morte venha nos buscar?”. Ao fornecer ao leitor um panorama histórico do suicídio, o pesquisador lembra Durkheim ao afirmar que, mesmo quando a crença ou a cultura entendem o suicídio como meio para uma vida melhor, “os motivos daqueles que se matavam não eram, é claro, totalmente puros e abnegados. Eram, ao contrário, profundamente narcisistas” (Alvarez 1999: 69). E como a dramaturgia de Blanco nos lembra, Narciso é um arquétipo triste de nossa condição, não porque morre afogado no amor próprio, mas porque morre de uma ilusão.

Partindo da premissa que cada geração humana elege arquétipos mitológicos que ajudam a reconhecer e compreender a identidade individual e coletiva, Gilles Lipovetsky (2005: 47), em *A Era do Vazio*, afirma que Édipo, Prometeu, Fausto e Sísifo seriam “como espelhos da condição moderna”. Nossa época, então, seria reconhecida por Narciso: condenado a se perder assim que contemplar seu reflexo. Não existe meio-termo: assim como Édipo, que também ouviu do Oráculo a desgraça de seu destino, Narciso é vítima e algoz sem o saber. Trágico porque sofre, trágico porque faz sofrer. “O Eu”, escreve Lipovetsky (2005: 55-56), “se converte em um espelho *vazio*”. Colocado em órbita, “Narciso já não está imobilizado frente à sua imagem fixa, não há nem imagem, nada mais do que uma busca interminável de Si Mesmo”.

Por essa perspectiva, podemos pensar o viés trágico na dramaturgia de Blanco como aquele instaurado pelo caos não mais na *polis*, macrocosmicamente, mas na própria estabilidade do sujeito, seu Eu, de suas fragmentações, decepções, os próprios impulsos que ameaçam o equilíbrio interior (Lipovetsky 2005: 77). Caos que é, talvez, “fruto de seu excesso de amor próprio” (Blanco 2018a: 338).

Entretanto, pensar as relações entre a dramaturgia autoficcional de Sergio Blanco e conceitos como morte, suicídio e gozo vai um pouco mais além, um último passo. Costumo pensar quatro textos de Blanco

como uma tetralogia autoficcional, começando com *Tebas Land*, seguida por *Ostia*, *La ira de Narciso* e finalizada com *El bramido de Düsseldorf*. Em *Tebas* e *Ostia*, o personagem autoficcional ganha contornos mitológicos, tocando em temas caros ao pensamento ocidental, como aponteí. A meu ver, *El bramido* encerra e amarra as ressignificações desses símbolos arquetípicos ao falar novamente da morte do pai e envolvimento do filho no ato e ao performar a própria morte em um ato suicida-poético; ou seja, Édipo e Narciso são novamente evocados para tratar da condição humana na contemporaneidade, partindo da premissa (ególatra?) de que a arte está além de qualquer moral. Esse pensamento vai às últimas consequências nas relações intertextuais entre *El bramido de Düsseldorf* e *La ira de Narciso*, ao fim descobertas muito mais profundas que as já percebidas citações e referências. No quarto bramido, o Filho comunica ao Pai algo que aconteceu por aqueles dias, poucos antes da morte do progenitor:

EL HIJO. [...] Esta mañana recibí un mail de una madre a quien hace unos meses se le suicidó el hijo después de ver mi obra *La ira de Narciso*. Fue en Santiago de Chile. El hijo tenía apenas veinticinco años. Se llamaba Vinko. Fue a ver la obra, después fue al parque que lleva el nombre de Parque Uruguay y allí se colgó de un árbol sin dejar ningún mensaje a nadie.

EL PADRE. ¿Estás inventando?

EL HIJO. No, papá. Mirá. Este es el correo.

EL PADRE. Es todo un nuevo invento tuyo.

EL HIJO. Te estoy diciendo que no, papá. La madre me escribe para pedirme si le puedo mandar el texto. Dice que quiere leerlo para tratar de encontrar si hay algún mensaje escondido en mi obra que su hijo de pronto quiso dejarle (Blanco 2018a: 323-324).

O espectador não sabe, mas o leitor, sim: o texto de *El bramido* é dedicado a Vinko, “pelas flores”. Talvez porque, naquela noite, Sergio não conseguiu dormir. As imagens em sua cabeça não deixaram. A árvore. A corda. A ira. Acorda, no meio da noite, e resolve escrever à mãe. Ele envia, em anexo, o texto de *La ira de Narciso*, “una obra que habla de la muerte y del intento por resistir a la idea de que tarde o

temprano vamos a tener que morirnos” (Blanco 2018a: 324). E prossegue:

En realidad, es aquí, en esta carta misma en donde residió el germen que dio origen a este texto. Aquella noche, ni bien le envié este primer correo, me senté en mi escritorio y empecé a escribir esta obra. De alguna manera esta pieza no se la debo a la muerte de mi padre, ni al contrato que había firmado con la industria pornográfica alemana, ni a Peter Kürten, ni a mi viaje a Düsseldorf para mi circuncisión. Al único que le debía este texto era a Vinko. Era él y su suicidio quienes me permitieron escribirlo. Quienes me dieron el coraje de emprender un nuevo texto (Blanco 2018a: 325).

A inclusão do *e-mail* como elemento documental é semelhante ao começo de *La ira de Narciso*: ele tem força de real, atestado de referencialidade, mesmo se falso/ficcional. A discussão sobre suicídio, então, não teria sido encerrada com o ato performático e poético de *La ira*, mas extrapolando os limites da ficção, alterado a realidade das coisas, as pessoas, em especial, é claro, Lenka, a mãe de Vinko, sua vida após o suicídio do filho, que, como ela diz, “podría ser perfectamente una escena escrita por [Blanco]” (2018a: 338), porque “lo que está vivo usted lo mata” (Blanco 2018a: 340). Se a responsabilidade pela morte de Vinko recai sobre Lenka, a teatralidade do suicídio (os bosques, o parque, a árvore, a corda) é de responsabilidade de Blanco: “De alguna manera”, diz Lenka, “usted fue el dramaturgo de la muerte de mi hijo” (Blanco 2018a: 338).

A dramaturga e encenadora catalã Angélica Liddell, ao falar do “sacrifício como ato poético”, afirma não ser esse um ato narcisista, mas, sim, fruto da generosidade e da renúncia às máscaras por parte do artista, na tentativa de recuperar, pelo sacrifício, a identidade e a liberdade perdidas, como também afirma Blanco (2018b: 100) ao escrever: “mi cuerpo no es expuesto en ninguna de mis autoficciones en un acto de exhibicionismo valiente, sino que es entregado en un gesto de total generosidad”:

El acto creativo es inmolación, pero al mismo tiempo salvación, nos devuelve la continuidad a los seres discontinuos. Sacrificamos aquello que más amamos y esa acción es odio hacia nosotros mismos. [...] El

sacrificio debe ser una forma de autodesprecio, que al mismo tiempo es amor por el objeto sacrificado, es renuncia, entrega (Liddell 2014: 110).

Sergio Blanco (2018b: 99) compartilha também desse pensamento: uma das funções da autoficção que ele enumera é a expiação. Expondo o corpo política e religiosamente, a autoficção funcionaria com um aspecto duplo de expiação: primeiro, politicamente ao oferecer o corpo à *polis*, à praça pública, ato de expiação solene, pois busca “borrar las culpas y purificarse de ellas por médio de algún sacrificio”. Por essa perspectiva, a autoficção se concebe como arte política uma vez que ao oferecer o corpo à polis, o autor desafia as leis, os tabus, as proibições, os códigos etc. A violência da escrita da qual fala Blanchot é aqui estendida ao elemento real de origem, ainda relacionado à obra pelo nome próprio. Grosso modo, Sergio Blanco foi vítima de suas mãos, assassino de si mesmo, e ainda assim, e sobretudo, *livre*:

Y, en segundo lugar, la autoficción obra el cuerpo también *religiosamente* puesto que no se trata de mostrarlo, sino de encarnarlo: no se trata tanto de un acto de demostración, sino de un acto de encarnación por medio de su sacrificio expiatorio. [...] Esta intervención política y religiosa es la que hace que la autoficción no sea una literatura comprometida, sino que una literatura en la cual todo el cuerpo se compromete en un sacrificio que terminará siendo purificador y reparador, como sucede en toda expiación (Blanco 2018b: 99).

Livre de qualquer laço ético ou moral, Sergio Blanco mata a si mesmo e das consequências dessa desmesura, uma nova catástrofe se levanta. Mas no fundo de cada personagem que diz Eu em sua dramaturgia, podemos ouvir como um eco, como aquele que Narciso um dia ouviu, que diz quase qual oração seu desejo de reparação, sua tentativa de resolução. Eternamente sozinha diante do próprio reflexo e da morte, a humanidade caminha errante até a hora derradeira. Nesse sentido, como em Édipo, antecipar essa hora seria o equivalente a agir como deus agindo como só ele pode agir. O tempo, a corda. Nesse sentido a autoficção se constrói na tentativa, também, de combater a solidão, de fazer de si, muitos, para que, talvez assim, possamos contemplar um

pouco mais que esse desfocado reflexo, o outro de nós mesmos que se revela na ficção.

Epílogo

Quando eu tinha dezenove anos, decidi que queria ser escritor assistindo ao filme *As horas*. Eu gostava de escrever desde muito pequeno, no primário havia recebido alguns elogios por conta de um poema sobre crianças de ruas; aos doze rabiscava alguns contos e, com treze, comecei a escrever minha primeira grande história, que acabei perdendo antes de acabar. Eram histórias sobre mitos, lendas, super-heróis e seres fantásticos, mágicos, mas a grande maioria era, não posso negar, histórias tristes. Independente do que falavam, as histórias ficavam todas nas gavetas.

E, então, *As horas*. Vi e revi algumas dezenas de vezes. E conheci o romance de Michael Cunningham (1999). Releio alguns trechos vez ou outra, algumas frases estão grifadas, alguns pensamentos. E depois, só depois, *Mrs. Dalloway*, tradução do Mario Quintana.

Sabemos que tanto o romance de Virginia como a ficção de Cunningham apresentam personagens suicidas, sendo o mesmo *modus operandi*, respectivamente: Septimus Warren Smith, veterano da Primeira Guerra Mundial, e o poeta Richard, *gay* e soropositivo que acaba de ganhar um importante prêmio literário. Enquanto a busca do primeiro está em colocar fim às suas neuroses da guerra, a do segundo está na compreensão das coisas. Ambos têm medo da realidade, acreditam não se encaixar à sociedade, buscam pelo suicídio o fim das vozes herméticas que ouvem, das alucinações que veem. Ambos buscam a liberdade. Ambos pulam de uma janela. Ambos descobriram que podiam morrer, que é possível parar de viver, como pensou Laura Brown passando as mãos no ventre, descobrir que é possível fazer uma opção dessas: “É um pensamento afoito, vertiginoso, meio sem corpo – que se anunciou em sua cabeça, de modo vago, mas distinto, como uma voz estalando numa estação de rádio distante” (Cunningham 1999: 122). Pensamento totalmente abstrato, mas ainda assim luminoso, nada mórbido. Mas não, ela não. Nem Laura Brown nem Clarissa Dalloway,

mas “outra pessoa, um poeta perturbado, um visionário, é que vai morrer” (Cunningham 1999: 166).

E em tempo paralelo, nos dias atuais, Richard repete uma frase da carta de despedida de Virginia Woolf – “Acho que ninguém pode ter sido mais feliz do que nós fomos” – e “escorrega delicadamente do parapeito e cai” (Cunningham 1999: 159). Sabemos que Virginia mergulhou com pedras e desejo para o fundo do rio Ouse em 28 de março de 1941. Doze anos depois, exatamente nesse dia, minha mãe nascia num sítio de café no Paraná. Ela achou *As horas* um filme muito triste. Há duas falas no filme que não existem no romance: “Alguém precisa morrer para que o resto de nós dê mais valor à vida” e “O que significa se arrepender quando não se tem escolha?” Gosto de pensar que minha mãe venceu uma depressão profunda no começo da década de 1990 por causa de mim, por eu ser muito pequeno. É uma forma de suportar este agora, a Hora. “A festa, a cerimônia, e a hora seguinte e a hora que vem depois” (Cunningham 1999: 157). A Hora absurda.

“o próprio Ricardo também se sente um tanto fictício,
no máximo um espectador à sombra, um homem
à margem das coisas” (Wood 2012: 97).

REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, D. *A Divina Comédia: Inferno*. Trad. Ítalo E. Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- ALVAREZ, A. *O deus selvagem: um estudo do suicídio*. Trad. Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BARRIENTOS, J-L. G. Paradojas de la autoficción dramática. In: CASAS, Ana Casas (Ed.). *El yo fabulado*. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción. Madrid: Iberoamericana, 2014.
- BARTHES, R. A morte do autor. In: _____. *Rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BATAILLE, G. *A experiência interior: seguida de Método de Meditação e Postscriptum 1953: Suma ateológica*, vol. 1. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- _____. *O erotismo*. Trad. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

- BERTHOLD, M. *História Mundial do Teatro*. Trad. Maria Paula v. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BLANCHOT, M. *A conversa infinita*. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010.
- _____. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BLANCO, S. *Autoficción: una ingeniería del yo*. Punto de Vista Editores: Madrid, 2018b.
- _____. La ira de Narciso; El bramido de Düsseldorf. In: *Autoficciones*. Punto de Vista Editores: Madrid, 2018a. pp. 219-341.
- _____. Las miradas poéticas de Narciso y Medusa: la transformación de lo real. *Ars & Humanitas*, Liubliana, v. 9, n. 1. p. 14-19, 2015. Disponível em: <<https://revije.ff.unilj.si/arshumanitas/article/view/3414/3118>>. Acesso em 20 mar. 2019.
- CUNNINGHAM, M. *As horas*. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- FREUD, S. *Escritos sobre literatura*. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Hedra, 2014.
- HUBIER, S. *Littératures intimes: Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris: Armand Colin, 2003.
- LACAN, J. *O Seminário, livro 10: a angústia (1962-1963)*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- LIDDELL, A. *El sacrificio como acto poético*. Madrid: Editorial Continta Me Tienes, 2014. (Colección Escénicas)
- LIPOVETSKY, G. *A Era do Vazio*. Ensaio sobre o individualismo contemporâneo. Trad. Terezinha Monteiro. Barueri (SP): Manole, 2005.
- PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SHAKESPEARE, W. *Tragédias e comédias sombrias*. Trad. Barbara Heliodora. São Paulo: Nova Aguilar, 2016.
- TARDITS, A. *O Édipo, do complexo ao mito*. Trad. Analucia Teixeira Ribeiro. In: *Édipo, não tão complexo*. Revista da Escola Letra Freudiana. Ano XXVII, n. 39. Rio de Janeiro: Escola Letra Freudiana: 7 Letras, 2008.
- WOOD, J. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. (Portátil 6)
- ŽIŽEK, S. *Bem-vindo ao deserto do real*. Trad. Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2011.





A impressão luminosa da melancolia: a arte expandida na obra de André Penteado*

Adriana Soares de Almeida

*Morrer
É uma arte, como tudo mais.
Nisso, sou excepcional.
Faço parecer infernal.
Faço parecer real.
Eu acho que pra mim é natural.
(Sylvia Plath, "Lady Lazarus")*

* Artigo inédito.

Tempos atrás, visitei o Museu de arte latino-americana, o Malba, na Argentina. Naquela época, eu era a “inimiga número um”² da arte contemporânea e me arrogava a autoridade de fazer juízos de valor, classificando as obras entre arte e engodo, catalogando-as entre aquelas que seriam capazes de provocar uma profunda experiência artística³ (embora eu mesma nunca tenha experimentado tal sensação) e aquelas que causariam no máximo um riso desconfiado. É evidente que eu não entendia nada sobre arte contemporânea e, confesso, continuo uma leiga em muitos aspectos, embora tenha ultrapassado a barreira da ignorância que me embotava a visão. Prova disso é que me atrevo aqui a discutir três obras do artista paulistano André Penteadó, *O suicídio de meu pai* (2007-2011), *Não estou sozinho* (2009-2013) e *Voltando para casa* (2011-2015), nas quais o tema central é o suicídio, assunto sobre o qual tenho realizado pesquisas desde 2016. Já não sou mais a inimiga número um da arte contemporânea, tampouco sou uma especialista; diria que escrevo aqui como o *Spectator* barthesiano, aquele que assume uma conexão com as imagens que observa, pois elas foram capazes de tocá-lo.

O suicídio de meu pai é fruto da experiência traumática de André Penteadó, que em 2007, recebe a notícia de que o pai, José Octavio, aos 72 anos de idade, se suicidara. O autor morava em Londres nessa época. Depois do impacto da descoberta, ele faz inúmeros registros fotográficos de objetos ao seu redor, numa resposta impulsiva ao choque da notícia e, ao desembarcar no Brasil para o velório, produz fotos da cerimônia. Dias depois, ao separar as roupas do pai, resolve vesti-las e fotografar-se, terminando por registrar também os cabides vazios. Vazios que o acompanham de volta à Inglaterra, onde frequenta um grupo de apoio por um ano e resolve, com os demais sobreviventes

² Termo empregado por César Aira em *Sobre El arte contemporâneo*, no qual o autor discute a figura que para ele seria a primeira peça da engrenagem que move a arte contemporânea: “un engruaje importante, yo diría fundamental, del Arte Contemporáneo es el Enemigo militante del Arte Contemporáneo, el que argumenta y vocifera contra el fraude de estos vagos que se han hecho millonários gracias al snobismo de la masa [...] Sin esse primer escalón la recepción no puede alzar vuelo” (Aira 2016: 38-39).

³ Essa “profunda experiência artística” é o que busca, por exemplo, o protagonista do romance *Estação Atocha*, de Ben Lerner. Adam Gordon é um escritor contemplado com uma bolsa para que escreva um livro de poesias sobre a Guerra civil espanhola, mas é também um procrastinador que se auto sabota, cujo ideal é alcançar uma “profunda experiência artística”.

(aqueles que passam pelo suicídio de um ente querido), realizar o projeto *Não estou sozinho*, que, através de fotografia e vídeo, trata da ausência e do luto, bem como do tabu que o suicídio ainda significa para a sociedade. As duas obras foram exposições que se tornaram livros, o primeiro em 2014, o segundo em 2016. Além desses dois trabalhos acerca da morte voluntária, André Penteado produziu também *Voltando para casa*, no qual o espectador encontra um diálogo entre o autor e um amigo que acaba por se suicidar. Não é possível saber se lidamos com realidade ou ficção, visto que André está na obra e a narrativa de sua vida está imbricada à história. Seu amigo, depois de optar pelo suicídio, é levado pelos irmãos para ser enterrado em sua terra natal. Nesse trabalho, ao contrário dos outros, não há fotografias, mas um pequeno diálogo e um vídeo.

O suicídio é o mote do processo criativo nas três obras, e o autor aborda o tema sem o discurso da prevenção, tão comum ao se discutir o assunto, mas nem por isso impede uma reflexão sobre a morte autoinfligida que, segundo dados da Organização Mundial da Saúde (OMS), é a segunda maior causa de morte entre os jovens de 15 a 29 anos. O suicídio ocorre em grande medida entre as minorias estigmatizadas pela sociedade, como refugiados, migrantes, indígenas, gays, lésbicas, transgêneros e intersexuais, vítimas de um mundo construído por vidas precárias, vidas invisibilizadas, cujo ato final tende a ser silenciado, encarado como tabu. Deste modo, a arte se torna mediadora de um debate pertinente tendo em vista que procura compreender o sujeito contemporâneo, num momento em que o suicídio dizima mais vidas do que guerras ou desastres naturais.

O trabalho de Penteado também possibilita discutir a relação entre ética e arte, ao se colocar em evidência um desastre pessoal sob a forma de fotografia, uma abordagem comum na arte contemporânea que “traduz muitas vezes a exposição da intimidade, duas palavras que contrastam por oposição e nunca foram tão associadas como nos últimos anos, modificando comportamentos e valores culturais” (Duarte 2011: 219). Os artistas contemporâneos têm produzido trabalhos em que a arte propõe uma discussão sobre o real, sobre as

feridas que assombram nossa sociedade, como a *Shoa*, o suicídio e muitos outros traumas que nos constituem.

Exemplo disso é a obra de Nan Goldin, *The Ballad of Sexual Dependency*, um trabalho fotográfico construído ao longo de décadas, iniciado quando a artista tinha 18 anos. Desde o fim dos anos 1960 até os anos 1980, a artista nova iorquina fez mais de 700 fotografias de sua vida, e esses instantâneos pessoais vão além das fotografias familiares em seus momentos simbólicos ao operar uma rasura na banalidade dessas situações, pois “a fotografia de arte [...] embora aprimore a estética dos instantâneos de família, geralmente retira os cenários esperados e os substitui por uma dimensão emocional: tristeza, discórdia, vício, doenças. Ela também recorre a temas de não eventos da vida diária: dormir, falar, conversar, por exemplo” (Cotton 2013: 138). Para compor sua obra, Goldin produziu um filme em que as fotos que compõem *The Ballad of Sexual Dependency* podiam ser projetadas enquanto uma banda tocava a música de fundo ao vivo. Só depois o trabalho foi publicado em livro, e teve diversas adaptações em diferentes formatos expositivos.

Em sua obra, podemos encontrar fotos de suas relações afetivas, não apenas em momentos de diversão, mas também de experimentações com o uso de drogas, ou aventuras sexuais, além de seus dramas pessoais e a luta de muitos de seus amigos soropositivos numa época em que a mortalidade causada pela AIDS era assombrosa. A intimidade desses momentos, muitas vezes carregada de abandono e violência, vai além do registro afetivo; é um paradoxo entre crueldade e beleza só possível através da arte, afinal, “o triunfo da fotografia tem sido a sua capacidade para descobrir beleza no humilde, no inepto, no decrepito. Na pior das hipóteses o real tem um *pathos*. Esse *pathos* é beleza” (Sontag 1986: 12). E, assim como a obra de André Penteadó, a motivação de Nan Goldin foi o suicídio de um ente querido:

Eu tinha onze anos quando minha irmã se suicidou. Isso foi em 1965, quando o suicídio de adolescentes era um assunto tabu. Eu estava muito perto da minha irmã e ciente de algumas das forças que a levaram a escolher o suicídio. Eu vi o papel que sua sexualidade e sua repressão representaram em sua destruição. [...] Percebi que, de muitas

maneiras, eu era como minha irmã. Eu vi a história se repetindo. Seu psiquiatra previu que eu acabaria como ela. Eu vivia com medo de morrer aos dezoito anos. Eu sabia que era necessário sair de casa, então aos quatorze anos eu fugi. Me permiti transformar-me, recriar-me sem me perder. Quando eu tinha dezoito anos, comecei a fotografar⁴ (Goldin 2014: 8).

Embora Goldin se reporte à década de 60 para discutir o tabu do suicídio entre os jovens, lamentavelmente o tema continua interdito em nossa sociedade que procura ignorar os dados da OMS anteriormente citados sobre o impacto da morte voluntária na vida deles ao redor do mundo. Entretanto, se o assunto permanece intocável entre as famílias e seus círculos sociais, a arte continua a explorá-lo, estimulando a reflexão, buscando por respostas ou mesmo apresentando novas perguntas para o ato que mesmo a ciência parece não compreender. Exemplo é o documentário *Boy Interrupted*, de 2009, que retrata a vida e a morte de Evan Scott Perry, um garoto americano de 15 anos que, diagnosticado com depressão severa e bipolaridade, acaba por cometer suicídio, seguindo o exemplo do tio, Scott Perry, que se matara aos 21.

O documentário é dirigido pela mãe de Evan, Dana Perry, e tem o pai, Hart Perry, como diretor de fotografia. É um filme recheado de registros caseiros, em vídeo, produzidos pelo casal de cineastas, bem como por seus filhos, desde que Evan era um garotinho que já carregava uma estranha fixação pela morte, alertando a todos ao longo da infância que um dia cometeria suicídio. Impressionantemente, junto a essa personalidade sombria, havia um Evan alegre, criativo, que escrevia poemas e compunha canções, que produzia peças de teatro com os amigos e que acreditou ser possível viver normalmente depois de frequentar Wellspring, escola onde viveu durante meses após uma de suas tentativas de suicídio malsucedidas e aprendeu a conviver com

⁴ “I was eleven when my sister committed suicide. This was in 1965, when teenage suicide was a taboo subject. I was very close to my sister and aware of some of the forces that led her to choose suicide. I saw the role that her sexuality and its repression played in her destruction. [...] I realized that in many ways, I was like my sister. I saw history repeating itself. Her psychiatrist predicted that I would end up like her. I lived in fear that I would die at eighteen. I knew it was necessary for me to leave home, so at fourteen I ran away. Leaving enable me to transform, to recreate myself without losing myself. When I was eighteen I started to photograph”.

seus problemas, quando pôde finalmente voltar para casa. O documentário é repleto de depoimentos de amigos, familiares e profissionais de saúde que cuidaram de Evan, procurando, assim, responder às perguntas que afligem os sobreviventes e superar a culpa partilhada por muitos, crenças de que poderiam ter evitado o fatídico ato do garoto. Sua carta de despedida apresenta uma lista que enumera razões para viver ou morrer, construída a partir de generalidades típicas de um adolescente de sua idade, cuja depressão multiplicou a gravidade dos dramas juvenis. Sua morte despertou no pai memórias dolorosas e confirmou um pressentimento há muito sentido, o de que o filho herdara do irmão o desejo suicida.

Distante da abordagem naturalista do documentário americano, cujos vídeos caseiros produzidos pelos pais de Evan, seus irmãos e ele mesmo nos aproximam dos problemas psiquiátricos do garoto enquanto acompanhamos seu crescimento e suas oscilações ao longo da vida, o filme brasileiro *Yonlu*, de 2018, retrata, por meio da ficção, a história de Vinícius Grageiro Marques, o Yonlu, que, incentivado por um grupo de amigos virtuais num fórum da internet, se mata por inalação de monóxido de carbono, no banheiro de casa, depois de receber orientações de internautas de inúmeros países que assistiram seu suicídio. Assim como Evan, Vinícius era um paciente psiquiátrico, também era músico, escrevia poemas, desenhava e fotografava, era fluente em quatro línguas e possuía amigos na vida real, mas a dor que o atormentava parecia insuportável. Seu desejo de morte se consumou aos 16 anos, com um plano perfeitamente orquestrado. Fingindo um churrasco com os amigos, Vinícius convenceu os pais a deixá-lo sozinho, e acendeu a churrasqueira no banheiro onde se trancou, inalando o gás tóxico. Sua carta de despedida narra em detalhes seu plano suicida e deixa aos pais a mensagem de que nada vai mudar depois de sua partida, o mundo continuará o mesmo. Sua herança é um arquivo de músicas, imagens e fotografias que o garoto produziu ao longo da curta vida e que servem de pano de fundo ao filme que leva seu nome. Por meio da produção artística de *Yonlu*, o cineasta retrata seus dramas sem apelar ao sentimentalismo que muitas vezes envolve obras que tratam de uma tragédia como o suicídio, e mostra que, assim

como Evan, Vinícius enxergava os dramas adolescentes numa lente de aumento causada pela depressão.

O suicídio entre adolescentes é um dos temas explorados pelo psiquiatra Neury José Botega em seu livro *Crise suicida: avaliação e manejo*, no qual o autor sistematiza sua experiência em consultório de forma a nos apresentar os sintomas que antecedem uma crise suicida. Em seu estudo, o autor deixa clara a vulnerabilidade adolescente à morte por auto violência, tendo em vista a pouca maturidade emocional que caracteriza a faixa etária desse grupo social, cujos principais fatores de risco associados ao suicídio estão presentes nos dois casos acima mencionados: histórico de suicídio na família e um possível comportamento imitativo. O primeiro vitimou o jovem Evan, marcado pela morte do tio aos 21 anos, mas que obviamente também apresentava outro fator de risco, seu transtorno mental que acentuava suas crises; o segundo fator de risco foi um dos motivos que levaram Vinícius Grageiro, o Yonlu, a buscar a morte voluntária, a imitação de suicidas que frequentavam o fórum suicidio.com, do qual o jovem fazia parte. Para Botega, é imprescindível levar em conta a influência que as mídias sociais e salas de bate-papo que encorajam o suicídio têm sobre os adolescentes (Botega 2015: 159). Além dos fóruns e salas de bate-papo, notícias sobre jogos como Blue Whale e Momo têm preocupado pais e especialistas por supostamente incentivarem o suicídio em crianças e adolescentes ao redor do mundo. É interessante observar que os garotos também apresentam o que Botega classifica como ideação suicida, um comportamento mais comum em pacientes jovens que são atormentados por pensamentos sobre a necessidade de viver ou morrer e a preocupação constante sobre essas duas escolhas que se refletem em sofrimento mental.

Tal qual aconteceu a Hart Perry, pai de Evan Scott Perry, a Nan Goldin, e ao artista sobre cujo trabalho me debruço neste estudo, o temor em repetir o destino escolhido por um ente querido que dá fim à própria vida parece assombrar muitos sobreviventes. André Penteado, no vídeo “Como você se sente?”, parte da obra *Não estou sozinho*, conta que o pai não é o primeiro suicida da família, mas que repetiu o

mesmo ato da irmã. Durkheim foi um dos primeiros a apontar a possibilidade do contágio do suicídio, intimidando particularmente membros da família do suicida:

Muitas vezes, nas famílias em que se observam fatos reiterados de suicídio, estes se reproduzem de maneira quase idêntica. Além de ocorrerem na mesma idade, são executados da mesma maneira. Aqui o enforcamento é privilegiado, ali a asfixia ou a queda de lugar alto. Em um caso citado com frequência, a semelhança vai ainda mais longe: uma mesma arma serviu a uma família inteira, e com muitos anos de intervalo [...] é preciso que essas lembranças os obsedem e os persigam para determiná-los a reproduzir, com fidelidade tão exata, o ato de seus antecessores (Durkheim 2000: 91).

Esse flerte inevitável com a morte parece ser o estopim do trabalho do paulistano que, nesse aspecto, se diferencia do trabalho de Goldin, pois embora ambos guardem semelhanças no que diz respeito à origem de suas obras, a resposta produzida por eles à tragédia tem motivações diferentes. Enquanto a obra de André Penteadó representa uma resposta imediata ao suicídio do pai, Nan começa a fotografar não para responder ao trauma, mas para escapar a ele. Seu trabalho é uma rota de fuga ao destino fatalista que também parecia condená-la. Se o artista paulistano encara de frente a morte do pai, registrando seu corpo e seus objetos pessoais, reconstruindo a história de vida de José Octavio, Nan passa a fotografar a si mesma, construindo a sua própria narrativa, evitando o perigo de emular a tragédia da irmã, sem no entanto esquecê-la. “Somente o que não cessa de doer permanece na memória” nos diz Nietzsche, por isso a arte como meio de reflexão sobre o trauma, como uma resposta a essa memória dolorosa que os persegue. Aleida Assmann discute a arte sobre a memória que se desenvolve na contemporaneidade, e seria “uma terapia para traumas, uma coleção cuidadosa de restos espalhados, um balanço das perdas” (Assmann 2011: 386).

Dos vestígios recolhidos, André Penteadó guardou as roupas e o último texto do pai. Ao vesti-las, ele não deseja uma imitação da figura paterna, mas através da fotografia suprir “a necessidade de prolongar o contato, a proximidade, o desejo de que o vínculo persista. Inclusive e

fundamentalmente quando o adeus é definitivo” (Strelczenia 2005: 1). Ou, nas palavras do artista paulistano, ao vestir as roupas do pai: “Foi como se o abraçasse pela última vez”.

Semelhante à artista nova iorquina, ele também produziu filmes em que podemos ver seus livros sendo folheados página a página pausadamente, para que possamos examinar as fotos com atenção, embora não seja possível ler os pequenos textos que saltam das fotografias. Essas impressões luminosas⁵ não são apenas o resultado de um trabalho técnico que fixa a imagem no papel, pois

A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela. Uma espécie de vínculo umbilical liga a meu olhar o corpo da coisa fotografada: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que partilho com aquele ou aquela que foi fotografado (Barthes 2012: 75).

Em *O suicídio de meu pai*, encontramos, em meio às imagens, fragmentos de texto nos quais o artista narra o drama vivido por sua família, além de uma das cartas de despedida do pai, José Octavio. Nela, é possível ler o sentimento de impotência que o atormentava, o absurdo de uma vida privada de sentido, em que as perspectivas foram obstruídas pelo avançar da idade, provocando uma morte social que antecedeu a física. Mas, se André Penteadó não apresenta um livro de fotografias sobre o suicídio paterno, há mesmo a necessidade do uso das palavras que emergem entre as imagens?

Se eu ainda fosse a inimiga número um da arte contemporânea, ficaria reticente frente aos textos que atravessam as fotos, “diria que estos farsantes que hoy se están haciendo pasar por artistas dependen de un discurso justificado para hacer valer las tonterías que fabrican” (Aira

⁵ Em *O ato fotográfico e outros ensaios*, Philippe Dubois apresenta uma definição técnica da fotografia: a imagem fotográfica aparece a princípio, simples e unicamente, como uma impressão luminosa, mais precisamente como o traço, fixado num suporte bidimensional sensibilizado por cristais de haleto de prata, de uma variação de luz emitida ou refletida por fontes situadas a distância num espaço de três dimensões (Dubois 1993: 60).

2016: 18), mas agora o que enxergo nesse trabalho vai além do simples artifício do texto como explicação. Na obra do fotógrafo paulistano não há separação nítida entre os campos, é um trabalho híbrido, no qual o texto “agrega ao trabalho uma nova dimensão, a do elemento das relações humanas, que podem ser inferidas, mas não estão literalmente retratadas nas fotos” (Short 2011: 160). Podemos ainda pensar no texto como um suplemento no sentido derridiano, visto que esses textos, que irrompem em meio às imagens, compõem a narrativa do suicídio de José Octavio e a reação de seu filho ao sofrimento que se seguiu à notícia. Logo, essa adição exterior assegura uma maior compreensão da tragédia pessoal do artista, pois “o suplemento acrescenta-se, é um excesso, uma plenitude enriquecendo uma outra plenitude, a culminação da presença” (Derrida 1973: 177). A junção imagem-texto cria as condições necessárias à expressão do trauma buscada pelo artista.

Se lembrarmos que, além das fotografias e dos textos, ele também associa vídeos ao trabalho em exposições e em seu site pessoal, temos uma amostra do que Rosalind Krauss já defendia na década de 1970: uma abertura das categorias artísticas “numa demonstração extraordinária de elasticidade, evidenciando como o significado de um termo cultural pode ser ampliado a ponto de incluir quase tudo” (Krauss 1979: 129).

A proximidade entre fotografia e literatura, especificamente poesia, é defendida por Susan Sontag, que vê um paralelo entre as duas artes. Ambas estão interessadas pelo visual, em retirar as coisas do meio ordinário para atribuir-lhes um novo sentido, alicerçado na subjetividade (Sontag 1986: 8). Michael Archer é partidário dessa relação e defende que as imagens podem ser lidas enquanto as palavras podem funcionar como imagem. Um exemplo dessa analogia interartes é evidente na obra de Magritte, *A traição das imagens* (Archer 2001: 87), em que pintura e texto compõem um jogo desafiador ao sistema de classificação tradicional das artes. Numa tela onde se vê a pintura de um cachimbo, lê-se a frase “Isto não é um cachimbo”; o que pode soar como anedota é, na verdade, uma provocação ao nosso sistema

linguístico e representativo, pois o que se vê na tela realmente não é um cachimbo, mas sua representação, um simulacro do objeto cachimbo que revela a arbitrariedade do signo linguístico e de nosso método de representação, evidente no título da obra escolhido pelo artista: “a traição das imagens”.

Barthes também defende uma relação interartística, mas ao contrário da poesia, vê no teatro primitivo o equivalente da fotografia, no teatro ligado ao culto dos mortos em que os atores, através de máscaras e pintura, representavam aqueles que partiram. Assim, “a Foto é como um teatro primitivo, como um Quadro vivo, a figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos” (Barthes 2012: 37).

Enquanto André Penteado se vale da fotografia para representar o suicídio paterno e, aliada a ela, dá pinceladas de literatura em seu trabalho de forma a exprimir com maior exatidão a origem da angústia que o levou a produzir esse conjunto de imagens, há artistas que preferem expressar sua angústia exclusivamente por meio da palavra. É o caso de A. Alvarez, em *O deus selvagem*. O autor narra sua própria tentativa de suicídio frustrada e a morte voluntária de sua amiga, a poeta Sylvia Plath. Para ele, esse olhar através da literatura seria capaz de compreender por que o suicídio afeta o imaginário de pessoas criativas, pois o artista, com sua maior capacidade de expressão, poderia clarear as motivações que escaparam aos cientistas sociais. Ironicamente, ele chega à conclusão de que a própria arte foi a causa do suicídio de sua amiga. E conclui: “Não ofereço soluções. Na verdade, não acredito que elas existam, já que o suicídio significa coisas diferentes para pessoas diferentes em momentos diferentes. [...] Para Sylvia Plath foi uma tentativa de achar a saída de um beco de desespero em que sua própria poesia a encurralara” (Alvarez 1999: 13).

O tributo de Alvarez a Sylvia Plath age como uma perturbação ao embotamento dos sentidos causado por nossa sociedade tecnológica em que a informação viaja em rapidez absoluta, as fronteiras tornam-se fluidas, mas os conflitos humanos estão longe de chegar ao fim. Perturbação que encontra seu equivalente nas fotografias de André Penteado em *O suicídio de meu pai*. As imagens que compõem o livro

podem ser divididas em três séries. A primeira representa o choque e a dor provocados pelo suicídio do pai, e é formada por imagens de objetos quebrados, danificados, lugares abandonados e ruas sem iluminação. A segunda série apresenta fotos em preto e branco do velório de José Octavio, e as imagens de seu corpo inerte, sem vida, revelam o momento da despedida. A última série retoma o uso da cor para revelar André vestido nas roupas do pai, os vestígios que salientam a ausência de José Octavio. Algo nessas fotografias emana e me atinge, a elas me vinculo. Barthes nomeou essa ranhura de *punctum*, um sentimento que vai além do mero interesse cultural ou análise (*studium*), ultrapassa o olhar para atingir nosso corpo. Elas nos ferem.

Uma delas, em página dupla, é um close das mãos de José Octavio, mãos que foram instrumento de trabalho de uma vida inteira e que, incapazes de deter o desespero, foram também o instrumento da morte. O uso do preto e branco, ao contrário do que acontece nas imagens que não compõem a série do velório, parece construir uma espécie de oposição vida *versus* morte, expressa através das cores.



O suicídio de meu pai (2007 - 2011)

O *studium* não é capaz de explicar o que pulsa nessa foto, uma vez que “para perceber o *punctum*, nenhuma análise, portanto, me seria útil (mas talvez, como veremos, às vezes a lembrança) [...] com muita frequência, o *punctum* é um “detalhe”, ou seja, um objeto parcial” (Barthes 2012: 47). A lembrança, que seria capaz de às vezes explicar o *punctum*, se revela no texto de Barthes na fotografia da mãe. Tendo-a perdido há pouco tempo, ele procura minimizar a dor da ausência e, através de uma foto dela ainda criança, alcança uma espécie de redenção que não consegue descrever através das palavras:

O horror é isto: nada a dizer da morte de quem eu mais amo, nada a dizer de sua foto, que contemplo sem jamais poder aprofundá-la, transformá-la. O único pensamento que posso ter é o de que no extremo dessa primeira morte está inscrita minha própria morte; entre as duas, mais nada, a não ser esperar; não tenho outro recurso que não essa ironia: falar do nada a dizer (Barthes 2012: 86).

A fotografia da mãe criança não é mostrada. Barthes acredita que o *punctum* que o atinge ao vê-la não ferirá mais ninguém. Nisto ousa discordar do autor, haja vista que ele mesmo sente esta marca em fotografias de completos estranhos. Não posso ficar imune às imagens de André Penteadó. Seus autorretratos com as roupas do pai ausente contam uma história que fala a muitos de nós. Há naqueles objetos a narrativa de uma vida que se foi por escolha própria e tento compreender essa decisão reconstruindo sua história através delas. As roupas são objetos carregados de memórias, “mais que um sentimento estético ou de utilidade, os objetos nos dão um assentimento à nossa posição no mundo, à nossa identidade. Mais que da ordem e da beleza, falam à nossa alma em sua doce língua natal” (Bosi 1994: 441).

São objetos também o que encontramos numa das séries que compõem a obra *Não estou sozinho*, dividida em três conjuntos de fotografias. No primeiro, intitulado “Nós”, membros do grupo de apoio a familiares de suicidas foram fotografados olhando diretamente para a câmera, de forma a questionar o tabu e a vergonha associados à morte voluntária e a necessidade de se discutir o suicídio, visto que o estigma dificulta àqueles que contemplam esta opção a procurarem a ajuda

necessária. É preciso falar abertamente sobre o tema para que a pessoa cogite outras opções ou reflita sobre sua decisão.

A segunda série chama-se “Vazio”, e discute a sensação vivida por quem fica. Imagens da casa do suicida mostram a ausência, a incompletude de um espaço sem dono. Abaixo de cada foto lê-se a relação do sobrevivente com aquele que se suicidou. A casa é um lugar de memórias e, para o sobrevivente, ela se torna um espaço de dor. Bachelard, em sua *Poética do espaço*, discute o afeto do ser humano dirigido a esse lugar.

Para ele, a casa é o lugar onde os sonhos, pensamentos e lembranças do homem se complementam, ela “mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano” (Bachelard 1978: 201). Os ambientes vazios apresentados nas fotos levam o espectador a tentar reconstruir essas narrativas em busca de respostas.

Poltronas vazias numa sala de estar, diálogos que se romperam, a vida manifesta numa planta que decora o ambiente tocado pela sombra da morte. A impossibilidade da presença exposta em fotos cheias de luz, que transmitem o silêncio do trauma. Não há sombra, nada se oculta e as cores vibrantes contrastam com a lúgubre solidão que emana desses objetos carregados de memória e que paradoxalmente refletem o vazio deixado por aqueles que se suicidaram.



Vazio -Esposo (2009 - 2013)



Memórias - Caneca (2009 - 2013)

Na última série, “*Memórias*”, ainda se contempla esse mundo particular. Nessas fotografias, os participantes foram convidados a mostrar o lugar onde guardam o objeto mais importante para aquele que se suicidou. Um utensílio de uso trivial transformado num gatilho de memória. A caneca do café que reaviva rituais cotidianos impossíveis de se repetir. São pedaços de uma vida transformados em imagens, o ordinário que a arte contemporânea ressignifica ao

“desalojar a superfície da vida cotidiana”, pois coisas não humanas, em geral objetos muito comuns do dia a dia, podem se tornar extraordinárias quando fotografadas [...] estas fotos preservam a realidade da coisa que está sendo descrita, mas seu tema é conceitualmente alterado por causa da maneira como os objetos são representados. Por meio da fotografia, a matéria cotidiana é dotada de uma carga visual e de possibilidades imaginárias que vão além de sua função trivial (Cotton 2013: 115).

Essas fotos se tornam um testemunho, carregam uma cicatriz dolorosa e ainda um tabu, assim como o trabalho da artista Naomi Salmon, cuja obra, intitulada *Evidências*, é formada por imagens de objetos das vítimas de campos de concentração. Tendo como intuito primeiro a catalogação dessas peças para fins de registro, ela compreendeu que lidava com espaços da recordação, uma rememoração das vítimas de forma a desfazer a estratégia de apagamento.

Os nazistas coletavam esse material e o transformavam em novos produtos num reprocessamento que nada mais era do que um extermínio simbólico contra o qual lutam as imagens de Salmon. Elas

“são como as lápides, testemunhas mudas do crime [...] cada uma delas, com sua fidelidade de detalhes, não é somente um indício criminalístico contra a negação e o esquecimento, mas também um veto artístico contra um páthos eufemístico e contra fugas aliviadoras para dentro da abstração” (Assmann 2011: 407).

Para Assmann, os artistas contemporâneos que lidam com a memória, que trabalham sobre o trauma, não podem estabelecer uma ponte de memória entre o agora e o então, pois eles não participaram da catástrofe. Assim também entendo a arte de André Penteadó e seu trabalho sobre o suicídio, pois

já não há mais nada a reconstruir ou mesmo reconstituir: deve-se tão somente recolher os restos, salvaguardar, ordenar e conservar os vestígios do que ainda sobrou de relíquias espalhadas. Esses artistas que trabalham com a memória não documentam, com seu trabalho, os grandes feitos da lembrança que tratam da morte, mas fazem o balanço da perda (Assmann 2011: 386).

O balanço das perdas feito pelos sobreviventes pode ser visto no vídeo que acompanha a exposição de *Não estou sozinho*. Nele, encontramos os membros do grupo de apoio aos sobreviventes do suicídio, entre eles o próprio artista, respondendo à pergunta “Como você se sente?”, e, assim como no grupo, a pessoa não é interrompida enquanto fala. Ao fundo é possível ouvir o barulho de torneiras pingando em diferentes ritmos para aludir ao desperdício provocado pela morte voluntária, a perda de uma vida. Aqui, como em *O suicídio de meu pai*, o destaque dado às mãos é evidente, só elas aparecem no vídeo enquanto os familiares dos suicidas contam suas histórias pós-trauma. O movimento dessas mãos revela a dor e a culpa que perseguem os sobreviventes, ao contrário da imagem de José Octavio, cujas mãos inertes refletem o abandono da vida.

O uso do vídeo para abordar o suicídio de um ente querido também foi a estratégia encontrada pela cineasta Petra Costa a fim de lidar com o trauma causado pela morte da irmã, Elena, que nomeia o documentário. *Elena* (2012) é o drama biográfico de uma jovem que sonhava em ser atriz de cinema e vai embora para Nova York, mas as

frustrações desencadearam uma depressão que terminou em suicídio quando ela tinha apenas 20 anos. Duas décadas depois, Petra vai a Nova York em busca da irmã e também começa a trabalhar com cinema, e cresceu temendo a repetição da catástrofe. A narrativa do documentário funde as histórias dessas vidas separadas pela tragédia. São relatos de amigos, vídeos caseiros de Elena e atuações de Petra que constroem um filme carregado de afeto e memória para reencontrar Elena e finalmente deixá-la partir.

Assim como a obra de André Penteadó, *Elena* é um trabalho de luto, uma narrativa contada a partir da ótica do sobrevivente que expõe a escolha fatídica de um ente querido. Embora produzidos em suportes diferentes, o primeiro por meio do documentário, o segundo por meio da junção entre fotografia, literatura e vídeo, esses trabalhos guardam uma escolha em comum: a maneira pela qual retratam o suicídio da pessoa amada, sem excesso de sentimentalismo, evitando a exposição do ato final dos suicidas, valendo-se de diferentes estratégias que revelem o autoaniquilamento. Em seu documentário, Petra Costa revela a morte da irmã através de seu obituário, um documento genérico que não guarda as memórias de Elena, diferente dos vídeos caseiros da família ou seus objetos pessoais, mas que condensa o momento de sua perda. Mesmo que, de forma tão impessoal, enumere suas características físicas e através de termos científicos aponte as substâncias que a levaram à morte, é nele que encontramos a palavra que resume toda a dor que emana dos sobreviventes em seus depoimentos sobre Elena: suicídio.

Em *O suicídio do meu pai*, André Penteadó também não expõe o cenário suicida do pai, mas uma das fotos em preto e branco, que compõe a série sobre o velório, deixa claro o destino escolhido por José Octavio. A foto é composta pelo enquadramento de parte da camisa vestida pelo pai do artista, onde se vê uma pequena mancha acima do peito esquerdo que desvela o último ato de alguém que desistiu de viver.

Em “O suicídio na literatura”, André e Souza defendem que só é possível representar o suicídio, visto tratar-se de um ato irreproduzível

sobre o qual não resta testemunha, pois esta é sua própria vítima. Assim, a arte seria responsável por juntar os rastros ao produzir uma “re-presentação”. Para os autores,

quando tratamos do ato especificamente na matéria literária e (e em escala maior, na matéria artística em geral), deparamo-nos com algumas de suas formas de representação mais singulares. Porque a literatura e demais expressões artísticas, diferente daquelas muitas formas de linguagem que pretendem escamotear sua condição para alçar-se ao estatuto de “verdades”, transbordam uma consciência visceral de seu existir *enquanto linguagem*⁶.



O suicídio de meu pai (2007 - 2011)

É através de diferentes linguagens que André Penteadó narra a tragédia de seu pai e seu processo e luto. Além da obra *Não estou sozinho*, em *Voltando para casa* André também se vale do vídeo para abordar a morte voluntária. Ao contrário dos outros trabalhos, não temos fotografia, mas um diálogo em que G., após separar-se da mulher, telefona para o amigo A., que se encontra numa reunião do grupo de apoio aos familiares de suicidas onde conta seus problemas e desejos de acabar com a própria vida. Os conselhos não surtem efeito e o corpo do amigo é encontrado numa mata perto de sua casa. Ele se enforcara. A. pega um trem até a cidade onde G. mora e descobre que ele será enterrado em seu país natal. Seus irmãos o levarão de volta para casa. A narrativa fílmica mostra a viagem de A. de volta para casa depois do velório do amigo. Vemos apenas os trilhos e a sombra do trem que corre, bem como o barulho do motor. Essa narrativa visual onomatopeica parece funcionar como metáfora de nossa própria vida, a rapidez da viagem que logo chegará ao fim.

⁶ Ver o primeiro capítulo deste livro, p. 39.

O diálogo que compõe a obra pode ser pensado face à sua falta de especificidade. Para além da coincidência da letra A, mesmo que sua participação num grupo de apoio aos sobreviventes do suicídio nos dê indícios de que sim, não sabemos se André Penteado omitiu os nomes em respeito ao suicida e sua família, não sabemos se é apenas ficção. Como parte de uma obra de arte contemporânea, esse texto não pode ser lido por meio das categorias tradicionais da literatura, uma vez que borra as fronteiras artísticas num diálogo que, para Luciene Azevedo, é o mote das literaturas contemporâneas. A autora defende que essas produções fugidias, eminentemente experimentais não colocam em risco a autonomia das artes, mas antes a criação de novas configurações ainda pouco compreendidas. Essas novas produções nos levam a pensar numa inovação das formas, desafiando nossa concepção clássica sobre o que é arte, pois “o fato de que ainda não encontramos conceitos para avaliar esteticamente essas obras, não significa que elas não devam ser encaradas como um desafio crítico” (Azevedo 2017: 7).

O trabalho de André Penteado escapa das bordas classificatórias e se prolonga à experiência, invade a realidade do espectador que experimenta o indizível do luto, o choque das imagens e os testemunhos do vídeo, operando uma rasura no real que é atravessado pela obra de arte, criando uma forma híbrida que permite a mudança de suportes. É interessante notar que esse choque é provocado sem que haja imagens explícitas de violência para remeter ao suicídio, pois nos diversos trabalhos do artista sobre o tema, a morte voluntária é representada muito mais por meio da ausência que ela provoca. A impossibilidade de tocar o ato ou o corpo que, por meio dele, deixou de existir, são expressos através do vazio ou dos vestígios que restaram, como uma cicatriz provocada pela tragédia.

Além disso, ao vestir as roupas do pai e fotografar-se, bem como o uso dos objetos do cotidiano, ao transformar o ato numa exposição artística, André Penteado parece seguir a ideia de *ready-made* de Duchamp, numa “concepção de arte baseada essencialmente na lógica do ato, da experiência, do sujeito, da situação, da implicação referencial, que é a própria lógica que a fotografia faz emergir” (Dubois 1993: 254).

Depois de ter abandonado minha função de inimiga número um da arte contemporânea, me arrisquei a tecer comentários sobre a obra de André Penteadó e sua intersecção artística na abordagem de um tema delicado como o suicídio do próprio pai. Termino com minha impressão sobre a única escultura que compõe a instalação: a assinatura do pai, feita por seu filho:



O suicídio de meu pai (2007 - 2011)

André Penteado explica a escultura nos seguintes termos:

Ao trabalhar em um livro de artista contendo as fotos do funeral, para uma exposição que realizaria em Londres, decidi incluir nele cópias das quatro cartas que meu pai havia deixado. Baseado em uma delas eu criei a última obra deste projeto: uma escultura em néon de sua assinatura. Como a carta era uma das últimas ações da sua vida e continha a última vez que assinara seu nome, percebi que aquelas letras possuíam um significado poderoso: com essa formalidade meticulosa, ele queria nos assegurar que ele estava certo sobre sua decisão (Penteado 2014).

A assinatura de José Octavio na carta de despedida não me parece ter sido sua última obra. A escultura em neon, bem como as fotografias de André vestido com suas roupas e o vídeo testemunho também carregam sua rubrica, uma marca cuja origem obviamente o filho desejaria ter evitado.

A escultura também é construída em preto e branco, ligando-se às fotografias do velório do pai, que tornam clara a sua morte. Sobre a mesa, o livro-resposta do filho ao suicídio paterno, seu réquiem. O tamanho da escultura, a utilização da caligrafia paterna tal qual se encontra na carta de despedida, o destaque proporcionado pelo neon, tudo parece revelar que André Penteado carrega a certeza de que a opção do pai deve ser respeitada e, principalmente, de que foi uma decisão tomada com clareza.

Não é meu intuito aqui romantizar a morte voluntária, mas apenas concluir dizendo que, no fim, ao contrário do que diz sua triste carta de adeus - “nada me leva a acreditar que qualquer proposta que eu ainda viesse a desenvolver pudesse dar certo” -, seu filho, embora aceite sua escolha final, parece tentar provar, por meio de sua produção artística, que a vida do pai ainda guardava inúmeras perspectivas, como atestam suas diferentes faces expostas nas fotografias do artista paulistano.

André Penteado conseguiu, através da arte, sensibilizar o público acerca do que Camus chamou “questão fundamental da filosofia”, descobrir se a vida vale a pena ou, por que as pessoas se matam? Por fim, aceitou

sua imutável tragédia, sem rancores ou culpa, em memória de José Octavio.

REFERÊNCIAS

- AIRA, C. *Sobre El arte contemporâneo seguido de La Habana*. Buenos Aires: Random House, 2016.
- ALVAREZ, A. *O deus selvagem: um estudo do suicídio*. Trad. Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: Formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- AZEVEDO, Luciene. *Reimaginar a vida, reimaginar a forma*. Texto-base de palestra ministrada na Universidade Federal da Bahia (UFBA) em 04 de setembro de 2017 para alunos da disciplina Crítica e Poética modernas e contemporâneas.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; trad. Joaquim José Moura Ramos et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os pensadores).
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BOTEGA, Neury José. *Crise suicida: avaliação e manejo*. Porto Alegre: Artmed, 2015.
- BOY Interrupted*. Direção de Dana Heinz Perry. Estados Unidos: Perry Films, 2009. 1 DVD (92 min.).
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.
- COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.
- DERRIDA, Jacques. Este perigoso suplemento. In: _____. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- DUARTE, Keller Regina Viotto. A fotografia como arte contemporânea. In: *Trama interdisciplinar*, v. 2, n. 01, 2011.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1993.
- DURKHEIM, Émile. *O suicídio: estudo de sociologia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ELENA*. Direção de Petra Costa. São Paulo: Busca Vida Filmes, 2012. 1 DVD (82 min.).

GOLDIN, Nan. *The Ballad of Sexual Dependency*. Nova York: Aperture, 2014.
KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. In: *Gávea: Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil*. Rio de Janeiro, 1984.

OMS (Organización Mundial de la Salud). *Prevención del suicídio: un imperativo global*. Washington, DC: OPS, 2014.

PENTEADO, André. *O suicídio de meu pai*. São Paulo: Editora Madalena, 2014.

_____. *O suicídio de meu pai*. Disponível em:

<<http://andrepenteado.com/trabalhos/o-suicidio-de-meu-pai-2007-2011/sobre/>>

_____. *Não estou sozinho*. Disponível em:

<<http://andrepenteado.com/trabalhos/nao-estou-sozinho-2009-2013/sobre/>>

_____. *Voltando para casa*. Disponível em:

<<http://andrepenteado.com/trabalhos/voltando-para-casa-2011-2015/sobre/>>

SHORT, Maria. *Contexto e narrativa em fotografia*. São Paulo: Editora G. Gili, Ltda, 2011.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre Fotografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986.

STRELCZENIA, Marisa. Fotografia e memória: a cena ausente. Fotografia y memoria: la escena ausente. In: *Ojos Cruels, temas de fotografía y sociedade*, nº 1, Buenos Aires, outubro de 2004-março de 2005.

YONLU. Direção de Hique Montanari. Porto Alegre: Lança Filmes, 2018. 1 DVD (90 min.).



Niebla e Jerusalém: da sensação de vazio à ideação suicida*

Luzia Aparecida Berloff Tofalini

*O vazio é o espaço psíquico da metáfora
(Pierre Fédida)*

INTRODUÇÃO

A tessitura deste estudo é construída a partir de um escopo primário que consiste em analisar experiências de vazio e o modo como elas se relacionam com a possibilidade de morte autoinfligida. Parte-se do pressuposto de que quanto mais se discutir o comportamento autodestrutivo das pessoas, quanto mais forem compreendidos os porquês de elas chegarem ao beco escuro da ideação suicida, mais se poderá fazer para ajudá-las. É nesse sentido que se produz este texto.

* Artigo inédito.

Hoje, diversos segmentos da sociedade estão empenhados nessa discussão. A literatura há muito vem trazendo à tona a problemática do suicídio e levando os leitores à reflexão. *Niebla*, do escritor espanhol Miguel de Unamuno, e *Jerusalém*, do escritor português Gonçalo M. Tavares, possuem também tais incumbências e compõem o *corpus* artístico que servirá de base para as análises.

As experiências de vazio, especialmente nessa era da técnica, quando o ser humano se encontra cada vez mais só – embora possua milhares de amigos virtuais –, são cada vez mais frequentes e mais intensas, resultando quase sempre em uma solidão tremenda que mais do que isolar socialmente e produzir sentimentos de desamparo, pode ser letal. O sujeito foge da realidade e passa a buscar um ideal extremamente elevado, desencadeando a necessidade de recorrer à onipotência narcísica que jamais poderá ser atingida. A vida, não raro, passa a ser construída sobre bases falsas, carecendo de sustentação moral e ética. É justamente quando a solidão avulta que o sentido da vida escapa como água por entre os dedos e uma profunda sensação de vazio invade o sujeito. Desamparo, tristeza, falta de esperança e desespero são sentimentos incitados pelas experiências de vazio. Em uma tentativa de fugir de tais afetos dolorosos, o ego busca defender-se da existência – que se apresenta subjetivamente insuportável – por meio de pensamentos suicidas.

Ao atentar contra a própria vida, o sujeito transgride leis sociais que regem a existência humana. Desde tempos antigos, a proibição do suicídio baseia-se “na noção de que o ser humano é apenas guardião da vida”. Tratando-se de um bem concedido, o sujeito pode usufruir desse benefício, mas não tem permissão para dele dispor (Goldim Jr. 2004: 160). A interdição do suicídio remonta a séculos, para não dizer milênios. Foi Santo Agostinho, no livro *A cidade de Deus*, quem primeiro condenou radicalmente a morte voluntária. Eis as palavras textuais:

O que dizemos, o que consideramos seguro, o que de todas as formas pretendemos provar é isto: – ninguém tem o direito de causar a própria morte por sua iniciativa sob o pretexto de se livrar de calamidades,

porque cairia nas perpétuas; [...] - ninguém tem [o direito de se matar] sob pretexto de desejar a vida melhor que o espera após a morte: esta vida não acolhe no seu seio os réus da sua própria morte (Agostinho 1996: 172).

Na concepção do bispo de Hipona, o suicídio violaria o quinto mandamento bíblico: “Não matarás!” Esse mandamento, de acordo com o contexto religioso/divino, confere sacralidade à vida humana, de modo que o transgressor não poderá ter atenuantes em sua defesa. Mais tarde, na Idade Média, Santo Tomás de Aquino reafirmou na sua *Summa Theologica* “a interdição do suicídio e a proibição da sepultura de suicidas em terras sagradas, retomando as posições de Santo Agostinho. Entretanto, colocou em circulação uma nova discursividade: a de que o homem pertence à sociedade e, suicidando-se, prejudica a comunidade” (Cruvinel 2008: 87). É assim que Santo Tomás de Aquino ratifica a tese de Santo Agostinho de que o suicídio constitui um homicídio (Puente 2008). Desse modo, também para o dominicano, só Deus detém o direito de tirar a vida. Não se deve esquecer, todavia, que o suicídio pode ser consequência de uma psicopatologia. Nesse caso, não caberia, por compaixão, julgar a atitude lesiva do sujeito.

Considerado atualmente um problema de saúde pública, o suicídio constitui um fenômeno individual e social de extremo relevo que envolve diversos “fatores socioculturais, genéticos, psicodinâmicos, filosófico-existenciais e ambientais” (Ramalho 2001: 17). No livro *O suicídio: estudo de sociologia*, Durkheim, conforme Ramos (1974: 80), ultrapassa a esfera do sujeito, direcionando sua atenção para “as forças da sociedade que o afetam”, e discutindo o assunto sob “o ponto de vista de que o todo é muito mais que a soma das partes”.

A temática do suicídio motiva discussões também em outras áreas do conhecimento, como a filosofia. Albert Camus, por exemplo, não discute o fenômeno do suicídio pela perspectiva social, mas do ponto de vista da filosofia, chegando a afirmar que “só há um problema filosófico verdadeiramente sério: o suicídio” (Camus 2008: 17).

A proposta de análise literária aqui empreendida circunscreve-se especialmente no campo dos estudos literários, contemplando reflexões sociológicas, filosóficas e psicanalíticas. Nesse sentido, reflete-se acerca da problemática do vazio na literatura e da possibilidade de suicídio dela decorrente. Busca-se estabelecer comparações entre os dois romances, *Niebla* e *Jerusalém*, no que se relaciona com os motivos, as finalidades e os impulsos que se encontram na gênese da ideação suicida. Estudos de Sigmund Freud, Henrique Rojas, Juan S. Navarro, Abrão Slavutzky, Igor Galinker, Manuel Castells, entre outros, são convocados para dar suporte à discussão. Espera-se contribuir com o debate envolvendo tanto o problema do vazio quanto o da ideação suicida.

O vazio do qual se tratará neste texto se encontra relacionado à falta de alguma coisa que, em princípio, é indeterminada, seja na interioridade do sujeito, seja na pretensa vida em sociedade. Apesar de o sujeito pertencer a grupos sociais, ele, muitas vezes, não é capaz de desenvolver o sentimento de pertença, cultivando, por isso, diversas espécies de vazio. Trata-se do desamparo produzido pela destituição, perda, supressão, privação de algo ou pela ausência de alguém. Os vazios, nesse sentido, não são nítidos, pelo contrário, apresentam-se vagos, nebulosos, indefiníveis e incompreensíveis, dificultando o reconhecimento de seus semblantes.

A PROBLEMÁTICA DO VAZIO E A IDEAÇÃO SUICIDA

Ainda que seja possível alguma percepção consciente do vazio, por meio do sinal de angústia, tal percepção assoma à consciência de maneira difusa, não sendo possível para o sujeito a compreensão da substância desse vazio. De qualquer modo, é forçoso reconhecer que o vazio não é um não ser. Embora possa haver, nele, uma “suspensão do tempo na admiração *daquilo que não é*” (Rojas 2000), torna-se evidente que o vazio não se identifica com o nada. Ele é. Para a filosofia, a ideia de vazio é intrínseca à constituição do sujeito, uma vez que experiências dessa espécie de sentimento são inerentes à condição humana. Aristóteles (*apud* Canelas Neto 2013: 131) “afirmava que o

vazio é *real e sem resistência*. Sendo real, ele não é o nada, pois dizer que o vazio é nada equivaleria a dizer que ele não existe, que ele não é. Ele não é nem nada, nem alguma coisa”. É assim que, ainda conforme Canelas Neto - na mesma página -, “o vazio se coloca *entre* o nada e o ser. [...] Ao vazio absoluto sucede então o vazio relativo, o qual é relação de rarefação, de pressão, enfim, de relação mensurável”.

Nos últimos séculos, o mundo considerado civilizado passou por grandes revoluções. A era das comunicações sociais, iniciada na Modernidade, trouxe com ela o advento de uma solidão que, mais do que ser individual, mostrou-se coletiva. Essa solidão, não raro, pode levar ao esvaziamento existencial, à depressão e a outros problemas de ordem psicológica. O ser humano cada vez mais se depara com o vazio de um mundo no qual os sujeitos se fecham em seu narcisismo, em seu egoísmo. Quanto mais o sentimento de solidão se aprofunda, mais o sujeito experimenta a angústia e uma indescritível sensação de vazio.

No final do século XX, os estudos do sociólogo espanhol Manuel Castells já apontavam para uma nova dinâmica global que tomou forma rapidamente. Para o autor, tratava-se de uma revolução que instalaria uma nova configuração mundial que seria assentada no século XXI. Castells (1999: 411) afirma que essa nova organização

Originou-se [...] na coincidência histórica de três processos *independentes*: revolução da tecnologia da informação; crise econômica do capitalismo e do estatismo e a consequente reestruturação de ambos; e apogeu de movimentos sociais e culturais, tais como libertarismo, direitos humanos, feminismo e ambientalismo. A interação entre esses processos e as reações por eles desencadeadas fizeram surgir uma nova estrutura social dominante, a sociedade em rede; uma nova economia, a economia informacional/global; e uma nova cultura, a cultura da virtualidade real.

Embora a técnica tenha seus pontos positivos, e vale ressaltar que eles são maiores que os negativos, ela possibilitou ao usuário das redes sociais se ensimesmar a ponto de ele se sentir só, apesar de estar conectado com milhões de usufruidores dos sistemas *high-tech*. Se o século XXI descortinou uma revolução tecnológica sem precedentes na história humana, revelou também, e proporcionalmente a ela, a

profunda solidão na qual o ser humano se encontra mergulhado. Essa solidão é resultante de diversos fatores. Entre eles se podem contar aqueles inerentes à era tecnológica, à era do espetáculo, à era do consumismo. Vive-se hoje a era do vazio: “Esse é o século de incredulidade diante da desintegração da política, da economia desgovernada, numa velocidade alucinante. Estamos globalizados e fragmentados, à procura de um norte inexistente” (Slavutsky 2012: 1). José Castello (1988), em *A cultura da razão cínica*, comentando o artigo *Narcisismo em tempos sombrios*, de Jurandir Freire Costa, destaca:

O homem se diferencia do animal porque seu destino não está traçado pelo automatismo do instinto. A sociedade humana, fundada sobre um caos, precisa dos artificios culturais para sobreviver. E continua: A cultura não é, portanto, como querem crer os ideólogos da indústria cultural, um simples artefato de revestimento que retoca as aparências do universo humano. Ao contrário, ela é a própria condição de sobrevivência do homem no planeta. “Se você ataca sistematicamente o equipamento cultural de um povo, você retira dos indivíduos seu único dispositivo de proteção para enfrentar a desordem e o vazio”, enfatiza Jurandir (Castello 1988).

É verdade que os sujeitos sempre conviveram com as experiências de vazio, compreendendo-as ou não. Nesse início de milênio, porém, essas experiências parecem estar mais perceptíveis, devido à maior exigência social de individualismo. De acordo com Abraão Slavutsky (2012: 1), há “um sentimento de vazio expresso nas perdas, nas angústias, no desamparo”. E nunca ficou tão evidente como agora o perigo da solidão.

A beleza, por exemplo, foi deslocada das pessoas para as coisas, para os objetos. Ela deixou de ser parte integrante do sujeito para adquirir uma identidade autônoma, fora dele. O resultado é que, agora, é preciso que o sujeito possua a camiseta da moda, o tênis ‘de marca’, o carro do ano, o batom e o esmalte que são tendências da temporada, o vestido de alta costura, o *smartfone*, o *tablet* e o computador *top ten* para, ilusoriamente, sentir-se alguém belo, ‘antenado’ e ‘empoderado’. Quem não consegue adquirir tais objetos passa a se autodesvalorizar,

sente-se desigual, diminuído, podendo desenvolver sentimentos extremamente destrutivos como a inveja e a raiva.

A competição alcança níveis altíssimos, imensuráveis: “Cada um busca preencher esse vazio como pode: uns criam, já outros correm atrás das drogas, dos alimentos e dos objetos que nunca satisfazem seus desejos” (Slavutsky 2012: 1). Nesse sentido, Ramalho (2001: 17) já havia declarado: “observa-se como um sintoma contemporâneo, justamente, a depressão e as tentativas de aplacar esta dor através do frenético consumo de objetos: desde roupas, carros, [...] até drogas, antidepressivos etc. Frente a essa dor, uma saída última e radical acaba dando-se pelo suicídio”.

O psiquiatra espanhol Rojas infere que o homem é hoje açoitado por toneladas de informação, mas já não tem crenças firmes nem verdades absolutas. Importa-se consigo próprio, desenvolvendo, assim, um narcisismo que o torna megalomaniaco. Aparece então, por detrás de um tédio tremendo, um sujeito demasiado vulnerável, cansado de viver. Esse estado não é consequência tangível de um esgotamento real devido a muitas tarefas realizadas, mas é o resultado de uma falta de projeção pessoal que pudesse garantir um crescimento futuro. Conforme Rojas,

A enfermidade do Ocidente é a da abundância: ter tudo de material e haver reduzido ao mínimo o espiritual. Já não importam os heróis, os personagens que se propõem como modelo carecem de ideais: são vidas conhecidas por seu nível econômico e social, mas quebradas, sem atrativo, incapazes de lançarem-se a voar e superarem-se a si mesmas. Gente repleta de tudo, cheia de coisas, mas sem bússola, que percorre sua existência consumindo, entretida em cotidianidades e se divertindo, sem mais pretensões (Rojas 2000: 56-57)².

² No original: “la enfermedad de Occidente es la de la abundancia: tener todo lo material y haber reducido al mínimo lo espiritual. No importam ya los héroes, los personajes que se proponen como modelo carecen de ideales: son vidas conocidas por su nivel económico y social, pero rotas, sin atractivo, incapaces de echar a volar y superarse a sí mismas. Gente repleta de todo, llena de cosas, pero sin brújula, que recorren su existencia consumiendo, entretenidos en cualquier asunto y pasándolo bien, sin más pretensiones” (Tradução nossa).

O homem do século XXI possui, de fato, um grande vazio moral e, ainda que tenha materialmente quase tudo, é deveras infeliz. E isso, de acordo com Rojas (2000: 11-12), é extremamente grave. Trata-se da “cultura do instante”, do individualismo, do tédio. Narcisista, o sujeito preocupa-se apenas com o que pode facilitar sua vida em todo e qualquer campo. Essa busca pela praticidade diminui cada vez mais a sua densidade como ser pensante, reflexivo e contemplativo. Refém das redes sociais, o sujeito encontra-se perdido em meio a banalidades de toda a sorte.

A era da técnica, da internet e das redes sociais é também a era do homem psicologicizado³, no sentido de que se torna impossível fazer hoje qualquer discussão que envolva o ser humano sem precisar impreterivelmente lançar mão de conceitos psicológicos. A humanidade parece ter perdido o rumo, a sua estrela norte e, por isso, anda vagando embarcada no tempo que não para de passar e que a conduz para destinos cada vez mais incertos e mais solitários. O homem do terceiro milênio mostra-se desprovido quase que totalmente de cultura. Uma simples conversa revela a sua falta de profundidade, a sua pobreza total de conteúdo. De fato,

O problema fundamental é que o homem *light* não tem profundidade e por isso é muito difícil que seja capaz de manter uma conversação de certa altura. Temas relacionados com a literatura ou com a cultura são muito raros, mas se por alguma razão persistem, é frequente observar que o homem *light* toma surpreendentemente parte ativa nesse diálogo (Rojas 2000: 55)⁴.

O vazio que grassa nesse século é tão evidente e de dimensões tão colossais que “as classes médias passam a sentir, agora, o mesmo vazio de perspectiva que sempre foi sentido pelas populações marginalizadas. [...] Elas nunca tiveram qualquer universo de esperança. Só que isso,

³ A expressão “psicologização do sujeito” foi utilizada por Jacques Lacan (*apud* Feldstein; Fink; Jaanus, 1997, p. 77).

⁴ No original: “El problema fundamental es que el hombre light no tiene fondo y por eso es muy difícil que sea capaz de mantener una conversación de cierta altura. Temas relacionados con la literatura o la cultura son muy raros, pero si por alguna razón persisten, es frecuente observar que el hombre light toma sorprendentemente parte activa en ese diálogo” (Tradução nossa).

que antes era sentido só no gueto agora passa a ser comum a todos nós” (Costa *apud* Castello 1988).

Há diversas espécies de vazio. Entre elas se podem contar o vazio místico, o vazio metafísico, o vazio existencial, o vazio virtual e o vazio de fundo psicanalítico. Além disso, as experiências subjetivas são diferenciadas e únicas porque cada indivíduo confere a elas suas próprias marcas e particularidades. É por isso que também as experiências de vazio são diferentes em cada sujeito.

Entre os vários gêneros de vazio, encontra-se aquele que se identifica com a problemática existencial. Enquanto estão trabalhando, estudando, divertindo-se, as pessoas parecem se esquecer da própria solidão, mas quando colocam a cabeça no travesseiro, depois de um dia de trabalho árduo, tomam consciência do vazio que reina em sua interioridade. Muitos não aguentam o peso da sensação de desamparo, de desvalimento, e acabam por atentar contra a própria vida. Na concepção de Rojas (2000: 55), “o narcisismo, a busca pessoal constante e a obsessão pelo hedonismo imediato fazem o homem indefeso e propenso a afundar-se a qualquer momento”⁵.

Viktor E. Frankl, no livro intitulado *O homem em busca de um sentido* (2009), discorre sobre uma “terapia do sentido” (logoterapia). Para esse autor, há três formas de se encontrar um sentido da vida: a primeira seria pela criação de um trabalho ou prática de um ato. Trata-se da realização pessoal; a segunda compreende a experiência de algo ou alguém. Esse algo pode ser a bondade, a verdade e a beleza ou a natureza e a cultura. Há ainda a possibilidade de encontrar o sentido da vida por meio do amor a outra pessoa; e a terceira, pelo sofrimento – que é quando o sujeito consegue “transformar uma tragédia pessoal em triunfo, [...] converter [o] sofrimento numa conquista humana”; assim, “de certo modo deixa de ser sofrimento no instante em que encontra um sentido, como é o caso do sentido de um sacrifício” (Frankl 2009: 137).

⁵ No original: “el narcisismo, la búsqueda personal constante y la obsesión por el hedonismo inmediato hacen al hombre indefenso y propenso a hundirse en cualquier momento” (Tradução nossa).

Para Heidegger (2003), é justamente o fato de o homem ser-para-a-morte e ter consciência disso que o leva ao sentimento de angústia. Mas essa angústia preconizada por Martin Heidegger deve ser positiva. O *Dasein* - traduzido no livro *Ser e Tempo* por *pre-sença* - antecipa na consciência a sua própria morte e deflagra uma angústia indescritível. O ser é relançado na existência e deve, em previsão da morte, fazer o melhor durante a sua vida. Como se vê, a angústia heideggeriana difere sobremaneira da angústia gerada pelos vazios aqui discutidos. Até porque, conforme, Frankl (2009: 144), “a transitoriedade da nossa existência, de forma alguma, lhe tira o sentido”.

O vazio jamais é destituído de sentido. A sensação de vazio tem como consequência uma profunda angústia que nasce na interioridade do ser. Frequentemente a dor interior provocada pelo sentimento de vazio se torna insuportável, podendo levar o sujeito a comportamentos autolesivos, a condutas de autodano, à ideação suicida e, não raro, à consumação do ato de ceifar a própria vida.

Quando o indivíduo percebe que as coisas - os eventos - deixam de ter sentido, costuma buscar desesperadamente algo que possa conferir significado à sua vida. Nessa ânsia de fugir dos mais lancinantes sofrimentos gerados pelos problemas que cercam o seu existir, o sujeito busca meios de colocar um fim em toda a sua aflição. Pode, entretanto, só conseguir enxergar saída no seu próprio aniquilamento como ser, dando início à ideação suicida. Assim, se, na fantasia, a dor interna (psíquica) ultrapassar em intensidade a dor externa (o ferimento autoimposto; o ferimento do suicídio), pode acontecer de o sujeito se autoeliminar. Há, nesse caso, de fato, uma tendência à autodestruição devido à preponderância da pulsão de morte sobre a pulsão de vida.

É possível separar o comportamento suicida em três pontos básicos: suicídio propriamente dito; tentativa de suicídio; e ideação suicida. É consenso, na área da saúde, que o suicídio e tentativas de suicídio sejam associados a transtornos psiquiátricos, especialmente à depressão. Já em relação à ideação suicida, considera-se que ela pode ou não ser um indicador de transtorno psiquiátrico (Silva 2006: 60). Contudo,

Quando diferentes aspectos de sofrimento são avaliados, o sentimento de desesperança mostra-se mais fortemente associado à ideação suicida, [...] traz evidências consistentes de que a desesperança faz a ligação entre a depressão e a intenção suicida, sendo uma indicação mais forte dessa intenção do que a própria depressão (Silva 2006: 60).

A ideação suicida consiste no fato de o indivíduo pensar (representação mental) no modo como poderia ceifar a própria vida. Em outras palavras, a ideação suicida, resultante de experiências de vazio, consiste na imaginação, na contemplação, no planejamento e no projeto do suicídio que poderá ser futuramente perpetrado. No campo dos comportamentos ‘suicidários’, a ideação suicida é considerada muito grave. Nenhum suicídio se concretiza sem que antes tenha havido essa ideação. É justamente quando a dor interna se sobrepõe à dor externa, que o sujeito conjectura modos de chegar à tentativa e à consumação da autodestruição.

No livro *The Suicidal Crisis*, Galinker explica que a ideação suicida pode apresentar graus diversos em relação à gravidade e à intensidade, uma vez que pode incluir ou não um plano de ação. Para o autor,

Ideação suicida refere-se a pensamentos sobre suicídio e abrange uma extensa gama de cognições, de efêmero e infrequente a persistente e incessante. A intenção suicida, que se refere à ideação suicida, inclui um plano intencional de ação, implica um risco mais sério de suicídio e é considerado separadamente (Galinker 2017: 145)⁶.

A ideação suicida inclui ideias que podem ser vagas. Ela pode variar de simples pensamentos à feitura de um plano detalhado. Quanto à intensidade, o sujeito pode ter desde pensamentos pouco frequentes até pensamentos constantes e incontrolláveis (Galinker 2017). Na ideação suicida, embora haja dor, angústia, desespero, pulsão instintiva e afetiva, desejo de morte voluntária, nem sempre há o gesto concreto que pode ser detectado na tentativa de suicídio e no suicídio letal.

⁶ No original: “Suicidal ideation refers to thoughts about suicide and encompasses a wide range of cognitions, from fleeting and infrequent to persistent and unrelenting. Suicide intent, which refers to suicidal ideation that includes the purposeful plan to act, implies a more serious suicide risk and is considered separately” (Tradução nossa).

Os casos de suicídio vêm chamando a atenção para os fatores que os desencadeiam. Renato Ferreira (2008: 5) elenca algumas situações em que se torna possível detectar a ideação suicida de uma pessoa:

depressão, melancolia, grande tristeza, desesperança e pessimismo (falar muito na morte, tudo parece negativo, perdido...); Insucesso escolar, especialmente se acompanhado de angústia e tentativas de melhoria de resultados, mas sem sucesso; Apatia pouco usual, letargia, falta de apetite; Insônia persistente, ansiedade, grande impulsividade e agressividade; Abuso de álcool, droga ou fármacos; Dificuldades de relacionamento e integração na família ou no grupo; Afastamento ou isolamento social; Dizer adeus, como se não o(a) voltássemos a ver; Oferecer objetos ou bens pessoais valiosos sem razão aparente; Luto pela perda de alguém próximo; Historial de suicídios na família; Outros agentes.

Outros problemas concorrem para compor o quadro de motivos que podem induzir um indivíduo a atentar contra a sua própria vida: “doenças físicas como o cancro, a epilepsia ou a Aids; ou doenças mentais como alcoolismo, dependência tóxica e esquizofrenia, [...] o insucesso no matrimônio ou não ser casado, não ter filhos, não ser religioso, o isolamento social ou o fracasso financeiro” (Ferreira 2008: 6). Atos violentos infligidos ao sujeito, como *bullynings*, abusos sexuais, estupros e sequestros, também podem desencadear ideações suicidas, tentativas de suicídio e o próprio suicídio. Além disso, as disfunções mentais não raro podem se configurar como fatores de risco para o suicídio. No entender de Sigmund Freud,

a análise da melancolia nos ensina que o Eu pode se matar apenas quando, graças ao retorno do investimento objetal, pode tratar a si mesmo como objeto, quando é capaz de dirigir contra si a hostilidade que diz respeito a um objeto, e que constitui a reação original do Eu a objetos do mundo externo [...]. Assim, na regressão da escolha de objeto narcísico o objeto foi eliminado, é verdade, mas demonstrou ser mais poderoso que o próprio Eu. Nas duas situações opostas do total enamoramento e do suicídio, o Eu é subjugado pelo objeto, embora por caminhos inteiramente diversos (Freud 2010: 185).

O suicídio, na concepção freudiana, pode ser compreendido como desfecho de um conflito psíquico. Trata-se, nesse caso, de autopunição

que se expressa na realidade. Freud faz referência também a uma espécie de suicídio que pode ser entendida como uma ocorrência eventual. Nesse caso, os ferimentos autoimpostos e o próprio suicídio podem parecer apenas um acontecimento imprevisível, um acidente. Trata-se, na verdade, do desenlace de uma luta mental. Para o criador da teoria da psicanálise, “o substrato desses atos é uma tendência à autopunição que se expressa de forma a tirar proveito de uma situação oportuna para pôr em prática o efeito lesivo inconscientemente almejado” (Brunhari 2017: 54). São ocorrências supostamente acidentais compreendidas como tentativas inconscientes de suicídio. Alguns acidentes automobilísticos podem servir como exemplos.

Faz parte da natureza humana pensar sobre a existência, questionar o sentido do viver e imaginar a possibilidade de interromper a própria vida; o que se percebe, pelo menos “através da literatura científica, é que comunicar esse pensamento, ou seja, relatar intenção ou ideação suicida parece ter um significado a mais e se apresenta associado a indícios de sofrimento psíquico, sobretudo transtornos psiquiátricos” (Silva 2006: 61). É importante que a ideação suicida seja detectada e que a partir daí se busque aplicar interferências singulares, uma vez que “há evidências de que intervenções específicas, realizadas em serviços de atenção primária, são efetivas em reduzir ou resolver ideação suicida [...]. Uma caracterização atenta da parcela da população que manifesta ideação suicida pode revelar especificidades que refinem o potencial de diagnosticar e agir em tempo hábil” (Silva 2006: 62).

***NIEBLA*: A ANGÚSTIA E A IDEACÃO SUICIDA DE AUGUSTO**

Em um momento histórico regido por graves conturbações na vida da humanidade, *Niebla* modaliza, além da problemática da fragmentariedade do texto literário, a clivagem do *Eu*. Na tentativa de reunir as partes dispersas de si mesmo, o sujeito volta-se para seu âmago e empreende uma exploração da própria alma, tentando encontrar o sentido e o valor da vida. Trata-se de uma busca desesperada por descobrir meios que possam atenuar a angústia e impedir o autoaniquilamento. É nesse contexto que o sujeito, ao tomar

consciência da inexistência do sentido da vida e do absurdo da dor, procura saídas que possam superar as convenções, disfarçar as contradições dos acontecimentos e, sobretudo, defender o *self* (ser) dos afetos dolorosos.

O próprio título da obra remete para um espaço nebuloso, coberto de incertezas, assim como é nublada e turva a travessia da vida. A temática de *Niebla* compreende a natureza humana na sua individualidade e personalidade, porque a matéria do romance é constituída pelo homem considerado em seus aspectos de indivíduo (Kayser 1985). O conteúdo altamente existencial e a estrutura romanesca de *Niebla* têm como premissa a vivência subjetiva em detrimento de dados objetivos. Nesse sentido, Juan S. Navarro analisa:

A visão da humanidade que se desprende da obra de Unamuno é a do homem como um ente espiritual, anímico, que sofre, pensa, quer e morre. Como disse Heidegger, “o ser humano sabe de seu próprio ser”. A filosofia de Unamuno é expressão desse sentimento interno do existir e da imortalidade (Navarro 1998: 246)⁷.

Em *Niebla*, as pequenas coisas do cotidiano encobrem as essenciais. Em meio aos eventos rotineiros o sujeito se esforça por encontrar algo que confira sentido ao viver. A personagem Augusto atesta: “Nós homens não sucumbimos às grandes penas nem às grandes alegrias, isso porque essas penas e essas alegrias vêm encobertas em uma imensa névoa de pequenos incidentes, e a vida é isso, a névoa. A vida é uma nebulosa” (Unamuno 2000: 34-35)⁸.

No texto, é possível distinguir duas formas distintas de visão da realidade que confluem e se interpenetram: a do ser e a do não-ser. O homem de *Niebla* está dividido, absurdamente, entre uma vida falsa, ilusória e irreal e uma vida genuína, legítima e verdadeira, ambas

⁷ No original: “La visión de la humanidad que se desprende de la obra de Unamuno es la del hombre como un ente espiritual, anímico, que sufre, piensa, quiere y muere. Como dice Heidegger “el ser humano sabe de su propio ser”. La filosofía de Unamuno es expresión de ese sentimiento interno del existir y de la inmortalidad” (Tradução nossa).

⁸ No original: “Los hombres no sucumbimos a las grandes penas ni a las grandes alegrías, y es porque esas penas y esas alegrías vienen embozadas en una inmensa niebla de pequeños incidentes, y la vida es esto, la niebla. La vida es una nebulosa” (Tradução nossa).

encobertas por densa bruma. Sobrepõe-se, entretanto, a falta de sentido da vida: “*Niebla* é o romance do absurdo existencial, do homem perdido na angústia de uma vida sem finalidade” (Gullón 1964: 86)⁹. Augusto, idealizando uma felicidade intangível e, ao mesmo tempo, vivendo escravizado por um misterioso sofrimento interior, desabafa com o cachorro Orfeo:

Essa é a revelação da eternidade, Orfeo, da terrível eternidade. Quando o homem fica sozinho e fecha os olhos ao porvir, ao sonho, se lhe revela o abismo pavoroso da eternidade. A eternidade não é porvir. Quando morremos a morte dá meia volta em nossa órbita e empreendemos a marcha para trás, para o passado, para o que foi. E assim, sem término, enrolando a meada de nosso destino, desfazendo todo o infinito que uma eternidade nos fez, caminhando para o nada, sem chegar nunca a ele, pois que ele nunca foi (Unamuno 2000: 66)¹⁰.

Debatendo-se entre essência e aparência, Augusto assume identidades fluidas que, no entender de Stuart Hall (2006: 8), seriam “diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente”. Augusto sonha uma vida plena de sentido, mas não consegue encontrar um propósito, uma finalidade, para uma existência plena. O escritor Don Miguel (figura do romance) vê em sonhos o protagonista Augusto depois da morte deste. No sonho, Augusto pede que a sua história seja escrita para que, dessa forma, ele, que não passa de um ser de ficção, possa viver para sempre na condição de personagem.

O monólogo interior direto constitui característica eminente da evolução do romance no século XX. *Niebla*, marcada pelos diálogos, inaugura, portanto, procedimentos narrativos que lhe conferem caráter precursor. A metalinguagem e o monólogo interior aliados à relativa

⁹ No original: “*Niebla* es la novela del absurdo existencial, del hombre perdido en la angustia de una vida sin finalidad” (Tradução nossa).

¹⁰ No original: “Esta es la revelación de la eternidad, Orfeo, de la terrible eternidad. Cuando el hombre se queda a solas y cierra los ojos al porvenir, al ensueño, se le revela el abismo pavoroso de la eternidad. La eternidad no es porvenir. Cuando morimos nos da la muerte media vuelta en nuestra órbita y emprendemos la marcha hacia atrás, hacia el pasado, hacia lo que fue. Y así, sin término, devanando la madeja de nuestro destino, deshaciendo todo el infinito que en una eternidad nos ha hecho, caminando a la nada, sin llegar nunca a ella, pues que ella nunca fue” (Tradução nossa).

imobilidade do ponto de vista constituem técnicas utilizadas para que a narrativa fique suspensa, rarefeita, e isto pode ser identificado pelas marcas de autorreflexividade do narrador. Além desses recursos, e concorrendo para a dissolução da narrativa, Unamuno (o autor real) apropria-se, também, de um elemento do processo psicológico representado pelo sonho, que pode assinalar um tipo de percepção da realidade, sem o controle da consciência, o que facilita a modalização no texto da ideação suicida de Augusto.

Por outro lado, a fragmentação pode ser produzida pelas imagens que povoam o sonho, como estado de inconsciência. É neste estado que tudo é possível, inclusive a realização dos desejos. É aqui que se enquadra a existência da personagem, problematizada na sua relação com o absurdo da morte. Enquanto vive na narrativa e é sustentado pela imaginação do escritor, Augusto acredita que tem livre arbítrio, inclusive para decidir suicidar-se, mas no instante em que toma consciência da fragilidade da sua existência, como ser puramente ficcional, não se contenta em se colocar frente a frente consigo mesmo. Decide ir até onde está o autor do romance. Vai a Salamanca para se encontrar com o Unamuno fictício. Augusto rebela-se. Seja ele real ou apenas uma personagem de ficção, ele existe. Ele é e, sendo, tem seus direitos.

Augusto intenciona matar-se. Trata-se do desejo de fugir de si mesmo e conseqüentemente das tensões subjetivas. No diálogo ficcional estabelecido com a personagem Dom Miguel de Unamuno, Augusto expõe sua ideação suicida. Dom Miguel, entretanto, nega-lhe o direito de dar a morte a si mesmo. Diante da insistência de Augusto, a personagem-autor declara: “Não podes matar a ti mesmo porque não estás vivo, e não estás vivo, nem tampouco morto, porque não existes... [...] E se me apressares muito te digo que tu mesmo não és, senão, uma pura ideia, um ente de ficção...” (Unamuno 2000: 232). Augusto, perplexo, interpela: “– Como que eu não existo?”¹¹.

¹¹ No original: “no puedes matarte porque no estás vivo, y que no estás vivo, ni tampoco muerto, porque no existes... [...] Y si me apuras mucho te digo que tú mismo no eres sino una pura idea, un ente de ficción...” (Tradução nossa). Augusto, perplexo, interpela: “–¿Cómo que no existo?”

A morte configura-se na mais arrojada das fugas e o ser, oprimido pelas contingências da vida, visualiza nessa passagem a sua libertação. Mas dar-se a morte é muitíssimo diferente de morrer naturalmente ou ser morto por alguém. Quando o sujeito se suicida, ele chega muito perto do poder onipotente da divindade, ou seja, tem poder de decisão sobre a vida e a morte. No fundo, trata-se da tentativa de libertar-se do objeto persecutório que acossa o *eu* internamente. Assim,

Se nós definimos suicídio como autodestruição do ser de alguém, o suicídio é indubitavelmente uma provocação: extrema é a chance de alguém que se recusa a continuar vivendo. Se, ao invés disso, nós considerarmos o suicídio como a reafirmação do ser de alguém, então somos confrontados com a tentativa de sobreviver pela criação de uma ponte angustiada conectando os bancos do ser e do não-ser. Suicídio é o ato pelo qual o homem pode perturbar o plano natural da criação, é o ato pelo qual podemos superar os mais poderosos instintos de vida e até a eternidade do princípio divino; nesse ato o homem parece estar acima dos mesmos deuses, de que tal gesto não é concedido, uma vez que a deidade é eterna por definição dogmática (Kent 2012)¹².

Eis aí o motivo pelo qual Augusto se rebela quando seu criador sugere a possibilidade de matá-lo na narrativa: “– Como? – exclamou Augusto sobressaltado – você vai me deixar morrer, vai fazer-me morrer, vai me matar? [...] – Ah, isso nunca!, nunca!, nunca!”. [...] Agora que você quer me matar eu quero viver, viver, viver...” (Unamuno 2000: 239)¹³. Pode-se aplicar à atitude da personagem as palavras de Albert Camus, no ensaio que discute a relação entre o suicídio e o absurdo. Nesse livro, o filósofo afirma: “Julgo, então, que o sentido da vida é a mais premente das perguntas. Como responder a ela? Em todos os problemas essenciais, e entendo por isto aqueles que oferecem perigo

¹² No original: “If we define suicide as self-destruction of one's being, suicide is undoubtedly a provocation: extreme is the chance of someone who refuses to go on living. If instead we consider suicide as a reaffirmation of one's being, then we are faced with trying to survive by creating an anguished bridge connecting the banks of being and not-being. Suicide is the act by which man can upset the natural plan of creation, is the act by which we can overcome the most powerful instincts of life and even eternity of the divine principle: in this act the man seems to stand above the same gods, that such a gesture is not granted, since the deity is eternal by definition dogmatic (Tradução nossa).

¹³ No original: “–¿Cómo? – exclamó Augusto sobressaltado –, ¿que me va usted a dejar morir, a hacerme morir, a matarme? [...] –¡Ah, eso nunca!, ¡nunca!, ¡nunca!”. [...] Ahora que usted quiere matarme quiero yo vivir, vivir, vivir...” (Tradução nossa).

de morte ou multiplicam a paixão de viver” (Camus 2008: 18). Augusto, embora seja um ser ficcional, não aceita sua própria morte decretada pelo escritor-personagem do romance. A revolta da personagem afigura-se intensa. Magoado, Augusto vaticina que seu criador Dom Miguel também morrerá um dia e voltará ao nada do qual saiu. No comando da invenção, como criador do romance e, portanto, em um plano superior, Dom Miguel indigna-se e decreta a morte da personagem Augusto, afirmando que assim que este chegar em casa, morrerá. Mais do que ficar deprimido pelo fato de não poder viver para sempre (mesmo que fosse na condição de personagem), Augusto desespera-se porque uma ferida é aberta em seu narcisismo.

Em *Niebla*, as questões identitárias relacionadas aos sujeitos emergem de um fundo psíquico-filosófico. No decreto de Dom Miguel fica patenteada a onipotência da personagem-escritor (é nítida a semelhança com o poder de Deus) e, por outro lado, evidencia-se a impotência de Augusto diante da realidade inexorável da morte. Eis aí o conflito mais profundo do homem: ele é senhor de suas ações, tem relativo livre-arbítrio e certo poder em relação a si e a seus semelhantes, mas, ao mesmo tempo, não passa de simples criatura incapaz de modificar a tragédia final do seu destino, ou seja, o deixar de ser. Embora ideasse a própria morte, Augusto não aceita que ela venha por outra vontade que não a sua. No fundo, permanece o desejo de viver perenemente, desde que os sofrimentos pudessem ser todos abolidos.

É justamente esse desejo de viver para sempre, mesmo que seja como ente ficcional, que leva Augusto a aparecer em sonhos para Unamuno e implorar a perenidade de sua existência como ser fictício. E o grande sonho do homem real não é, também, o de existir para sempre? O de ser imortal? O de não ser acossado pela angústia? De fato, e de acordo com o pensamento de Heidegger (1993: 25), o objetivo primordial do ficcionista e do filósofo, no desconjuntivo mundo da existência, consiste em “consumar a manifestação do ser”.

Niebla é um romance escrito em 1907 e publicado em 1914, em um tempo de crise. Trata-se da crise do início do século XX, que

desembocaria na Primeira Grande Guerra e que se prolongaria e se aprofundaria ao longo do século. Conforme Kobena Mercer (*apud* Hall 2006: 9), a “identidade só se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da certeza”.

Quando Eugênia foge com seu antigo noivo, Augusto, somando toda a angústia existencial com o sofrimento amoroso, decide colocar um fim na própria vida. A solidão alarga-se. Ao sentimento de vazio existencial soma-se o vazio afetivo. Tal situação acrescida de outros problemas de ordem pessoal têm o poder de desestabilizar o ser, suscitando melancolia, ansiedade, desânimo, letargia e prostração. A vida perde completamente o sentido. Uma terrível sensação de vazio apodera-se de Augusto e o leva à ideação suicida. Carecia, entretanto, de livre arbítrio, por ser apenas uma personagem de ficção. Eis aí o motivo de ir ter com Dom Miguel (ser fictício também) em Salamanca. O fato de Augusto empreender uma viagem para expor sua intenção de suicídio atesta e ratifica o fato de que os seus pensamentos estavam girando em torno da possibilidade de se autodestruir.

No processo de construção da personagem, o autor real, Miguel de Unamuno, concede maior ênfase à parte psíquica desse “ser de papel” que aos elementos materiais, e focaliza a parte mais difícil da condição humana: o problema da morte. Não a morte como uma possibilidade ontológica, natural, que faz parte do envelhecimento, mas aquela que interrompe a vida e na qual matador e morto são a mesma pessoa. É evidente em *Niebla* que a ideação suicida é consequência de um vazio incomensurável. O próprio título do romance confirma a ideia de vazio.

Quando a dor das experiências de vazio alcança níveis insuportáveis, é o cachorro Orfeo que ouve as confidências de Augusto. Orfeo foi encontrado por Augusto no bosque e se tornou seu melhor amigo e confidente. É Orfeo que, em silêncio, ouve as lamúrias de seu dono. Augusto falava de seus problemas, de suas dúvidas, de seu propósito de dar um fim à própria vida e, portanto, desaparecer da existência.

JERUSALÉM: O VAZIO E A IDEAÇÃO SUICIDA DE ERNST

Partindo de uma experiência de estresse pós-traumático, passando pela esquizofrenia e chegando à ideação suicida, o romance *Jerusalém* cria uma realidade na qual os vazios – artisticamente construídos – exercem papel importantíssimo para que se possa compreender o ser humano e sua ideação de morte voluntária. De fato, as experiências de vazio vividas pelas personagens levam-nas a cometer atos repulsivos. Todavia, entre todas as personas, é o esquizofrênico Ernst quem não suporta as contradições da vida e se dirige à janela na intenção de se suicidar.

Em todo o texto, a descrição da personagem Ernst, desde o longo tempo em que esteve recluso no hospício, evidencia o desrespeito com alguém que é portador de necessidades especiais e de distúrbios mentais. As pessoas menosprezavam e zombavam da forma como Ernst se movimentava: “Os outros troçam do modo de Ernst correr” (Tavares 2006: 77). Mas o maior problema da personagem consistiu no tratamento recebido no hospital: “Ernst fora perseguido duramente depois do ‘incidente’ com Mylia; e o seu perseguidor, aquele que infiltrara o medo diário e o terror ininterrupto na sua existência, era o director do Georg Rosenberg, o doutor Gomperz. Finalmente isso estava claro para Ernst Spengler” (Tavares 2006: 188). Atormentado por experiências de imenso vazio, Ernst, que fora internado no hospital Georg Rosenberg, sofre. Embora não tenha entendido,

em toda a extensão, o modo como Gomperz o perseguira a ele, Ernst Spengler, depois do nascimento da criança de Mylia, [sofrera] perseguição executada dentro da instituição e sempre de acordo com as leis, a disciplina e o regulamento, mas sim, perseguição pura, individual, perseguição em que o perseguido tem algures no corpo essa marca terrível: a de alguém que foge; muito menos percebendo a vigilância, ainda mais violenta (Tavares 2006: 187).

Compreende afinal que o problema não consistia no fato de ter engravidado Mylia, mas no prejuízo causado a Gomperz. E isso o gestor do hospício não perdoava de jeito nenhum.

Quando recebeu alta, Ernst andava pela cidade, procurando acercar-se das pessoas, tentando compreender o que elas diziam, buscando integração. Tentou de vários modos preencher o grande vazio que sentia, mas não conseguiu. Sua solidão caminhava em um crescendo. Nunca pôde conhecer o filho Kaas, levado como filho adotivo por Theodor Busbeck. Perdeu contato com Mylia após ambos terem recebido alta do hospital. Além disso,

A cada semana que passava, afastado dos métodos e hábitos do Georg Rosenberg, aumentava em Ernst a insatisfação com a forma como fora tratado. O que sempre lhe parecera a única solução – esses métodos e a disciplina que até certa altura, lá dentro, havia elogiado – estando ele agora numa rua livre da cidade, caminhando no meio dos homens e das mulheres normais, pareciam-lhe completamente desadequados e mesmo brutais (Tavares 2006: 187).

Ernst estava só. Não compreendia os diversos porquês da situação em que se encontrava. Sentia necessidade de companhia, de compreensão, de solidariedade, de consolo. Apesar de seu empenho no empreendimento de inúmeras tentativas, não conseguia se adaptar à sociedade. O desequilíbrio entre ele e as pessoas e entre ele e a realidade era evidente. À medida que a dor interna aumentava, Ernst parecia intensificar a sua ideação suicida, até chegar o momento em que a dor, tornando-se insuportável, levou a personagem a abeirar-se da janela com a intenção de atirar-se de lá. Enquanto não se atira, mergulha cada vez mais no labirinto de sentimentos e pensamentos autodestrutivos.

Ernst permanece parado na janela, prestes a pôr um fim na existência. Carente, Ernst necessita dos afetos mais primários. O que terá fervilhado na sua mente naquele momento? Provavelmente, terá se lembrado dos maus tratos sofridos no hospital: “- Gomperz, o diretor, meteu-nos no bolso [...] isolou-nos [...] – Filho da puta!” (Tavares 2006: 186); é possível que se tenha recordado do dia em que ele e Mylia tentaram ver o filho Kaas (na época em que o menino tinha dois anos) e se depararam com um homem (segurança) que guardava o portão da casa de Busbeck. Esse homem empurrou Ernst, fazendo-o cair. Naquele momento, “Mylia tentou segurá-lo, ele insistiu, dirigiu-se outra

vez para o homem que agora o recebe com um murro violento” (Tavares 2006: 164).

Além disso, Ernst encontrava-se separado da mulher amada. É sim bem possível que Ernst tenha pensado nas maldades que Gomperz lhe havia infligido. Otto Fenichel (1996: 400) afirma que “ninguém mata a si mesmo que não tinha intenção de matar também outra pessoa”¹⁴. Mais do que querer se matar, Ernst queria destruir Gomperz, responsável, a seu ver, por todos os acontecimentos nefastos da sua vida.

Quando Ernst se coloca na beira da janela, ele já está a um passo a mais na ideação suicida, porque existe um plano de execução que começa a ser posto em prática. Na verdade, a personagem apresenta uma atitude voluntária que coloca em risco a sua integridade física. Nesse momento, demonstra sinais concretos da sua intenção de dar cabo da própria vida. Momentos como esse são considerados graus intermediários do suicídio. Está-se “diante de uma fase de suma importância para a suicidologia, ou seja, quem tenta o suicídio nem sempre está firmemente determinado a se matar” (Bastos 2006: 11). Nessa fase é, ainda, possível reverter a situação, desde que se preste alguma espécie de ajuda ao sujeito que se sente perseguido internamente pelo objeto.

Ao ouvir os toques do telefone, Ernst pareceu voltar à realidade externa. Assim que percebeu que era Mylia ao telefone, fechou a janela do sótão, abriu rapidamente a porta e desceu correndo as escadas: “Era a voz de Mylia ao telefone. E de repente ela deixara de falar. Aconteceu algo. [...]. À medida que corria gritava alto por Mylia” (Tavares 2006: 50). A vida, de acordo com Viktor E. Frankl (2009: 3) – no prefácio da edição Norte Americana de 1984 do livro *O homem em busca do sentido* –,

é sofrimento, e sobreviver é encontrar significado na dor. Se há, de algum modo, um propósito na vida, deve haver também um significado na dor e na morte. Mas pessoa alguma é capaz de dizer o que é este

¹⁴ No original: “nobody kills himself who had not intended to kill somebody else” (Tradução nossa).

propósito. Cada um deve descobri-lo por si mesmo, e aceitar a responsabilidade que sua resposta implica. Se tiver êxito, continuará a crescer apesar de todas as indignidades.

Enquanto Ernst permanece parado ideando sua morte voluntária, a dor no seu íntimo ultrapassa a dor exterior (causada pelos problemas, pelas doenças, pelo desamor), quando, porém, a campainha do telefone soa, o som repetido da chamada funciona como meio de salvação, de resgate. Ernst parece retornar do fundo de um poço. Mylia precisava dele. Iria vê-la. O sentimento de vazio, então, passa a ser diminuído e preenchido pela possibilidade de ele se encontrar com ela. Ernst abandona a sua ideação, o seu projeto de suicídio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando o homem se encontra imerso em vazios, é a própria solidão que serve de combustível para esses vazios. É necessário, então, quebrar essa cadeia de sentimentos. Em *Niebla*, esse círculo foi interrompido no momento em que o autor-personagem declarou a Augusto a impossibilidade de este se suicidar, uma vez que era apenas fruto de invenção. Nesse instante, a ideação suicida de Augusto transformou-se no sentimento oposto ao do suicida, ou seja, naquela força que impele todos os seres vivos a lutarem pela vida, pela imortalidade. Em *Jerusalém*, a ideação foi suspensa no momento em que Mylia, doente e passando mal, ligou para pedir ajuda. Quando o som do telefone se fez ouvir, Ernst pareceu caminhar para fora dos seus pensamentos de morte. A partir daí o instinto de vida o retirou do ensimesmamento característico dos suicidas e o jogou de volta à realidade externa. Outra pessoa necessitava de sua existência para continuar a existir.

As duas personagens, Augusto e Ernst, atestam que quando a ideação suicida ou mesmo a tentativa de suicídio é compreendida e se dá a elas o devido valor, quando se consegue enxergá-la como um indício de algo possível de ser consumado, então, “há grandes chances de se reverter a tendência autodestrutiva. [...] na melhor das hipóteses, [a tentativa] pode se tornar um marco para que o indivíduo e o seu grupo

familiar busquem se estruturar, evitando a morte de si mesmo” (Bastos 2006: 11-12). Ernst foi salvo pela ideia de que era importante para alguém, afinal, Mylia necessitava dele. No caso de Augusto, a interferência do autor fictício (Unamuno) foi decisiva para tirar Augusto de um narcisismo profundo e elevar a sua pulsão de vida acima da pulsão de morte. Nos dois casos, ocorre que a pulsão de morte se sobrepõe à pulsão de vida. Paradoxalmente, o suicídio constitui-se em uma maneira de manter a pulsão de vida. Em outras palavras, o suicida, em última instância, quer livrar-se do objeto persecutório para continuar vivendo.

Há diferenças, todavia, entre a ideação suicida de Augusto em *Niebla* e aquela de Ernst em *Jerusalém*. Augusto pensa em sair da vida. Por isso empreende a viagem a Salamanca, com o intuito de solicitar autorização para consumir a sua própria destruição por meio do suicídio. A ideação de Ernst é muito mais grave porque há, além dos pensamentos autodestrutivos, um início de execução do projeto de suicídio, materializado no fato de a personagem colocar-se, na janela aberta, em posição de iminente perigo. Nos dois casos, porém, a ideação de autoaniquilamento é interrompida e o suicídio é evitado. Em *Niebla*, porque o autor do texto ficcional não concede poder à personagem para tal. Em *Jerusalém*, porque Mylia, ao ligar para o pai de seu filho, mesmo sem consciência, intervém, mudando o destino de Ernst.

O comportamento “suicidário”, na atualidade, não pode ser considerado apenas como um problema individual, mas como uma verdadeira pandemia. Embora a ideação suicida aconteça nos recintos mais íntimos do sujeito, ela pode ser desencadeada, também, por contingências sociais. É, portanto, papel fundamental da sociedade investir na compreensão desse fenômeno complexo que é o suicídio. Vale ressaltar que a melhor espécie de ajuda para o suicida é a escuta atenta de seu inconsciente que se disfarça na metáfora do discurso.

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, Santo. *A cidade de Deus*. Trad. J. Dias Pereira. Vol. 1. 2 ed. Capítulo XXVI. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.
- BRUNHARI, Marcos Vinícius. *Suicídio: um enigma para a psicanálise*. Curitiba: Juruá, 2017.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. 6 ed. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. São Paulo/Rio de Janeiro: Record, 2008.
- CANELAS NETO, José Martins. Reflexão sobre o vazio dentro da psicanálise: do horror do vazio ao vazio criador de metáforas. In: *Jornal de Psicanálise*. Versão impressa ISSN 0103-5835. Vol. 46. Ano 85. Jun. São Paulo, 2013. p. 127-140.
- CASTELLO, José. A cultura da razão cínica. In: *Jornal do Brasil*. 21 de maio de 1988. Resenha do artigo *Narcisismo em tempos sombrios* de Jurandir Freire Costa. Disponível em: https://www.ime.usp.br/~pleite/pub/artigos/castelo/a_cultura_da_raz_ao_cinica.pdf. Acesso: mai. 2019.
- CRUVINEL, Monica Vasconcellos. *Rastros virtuais de uma morte (a)enunciada: uma análise dos discursos do suicídio pelas páginas “brasileiras” do Orkut*. Dissertação de Mestrado. Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas - Unicamp, 2008.
- DURKHEIM, Émile. *O suicídio: estudo de sociologia*. Trad. Monica Sthael. São Paulo: Martins fontes, 2000.
- FELDSTEIN, Richard; FINK, Bruce; JAANUS, Maire (Orgs.). *Para ler o seminário 11 de Lacan: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Tradução de Dulce Duque Estrada. Revisão Sandra Grostein. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- FENICHEL, Otto. *Psychoanalytic theory of Neurosis*. London and New York: Routledge, 1996.
- FERREIRA, Renato Emanuel Campino. *O suicídio*. Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra. Coimbra, PT. 2008. Disponível em: <http://www4.fe.uc.pt/fontes/trabalhos/2008025.pdf>. Acesso: jan. 2019.
- FRANKL, Viktor. *O homem em busca do sentido*. Trad. Francisco J. Gonçalves. Petrópolis: Vozes, 2009.
- FREUD, Sigmund. Luto e melancolia (1917 [1915]). In: *Obras completas* volume 12: - Introdução Ao Narcisismo, Ensaio De Metapsicologia E Outros Textos (1914-1916). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 171-194.
- GALINKER, Igor. *The suicidal crisis: clinical guide to the assessment to imminent suicide risk*. New York: Oxford University Press, 2017.

- GOLDIM JR, Raymundo M. M.; FRANCESCONI, C. F. M.; MACHADO S. C. E. P. Suicídio e Bioética. In: WERLANG, B. S. G.; BOTEAGA, N. J. (Org). *Comportamento Suicida*. Porto Alegre: ArtMed; 2004. p. 153-168.
- GULLÓN, Ricardo. *Autobiografías de Unamuno*. Madrid: Gredos, 1964.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HEIDGGER, Martin. *Ser e tempo*. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. 3 ed. v. 2. Petrópolis: Vozes, 1993.
- LIPOVESTKY, Gilles. *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Trad. Terezinha Monteiro Deutsch. Barueri (São Paulo): Manole, 2005.
- KENT, Robert. *Psychology of Suicide: advanced analysis*. [E-Book] Salt Lake City, University of Utah, EUA: Alvis International Editions, 2012. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/read/194035101/Psychology-of-Suicide-Advanced-Analysis>>. Acesso: dez 2018.
- NAVARRO, Santiago Juan. La reflexión sobre inmortalidad en la obra de Unamuno: filosofía de la existência, epistemología y pensamiento religioso. In: *Cuadernos de ALDEEU*. Volumen XIV, n° 1 y 2, Abril-Octubre, 1998.
- PUENTE, Fernando Rey (Org). *Os filósofos e o suicídio*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.
- RAMALHO, Rosane Monteiro. A vida por um fio. In: *Revista da associação psicanalítica de Porto Alegre*. ISSN 1516-9162, n°. 21, dez. Porto Alegre, 2001, p. 17-27.
- RAMOS, Edith. *Anatomia do suicídio*. Arquivo Brasileiro de Psicologia Aplicada. Rio de Janeiro, v. 26, n. 2, abr./jun. 1974. p. 79-98. Disponível em: <bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/abpa/article/download/17079/15878> Acesso: jun. 2019.
- ROJAS, Henrique. *El hombre light*. Buenos Aires: Planeta: 2000.
- SLAVUTZKY, Abrão. O desafio do vazio. In: *Opinião ZH*. 30 de junho de 2012. Disponível em: <<http://wp.clicrbs.com.br/opiniaozh/2012/06/30/artigo-o-desafio-do-vazio/>> Acesso: mai 2019.
- SILVA, Viviane Franco. *Ideação suicida: um estudo de caso-controle na comunidade*. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Orientador: Neury José Botega. Campinas (SP): 2006.
- TAVARES, Gonçalo M. *Jerusalém*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- UNAMUNO, Miguel de. *Niebla*. Santiago (Chile): Editorial Cuarto Propio, 2000.





Sobre os autores

WILLIAN ANDRÉ é professor adjunto da Universidade Estadual do Paraná. Possui mestrado e doutorado em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina. Tem desenvolvido pesquisas sobre literatura e suicídio desde 2016, período de trabalho que compreende a publicação de artigos sobre o assunto em periódicos qualificados, além de diversas atividades, como palestras, minicursos e organizações de simpósios. Coordenou, entre 2016 e 2018, o projeto de pesquisa “Reflexões sobre literatura e suicídio”, e atualmente está desenvolvendo sua sequência, “Literatura e suicídio: desdobramentos teórico-críticos e possibilidades de análise”. Coordenou o evento “Littératuricidas: 1º Seminário Nacional de Estudos sobre o Autoaniquilamento na Literatura”, e foi co-organizador do dossiê temático “Morrer pelas próprias mãos: literatura e suicídio”, publicado pela revista Criação & Crítica (USP) em abril de 2019.

LARA LUIZA OLIVEIRA AMARAL é aluna de doutorado no Programa de Teoria e História Literária (Instituto de Estudos da Linguagem) da Universidade Estadual de Campinas, contexto em que desenvolve a pesquisa “A escrita íntima do autoaniquilamento: diários de escritoras suicidas”, pesquisando a obra diarística de Sylvia Plath, Virginia Woolf e Alejandra Pizarnik. Em seu mestrado, pelo Programa de Letras-Estudos Literários da Universidade Estadual de Maringá, já desenvolvera pesquisas sobre a obra de Sylvia Plath, que culminaram na dissertação “Da redoma à figueira: Sylvia Plath e o abismo do eu”. Seus estudos sobre literatura e suicídio incluem também a dramaturga Sarah Kane. Além de palestras e simpósios, possui vários trabalhos apresentados sobre o assunto, e também publicações em periódicos qualificados.

GABRIEL PINEZI possui mestrado e doutorado em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina. Realizou, na mesma universidade, estágio de pós-doutorado no departamento de Filosofia, desenvolvendo pesquisa a respeito do conceito de gênio na estética moderna e contemporânea, com ênfase na obra de Giorgio Agamben. Atualmente, é professor colaborador de literatura na Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná. Seu segundo pós-doutorado foi realizado no Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP-Araraquara, contexto em que ministrou a disciplina “O amor na literatura ocidental”. Suas pesquisas sobre literatura e suicídio percorrem o mesmo caminho, tratando das relações entre o amor e a morte voluntária. Além da coordenação de simpósios, apresentou vários trabalhos sobre o assunto. Foi co-organizador do recente dossiê temático “Morrer pelas próprias mãos: literatura e suicídio”, publicado pela revista Criação & Crítica (USP).

ANA CECÍLIA CARVALHO é psicanalista e escritora, Mestre em Psicologia e Doutora em Literatura Comparada. Autora de, entre outros livros, *A poética do suicídio em Sylvia Plath; Os Mesmos e os Outros: o livro dos ex; O foco das coisas & outras histórias; A memória do perigo; O livro neurótico de receitas; Uma mulher, outra mulher*. É coautora das coletâneas *Universidade e psicanálise: cruzamentos teóricos* e *Estilos do xadrez psicanalítico: a técnica em questão*. Professora aposentada pela Universidade Federal de Minas Gerais, foi uma das pioneiras no estudo sobre as relações entre literatura e suicídio no Brasil, por meio de sua abordagem da obra de Sylvia Plath.

RODOLFO RORATO LONDERO é professor do Departamento de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina. Possui mestrado em Letras pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul e doutorado em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria. Trabalha, pelo viés teórico da fenomenologia, questões como a publicidade, consumo e formas de sofrimento psíquico contemporâneas. Possui trabalhos apresentados e artigos publicados sobre as relações entre depressão e suicídio, com foco na literatura brasileira contemporânea.

RENAN PAVINI possui doutorado em filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná e mestrado em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina. Atuou como professor colaborador na graduação e especialização em Filosofia da Universidade Estadual de Londrina, na graduação em Filosofia da Universidade Estadual de Maringá e como orientador e professor formador na especialização em Ensino de Filosofia da Universidade Federal de São Carlos. Desenvolve pesquisas em Estética e Filosofia Contemporânea, área em que aborda, entre outros temas, a psiquiatrização do artista moderno. Essa é a mesma direção que orienta seu interesse pelos estudos sobre suicídio, tendo apresentado trabalhos sobre a patologização do ato.

GUSTAVO RAMOS DE SOUZA possui mestrado e doutorado em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina, contexto em que tem desenvolvido pesquisas sobre literatura e cinema. Atualmente, atua como professor colaborador na mesma instituição. Seu interesse pelas relações entre suicídio e literatura se refletem em atividades como simpósio, minicurso, trabalhos apresentados e artigos publicados sobre o assunto.

RICARDO AUGUSTO DE LIMA possui mestrado e doutorado em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina, onde, atualmente, atua como professor colaborador e desenvolve pesquisa como bolsista de pós-doutorado sobre autoficção e dramaturgia contemporânea. Além das escritas de si, suas pesquisas tocam, pelo viés psicanalítico, temas como a condição humana, o vazio, o suicídio e o silêncio. Possui trabalhos apresentados e artigos publicados sobre as relações entre suicídio e autoficção.

ADRIANA SOARES DE ALMEIDA é professora de Língua Portuguesa na rede municipal de Boquim. Possui mestrado em Letras pela Universidade Federal de Sergipe, e atualmente realiza seu doutorado em Literatura e Cultura na Universidade Federal da Bahia, contexto em que desenvolve, desde 2016, pesquisa sobre “Memória e suicídio

na literatura: o sertão como espaço da morte voluntária”, tendo como um de seus principais objetos de pesquisa a obra de Antônio Torres.

LUZIA APARECIDA BERLOFFA TOFALINI é professora associada da Universidade Estadual de Maringá, atuando na área de literatura em nível de graduação e de pós-graduação *stricto sensu*. Possui mestrado pela Universidade Estadual de Londrina e doutorado pela Universidade Estadual Paulista (UNESP-Assis), ambos em Letras. Realizou pós-doutorado na Universidade de São Paulo. Desenvolve projeto institucional de pesquisa relacionado às questões do silêncio e do vazio na literatura, abarcando diversas obras, especialmente romances, de diversos autores. Divulga os resultados de suas pesquisas sobre literatura e suicídio - em diálogo com a psicanálise - em livro e em eventos científicos.









1ª Edição [2020]

Este livro foi preparado pela Editora FECILCAM, em fonte Barskerville Old Face e formato PDF, para distribuição digital gratuita. É proibida a comercialização da obra, parcial ou integralmente.

Literatura & Suicídio é um volume idealizado por um grupo de pesquisadores provenientes de várias universidades brasileiras, que pretende oferecer algum embasamento sobre estudos que contemplam a questão do autoaniquilamento na matéria literária.

O esforço conjunto aqui levado a cabo resulta em uma série de ensaios que, apostando na diversidade das perspectivas teóricas e críticas, deita alguma luz sobre o impasse do “mito decisivo” em se tratando da realização artística e de áreas afins no âmbito das ciências humanas.

Em última instância, este compêndio visa tanto a fazer frente ao preconceito que se instaura quando se trata de discutir uma questão tão delicada e subversiva quanto a morte voluntária, quanto a oferecer novos horizontes para a realização de futuras pesquisas sobre o assunto.

EDITORA **FECILCAM**

ISBN 978-85-88753-57-0



9 788588 753570 >