UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LETRAS

DANIELLE SANTOS RODRIGUES

ESCREVER A MORTE PARA SOBREVIVER: UMA LITERATURA SUICIDA EM SÉRGIO SANT'ANNA

SÃO CRISTÓVÃO-SE
2022

DANIELLE SANTOS RODRIGUES

ESCREVER A MORTE PARA SOBREVIVER: UMA LITERATURA SUICIDA EM SÉRGIO SANT'ANNA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe, para o Exame de Defesa, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras.

Área de Concentração: Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura e Cultura.

Orientadora: Profª. Drª. Josalba Fabiana dos Santos.

SÃO CRISTÓVÃO-SE

2022

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

Rodrigues, Danielle Santos
R696e Escrever a morte para sobreviver: uma literatura suicida em Sérgio Sant'anna / Danielle Santos Rodrigues ; orientadora Josalba Fabiana dos Santos.– São Cristóvão, SE, 2022.
137 f.

Tese (doutorado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, 2022.

1. Contos brasileiros. 2. Suicídio. 3. Sobrevivência. I. Santos, Josalba Fabiana dos, orient. II. Título.

CDU 82-32

DANIELLE SANTOS RODRIGUES

ESCREVER A MORTE PARA SOBREVIVER: UMA LITERATURA SUICIDA EM SÉRGIO SANT'ANNA

Aprovada em: ___/___/_____.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe, para o Exame de Defesa, à seguinte Banca Examinadora, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras.

Banca Examinadora

_____
Profª. Drª. Josalba Fabiana dos Santos
(Orientadora/PPGL-UFS)

_____
Prof. Dr. Afonso Henrique Fávero
(Avaliador Interno/PPGL-UFS)

_____
Prof. Dr. Romero Junior Venancio Silva
(Avaliador Externo/PPGF-UFS)

_____
Igor Ximenes Graciano
(Avaliador Externo/UNILAB)

_____
Daniel Serravalle de Sá
(Avaliador Externo/UFSC)

SÃO CRISTÓVÃO-SE
2022

À Josalba,
por ser Lume Literário
por todos esses anos.

AGRADECIMENTOS

À Josalba, sempre, pela orientação atenciosa, comprometida e humana.

A Sérgio Sant'Anna, com todo respeito e gratidão, por tudo; pela beleza de seus textos que me ajudaram a escrever esta tese.

A meus pais, Fátima e Dantas, por estarem sempre ao meu lado, me fortalecendo quando a descrença se abatia sobre mim.

A meus irmãos, David e Débora, meu sobrinho Davi, minha cunhada Joice, que aliviaram o trabalho desses anos com amor e sorrisos.

A meus amigos, de modo especial Lorena, Sérgio Murilo, Tatiana, Otávio e Farjalla, que sempre estiveram dispostos a me ouvir e dialogar sobre a tese e todas as ideias que me surgiram no caminho da pesquisa.

Aos professores, colegas, funcionários do Programa, especialmente Zeca e Moisés, que sempre me auxiliaram nesse processo acadêmico.

À Capes pela bolsa de estudos que oportunizou, por um período, a minha dedicação exclusiva à pesquisa.

À Paula Muniz, filha de Sérgio Sant'Anna, que carinhosamente me consolou, quando da morte de seu pai, me enviando um livro dele, o primeiro e único que eu não tinha, *O sobrevivente*.

A Marcel, meu companheiro, pelo abraço acolhedor, pela escuta e pelos sorrisos que neutralizavam as minhas tensões.

Ao divino que me sustentou e me fez enxergar beleza, aberturas, em tempos de um Brasil tão trevoso.

A todos que, de algum modo, contribuíram para que eu finalizasse este trabalho.

“Os homens podem morrer sem angústia se souberem que o que eles amam está protegido contra a miséria e o esquecimento.”

(Herbert Marcuse, 1975)

RESUMO

Esta tese analisa a produção contística do escritor carioca Sérgio Sant'Anna, de modo particular, as narrativas em que o suicídio se faz presente. Tal temática é abordada constantemente na obra desse autor, que em si é extensa. Em nossas leituras, elencamos, em 11 livros de contos, publicados entre 1973 e 2017, um total de 38 contos que tratam do suicídio de forma direta ou indireta, apresentando-o de diversas formas, como um elemento de efeito narrativo. Trabalhamos a ideia de que a morte autoinfligida, por ser um mistério, um tabu, possui uma força geradora de narrativas. Assim, é por meio do suicídio que muitos contos do autor nascem, se fazem vivos e impactantes. Nesse sentido, de modo específico, exploramos a vinculação entre suicídio, sobrevivência e salvação. Em alguns contos, há personagens-escritores angustiados diante da impossibilidade da escrita, eles escrevem para sobreviver, para se salvar do suicídio ou se salvar pelo suicídio. Assim, é escrevendo sobre o matar-se que o escritor se livra da morte anunciada pela temível página em branco. Para analisar esse aspecto, embasamo-nos em Todorov (2011), Agamben (2018), Freud (1996), Carvalho (2003) e Duras (1994). De forma semelhante, na esteira da autoficção, o próprio Sérgio Sant'Anna escreve a morte para sobreviver, como é possível notar no conto "A barca da noite" (2003), em que narra sua própria tentativa de suicídio. Fazemos esta discussão a partir de Arfuch (2012), Bakhtin (2011), Klinger (2006), Prelorentzou (2017), Orthof (1996) e Sibilia (2015). Analisamos, ainda, de que maneira a escrita de Sant'Anna sobre o suicídio é índice de uma literatura que sobrevive após sucessivas crises de desmistificação (SONTAG, 2015). Para tanto, nos fundamentamos em Adorno (1970), Sontag (1967), Han (2019) e Murdoch (1972). Por fim, examinamos a escrita empreendida por Sant'Anna observando o suicídio com um índice de antinarrativa, como matéria e técnica que o autor utiliza para conceber os seus textos. A execução de nosso estudo se ampara em recursos metodológicos relativos à pesquisa bibliográfica. Fazemos uso predominantemente de conceitos das áreas de Teoria da Literatura e da Literatura Comparada, da Filosofia e das teorias culturais, dado o caráter transdisciplinar de nossa temática. A abordagem é qualitativa e se estabelece por um estudo de caráter crítico-analítico e interpretativo.

Palavras-chave: Conto brasileiro. Sérgio Sant'Anna. Suicídio. Sobrevivência. Salvação.

ABSTRACT

This thesis analyses the short story production of the writer Sérgio Sant'anna, in particular, the narratives in which suicide is present. This theme is constantly addressed in the work of this author, which is in itself extensive. In our readings, in 11 short story books, published between 1973 and 2017, we listed a total of 38 short stories that deal with suicide, directly or indirectly, presenting it in different ways, as an element of narrative effect. We work on the idea that the self-inflicted death, because it is a mystery, a taboo, has a narrative-generating force. Thus, it is through suicide that many short stories of the author are born, that they become alive and impactful. In this sense, in a specific way, we explore the link between suicide, survival and salvation. In some of the short stories, there are characters-writers distressed before the impossibility of writing, they write to survive, to save themselves from suicide or to save themselves by means of suicide. So, it is writing about killing himself, that the writer escapes the death announced by the fearsome blank page. To analyze this aspect, we draw on Todorov (2011), Agamben (2018), Freud (1996), Carvalho (2003), and Duras (1994). Similarly, in the wake of self-fiction, Sérgio Sant'anna himself writes death to survive, as it can be seen in the short story "A barca da noite" (2003), in which he narrates his own suicide attempt. We make this argument based on Arfuch (2012), Bakhtin (2011), Klinger (2006), Prelorentzou (2017), Orthof (1996) and Sibilia (2015). We also analyze how Sant'Anna's writing on suicide is indicative of a literature that survives after successive crises of demystification (SONTAG, 2015). To do so, we draw on Adorno (1970); Sontag (1967), Han (2019) e Murdoch (1972). Finally, we examine the writing undertaken by Sant'Anna, observing suicide as an indication of antinarrative, as a matter and technique that the author uses to conceive his texts. The execution of our study is based on methodological resources related to bibliographic research. We make predominant use of concepts from the areas of Literary theory and Comparative Literature, Philosophy and cultural theories, given the transdisciplinary character of our theme. The approach is qualitative and established by a critical-analytical and interpretative study.

KEYWORDS: Brazilian short story. Sérgio Sant'Anna. Suicide. Survival. Salvation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 9
1 ENTRE O SUICÍDIO E O CONTO 16
2 SALVAR O ESCRITOR 33
3 SALVAR A SI 54
4 SALVAR A LITERATURA 77
5 A ESCRITA SUICIDA DE SÉRGIO SANT'ANNA 98
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS 120
REFERÊNCIAS 124
Corpus: 124
Gerais: 124
APÊNDICE A – Contos de Sérgio Sant'Anna a respeito do suicídio 132
APÊNDICE B – Uma literatura suicida em Sérgio Sant'Anna: direcionamentos 134

INTRODUÇÃO

"A solidão também significa: ou a morte ou o livro.
Descobrir que só a escrita te salvará."[1]
(Marguerite Duras, *Escribir*, 1994)

O suicídio é um mal, muitos foram os pensadores que concluíram isso. Seja pelo viés metafísico ou religioso, seja pelo palpável cotidiano da nossa vida em sociedade, o matar-se constitui um problema que foge à compreensão dos indivíduos e incomoda em absurdo. A busca do humano, de modo geral, é perpetuar-se, prolongar a vida, ou, em uma perspectiva otimista, vencer a "indesejada das gentes". Diversos são os recursos empregados, grandiosos os estudos científicos, na proporção correlata do medo que sentimos da morte, ela, nosso grande fantasma; de forma que não nos[2] parece natural que alguém arquitete e execute sua própria morte como quem salta as páginas de um livro e escreve, de próprio punho, o final da história.

O suicídio extrapola o instinto primário da autopreservação, contraria nosso sistema biológico, o corpo que busca resistir a toda ameaça de destruição. Não se trata apenas de um problema filosófico realmente sério – como disse Camus, em termos de ideia, abstração –, é um problema realmente sério no mundo real, fragilidade humana, coletiva, que se espelha em números concretos e em estatísticas preocupantes[3]. A despeito do arsenal que sinaliza a necessidade de se falar sobre e buscar soluções; apesar das várias tentativas, nas diversas áreas do conhecimento, de compreender e modificar essa realidade, a morte de si continua envolta em silenciamento. Para além de evitar o contágio, esse não falar constitui o tabu que cerca o tema, e, assim, se pessoa fosse, poderíamos dizer que a sociedade muda de calçada para não ter de encarar. Entende-se tal comportamento, é compreensível o medo do inapreensível, pois o suicídio foge a toda tentativa de entendimento e permanece um grande mistério da existência humana, uma vez que, mesmo que haja alguma sinalização

[1] Na tradução espanhola: "La soledad también significa: o la muerte, o el libro. [...] Descubrir que sólo la escritura te salvará."

[2] A escolha que fazemos pela pessoa verbal "nós", na escrita desta tese, é política. Entendemos que o conhecimento se propaga em rede; assim, o que produzimos aqui só é possível devido às ideias desenvolvidas, anteriormente, por outros estudiosos. Tal eleição se ampara no conceito de polifonia, o qual entende que, em um mesmo texto, aparecem diversas vozes expressas, ou seja, em nosso discurso, implícita ou explicitamente, estão presentes outros que contribuem e auxiliam na sua formação. A ideia de polifonia foi estabelecida por Mikhail Bakhtin, inicialmente, a respeito do gênero romance, na obra *Problemas da poética de Dostoiévski* (1963), sendo depois ampliada, por diversos linguistas, para os demais gêneros discursivos.

[3] Segundo levantamento da Organização Mundial de Saúde – OMS, a cada 40 segundos uma pessoa morre por suicídio. Fonte: *Um suicídio ocorre a cada 40 segundos no mundo, diz OMS*. Disponível em: https://nacoesunidas.org/um-suicidio-ocorre-a-cada-40-segundos-no-mundo-diz-oms/. Acesso em: 17 fev. 2020.

do motivo para uma pessoa se matar, por mais que ela tenha deixado algo escrito, essas informações não retiram a aura de mistério dessa utrapassagem que é a morte e, mais ainda, uma morte buscada, que contraria o instinto humano primário de sobrevivência. Religião, Filosofia, Antropologia, Sociologia, Medicina, tantos saberes se debruçaram e ainda se debruçam sobre o tema e não chegam a nenhuma conclusão definitiva, parece que, em matéria de suicídio, nada é definitivo além dele mesmo. E na literatura?

A história da literatura é marcada pela morte voluntária, com personagens da Antiguidade Clássica, como Antígona e Jocasta, passando pelos suicidas de Shakespeare, até o ápice romântico do qual *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), de Goethe, é testemunho exemplar. A narrativa contemporânea sobre o tema engendra outros rumos e se caracteriza por ser mais explícita, como é possível perceber em títulos como *O céu dos suicidas* (2012), de Ricardo Lisias; *Suicidas* (2012), de Raphael Montes, ou *Julho é um bom mês para morrer* (2015), de Roberto Meneses. É importante ressaltar que, mesmo que o suicídio esteja presente na literatura, ele, mesmo nesse campo, é um elemento subversivo.

A relação íntima entre a morte de si e a literatura talvez se dê por conta da natureza desta última, ampla, ambígua, como se tudo que existe coubesse e fosse passível de transmissão por ela, inclusive e, talvez, principalmente, o indizível. As lacunas deixadas pela autoaniquilação, o ininteligível e o imponderável que acompanham a pergunta mais preemente, "por quê?", encontram abrigo nas entrelinhas literárias; tal proximidade também se justifica pelo fato de muitos suicídios virem acompanhados de uma escrita, um bilhete, uma carta, uma nota do indivíduo que se faz ausente. Esses escritos alcançam a autoridade da última fala, convocam a leitura atenta, marcando, assim, a história das pessoas que os leem, mais ainda as pertencentes ao campo dos afetos dos suicidas.

Embora os textos deixados, na maioria das vezes, intencionem elucidar a decisão do sujeito, não se mostram suficientes para esclarecer o matar-se, um vazio persiste. Entendemos que há uma matéria contigente que o signo, a palavra, não acessa. Cabem no ato suicida essas impossibilidades de significação, como se houvesse um reino semântico oculto que apenas se deixa ver de soslaio quando não se olha diretamente para ele. Tal percepção pode ser alcançada no texto literário, naquilo que ele não diz, no silêncio sugestivo da linguagem estetizada, como quem deixa entrever os significados não recuperáveis pela palavra grafada. A literatura aceita a falta, o suicídio é um ato que, por mais que se explique, escapa ao sentido, ou seja, ambos se fazem apropriados em uma certa conformidade. Todavia, as narrativas que dão conta do matar-se tendem a repelir grande parte dos leitores e, quando lidas, costumam chocar. Nesse sentido, podemos dizer que o

impacto que o suicídio possui na sociedade é transferido para o texto literário, agregando uma força que afeta diretamente a recepção, em um movimento que, ao mesmo tempo que atrai, pela curiosidade, repele. Tal configuração simultânea, atração e repulsão, assemelha o suicida ao monstro, no sentido de provocar uma condenação, no senso comum – postura que não adotamos –, e no sentido da raiz latina da palavra, *monstrum*, aquele que revela. De algum modo, o indivíduo que se mata expõe uma fissura em nosso *modus vivendi* que pode conduzir a uma reflexão sobre a vida. Tal deslocamento atrai e repele, visto que o monstro "raramente pode ser contido em uma dialética simples, binária" (COHEN, 2000, p. 48) que permitira alguma apreensão de sentido. Nessa mesma perspectiva, o suicídio nos provoca "um estranho agrado ao captar o terrível, o indeterminado, aquilo que se baseia num conflito entre a natureza e a razão" (SUASSUNA, 2008, p. 176), ou seja, é uma subversão capaz de provocar um tipo de fascínio peculiar.

É na esteira desse breve preâmbulo que esta tese focaliza a obra de Sérgio Sant'Anna, escritor carioca que trabalha a morte de si com frequência. Contista renomado, ele é considerado por muitos críticos o grande nome da literatura brasileira contemporânea, venceu por quatro vezes o Jabuti, três vezes o APCA e, em 2019, completou 50 anos de carreira. Sant'Anna publicou 21 livros, em diferentes gêneros, ao longo da vida, 13 deles são de contos. Mesmo o livro póstumo, *A dama de branco* (2021), que não compõe nosso *corpus*, contém 17 contos e uma novela. *O sobrevivente*, o primeiro, datado de 1969, teve pequena tiragem, e o autor decidiu não republicar, de modo que, para o público mais geral, o acesso à sua obra se inicia por *Notas de Manfredo Rangel, repórter*: a respeito de Kramer (1973). Apenas nesse livro, no total de 21 contos, oito abordam o suicídio.

Cabe salientar que o suicídio aparece em outros textos do autor, nos variados gêneros que escreveu, tais como a novela, o romance, o romance teatro, o teatro-ficção e a poesia. Mas são aparições pontuais, ou seja, não se desenvolvem em presença constante e intensidade, como o autor o faz quando adota o conto. Por essa razão, optamos por trabalhar esse gênero no qual Sérgio Sant'Anna escreveu e se consagrou na cena literária do Brasil e de outros países (a obra do autor foi traduzida, até o momento, para seis idiomas).

O contato com a produção contística de Sant'Anna nos colocou diante do problema desta tese, que é a recorrência do matar-se nos seus textos. Essa constatação nos conduziu à necessidade de investigar o porquê da frequência do tema, explorar de que maneira o artifício do suicídio é utilizado e que efeito esse ato provoca na construção dos textos.

Trabalhamos com a hipótese de que a morte autoinfligida, por ser um mistério, um tabu, possui uma força geradora de narrativas. Assim, é por meio do suicídio que muitos

contos de Sérgio Sant'Anna nascem, se fazem vivos e impactantes. Nesse sentido, de modo específico, esta tese objetiva explorar a vinculação entre suicídio, sobrevivência e salvação nos seus contos.

Este não é o nosso primeiro contato investigativo com o suicídio; em trabalhos anteriores, estudamos as representações dele no conto brasileiro contemporâneo e observamos diversos desdobramentos sociais e culturais metaforizados pelas personagens suicidas. Justificamos nosso interesse pelo tema, de um lado, por conta de uma inquietação pessoal e, de outro, por uma motivação coletiva advinda de análises desenvolvidas ao longo da vida acadêmica, graduação e mestrado, bem como da participação no grupo de pesquisa Crimes, Pecados e Monstruosidades: o Mal na Literatura; além da experiência em eventos apresentando trabalhos que se relacionam com as transgressões na literatura, lembrando que ela, em si mesma, foi e muitas vezes ainda é vista como transgressiva ou subversiva.

Para selecionar nosso *corpus*, fizemos um recorte de gênero; optamos por trabalhar apenas os livros de contos de Sérgio Sant'Anna, o que totaliza 11 volumes, são eles: *Notas de Manfredo Rangel, repórter*: a respeito de Kramer (1973); *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*: contos (1983); *A senhorita Simpson* (1989); *Breve história do espírito* (1991); *O monstro*: três histórias de amor (1994); *O voo da madrugada* (2003); *O livro de Praga*: narrativas de amor e arte (2011); *Páginas sem glória*: dois contos e uma novela (2012); *O homem-mulher* (2014*); O conto zero e outras histórias* (2016) e *Anjo noturno*: narrativas (2017). Nesses livros, encontramos 38 contos que tratam do suicídio de forma direta ou indireta, ora o tema aparece como elemento central, ora como secundário, chegando mesmo a ser apenas uma menção.

A partir desse levantamento, explícito no Apêndice A desta tese, escolhemos, para nossas análises, as narrativas que apresentam o suicídio de modo mais complexo, a fim de podermos explorar o tema de maneira mais detalhada. São essas narrativas, de teor mais denso, que compõem o nosso *corpus* de investigação. Elencamos aqui os contos estudados nas análises realizadas nos capítulos: "Composição II" e "Romeu e Julieta", de *Notas de Manfredo Rangel, repórter*: a respeito de Kramer (1973); "Projeto para construção de uma casa", "O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro" e "Conto (não conto)", de *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*: contos (1989); "O duelo", "A mulher cobra", "O homem sozinho numa estação ferroviária" e "Um discurso sobre o método", de *A senhorita Simpson* (1989); "O voo da madrugada", "Um conto obscuro", "Invocações" e "A barca da noite", de *O voo da madrugada* (2003); "A suicida", de *O livro de Praga*: narrativas de amor e arte (2011); "Entre as linhas", de *Páginas sem glória*: dois contos e

uma novela (2012); “O homem-mulher II”, de *O homem-mulher* (2014); “Vibrações” e “O conto”, de *O conto zero e outras histórias* (2016); “*Talk show*”, “A mãe”, “A rua e a casa” e “O conto fracassado”, de *Anjo noturno*: narrativas (2017).

No Apêndice B, apresentamos um levantamento dos contos de Sant’Anna, separando-os de acordo com um direcionamento entrevisto nas análises. Em nosssas leituras, buscamos categorizar os encaminhamentos e abordagens centrais realizados nas narrativas do autor que trabalham o suicídio e percebemos as seguintes direções: o diálogo com o amor romântico e o Mal do Século do Romantismo; o engajamento e a crítica social a partir do matar-se; a discussão do suicídio como espetáculo, arte e performance; a escrita, vida do autor e salvação pela arte, aspectos permeados pela ideia do suicídio; e, por fim, os textos que fazem apenas menção ao tema, mas não o aprofundam. Entendemos que a apresentação desse levantamento é importante na medida em que dá a conhecer nuances dos contos de Sérgio Sant’Anna que abordam a morte voluntária. Salientamos que, apesar de detectar esses percursos do suicídio, nos contos do autor, não intentamos dar conta deles, pois seria um percurso diverso do que adotamos neste momento de estudo. Não é objetivo desta tese esmiuçar essas possíveis leituras apontadas no apêndice, mas trabalhar a escrita do suicídio como forma de sobrevivência, de salvação.

A partir desse levantamento, percebemos também que o matar-se, na produção contística de Sérgio Sant’Anna, apresenta-se de diversas formas, haja vista o caráter experimental e instável que norteia sua produção, geralmente flexível, no que tange aos elementos que caracterizam os gêneros literários. A partir dessa percepção, analisamos o suicídio como um elemento de efeito narrativo utilizado reiteradamente, de maneiras distintas, experimentais, como se o autor explorasse as possibilidades do tema em sua obra. De modo mais específico, defendemos que o suicídio na produção contística de Sérgio Sant’Anna não é exatamente um índice de finitude e morte; antes, ele se alia à vida, a princípio pelo fato de compor a existência de diversos textos, mas não se trata apenas disso. Nossa tese argumenta que a morte de si, nos contos de Sant’Anna, é utilizada como mecanismo de salvação, sobrevivência, seja de personagens, do próprio autor ou mesmo da literatura. Argumentamos, ainda, que a forma escolhida por Sant’Anna, na construção de seus textos, é a antinarrativa, uma escrita suicida, uma vez que atua na via negativa, na exposição do autor-narrador e na declaração da incapacidade de narrar.

No primeiro capítulo, estabelecemos uma aproximação entre suicídio e conto. Argumentamos que as características do tema e do gênero coadunam, o que configuraria uma espécie de complementaridade. Conto e suicídio habitam um território limiar e ambos

são visitados frequentemente por Sérgio Sant'Anna; assim, seria por meio dessa associação que se veicularia o limite vida e morte presente na sua obra, a sustentação da pergunta fundamental apresentada por Hamlet – "ser ou não ser, eis a questão".

No capítulo dois, analisamos alguns contos em que se fazem presentes personagens-escritores angustiados diante da impossibilidade da escrita. Eles escrevem para sobreviver, para se salvar do suicídio ou se salvar pelo suicídio, neste caso, é escrevendo sobre o matar-se que o escritor se livra da morte anunciada pela temível página em branco. Sem escrita, não há vida, e tais textos de Sant'Anna recuperam um cânone de escritores que se matam e a ideia da criação literária associada ao autoextermínio.

No terceiro capítulo, de modo semelhante ao anterior, mas, agora, na esteira da autoficção, examinamos como o próprio Sérgio Sant'Anna escreve a morte para sobreviver. Para tanto, nos debruçamos sobre narrativas como "A barca da noite" (2003), conto em que o autor narra sua própria tentativa de suicídio, objetivando, por meio dessa ação, atribuir sentido à sua sobrevivência e continuar existindo.

Em um percurso gradativo, passando pelo personagem-escritor, depois pelo autor Sant'Anna, discutimos, no quarto capítulo, uma salvação da literatura que advém de uma relação com o suicídio. Para tanto, abordamos o enlaçamento, conceito desenvolvido por Theodor Adorno, em "A arte e as artes" (1966), como uma união de diversos gêneros artísticos na composição de uma obra. Em nosso estudo, analisamos o enlaçamento na composição dos contos de Sant'Anna e defendemos a hipótese de que o suicídio, sua recorrência na obra e o modo como o contista o aborda são sintomas da antiarte. Para Adorno, esse recurso é utilizado pela arte contemporânea para resistir a uma perda de sentido, e essa medida seria a inserção de um elemento autodestrutivo na obra como uma parte constitutiva dela mesma. O suicídio, com raras exceções, vai na contramão do sublime e sacral da arte tradicional, menos ainda se trabalhado com a crueza que Sant'Anna adota em suas narrativas. "Segundo Gadamer, a negatividade é essencial para a arte. Ela é sua *ferida*. Ela se opõe à positividade do liso. Nela tem *algo* que me abala, me revolve, me põe em questão, a partir do que surge o apelo *Você tem que mudar sua vida*" (GADAMER, 1985 apud HAN, 2019, p. 14). É por esse viés que consideramos que, de uma certa forma, a presença do suicídio nas narrativas do contista faz parte de um movimento de sobrevivência, espécie de escrita literária suicida que, via negatividade, preconiza uma continuidade da literatura e da vida.

No capítulo quinto, nos afastamos do âmbito dos textos que escrevem sobre o suicídio como um conteúdo e argumentamos que os contos de Sant'Anna são

antinarrativas, isto e, produzidos por uma via negativa, em uma linguagem que se elabora adotando características do matar-se, uma escrita suicida.

A metodologia empregada para a execução de nosso estudo se ampara em recursos relativos à pesquisa bibliográfica. Fazemos uso predominantemente de conceitos das áreas de Teoria da Literatura e da Literatura Comparada, da Filosofia e das Teorias Culturais, dado o caráter transdisciplinar de nossa temática. A abordagem é qualitativa e se estabelece por um estudo de caráter crítico-analítico e interpretativo.

O sexto capítulo, por sua vez, é destinado às considerações finais da pesquisa, seguidas pelas referências e pelos apêndices.

No âmbito de uma contribuição para os estudos literários, esta tese pretende destacar o fazer artístico de Sérgio Sant'Anna, a matéria e a técnica de seus contos. A recorrência do suicídio, sua variedade de representação e a ligação com a ideia de sobrevivência e/ou salvação sugerem um índice estilístico. Entendemos que existe um princípio formal na escrita de Sant'Anna quando este trabalha esteticamente o conteúdo suicídio com a organização textual de seus contos, momento em que ambos se influenciam e originam novas estratégias discursivas. É nesse aspecto que parece pertinente a presença do suicídio na obra a ser analisada; seria um tema-limite que põe em tensão a linguagem criativa, pois é um assunto desagradável e incompreensível para muitas pessoas, bem como acessa a trama cultural que circunda o tema.

Em termos de contribuição social, estudar o suicídio, também para nós, perpassa a ideia de colaborar, ainda que pelo viés estético, com o debate, sendo mais uma voz que se apresenta e faz frente ao silenciamento. Acreditamos que, quanto mais falamos sobre o suicídio e tentamos compreendê-lo, menos o cometeremos e/ou menos duros seremos nos julgamentos a esse respeito. A apropriação que a literatura faz do ato de matar-se, de algum modo, pode levantar questões complexas que nem todas as esferas sociais assimilam, contexto responsável pela repulsa à figura do suicida. Por outro lado, a narrativa talvez forneça uma dimensão mais humana, mais estética, propiciando um entendimento mais próximo da experiência e da sensação. É importante falar do suicídio, ainda que seja considerado um tema indigesto em diversas culturas e sociedades, na medida em que permanece presente na realidade e a afeta de modo profundo.

1 ENTRE O SUICÍDIO E O CONTO

"Temos feito arte por não sabermos como
é a outra coisa."
(Clarice Lispector, 1969)

O ato de tirar a própria vida é um dos grandes mistérios da humanidade. A capacidade de realizar essa ação de forma consciente, ou seja, passando por um processo mental, é puramente nossa. Nas palavras de Geoges Minois, "O que existe de mais especificamente humano do que a morte voluntária? [...]; só o homem é capaz de refletir sobre sua própria existência e tomar a decisão de prolongá-la ou pôr fim a ela" (2018, p. 3). Ao longo da história, vários sentidos foram atribuídos ao matar-se pelos diversos detentores do poder. As igrejas, católica e protestante, os pensadores moralistas, o judiciário e o Estado estabeleceram valores e normas a respeito do suicídio, bem como punições severas aos indivíduos que ousavam desafiar as proibições instituídas. Diversos tratados foram escritos e veiculados, criando um longo fio discursivo que acompanha a recepção/rejeição da sociedade ocidental diante da morte voluntária. A verdade é que, ao contrário do que se poderia pensar, o passado contribuiu muito mais para a reflexão sobre o suicídio do que nossos últimos séculos, XX e XXI, quando, sob o disfarce do risco de contágio, se prescreveu a interdição que vivenciamos até hoje.

O debate a respeito da morte voluntária ocorreu de modo mais profícuo e livre até mesmo na Idade Média, mas foi interrompido, no fim do Iluminismo, pelo advento da Modernidade e sua tentativa de controlar todos os âmbitos da existência humana. Conforme salienta Ítalo Ogliari:

> A prática tipicamente moderna, a substância da política moderna, do intelecto moderno, da vida moderna, foi o *esforço para definir tudo com precisão, suprimir ou eliminar tudo o que não poderia ser ou que não era precisamente definido* [...]. A existência é moderna na medida em que é administrada por agentes capazes e soberanos [...]. E os agentes são soberanos na medida em que reivindicam e defendem com sucesso o direito de definir a ordem e, por conseguinte, pôr de lado o caos como refugo que escapa à definição (2012, p. 38, grifo nosso).

O suicídio é um elemento que foge à definição e ao controle dos agentes soberanos. Por mais que tenham sido instituídas normas e punições, durante toda a história humana, para os suicidas, elas não afetaram em nada o índice de suicídios. Mesmo havendo retaliação – para o corpo morto do suicida, sanções a seus bens que afetavam a vida

financeira da família, ou mesmo penalização ao indivíduo que tentou, mas não conseguiu –, as pessoas continuaram se matando, a despeito dos juízos e das penalidades que viriam a sofrer. Do mesmo modo, todo o pensamento construído sobre o matar-se – teologia, moral, filosofia, direito, sociologia e medicina – não conseguiu apreendê-lo, defini-lo e, principalmente, controlá-lo. Diante de tal realidade, que explicita um fracasso das instituições e da sociedade, os agentes soberanos da Modernidade decidem suprimir o suicídio, ocultá-lo, diminuindo ao máximo a sua visibilidade. Essa medida se desenvolve em diversas frentes: há uma limitação das notificações dos casos por parte da imprensa; o próprio clima da Modernidade, seus avanços e o apego ao apreensível pela razão acabam retirando o suicídio de pauta, pois ele representa o caos; os estudos sociológicos sobre o tema reforçam, nas famílias dos suicidas, o sentimento de culpa, o que gera, consequentemente, o desejo de encobrir essa morte, de forma que o silenciamento e o sepultamento discreto se tornam posturas a serem adotadas.

Se o suicídio é a grande transgressão humana, na Modernidade se torna ainda mais, pois ameaça o poder dos agentes soberanos. O indivíduo, ao matar-se, assume o controle de seu corpo e denuncia que o sistema de vida estabelecido e administrado pelo agente soberano é deficiente. O suicida controla o que, na visão do poder soberano, deveria ser controlado por ele, visto que não cabe à pessoa gerir e decidir sobre sua vida, sobre seu corpo. Logo,

> O suicídio é considerado ao mesmo tempo uma ofensa a Deus, que nos deu a vida, e à sociedade, que provê o bem-estar de seus membros. Recusar o dom de Deus e também a companhia dos semelhantes no banquete da vida são duas faltas que os representantes religiosos, que administram as dádivas divinas, e os dirigentes políticos [e todos que, de alguma forma detêm o poder], que organizam o banquete social, não podem tolerar (MINOIS, 2018, p. 4).

Dessa maneira, não se trata apenas de assumir o controle sobre a vida e a morte, sobre o suicida pairam outras culpabilizações. A ideia de ofender a Deus atravessa a história e atua, inclusive, em nossos dias. A vida é um dom divino, e, assim, só cabe a Deus retirá-la, então o suicídio é o grande pecado, a ofensa máxima ao Criador. Pelo viés social, a metáfora do banquete organizado pelos dirigentes políticos, assim como o mercado, a ciência e todos os outros autores sociais que regem nosso *modus vivendi*, não poderia ser mais ilustrativa do equívoco; é como se o suicida se recusasse a tomar parte em uma festa, na qual seria acolhido por seus iguais, e houvesse uma mesa farta em alimentos à sua

disposição. Contudo, a realidade demonstrada pelos suicídios ocorridos durante toda a história da humanidade é bem diversa. A maioria dos suicidas já são párias sociais: ou não se enquadram nos padrões estabelecidos ou são pessoas de classes sociais menos favorecidas. De modo geral, essas pessoas veem na morte voluntária a oportunidade de aniquilar uma dor, um sofrimento que impossibilita a sua existência. No caso de indivíduos em estado de penúria, fica explícito que o banquete social oferecido pelos detentores do poder não é para eles. A despeito de todas as motivações existentes que se acumulam e tornam a vida insuportável, o Estado e a sociedade pouco se mobilizam para tornar essas vidas viáveis, apenas permanecem reafirmando o "inquestionado dever de viver" (IANNINI et al., 2019, p. 26).

O suicídio, que já esteve sob as tutelas da Igreja, da moral, do direito e do Estado, está, na atualidade, sob a tutela da sociologia e da psiquiatria; ele oscila entre a doença social e a doença mental ou pode ser visto como ambas as coisas, simultaneamente. A respeito do processo histórico que aproximou a morte voluntária e a medicina, Georges Minois, em *História do suicídio* (2018), esclarece:

> Surge assim aos poucos a ideia de uma explicação médica, somática, das tendências suicidas, que atua no sentido da desresponsabilização daqueles que se matam, que seriam vítimas e não assassinos. Os autores divergem quanto à origem da doença, mas abandonam gradualmente as causas sobrenaturais e demoníacas da loucura e do suicídio. (MINOIS, 2018, p. 4).

A morte voluntária, assim, se torna apenas um ato de desrazão, a culminância de algum transtorno mental passível de ser tratado com terapia e medicamentos. Além disso, se o suicídio é uma doença, isso desresponsabilizaria o Estado e a sociedade como agentes implicados no ato. Ainda que exista alguma assistência, ela é vista como um benefício que esses autores oferecem, não necessariamente como uma responsabilidade que possuem em relação à população. Salientamos que, ao estabelecer todos os suicídios como fruto de uma doença mental ou mesmo de um problema social, elimina-se, com isso, também, a possibilidade de a morte de si ser apenas fruto de uma vontade, da decisão livre e soberana de um indivíduo. Minois afirma que, em termos de compreensão, dos filósofos iluministas até a atualidade, a questão de fundo do suicídio "pouco avançou, e não avançará enquanto se admitir tacitamente que é óbvio que viver a qualquer preço é melhor do que a morte" (2018, p. 410).

Há contos do escritor carioca Sérgio Sant'Anna que trazem questionamentos dessa ordem, abordam a perspectiva do suicídio como transtorno mental e fazem pensar sobre o viver a qualquer custo, a despeito das impossibilidades que se impõem. No conto "Projeto para construção de uma casa", presente na obra *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* (1983), o protagonista está internado em uma clínica psiquiátrica após uma tentativa de suicídio. Em um atendimento, a psiquiatra o repreende por ele utilizar um método obviamente ineficaz na sua tentativa de suicídio, dependurar-se no encanamento de um chuveiro plástico. Ela o acusa de agir teatralmente e o repreende:

> O que você devia fazer era voltar para casa e sua mulher, ter filhos, tomar as pílulas que eu receito, trabalhar, não encenar um suicídio a cada semestre, não internar-se, pois, afinal, as instituições previdenciárias são pagas pelo povo etc., etc. (SANT'ANNA, 2014, p. 140).

Na narrativa, há o agenciamento da medicalização como mecanismo de controle, pois o paciente tomaria as pílulas para voltar a trabalhar e se adequar ao que se espera dele, a normalidade, ou seja, ele deveria engolir as pílulas e todo o resto. Segundo a psiquiatra, ele deveria seguir se drogando para permanecer no sistema, o mesmo sistema que contribui sobremaneira para o seu suicídio, mas que não está disposto a pagar (via previdência) pelo mal que causa.

O conto "Vibrações", de *O conto zero e outras histórias* (2016), trata de rememorações de Sérgio Sant'Anna de quando participou de um programa internacional de escritores em Iowa. Entre as várias situações apresentadas, ele narra que conheceu um médico, chamado Richard, que gravava um documentário sobre a terapia que estava desenvolvendo em uma comuna de pessoas com transtornos mentais. De modo geral, a maioria dos pacientes expressava melhoras, mas um dos casos foi inútil, um rapaz que havia tentado várias vezes o suicídio, certo dia, foi encontrado enforcado em seu quarto. "O dr. Richard explicou que o suicídio sempre provocava medo e repulsa nas pessoas. Mas, se partindo da perspectiva do paciente, ele realmente encarava a morte como uma libertação" (SANT'ANNA, 2016, p. 82). Ao abordar essas nuances sobre a morte de si, Sant'Anna coloca em questão os discursos estabelecidos sobre o ato e particulariza a situação que narra. No caso de "Invocações", há uma relativização que coaduna a problemática apontada por Minois sobre a admissão tácita que permanece sobre o suicídio de que "viver a qualquer preço é melhor do que a morte" (2018, p. 410).

A esse respeito, a contemporaneidade até ensaia certo progresso na discussão, pensa-se sobre eutanásia, suicídio assistido, mas os dirigentes morais e políticos continuam pressionando da mesma forma. Apesar de uma evolução e das tentativas de desmistificação do ato, por conta de sua carga religiosa ligada à vinculação com satã, o suicídio permanece sendo visto como "um ato fora do comum e, portanto, sobrenatural" (MINOIS, 2018, p. 57). Diante de alguma morte voluntária, é comum ouvir comentários como "foi falta de Deus".

A literatura parece apontar um caminho para se pensar a morte de si de um modo menos estanque e preconceituoso. Porém, se o suicídio é visto como uma agressão ao mundo, escrever sobre o ato também o é, mas é algo necessário, no sentido de que coloca o assunto em pauta, em reflexão. Entre todos os especialistas do tema, algo parece unânime: o suicida precisa, antes de tudo, ser ouvido. Lido? Sant'Anna, em suas narrativas, o transforma em personagem, dá voz e corpo a essa figura.

Cabem, no ato suicida, representado pela literatura, as impossibilidades de significação, como um reino semântico oculto, acessado pelo silêncio da linguagem sugestiva. A palavra sugere, deixa entrever significados não transponíveis ao palpável, ao papel. Os contos talvez dilatem a capacidade de compreender os meandros e possibilidades que conduzem os indivíduos a ponderarem sobre o suicídio, e, sendo a narrativa breve – o que reafirmaria uma ausência, a falta de explicações –, o contato com esse sentimento suicida é de curta duração e, assim, talvez, menos perigoso? Em termos de suicídio, "o texto é uma saída, mas não é o abrigo" (JUHASZ, 1979, p. 263), saída no sentido de gerar abertura, reflexão, todavia não é possível habitar esse espaço que também pode suscitar perigo, angústia. Tais perspectivas cabem tanto para quem escreve quanto para quem lê.

O suicídio traz uma marca de ausência, só que essa marca se faz presença eterna. Nesse diapasão,

> Quanto mais o sujeito se afirma, com a ajuda do significante, como querendo sair da cadeia significante, e quanto mais entra e se integra nela, mais ele próprio se torna um signo dessa cadeia. Quando abole a si mesmo, torna-se mais signo do que nunca. A razão disso é simples: é precisamente a partir do momento em que o sujeito morre que ele se torna, para os outros, um signo eterno, e os suicidas mais que os outros. É por isso mesmo que o suicídio tem uma beleza horrenda, que o faz ser tão terrivelmente condenado pelos homens, e também uma beleza contagiosa, que dá margem àquelas epidemias de suicídio que são o que há de mais real na experiência. (LACAN, 1999, p. 254).

Quanto mais o suicida faz uso da linguagem para marcar o seu desejo de não querer ser parte do sistema que comporta essa linguagem, mais se integra a ele. Por afirmar o não, pela negativa, o sujeito se integra. O suicida dispõe de sua existência, seu corpo, para comunicar que não deseja ser parte da vida, então ele passa a ser signo daquilo mesmo que recusa. Quando ele se mata, se torna signo eterno porque representa uma ruptura na cadeia significante, espécie de alerta que perpetua a vida. Cada vez que o sujeito se recusa a fazer parte da vida, ele não faz outra coisa a não ser perpetuá-la. Sua negação, enquanto se mantém linguagem, faz a cadeia significante da vida repercutir, e ele se descobre mais ainda ligado a essa cadeia. A repetição da recusa é um sintoma. No caso do escritor, essa postura pode conduzir à morte ou não, depende das fontes de prazer que o sustentam em detrimento do sofrimento.

Em Sant'Anna, a necessidade de escrever aparece, também, atrelada à ideia de libertação da melancolia. No conto "A mulher cobra", de *A senhorita Simpson* (1989), o narrador, que se confunde com o próprio autor, afirma: "também eu me sinto inexistente. E preciso sair à cata de minhas histórias, libertando-me das sensações informes que se debatem dentro de mim (é horrível) em busca de sua forma" (SANT'ANNA, 1989, p. 66). Prevalece no excerto a necessidade de escrever para se libertar e saber que existe, o que, em certa medida, é fonte de gozo, mas também de sofrimento. O conto "O voo da madrugada", do livro homônimo, publicado em 2003, reitera essa ideia. Na narrativa, o narrador-protagonista, um homem de meia-idade, auditor de um laboratório farmacêutico, vivencia uma experiência estranha em um voo, pois compartilha a viagem com cadáveres dos tripulantes de um acidente aéreo. Já em sua casa, ele tenta escrever, como de costume, sobre essa experiência:

> E já que me dispus a escrever – talvez uma das maiores maldições entre todas, por nunca alcançarmos verdadeiramente, pelas palavras, a fusão que almejamos –, me permitirei avançar um pouco mais para dizer que sim, muitas vezes já pensara em buscar a morte (SANT'ANNA, 2003, p. 18).

Desse modo, a escrita também aparece como maldição e salvação, fonte de dor e de prazer. O que sobressai é que, em ambos os contos, há um elemento autodestrutivo, mas ele não impera. O próprio Sant'Anna, em entrevista ao *Rascunho*, admite abrigar em si "tendências pessimistas, às vezes até depressivas" e, diante da pergunta "Como é que você nunca se suicidou?", ele responde apenas "eu não sei" (SANT'ANNA, 2010, p. 246). Todavia, a obra do autor aponta exatamente para a escrita como fator de salvação dessa

tendência suicida, uma vez que escrever é fonte de prazer e possibilita dar forma às suas angústias, retirando-as de si e/ou as expondo. De todo modo, mostrá-las não as elimina, elas continuam existindo, e Sant'Anna sempre as retoma em seus textos.

Recuperando a citação de Lacan, o oxímoro "beleza horrenda", atribuído ao suicídio, traz a ideia de algo atraente, sublime, aliado ao que é assustador, tem poder de deslocar e é condenável. Já a beleza contagiosa se faz na medida em que a morte de si lembra o igual em todos, lembra que o princípio de prazer tem como aspiração última o repouso e a morte eterna, o retorno ao inanimado (FREUD, 1920 apud LACAN, 1999, p. 254-255). O que nos mantém vivos é a crença, "é preciso que alguma coisa na vida faça os sujeitos acreditarem que é para o prazer deles que eles existem" (LACAN, 1999, p. 253), em outras palavras, a busca pelo prazer é o princípio da nossa existência.

Segundo Lacan, a conservação da vida ocorre, ainda, por três outros fatores: o véu de Maia, ou seja, a representação, o sentido que atribuímos ao mundo; o princípio de realidade, que, diante do desejo de repouso e de retorno ao inanimado, que é algo desconhecido, nos faz perceber que não há nenhuma garantia de que essa realidade exista, afinal "em matéria de retorno ao nada, nada é menos garantido" (LACAN, 1999, p. 254); e, por fim, a dúvida, o desconhecimento e a interrogação que sustentam a vida (LACAN, 1999, p. 254-255). Defendemos que essa interrogação é uma marca de presença de vida que se apresenta na literatura de Sant'Anna que trabalha a morte voluntária.

O tema do suicídio evoca diversas narrativas, é um termo com força para engendrar não só textos (escritos e orais), como também comportamentos e sentimentos dos mais diversos gêneros. O suicídio, entendido como um signo, é capaz de criar uma rede com entrecruzamentos de significados complexos, de difícil compreensão, ao longo do processo histórico da humanidade. O ato, enquanto ação, envolve metodologias diversas, por isso, talvez, o leitor seja parte tão fundamental na recuperação de memórias daquilo que já viu, sentiu ou ouviu, ou seja, valores que acessou e/ou tem em si. É como se, diante desse tema, o leitor fosse incitado a dar prosseguimento às narrativas, refletindo sobre e ressignificando os sentidos delas. Ele consegue prolongar o efeito do texto porque o tema não lhe é totalmente estranho, afinal, em alguma medida, todos nós já tivemos algum contato com a morte voluntária, mesmo que certo discurso acerca do suicídio sofra interdições que deslocam o ato para a esfera do ritual.

Marcar o suicídio como um ritual é um modo de inscrevê-lo na história e na cultura da humanidade. Em termos mais específicos, esse rito exerce um papel metonímico singular, capaz de multiplicar desde as significações mais complexas da vida social e

pública até os problemas mais íntimos do ser humano ontem e hoje. A ficção seria, nesse caso, uma forma de acessar esses lugares, estabelecendo uma ponte entre a linguagem – que possa vir a representar o ato – e as lacunas que enevoam as histórias de suicidas. Dessa forma, se dilui a "objetividade" do suicídio em questões culturais, históricas, religiosas, filosóficas, políticas, científicas, médicas, todas, quase sempre, conflituosas em algum aspecto, talvez por isso o tema pareça melhor contemplado quando se busca a ficção para representá-lo.

A separação entre ler e escrever, em certo sentido, é de ordem mais sociopolítica que semiótica, sendo que essas leituras e escritas estão longe de querer decodificar alguma verdade depositada na história, ou mesmo descobrir possíveis intencionalidades do texto escondidas em "armadilhas" para conseguir destruir e/ou destituir os textos anteriores dos seus lugares. O texto literário abriga verdades, no plural. Essa atividade não prevê dogmas para lidar com o tema, é somente mais uma continuidade da escrita, sem, contudo, necessitar de autorizações. O que há é a obra e o leitor, representando o reencontro e o diálogo entre diversos discursos que esses dois elementos carregam para o jogo textual numa teleologia feita de repetidos e reiterados instantes de busca de alguma finalidade, significação para a escrita sobre o suicídio.

Pensamos que o gênero conto parece se adequar muito bem ao tema do suicídio. A história de alguém que atenta contra a própria vida, assim como o conto, também esconde uma camada narrativa sob aquela que está na superfície, sendo apresentada, e traz a marca da falta, da brevidade do dito e da ampliação do que não foi dito. Além disso, o gênero caracteriza-se por ser um momento de percepção aguda, tal qual uma fotografia, como diz Cortázar (1993, p. 50). A temporalidade parece suspensa, salientando-se o recorte intensificado em uma escrita, geralmente mais concisa, que se aproveita de cada elemento para dar profundidade ao que narra. O suicídio também é um fragmento na vida do indivíduo, um recorte breve, um momento que ganha notoriedade, que se torna narrável por conta da sua significação e pelos questionamentos que suscita. Esses questionamentos podem advir da falta de maiores justificativas. Até porque várias das justificativas estão mesmo fora, na sociedade, por exemplo, e a sociedade não cabe em um conto. Cada narrativa de suicídio apresenta-o de modo particular, vai na contramão do pensamento genérico que impera na sociedade. A história de vida do sujeito que se mata culmina na ênfase dada ao agora, na ação estranha que sintetiza toda uma existência. Desse modo, podemos pensar que a recorrência do tema suicídio nos contos de Sant'Anna se deva, entre outros fatores, a essa ligação que existe entre ambos, como se o gênero fosse o mais

apropriado para tornar comunicáveis o ininteligível e o imponderável que acompanham o suicídio.

A produção contística de Sérgio Sant'Anna parece ilustrar também um sintoma:

> Contrastando com o silêncio constrangedor que se instaura [a partir da modernidade] em torno do suicídio, surge uma vasta literatura especializada nos séculos XIX e XX [...]. Quanto mais escondemos os suicídios concretos, mais falamos do suicídio abstrato, um sinal de que a morte voluntária continua incomodando [...]. 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, p. 400).

O suicídio é a transgressão por excelência, e Sant'Anna é um grande transgressor tanto na forma que utiliza quanto nas temáticas que aborda em seus textos. Sua escolha pelo gênero conto também se dá por essa razão, é um gênero que permite a experimentação da forma, a ultrapassagem e a rebeldia de um modo mais livre. É como se, sobre o conto, a sistematização da teoria e da crítica não tivesse tanto impacto, talvez por não ser um gênero com tantos escritores e tanta visibilidade, como o é o romance, por exemplo. Na pós-modernidade, o conto passa a ser "todo aquele texto que põe em evidência, que problematiza, desestrutura e discute, dentro de uma articulação formal, estética e paródica o próprio conto moderno, numa relação de apropriação, imitação, assassinato e abandono de seu predecessor" (OGLIARI, 2012, p. 10). O suicídio é um extravasamento, um transbordar que adentra a literatura e assume inúmeras nuances. O conto, por admitir a forma multifacetada e acolher os silêncios de modo mais intenso, permitiria um tratamento mais livre do tema. "O conto – não o conto moderno, mas a arte de narrar – é, como a historiografia o elegeu, o gênero literário mais antigo de todos, originado da fábula, da oralidade, do simples ato de reunir as pessoas e de contar algo" (OGLIARI, 2012, p. 61). Sérgio Sant'Anna escolhe escrever, então, na forma do gênero literário que deu origem a todos os outros, a matriz dos gêneros literários.

Na pós-modernidade, época em que Sérgio Sant'Anna inicia suas publicações, há um movimento de transformação do gênero conto. Segundo Ogliari, em *A poética do conto pós-moderno e a situação do gênero no Brasil*, "a pós-modernidade busca desconstruir, no sentido de revelar e não acabar [...], no sentido de suplementação, não de substituição [...]. Não se trata de reescrever o conto, mas de escrever aquilo que uma vez não seria considerado conto" (2012, p. 37). Sant'Anna utiliza a forma conto para ultrapassar os

limites estabelecidos na modernidade, revelar, adicionar e pôr em questão tanto o gênero quanto o suicídio.

A morte voluntária está presente na literatura há séculos. Antes de *Werther* (1974), havia várias obras que retratavam o suicídio, pensavam sobre ele, chegando mesmo a existirem textos que faziam apologia ao ato; apesar disso, elas não tiveram o mesmo efeito que *Werther*. A combinação de fatores que propiciou a onda de suicídios, bem como a intervenção da Igreja e do Estado, foi o que projetou esse fenômeno social sobre o qual comentamos até hoje. Minois destaca um fato que mostra o contágio atribuído à obra de Goethe como fruto, na verdade, de um momento histórico propício. Muito antes da publicação de *Werther*, houve, por exemplo, variadas encenações teatrais com suicídio, mas que não produziram o mesmo efeito.

> Em quarenta anos [entre os anos 1580 e 1620], o teatro inglês encena mais de duzentos suicídios em uma centena de peças: esse número revela por si só um 'fenômeno social', uma atração feita ao mesmo tempo de curiosidade e de inquietação por parte do público [...]. A obra de Shakespeare, sozinha, contém 52 suicídios (MINOIS, 2018, p. 107-129).

Assim, não se trata de uma obra literária ter poder de produzir ou não suicídios; é preciso olhar o entorno, a situação histórica em que ocorrem a publicação e a recepção de determinado texto. O clima propício a suicídios já existia quando o romance de Goethe chegou, "tudo que agitava as sensibilidades no final do Antigo Regime encontrava um coroamento e uma expressão poética e melancólica em *Werther*" (MINOIS, 2018, p. 334). O mesmo não ocorreu com Shakespeare e os 52 suicídios que escreveu. Assim como Goethe, "Shakespeare não é um moralista, e sim um observador da condição humana. Ele não faz apologia ao suicídio, e uma de suas observações mais penetrantes é justamente a oposição entre o falar e o agir. Hamlet, o personagem que mais fala em se suicidar, não se suicida" (MINOIS, 2018, p. 131).

Essa descontinuidade que desfaz a relação de causa e consequência, a interpretação de que o indivíduo que fala, pensa e escreve sobre o suicídio está mais propenso a cometê-lo, se mostra um equívoco na historiografia da morte voluntária. Ao contrário, destaca-se o fato de que o pensamento, a escrita e a leitura sobre o assunto tendem a atuar mais positivamente, como uma espécie de terapia social. A história atesta que "o discurso sobre o suicídio tem pouca repercussão sobre os fatos. As pessoas não se matam no ritmo dos tratados de teologia, de moral ou de direito [ou de literatura], mas ao ritmo dos sofrimentos, dos temores e das frustrações" (MINOIS, 2018, p. 183).

Minois ressalta, ainda, que a acusação feita a Goethe é ridícula, visto que este

> [...] escreveu um romance, não uma apologia do suicídio. Torná-lo responsável pela morte voluntária de todos esses jovens é acusar toda a literatura. Milhares de romances relatavam suicídios há séculos sem atrair a cólera dos moralistas. Se as reações a *Werther* são tão explosivas é porque muitos têm a impressão de que o suicídio se tornou um "fenômeno social" (MINOIS, 2018, p. 335).

Isto é, seria conceber o suicídio como um temível flagelo com o qual não se tem o direito de brincar.

No conto "O duelo", de *A senhorita Simpson* (1989), Sérgio Sant'Anna dialoga com o romance de Goethe. Questionamo-nos, também, em que lugar estaria a obra de Sant'Anna, na medida em que o suicídio é um tema frequente em seus textos. A narrativa "O duelo" parece apontar uma resposta. O protagonista, um escritor, em um dos seus contos, narra a relação de um professor catedrático que se apaixona e se casa com uma mulata jovem, de pouca instrução. Após a lua de mel, o professor, desejando perenizar seu amor pela moça, se suicida, mas antes escreve um bilhete exaltando a vida e deixando uma pensão para a viúva. O escritor, analisando a escolha de sua personagem, o professor, fruto de sua própria criação – extensão dele mesmo? – é categórico:

> Aquele professor não me enganava, eu o conhecia bem: era um egoísta e só queria provar a si próprio e ao mundo que ele, um intelectual, era capaz de mergulhar nesse nível de paixão, quando, na verdade, tal paixão só tem interesse para o sujeito e autor dela na medida em que pode ser glorificada por escrito, e até o Werther, de Goethe, não passa disso (SANT'ANNA, 1989, p. 30).

Estamos diante de escritores e escritas que se (des)dobram: há o escritor Sérgio Sant'Anna; o narrador protagonista a quem ele dá vida em "O duelo"; um conto sobre um professor que esse narrador (d)escreve no conto; um professor que redige um bilhete antes de se matar. Essas camadas narrativas parecem constituir um jogo que amplifica e relaciona escrita e suicídio, ainda mais quando consideramos a citação à obra *Werther*, grande marco da literatura e do debate acerca do suicídio. Além disso, vale lembrar que o romance de Goethe também possui camadas narrativas, pois é criado a partir do diário do jovem Werther. Voltando ao discurso do narrador protagonista destacado na citação anterior, ressaltamos que o conto "O duelo" evidencia – e não fiquemos ingênuos diante de uma possível ironia, característica da escrita de Sant'Anna – que o suicídio glorifica quem

escreve e se torna interessante ao escritor por ser glorificável, quando escrito. Mas que glória teve Goethe? A de ser perseguido e rechaçado. Dessa forma, a narrativa de Sant'Anna atua na ampliação de sentido dos discursos, podendo ser afirmação, negação ou a pura ironia para com ambas as visões. O narrador coloca os escritores – e aqui consideremos a pluralidade de vozes que o conto agencia – como seres egoístas que se interessam pela passionalidade do suicídio por saberem da grandiosidade – impacto – que o tema atinge quando representado.

Refletindo sobre a produção contística de Sérgio Sant'Anna, podemos associar o efeito da comoção, do impacto que causa o suicídio, ao uso recorrente do tema por parte do autor. Essa seria uma das possíveis chaves de leitura que visualizamos em nosso estudo, como se, ainda que de forma inconsciente, Sant'Anna buscasse, por meio da estetização do suicídio, agregar uma força à sua obra. Por outro lado, entrevemos um engajamento ao sustentar questões sobre a glória da escrita advir da morte trágica.

O pensamento sobre o suicídio e o conto foi limitado pelo cientificismo, pelo poder e pelos valores da modernidade. Assim,

> Quem possui o poder de voz cria o outro, cria o estereótipo, a regra, a oposição binária, o certo e o errado, o conto e o não conto. A definição e o significado de palavras e conceitos, assim como a própria história, estão sempre conectados ao uso do poder, e isso a pós-modernidade (como forma de pensar) compreendeu (OGLIARI, 2012, p. 19).

A morte voluntária, como já afirmamos, demonstra a fraqueza do Estado e a culpa da sociedade; essa evidência não interessa aos atores, por isso se impõem o silenciamento e uma valoração genérica, ampla, sobre o tema. "Os dirigentes raciocinam e legislam em termos universais e segundo princípios genéricos, ao passo que a literatura apresenta casos individuais concretos, relatados em situações de conflitos de valores" (MINOIS, 2018, p. 135). Por ser representação, linguagem estetizada e apresentar indivíduos e situações específicas, a literatura permite um pensamento mais profundo, simpático e humano às motivações dos suicidas. Dessa maneira, narrativas, como as de Sérgio Sant'Anna, confrontam e desconstroem visões enraizadas e negativas, presentes na sociedade e provenientes das instituições que, durante séculos, legislaram sobre a morte voluntária. Na concepção de Ogliari,

> Faz parte da postura pós-moderna, com as ideias de discurso e poder, confrontar os paradoxos da representação entre ficção e história,

> confrontar passado e presente, desconstruir, problematizar e, por fim, pôr em xeque, fora ou dentro da arte, as estruturas modernas, pois a arte – e nela a literatura e a escrita do conto – também foi significativamente normatizada, ou racionalizada, ou cientificizada, pelas mesmas estruturas que tanto debatemos e que tanto a pós-modernidade coloca em evidência (2012, p. 35).

Sérgio Sant'Anna, ao utilizar o conjunto conto-suicídio, põe ambos em evidência crítica e expõe a farsa do apreensível, da estrutura e da verdade única – heranças modernas – que subjaz aos discursos científico e estruturalista, ou seja, o sistêmico. O conto de Sant'Anna não é uniforme no sentido de que não obedece às regras tradicionais do gênero; o autor o domina e sabe escrevê-lo com maestria, mas está o tempo todo deslocando, experimentando, colocando a forma em questão. A respeito do suicídio, ele não aparece sob julgamento, as narrativas direcionam para a reflexão, para a amplitude das interpretações, mas estas não agregam juízos de valor. Estes, quando aparecem, estão nas vozes do senso comum sob o manto da ironia ou da exposição do ridículo que se fazem presentes nos discursos preconceituosos. O autor mostra, com seus variados textos sobre a morte de si, que não há uma verdade sobre o suicídio; ele o trabalha de tantas formas que indica que há verdades e que elas existem para cada um, para cada vida que se encontra nesse limiar. Em muitas narrativas, ele apresenta um indivíduo, uma situação, uma vida que se questiona, e esse panorama faz perceber o quanto dessa visão genérica do ato é prejudicial e impossível.

No conto "Um discurso sobre o método", presente em *A senhorita Simpson* (1989), um limpador de janelas, que está trabalhando no alto de um edifício, faz um intervalo para descansar e senta-se na beira da marquise do prédio. De repente, o homem nota certa aglomeração de pessoas embaixo do prédio apontando na direção dele:

> Quando viu o ajuntamento de pessoas lá embaixo, apontando mais ou menos em sua direção, não lhe passou pela cabeça que pudesse ser ele o centro das atenções. Não estava habituado a ser este centro e olhou para baixo e para cima e até para trás, a janela às suas costas. Talvez pudesse haver um princípio de incêndio ou algum andaime em perigo ou alguém prestes a pular. Não havia nada identificável à vista e ele, através de operações bastante lógicas, chegou à conclusão de que o único suicida em potencial era ele próprio.
> Não que já houvesse se cristalizado em sua mente, algum dia, tal desejo, embora como todo mundo, de vez em quando... E digamos que a pouca importância que dava a si próprio não permitia que aflorasse seriamente em seu campo de decisões a possibilidade de um gesto tão grandiloquente. E que o instinto cego de sobrevivência levava uma vantagem de uns quarenta por cento sobre o seu instinto de morte, tanto é que ele viera

> levando a vida até aquele preciso momento sob as mais adversas condições. (SANT'ANNA, 1989, p. 87-88).

O conto "Um discurso sobre o método" estabelece um diálogo direto com o livro do filósofo moderno René Descartes, intitulado *O discurso sobre o método* (1637). A diferença entre os artigos definido "o" e indefinido "um" já explicita o teor crítico que direciona a narrativa. A essa definição, Sérgio Sant'Anna rebate com a indefinição; trata-se de um discurso, uma possibilidade, enquanto, para Descartes, existe a verdade, o discurso verdadeiro, que é o da ciência moderna. A obra em questão do filósofo é conhecida por explicitar um método para encontrar a verdade; por meio de uma reflexão sistematizada, *O discurso sobre o método* apresenta uma epistemologia inovadora e inaugura o racionalismo moderno. O escritor carioca parodia a obra filosófica de Descartes, inclusive assumindo na forma da linguagem, na escolha vocabular, estruturas discursivas da lógica e da razão.

"Tratar de conto pós-moderno é falar de um conto em que as organizações e práticas discursivas pós-modernas se expressam com maior fidedignidade, o que abrange, da mesma forma, características nitidamente estéticas" (OGLIARI, 2012, p. 19), e entre essas formas estão a paródia e o pastiche. Sant'Anna utiliza essas estruturas para abordar o suicídio e, mais ainda, o engano de um suicídio, pois o limpador de janelas não intentava se matar; houve, por parte das pessoas, um erro de interpretação, elas conceberam como verdadeira uma realidade falsa, mais uma camada irônica da narrativa.

Em "Um discurso sobre o método", Sant'Anna ativa "o discurso teórico e crítico pós-moderno, o discurso que leva o discurso moderno a ser avaliado" (OGLIARI, 2012, p. 17). E, além disso, expõe a dura realidade em que vive grande parte da população brasileira, "sob as mais adversas condições" (SANT'ANNA, 1989, p. 88) e que, muitas vezes, põe fim à sua vida, mas, na verdade, está pondo fim à sua miséria. O rapaz, que, até então, nunca havia pensado a respeito, passa a ver o suicídio como uma alternativa, e "isso lhe concedia uma liberdade insuspeitada e uma leveza, uma vez que um fio muito tênue poderia separá-lo da meta comum à espécie, que é não sofrer" (SANT'ANNA, 1989, p. 90). Contudo, esse ideal de liberdade não é verdadeiro, uma vez que a busca é por não sofrer, e esse sofrimento não vem do sujeito, mas da (sobre)vida que lhe é imposta. Diante da situação que essa parcela da população vivencia, em um estado de redução de sua humanidade, o que pode ser julgado como liberdade?

No conto de Sant'Anna, enquanto o protagonista decidia como proceder, ouvia "os gritos em coro das pessoas lá embaixo como pedidos para que ele pulasse" (SANT'ANNA, 1989, p. 90). Conforme o homem percebe,

> Aquele pessoal lá embaixo, como ele próprio, a mulher e os filhos, não era gente bonita, bem alimentada e imbuída de elevados propósitos; pelo contrário, era preciso aplacá-los com sangue e circo. Então ele chegou a refletir [...] sobre métodos violentos de transformação da sociedade. Alguém mais cultivado poderia contrapor métodos constitucionais de mudança. Mas isso poderia levar décadas ou um século, ou talvez não acontecesse nunca (SANT'ANNA, 1989, p. 92-93).

A problematização da ausência do Estado é evidente; o conto escancara, põe em questão e discute, dentro de uma estrutura paródica, o abandono de toda uma classe social que, numericamente, é maior que as outras, porém é negligenciada. No suicídio, também há uma hierarquia valorativa, e, a depender da classe à qual pertença, o matar-se pode ser mais ou menos repreensível. Além desse fato, a historiografia revela que o número de suicídios entre pobres é muito superior ao das classes mais abastadas. E, somado a isso, sobre esses corpos, a Igreja, o direito e o Estado legislam mais duramente, pois compõem os agrupamentos de pessoas que não podem se matar, visto que precisam servir: escravos, camponeses, soldados, serviçais.

Outro aspecto a pontuar, no excerto destacado, é que a classe que mais comete suicídio é também a que mais o aprecia como um espetáculo, são as pessoas que mais detêm o olhar sobre o corpo estendido. A ruptura que o matar-se representa parece estabelecer, assim, uma transgressão que, talvez, reverbere nessa coletividade, como se, de alguma maneira, ela se realizasse no seu ato ou mesmo se compadecesse de ver um membro do grupo sucumbir.

O engano sobre o suicídio em "Um discurso sobre o método" não é desfeito. Quando o trabalhador dá por si, há toda uma estrutura com policiais, bombeiros e ambulância para convencê-lo a não pular do edifício. Um dos bombeiros, o líder da operação, se aproxima e conversa com o homem tentando dissuadi-lo do suicídio. O trabalhador não opõe resistência, afinal começara a pensar em pular apenas porque as pessoas o incitaram a cogitar, seria o *cogito ergo sum*, penso, logo existo, da estrutura cartesiana. O rapaz responde ao bombeiro apenas isto: "é como se eu fosse um outro, compreende? Alguém possível dentro de mim, que estivesse soprando pensamentos em minha cabeça"

(SANT'ANNA, 1989, p. 103). O bombeiro, diante da explicação, declara que o trabalhador é louco e, na sequência, este é internado em uma clínica psiquiátrica.

Assim como na sociedade atual, o suicídio é relacionado à loucura. Tal postura é utilizada também por ser um meio de invalidar o discurso de quem tira a própria vida e de algum modo dissolver sua ação na profusão de eventos cotidianos ditos "loucos". Segundo Minois, diante da afronta do gesto suicida, só resta "aos dirigentes de todos os quadrantes [...] fazê-lo passar por louco, o que afasta qualquer responsabilidade: a dos suicidas, mas também, e talvez principalmente, a dos vivos [...] O suicídio talvez seja o último dos tabus da humanidade" (2018, p. 141).

Sant'Anna, em seus contos, aborda reiteradamente uma questão fundamental do ser humano, tal qual Camus reflete, na filosofia, em *O mito de Sísifo* (1942), e Shakespeare, nas suas peças teatrais. É o questionamento de Hamlet – ser ou não ser? A vida vale a pena ser vivida? Essa questão permeia toda a obra de Sérgio Sant'Anna desde *O sobrevivente* (1969). Cada livro que se seguiu ao primeiro ao mesmo tempo refaz a pergunta, reafirma o ser em forma de linguagem estetizada. O texto se torna o ser durante a leitura de cada leitor. A presença da pergunta, como pauta constante, permite a vida em plenitude, consciente e refletida, diferente da vida autômata que nos assoma. Continuar buscando, perguntando, é continuar vivendo, mesmo que seja sobrevivendo.

A produção contística de Sérgio Sant'Anna perfaz uma grande obra que sustenta, entre tantas coisas, a grande pergunta. "Longe de incitar ao suicídio, essa pergunta estimula a mente humana a aprofundar o sentido da vida, com o risco de pôr em destaque o sentimento do absurdo. Não é esse risco que faz, em parte, a grandeza da humanidade?" (MINOIS, 2018, p. 404). Além disso, o escritor carioca desmistifica as afirmações que valoram negativamente ou calam uma reflexão necessária acerca do suicídio. Ele denuncia as certezas que ao longo da história tentou-se estabelecer sobre o ato.

A pergunta ser ou não ser, na contemporaneidade, se põe ainda mais absurda, pois tanto o ser quanto o não ser estão esgarçados no movediço terreno do mundo pós-moderno. Todavia, ainda é possível se salvar pela pergunta, não pela resposta. O conto é um bom gênero para veicular e sustentar essa pergunta por ser a forma primordial, o contar; "é nesse momento que o conto se faz, um momento em que as pessoas param para ouvir, atentamente, tais histórias, admiram-se, surpreendem-se" (OGLIARI, 2012, p. 86). O conto "se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal [...] e o resultado dessa própria batalha é o conto, uma síntese viva e ao mesmo tempo uma vida sintetizada" (CORTÁZAR, 1993, p. 147). Além disso, cabe

destacarq eue, para os moldes de vida contemporâneos – o ritmo vertiginoso, a variedade de apelos e o excesso de atividades que escasseiam o tempo –, a extensão breve do conto se perfila como ideal.

2 SALVAR O ESCRITOR

> *"O conflito inerente à condição humana só no Absoluto se resolve; mas a beleza é uma das armas mais poderosas de que o homem dispõe para superar a angústia e o seu destino trágico"*
> (Ariano Suassuna, 2008)

Em *A beleza salvará o mundo* (2011), Todorov utiliza a frase interrogativa de Dostoievski e, transformando-a em afirmação, intitula seu livro, mote de uma reflexão acerca do fazer artístico.

Tal frase pressupõe um mundo à beira do colapso, vivendo a iminência de uma destruição que pode ser interrompida pela beleza. Em uma perspectiva objetiva, parece pueril e pouco eficaz o poder de salvação da beleza, todavia é necessário se deter à acepção que o vocábulo está assumindo. Todorov atribui à palavra um sentido amplo, diverso do senso comum; ele entende beleza como uma "tentativa de ordenar a vida de maneira que a consciência individual a julgue harmoniosa, de modo que os diferentes ingredientes da vida social, profissional, íntima e material formem um todo inteligível" (TODOROV, 2011, p. 13). À primeira impressão, parece uma vida baseada em um belo ideal somado ao cultivo de valores constantemente elevados, algo também impossível de se alcançar e que o estudioso nega, esclarecendo que os critérios que determinam uma bela vida são estabelecidos por cada indivíduo, embora este possa escolher tomar, de empréstimo, os critérios estabelecidos em sociedade. O que constitui de fato a beleza, tomada aqui como a arte de viver, é a "experiência de êxito interior e de plenitude do ser" (TODOROV, 2011, p. 14), algo que é buscado, às vezes de modo consciente e às vezes não, por cada pessoa.

O autor conclui que a beleza é uma ação que diz respeito apenas aos seres humanos, sem um caráter metafísico, e a salvação, por sua vez, não é "uma ruptura com nossa condição presente; ora, o triunfo sobre o caos e o mal não poderia ser definitivo nem integral. A salvação consiste, paradoxalmente, em compreender que essa mesma salvação não se encontra alhures, mas aqui e agora" (TODOROV, 2011, p. 323). Desse modo, a frase "a beleza salvará o mundo" ganha outra dimensão, a plenitude é construída e alcançada dentro da condição humana, no âmbito do vivo, imperfeito e perecível mundo. A fim de refletir a esse respeito, Todorov se volta para a figura do artista, o servidor da beleza, aquele que experiencia uma relação com o absoluto estabelecida pela própria profissão. A título de exemplo, ele esmuiça a vida de três escritores: Oscar Wilde, Rainer Maria Rilke e Marina Tsvetaeva.

O estudioso expõe, por meio da análise dessas vidas, os perigos de se tentar encarnar a beleza, no sentido de fazer da própria existência uma obra de arte perfeita, bem acabada. Wilde, Rilke e Tsvetaeva são designados como aventureiros do absoluto, pois buscavam um ideal de beleza tanto para suas vidas quanto para as obras que produziam. Na verdade, para eles, vida e obra estavam intrinsecamente ligadas, sendo uma a extensão da outra, em uma relação de interdependência. Nesse sentido, a sobrevivência desses escritores estava atrelada à produção artística, que, por sua vez, estava atrelada ao ideal, à busca por atingir o absoluto. Os três tentaram fazê-lo, mas sucumbiram, visto que é impossível desejar que o "infinito conduza a vida dos seres finitos" (TODOROV, 2011, p. 307). Wilde viveu a degradação de sua existência pública; Rilke foi tomado pela depressão, e Tsvtaeva cometeu suicídio, mas suas vidas e obras lançam luz a uma melhor forma de conduzir e pensar a existência. As ruínas desses escritores revelam que "a beleza só salvará o mundo, se, em lugar de lhe ser imposta do exterior, brotar de dentro do mundo" (TODOROV, 2011, p. 308) e de dentro de cada ser, haja vista ser uma experiência individual.

A arte "antes de ser uma negação da vida, representa o advento de sua forma, sua clarificação: a descoberta sempre provisória, de seu sentido" (TODOROV, 2011, p. 321). No âmbito do artista e sua produção, a salvação pela arte é momentânea e lacunar; a uma obra sucede-se, geralmente, a necessidade de se criar outra. Assim, para muitos, prevalece a busca contínua pela revelação advinda da forma e do sentido presentes no objeto artístico construído. Tal movimento, dessa maneira, se faz incessante meio de sobrevivência; de dentro de si, na matéria mundo aqui e agora, o artista busca criar uma ordem em meio ao caos, dar forma ao informe, produzir beleza e manutenção de vida.

Neste capítulo, de modo análogo ao pensamento de Todorov, desenvolveremos nosso estudo sobre os contos de Sérgio Sant'Anna pensando a salvação de personagens escritores no âmbito da vivência artístico-literária. Para tanto, colocamos duas questões fundamentais: do que é que se salva e para que se salva? A perdição é o oposto da salvação, é dela que se tenta escapar. Em nossa análise, a salvação se alia à ideia de sobrevivência; assim, salvar-se é escapar da morte, que, no recorte que fazemos, não é a morte natural, mas o suicídio, é dele que se salva, é a ele que se sobrevive. Ainda que alguma personagem se destrua, isso acaba por significar a sobrevivência de seu nome e de sua obra. A segunda questão, para que se salva, corresponde à escrita, salva-se para escrever, escreve-se para continuar vivendo: o personagem, o autor e a literatura em si. Salva-se para produzir beleza escrevendo; ou salva-se para embelezar o mundo, a vida que sobreviveu. Em última

instância, a sobrevivência da literatura em Sérgio Sant'Anna está atrelada à sobrevivência humana no que tange à experiência com a plenitude, com a nossa necessidade de fabulação.

Para a escritora e filósofa Iris Murdoch,

> Não há nenhuma dúvida sobre qual seja a arte mais importante para nossa sobrevivência e salvação do ponto de vista prático: a literatura. São as palavras a textura e a matéria últimas do ser moral que somos; e o são porque constituem o símbolo mais refinado, delicado e detalhado de expressão que temos através da existência. O mais universal e compreendido também (2018, p. 64, tradução nossa)[4].

Em nossa sociedade, nos fazemos compreender e compreendemos o mundo por meio da linguagem, somos nós mesmos constituídos por ela em todas as instâncias de nossas vidas. A literatura, por sua vez, é fundamental para nossa sobrevivência e salvação, pois somos seres narrativos. Todos os povos, nas mais diversas épocas, construíram alguma forma de fabulação, independentemente do grau de formação intelectual que tenham alcançado. O texto literário contribui para a humanização do sujeito, conforme salienta Candido, faz emergir os traços essenciais da humanidade, quais sejam: "o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor" (CANDIDO, 1995, p. 249). Para cada traço da humanidade, elencado por Candido, há um oposto equivalente que nos assombra e nos compõe, é a eles que a permanência da literatura deve combater; é, sobretudo, da destruição imbuída neles que a beleza, a vida e a obra salvam o mundo.

Na história da literatura, o ato da escrita, muitas vezes, foi associado ao mal. A imagem do escritor em desespero, diante da página em branco, no limiar da impossibilidade da escrita, é corriqueira e costuma ter desfecho infeliz. As perspectivas que se apresentam não são muitas – ou o literato renuncia à tarefa ou a acolhe, tornando-a parte de si mesmo. A escolha pela criação, de sua parte, apresenta outras ramificações: a escrita fluindo, enfim, naturalmente, como um bálsamo que aplaca a angústia e conduz ao êxtase criativo; ou a escrita emperrada, fracassada, que perpetua o desespero do insucesso.

Por vezes, a tarefa literária não perpassa exatamente a ideia de escolha que mencionamos, antes se encaminha como uma vocação da qual não se pode fugir, espécie

---

[4] Na tradução espanhola: "No hay ninguna duda acerca de cuál sea el arte más importante para nuestra supervivencia y salvación desde un punto de vista práctico: la literatura. Son las palabras la textura y la materia últimas del ser moral que somos; y lo son porque constituyen el símbolo más refinado, delicado y detallado de expressión que tenemos a través de la existencia. El más universal y compreendido también".

de inscrição de alma que condena e salva o escritor, malogro e sorte. Rainer Maria Rilke, em correspondência trocada com o aspirante a poeta Franz Xaver Kappus, é categórico ao aliar escrita e necessidade, dizendo: "confesse a si mesmo se o senhor morreria caso fosse proibido de escrever. Sobretudo isto: pergunte a si mesmo na hora mais silenciosa de sua madrugada: *preciso* escrever?" (RILKE apud TODOROV, 2009, p. 24-25, grifo do autor). Seguindo essa linha, o fazer literário é algo de que não se pode prescindir. Para um escritor, indispensável como o ar é o movimento da caneta na mão ou os dedos batendo no teclado, enfim palavras sucessivas que mancham o papel ou a tela do computador com a linguagem viva.

Ainda que o escritor se veja em desespero por não conseguir escrever, ele ou ela não pode ser outra coisa a não ser esse homem ou essa mulher que escreve. Se essa potência lhe é retirada, a morte se apresenta como uma alternativa, mesmo que não seja o homem ou a mulher que ali morram efetivamente, mas o escritor e a escritora que potencialmente existiam neles. Vale lembrar ainda que, de modo geral, é da literatura que muitos escritores retiram seu sustento, ganham a vida, e ter essa capacidade bloqueada gera um desespero, também, de ordem material. Além disso, mesmo que a escrita se concretize, pode não obter sucesso, pois está sujeita a variantes que vão desde a publicação à existência de um público que deseje consumir os textos. Assim, se não há quem o leia, essa identidade escritor continua não existindo enquanto profissão, e o suicídio, real ou metafórico, permanece como uma saída, uma alternativa para o sujeito.

Há, então, duas vias de sobrevivência que envolvem o ofício de escrever – a questão prática, material, e a urgência que subjaz à atividade, todavia esta se torna mais premente que a primeira no âmbito do nosso *corpus*. "O escrever parece brotar de uma necessidade inadiável, e são velhos conhecidos dos escritores os temores ligados à interrupção da escrita" (CARVALHO, 2003, p. 13). Nos contos de Sérgio Sant'Anna, o escritor aparece, com certa frequência, como protagonista, e, aqui, a escolha dessa ordem não é gratuita. Se ressaltamos o escritor como protagonista e não o protagonista como um escritor, é porque percebemos, nas narrativas de Sant'Anna, a captação de uma figura, preexistente no real, que é transposta, ficcionalizada nos textos, chegando mesmo a se (con)fundir com o próprio autor, como veremos posteriormente. Essas narrativas, quase sempre, são povoadas pela ameaça do fracasso, contudo há uma persistência que predomina, uma vez que não escrever não é uma opção. As personagens escritoras de Sant'Anna, à semelhança dele próprio, exaurem todos os recursos a fim de produzir uma narrativa, pois têm a escrita como "uma

forma de pensar, de raciocinar"[5] (DURAS, 1994, p. 34, tradução nossa). O axioma cartesiano "penso, logo existo" ganha outra dimensão – pensar é escrever, narrar; assim, para as personagens escritoras, a sentença seria "escrevo, logo existo" e, se não escrevo, inexisto. O ato é, então, uma necessidade vital, e sua negativa é o nulo apresentado, nos contos, como a autoaniquilação que povoa a mente desses escritores.

Segundo Ana Cecília Carvalho, "existe algo no trabalho de criação que coloca o escritor diante de uma escolha terrível: escrever ou morrer – possibilidade surpreendente, pois indicadora da presença de forças destrutivas no centro do processo de criação" (2003, p. 14). Escrever é arriscar-se, riscar o papel, tracejar uma linha (uma corda?) sobre a qual se sustenta fragilmente a existência, com o abismo abaixo, à espreita. Os escritores que padecem nesse limiar são como os equilibristas. É preciso estar na corda para assumir a identidade de um equilibrista, correr o perigo e, a cada apresentação, manter-se vivo. Percorrer a corda é escrever a linha, conduzir o fio narrativo; chegar ao fim dele é chegar no outro extremo da corda e salvar-se do abismo do fracasso. Se eu me equilibro de um ponto ao outro, sou equilibrista; se escrevo um texto do início ao fim, sou escritor. O problema é que esse "ser" é frágil, necessita reafirmar-se a cada dia, de modo que haverá sempre outras cordas a transpor e outras histórias a serem escritas. O perigo é diário, o limiar morte e vida impõe um constante estado de alerta, e superá-lo, a cada vez, constitui uma forma de sobrevivência.

Vislumbramos que as forças destrutivas do processo de criação, apontadas por Carvalho, são representadas no conto de Sérgio Sant'Anna na medida em que o suicídio aparece como uma alternativa diante da impossibilidade de escrita. O "escrever ou morrer" se faz lei em narrativas como "Um conto obscuro" e "Invocações", de *O voo da madrugada* (2003); "Entre as linhas", de *Páginas sem glória* (2012); "O conto", de *O conto zero e outras histórias* (2016), e "*Talk show*", de *Anjo noturno* (2017).

De natureza metalinguística, "Um conto obscuro", de *O voo da madrugada* (2003), se realiza como uma tentativa de construção textual amparada em conflitos estéticos e reminiscências. O contista, narrador e personagem principal, pensa a narrativa ao passo que a escreve, expondo alternativas que fariam daquele conto algo obscuro. A obscuridade se pauta pelos desejos estéticos e também pelo resgate de memórias; todavia, o grande matiz sombrio está na ameaça da não execução do texto:

[5] Na tradução espanhola: "Es un modo de pensar, de razonar."

> Durante a escrita do conto há sempre a iminência do fracasso, de o contista não conseguir manifestar os seus fantasmas, entes, pensamentos mais soterrados, e não lograr traduzir em imagens uma ânsia desesperada de poesia, como salvação de um vazio, angústia, solidão e depressão profundos, que clamam por um aniquilamento do próprio contista (SANT'ANNA, 2003, p. 53).

O fantasma do suicídio, para a personagem, está à espreita, e a escrita é a maneira de evitá-lo. Antes dessa declaração, o contista menciona diversas possibilidades de narrativas que poderiam compor o conto obscuro; elas são a maior parte do texto, embriões de histórias ou microcontos que são introduzidos, em sua maioria, pela expressão "no conto obscuro há". Tais fragmentos ocupam dez das doze páginas do texto, até que, ao final da décima página, o contista declara o medo do fracasso, ele precisa salvar o conto e se salvar, reflexão que se desdobra até a conclusão do texto. A criação, à qual o contista se apega, só será eficaz na medida em que for beleza, poesia, forma capaz de aplacar o desespero e modalidade de salvação, conforme vemos no excerto, e se associa à ideia de livrar-se da morte anunciada pelo fracasso. Acerca da salvação, destacamos as sete acepções que o dicionário *Houaiss* (2009) apresenta:

> 1. tirar ou livrar (alguém, algo ou a si mesmo) de perigo, dificuldades etc.; 2. libertar, remir, resgatar; 3. conservar (-se) salvo ou intacto; defender(-se), resguardar(-se); 4. refugiar-se em lugar seguro; abrigar-se; 5. dar ou obter a salvação eterna; 6. justificar (erro); desculpar; 7. galgar de um salto, de um pulo.

A princípio, devemos ter em mente que a salvação empregada no conto é similar à postulada por Todorov – de natureza individual e aliada à busca pela beleza –, diz respeito apenas ao contista e coaduna parcialmente a acepção 1 do dicionário, salvar-se de um perigo. Direciona-se, também, para a ideia de libertação, do significado 2, seja do perigo da morte, seja a libertação da palavra e pela palavra. Escrever expurga a angústia e conserva, de um lado, a identidade do escritor e, do outro, a sua integridade física, e aqui entrevemos o conservar-se salvo – do sentido 3. O "refugiar-se em lugar seguro", da acepção 4, é o próprio texto, espaço que o contista mesmo cria, de modo que é ele o construtor da sua salvação, a linguagem é seu abrigo. Embora na narrativa seja mencionada a possibilidade de se invocar a Deus ou ao Diabo (SANT'ANNA, 2003, p. 54), essas opções ficam no âmbito da cogitação, enquanto algo que se pensa, mas não se sustenta como forma de libertação na visão do contista. Outro aspecto a se ressaltar é que a salvação alcançada pela escrita do conto não é eterna, como no sentido 5; no âmbito do prosaico, ela possui

duração, a angústia volta, e o protagonista necessita escrever de novo para se conservar escritor. Em contrapartida, no âmbito do universo literário, o autor, mesmo depois de morto, continua existindo em suas obras, o que se conecta à ideia de uma salvação eterna não no sentido metafísico, mas condicionada à duração no futuro, enquanto este existir.

A perdição é o exato oposto da salvação, de modo geral, significa não encontrar o rumo, estar em ruína, fracassar ou ser posto em tentação (HOUAISS; VILLAR, 2009). A personagem contista de "Um conto obscuro" está em perdição, tateia saídas no labirinto da linguagem, ensaia possibilidades de enredos, sem, de fato, desenvolvê-los. A ruína e o fracasso o rondam tal qual aves de rapina, e a personagem é tentada a dar cabo de si mesmo caso não conceba o conto. Quando ele cogita pedir auxílio a Deus ou ao diabo, tem a impressão de que "tanto Deus como o Diabo iniciariam sua fala sobre o conto assim: 'Veja como é simples'" (SANT'ANNA, 2003, p. 54). Essa frase faz o fracasso do contista parecer maior, espécie de masoquismo, algo que ele mesmo alimenta, pois as vozes de Deus e do Diabo são criações dele. Além da angústia do não desenvolvimento das narrativas, "a ameaça de um fracasso tão mortificante que poderia ser fatal" (SANT'ANNA, 2003, p. 55), há sobreposta uma outra tortura, ele mesmo se punindo com palavras duras, "um algoz interno que diz: 'você está acabado, cara'" (SANT'ANNA, 2003, p. 55).

Por fim, o texto está lá, se concebe enquanto narração da perdição do contista, o que é um curioso fato, porque no texto ele se inscreve e se marca como um lembrete de que a mão do escritor não pode parar, uma vez que a continuidade da vida, e da beleza que salva a vida, é a continuidade da escrita. O escritor existe porque escreve, e cada texto o aproxima e o afasta da morte. Marguerite Duras sintetiza bem esse estado de limiar ao dizer que a escrita permite "antes de tudo, talvez, dizer para si mesmo que não é preciso se matar todos os dias, haja vista ser possível se matar a qualquer dia"[6] (DURAS, 1994, p. 34, tradução nossa). Então, fazer literatura é flertar com Eros, pulsão de vida, e Tânatos, pulsão de morte, ativando-as simultaneamente (FREUD, 1996). Tal conclusão não representa nenhuma novidade, visto que Freud mesmo conclui que

> [...] deveria haver além do instinto para conservar a substância vivente em unidades cada vez maiores, um outro, a ele contrário, que busca dissolver essas unidades e conduzi-las ao estado primordial inorgânico. Ou seja, ao lado de Eros, um instinto de morte. Os fenômenos da vida se esclareceriam pela atuação conjunta ou antagônica dos dois (2011, p. 64).

[6] Na tradução espanhola: "ante todo quizá decirse que no es necesario matarse todos los días desde el momento en que todos los días podemos matarnos."

Essa afirmação está no âmbito do biológico, mas pode ser utilizada para a questão da escrita que problematizamos em narrativas de Sérgio Sant'Anna, a exemplo de "Um conto obscuro". Produzir um texto literário está para Eros, na medida em que se refere à capacidade do escritor de conservar a substância vivente de seu ofício, existência da obra, da beleza e de si mesmo. Ao lado dessa competência, reside seu oposto, a incapacidade de escrever, um instinto de morte que atua de duas formas: se opondo à escrita ou habitando nela. Gilles Deleuze, comentando a teoria freudiana, afirma que "as pulsões de morte e de destruição são dadas ou apresentadas no inconsciente, mas sempre misturadas às pulsões de vida. A combinação com Eros é uma espécie de condição para a 'apresentação' de Tânatos" (DELEUZE, 2009, p. 31). Nessa perspectiva, se não houver o texto, Tânatos não se apresenta. Podemos detectá-lo em "Um conto obscuro", visto que ele caminha ao lado de Eros, que nada mais é que a existência da narrativa. Eles atuam como duplos, Tânatos, enquanto fracasso declarado no conto, contém em si elementos de Eros, a vontade de que a escrita se concretize. Eros, por sua vez, escrita que se concretiza, contém em si as forças da destruição, o suicídio que assombra contista e texto.

Giorgio Agamben, em *O fogo e o relato* (2018), discorre sobre a potência e a impotência presentes no ato da criação artística: "Quem possui – ou tem o hábito de – uma potência pode colocá-la em ato ou não. A potência – esta é a tese genial de Aristóteles, mesmo que aparentemente óbvia – é definida essencialmente pela possibilidade do seu não exercício" (AGAMBEN, 2018, p. 63). Dessa maneira, a criação artística, potência, existe e se define por sua perspectiva contrária, a não criação, a impotência. Há uma relação de interdependência, o artista pode criar, assim como pode não criar. Na escrita de um texto, existe o seu oposto, que é a suspensão do ato. O contista de Sant'Anna – ele mesmo? – pode escrever ou não, mas isso, para ele, se apresenta como a escolha entre viver ou não, dada a necessidade declarada da escrita. Então ele ativa sua potência consciente da presença da impotência e escreve para manter-se vivo, para evitar a morte. O fazer literário é Eros, que livra o escritor da autodestruição, este se salva pela palavra, mas a força de Tânatos também está presente, pois o suicídio, um possível "aniquilamento do próprio contista" (SANT'ANNA, 2003, p. 53), está escrito na narrativa.

A força de "O conto obscuro" está em trabalhar textualmente essas duas forças: o escritor poderia escrever, como também poderia não escrever. Ele deseja, todavia afirma que não consegue. É a partir da declaração desse desejo e da admissão de não conseguir realizá-lo que o contista alcança seu intento. O embate entre criação e não criação se configura como uma estratégia narrativa de ampliação de sentidos, reverbera no real. Em

nossa leitura, nos perguntamos: o narrador exprime parte dos sentimentos de Sérgio Sant'Anna? Essa questão nos lança de volta para o jogo perigoso de colar o autor real com a personagem de ficção, porém não podemos nos esquecer de que o próprio autor é um personagem de si e é diferente para cada leitor, uma vez que o criamos a partir de uma série de informações advindas de diferentes fontes, inclusive de diferentes Sant'Annas que foram se modificando ao longo do tempo. Assim, um jogo narrativo é criado, são múltiplas as possibilidades interpretativas. A declaração de fracasso do contista gera ambiguidades: pode ser uma verdade triste, mas afastada porque o texto foi escrito; ou pode ser um joguete, artifício da criação que se evidencia pelo mesmo motivo – a narrativa foi escrita.

O conto "Invocações" apresenta também um literato, narrador protagonista, que invoca seus entes queridos já falecidos, mãe, tio, ídolo do futebol, para auxiliá-lo na escrita de seu texto a fim de que este passe a existir. Mais uma vez, há uma associação do narrador com o próprio Sérgio Sant'Anna, pois a descrição desses familiares, do ídolo, além dos fatos narrados no conto, encontra eco na sua biografia (BRESSANE, 2014, p. 10), de modo que podemos afirmar que o autor insere suas vivências na narrativa. Nesta, mais uma vez, o suicídio aparece à espreita do artista no momento da dificuldade de conceber uma obra:

> Quantas vezes já não desesperei de mim, diante da impossibilidade de escrever não uma grande obra e sim um simples conto, mas que aplacasse, ainda que por poucos dias, uma ânsia de realização e de beleza? Quantas vezes não me desesperei diante dessa impossibilidade? Gemi, solitário, dentro de um quarto, abafei gritos, quis bater a cabeça na parede, cheguei a desejar, por causa disso, a morte? E me pergunto: quantos artistas, ou candidatos a serem-no, já não se mataram ao debater-se contra seus limites? Mas quantas pessoas de reconhecido talento, ou mesmo de gênio, também não se mataram por não suportar o tormento e a angústia encravados em seus cérebros? Uma lista tão considerável que nem vale a pena começar a enumerar aqui [...]. Mas quantos malditos no mundo não tiveram nem o consolo da arte? (SANT'ANNA, 2003, p. 87).

O suicídio manifesta-se como grau máximo da tensão do contista, elemento último a se cogitar, quando o desespero gerado pela inexequibilidade da escrita se abate sobre o escritor. Ele pensa, também, nos indivíduos que, sentindo a angústia de estar no mundo, sequer têm, como ele, a salvação provisória que o fazer artístico proporciona e, assim, sucumbem mais rapidamente. Em gradações diversas, o excerto expõe almas atormentadas, "malditos no mundo", como se nomeia, como se abrigassem um mal, espécie de consciência que conduz à autodestruição. Maldito é aquele que é objeto da maldição ou "aquele que a sociedade condena (diz-se de artista)" (HOUAISS; VILLAR, 2009), ou seja,

aquele de quem se diz mal e que trabalha com o fazer artístico. Há uma relação entre a arte e o mal, e os exemplos dessa acepção do verbete no dicionário são categóricos: “Poetas malditos. Uma antologia de malditos” (HOUAISS; VILLAR, 2009). Nesse sentido, também, em uma perspectiva mais metafísica, o artista seria um ser marcado pelo mal, alguém que sofre a intervenção de forças sobrenaturais negativas e, assim, utiliza sua voz, a arte, para propagar o flagelo que carrega em si. Tais visões demonizadoras são amparadas em crenças preconceituosas difundidas, ao longo da história, pela Igreja, assimiladas pelo Protestantismo e que perduram, ainda, em nossos dias, no imaginário da sociedade. Fato similar ocorre com a figura do suicida, outra espécie de maldito, também demonizada por essas mesmas crenças. Assim, nesse cenário, um artista que se mata é duplamente amaldiçoado (condenado) pela profissão e pelo ato. Existe, no imaginário, também uma conexão via solidão, isolamento. O suicida é um sujeito que estaria só, distante da sociedade, ou é ela que está distante dele. De todo modo, ele está apartado, pois, mesmo quando o suicídio se realiza em público, as pessoas estão lá alheias, como espectadoras. O escritor também estaria apartado, pois precisaria se isolar para escrever e, quando da leitura de seu texto, ele está em meia presença, espécie de figura fantasmagórica.

O escritor de “Invocações” é aquele que diz do seu mal, que constrói literatura a partir deste. Para o protagonista, o texto literário, a realização de algo belo, se faz necessidade primeira, disso depende a vida, e falando sobre isso – o mal de não conseguir, o tormento de ter de fazê-lo – é que constrói o texto. No conto, Sant’Anna ainda chama atenção para o elevado número de artistas que viram o matar-se como uma possibilidade e levaram isso a cabo. Se há uma lista que o narrador não enumera, ao dizer “que nem vale a pena começar” (SANT’ANNA, 2003, p. 87), nós já começamos a fazê-la a partir dessa sugestão negativa. Automaticamente, passamos a recordar os nomes conhecidos, o cânone literário dos suicidas, composto, entre tantos outros, por nomes como Virgina Woolf, Ernest Hemingway, Sylvia Plath, Horácio Quiroga, Camilo Castelo Branco, Paul Celan, David Foster Wallace, Cesare Pavese, Antero de Quental, Florbela Espanca, Mário de Sá-Carneiro, Vladímir Maiakóvski, Raul Pompeia, Ana Cristina César, Pedro Nava, Torquato Neto. Fora outros grandes nomes como Walter Benjamin, Gilles Deleuze ou mesmo Vincent van Gogh.

Diante dessas lembranças, o discurso do narrador ecoa, ganha força ao se unir às vozes dos que se foram. Corroborando tal ideia, somamos a voz de Marguerite Duras, para quem “o suicídio está na solidão de um escritor. Um estar sozinho, incluído em sua própria solidão. Sempre inconcebível. Sempre perigosa. Sim. Um preço que você tem de pagar por

ter ousado sair e gritar"[7] (1994, p. 34, tradução nossa). Por outro lado, parece não haver a opção de não sair e não gritar, visto que ainda é Duras quem diz: "Escrever. Não posso. Ninguém pode. É preciso dizê-lo: não se pode. E se escreve. O desconhecido conduz a si mesmo: escrever, é isso o que se consegue. Isso ou nada"[8] (1994, p. 54-55). A ideia de predestinação acompanha essa escrita que não pode acontecer, mas acontece, espécie de fado que, para além de ser algo de que não se pode fugir, acompanha um insucesso latente, uma vez que, por mais que se escreva tentando veicular alguma coisa, "escrever também é não falar. É se calar"[9] (DURAS, 1994, p. 30, tradução nossa). Parece haver na tarefa um quê de inalcançável ou a eterna narrativa do silêncio, o contar que foge e ultrapassa a palavra. Outro aspecto desse não falar reside no fato de que dizer sobre uma coisa implica deixar de dizer sobre tantas outras; a linguagem é fonte inesgotável, mas escolher o que narrar e como narrar pode implicar paralisias, como ocorre com o protagonista de "Invocações".

Conforme o conto, é através do medo de não escrever, na iminência de morrer por causa disso, que o contista elabora seu texto. É exatamente desse fantasma da autoaniquilação que ele retira sua matéria de escrita. Narrar a impossibilidade de escrever, narrar o desejo de morte e narrar os que morreram são formas de gerar vida, fazer nascer, no limite, o texto literário. Segundo Agamben,

> O artista está 'à mercê da própria impotência', e o ato poético é marcado pelas tensões e contradições de ímpeto e resistência, inspiração e crítica. A exposição da impotência, então, faz com que o sujeito do ato criativo seja aquele que experiencie um campo de forças em tensão, entre potência e impotência, poder e não-poder; aqui está o caráter constitutivo desse ato, a exibição da sua inoperosidade, que suspende e, ao mesmo tempo, abre, a cada vez, para uma nova operação (2018, p. 13).

Os narradores escritores de Sérgio Sant'Anna expõem, em vários textos, uma impotência diante da escrita. Esclarecemos que impotência, no sentido que Agamben aplica, não é ausência de potência, mas uma privação desta, ou seja, não colocá-la em ato. O ato poético, nesses textos, a exemplo de "Invocações", se apresenta envolto em tensões que consomem escritor e narrativa, tais como: escrever e viver ou não escrever e morrer; de que forma escrever; sobre o que escrever. Na presença de tal realidade, o protagonista

[7] Na tradução espanhola: "El suicidio está en la soledad de un escritor. Uno está solo incluso en su propia soledad. Siempre inconcebible. Siempre peligrosa. Sí. Un precio que hay que pagar por haber osado salir y gritar."
[8] Na tradução espanhola: "Escribir. No puedo. Nadie puede. Hay que decirlo: no se puede. Y se escribe. Lo desconocido que uno lleva en sí mismo: escribir, eso es lo que se consigue. Eso o nada."
[9] Na tradução espanhola: "Escribir también es no hablar. Es callarse."

de Sant'Anna vê o suicídio como uma saída para que o texto aconteça ou, caso não aconteça, uma saída para o narrador perante seu fracasso. Nessa medida, o ato suicida também possui potência e impotência, o escritor pode ou não se matar. Essa potência/impotência, por sua vez, está em confronto com a potência/impotência da escrita. Caso ele consiga redigir o texto, a potência da escrita domina e, assim, há uma impotência do suicídio. Caso ele não consiga, ocorre o contrário.

Conto e escritor, em "Invocações", experienciam esse campo de forças em tensão, entre potência e impotência, as quais, ao mesmo tempo, coabitam e constituem uma a outra, poder e não poder escrever, narrar; poder e não poder se matar. É a exibição da inoperosidade do sucídio, a privação dessa potência, que permite o surgimento de uma nova operação do ato criativo, um novo texto, uma nova narrativa. São essas tensões explícitas em palavras que constituem o texto de Sant'Anna.

No conto "Entre as linhas", de *Páginas sem glória* (2012), um escritor, Fernando, se encontra com uma amiga, para quem havia enviado sua última novela, a fim de que eles conversem sobre o texto e ela exponha um juízo crítico a respeito. Um dos primeiros pontos para que ela chama atenção é o fato de o protagonista estar muito colado à própria imagem de Fernando, como se fosse ele mesmo, o modo como sente e escreve: "Não sei, esse lado seu sombrio, até mortífero [...]. E essa busca sua por demais intencional de beleza, como se isso o redimisse de tanta morbidez e melancolia" (SANT'ANNA, 2012, p. 8). Novamente, o mesmo discurso melancólico e ansioso de beleza, agora, no conto em questão, ressaltado pela inclusão de mais uma camada à narrativa, temos, um personagem escritor, Pedro, que é escrito por Fernando, que é escrito por Sérgio Sant'Anna. Essa sobreposição de vozes amplia a ideia do trabalho literário como algo que alia tristeza e beleza, tanto que é possível ler no conto, na voz da crítica, "Por que têm tendência a escrever coisas belas os escritores malditos? Pois não será você um deles?" (SANT'ANNA, 2012, p. 23). O "você" se amplia a todas as vozes escritoras do conto, tornando-as portadoras de beleza e maldição. Novamente, aparece a figura do artista maldito sobre o qual se impõe uma força negativa, que, por sua vez, se torna o mal dito, nas suas obras, de maneira bela.

Entre as diversas observações sobre a novela, a amiga critica a limitação do olhar narrativo voltado constantemente a espaços internos, tanto de Fernando quanto de seu personagem escritor:

> Está certo que Pedro observa a vida em outros apartamentos, como, por exemplo, [...] o casal que trepa, descuidadamente, visto como vultos iluminados apenas pela luz indireta que vem de outro aposento, o homem possuindo a mulher de bruços. E Pedro sente ao mesmo tempo fascínio e repulsa diante daquela força bruta e selvagem do instinto (ela riu). 'Força bruta e selvagem do instinto', faça-me o favor – ela disse. – E por que, me diga, ele é acometido, logo depois, pela certeza de que alguém já terá saltado da janela de um edifício próximo, talvez até do prédio dele, Pedro? Por que essa associação imediata do sexo com a morte? (SANT'ANNA, 2012, p. 9).

A crítica da amiga vai no sentido de que, se o espaço narrativo é interior, há uma redução de possibilidades textuais, visto que haverá uma tendência a falar de acontecimentos da ordem do privado. Além disso, ela ressalta as falhas no texto de Pedro, um apelo a lugares-comuns como a descrição clichê da cena de sexo ou mesmo esse personagem-escritor assombrado pela página em branco. A voz dessa amiga é incorporada ao texto de Pedro, como ele aponta: "essa peça crítica [...] terminou por tomar, com retoques meus de acabamento, o lugar de minha novela, tornando-se um novo produto que deve ser debitado a nós dois" (SANT'ANNA, 2012, p. 8). Desse modo, se sobrepõe mais uma camada à narrativa: Pedro, Fernando, a amiga e Sant'Anna. Ela, a amiga, parece atuar como um alterego do escritor carioca, a representação da crítica que ele mesmo faz à sua obra ou a crítica que ele supõe existir – já feita por outrem ou a fazer – e que ele antecipa, incorporando-a à narrativa, mas não como algo dissonante. A peça analítica é assumida como "literária e até poética" (SANT'ANNA, 2012, p. 8), aproximando esse olhar crítico à criação. Outro aspecto a destacar e que agrega um valor interessante a essa junção entre artista e crítica é a ideia de débito. Fernando afirma que ele e a amiga criaram "um novo produto que deve ser *debitado* a nós dois" (SANT'ANNA, 2012, p. 8, grifo nosso). Normalmente, pensa-se em receber os créditos por uma obra, não o débito. Desse modo, a narrativa final de "Entre as linhas", peculiar por unir literatura e crítica no mesmo espaço textual, produz uma dívida, algo que deve ser ressarcido ou, em termos de culpa – considerando-se o imaginário do escritor maldito presente no conto –, expiado.

O sexo e o suicídio são grandes temas, grandes forças das narrativas de Sérgio Sant'Anna e representam também a presentificação de Eros (vida, continuidade) e Tânatos (morte, ruptura). Fernando e Pedro, criações do autor carioca, por extensão, têm, igualmente, suas escritas impregnadas desses opostos complementares. Pedro vive atormentado, tentando elaborar um livro que parece fugir dele, o insucesso sempre rondando. A passagem do relacionamento sexual para um pensamento sobre o suicídio, apresentada na citação destacada anteriormente, ilustra bem as forças tensionadas do seu

fazer literário, o sexo como a potência e o suicídio como consequência de uma impotência. Para Agamben, devemos "ver o ato de criação como um campo de forças tensionado entre potência e impotência, poder e poder-não agir e resistir. O homem pode ter domínio sobre sua potência e ter acesso a ela somente através de sua impotência [...]. Ser poeta significa: estar à mercê da própria impotência" (2018, p. 66-67). Considerando essa reflexão, não estaremos longe de pensar que a razão para Pedro, Fernando e Sérgio Sant'Anna recorrerem à ideia de suicídio seja uma forma de acessar sua potência, de dar vida a um texto literário através da exposição de uma impotência.

A figura do escritor aflito é apresentada no conto "Entre as linhas" como um lugar-comum da literatura na fala da amiga de Fernando, que estabelece uma crítica nessa direção:

> Pelo amor de Deus, que história mais gasta, essa de um escritor angustiado diante da página ou da tela em branco, que ele pode preencher como quiser. Ou melhor, como conseguir – ela disse. – E que coisa horrível que ele inscreva nela o cadáver de um suicida na calçada. Aliás, me incomoda até, e muito, que a literatura seja tema de literatura, que o protagonista de uma obra seja um escritor, levando a maior parte do tempo uma vida tão solitária e mortificante, escrevendo a duras penas um livro sempre na iminência do fracasso, num processo contínuo de autoflagelação" (SANT'ANNA, 2012, p. 10).

Essa afirmação da necessidade da escrita, da angústia gerada, de fato está no discurso de muitos literatos, conforme assevera Marguerite Duras ao dizer que escrever é "trabalho de condenados"[10] (1994, p. 34, tradução nossa). Contudo, precisamos considerar que, se, a despeito da dor, os escritores persistem, algum benefício é retirado disso. E aqui recorremos, outra vez, a Freud (1996), ao princípio de prazer, que, para o estudioso, conduz todas as nossas atividades psíquicas e orgânicas, com o intuito de alcançar um prazer idealizado, desconsiderando ou mesmo rejeitando as frustrações. Tal princípio rege a nossa vida psíquica, fazendo-nos buscar a satisfação e evitar o sofrimento. Se há um movimento do ser em direção à dor, existe alguma contrapartida do deleite. Os escritores Pedro, Fernando e Sant'Anna apontam para uma satisfação, um sentido advindo da angústia da escrita.

Eros e prazer são inerentes ao ato criativo, todavia Deleuze, em *Sacher-Masoch* (2009), analisando o sofrimento aliado ao princípio de prazer, afirma que só há três hipóteses que dão sentido às nossas dores: ou elas dão prazer aos deuses, ou dão prazer

[10] Na tradução espanhola: "trabajo de condenados".

para quem as inflige, ou para quem as sofre (DELEUZE, 2009, p. 117). No caso dos escritores do conto de Sérgio Sant'Anna, a satisfação viria de dois âmbitos, haja vista eles infligirem o sofrimento, persistindo na escrita, e sofrerem por isso. Dessa forma, como aponta o "processo contínuo de autoflagelação" (SANT'ANNA, 2012, p. 10), citado no conto, os escritores adotam uma conduta masoquista. Além disso, no que tange à continuidade dessa autoflagelação, Deleuze esclarece que "a repetição que, no fundo e no sem-fundo, precede o princípio do prazer, é agora vivida como tendo sido subvertida, subordinada a esse princípio (repete-se em função de um prazer anteriormente obtido ou a se obter)" (DELEUZE, 2009, p. 113). O fazer literário se configura, assim, como inevitável busca pela satisfação já sentida, existente na memória, e a se sentir, na realização criativa de um novo texto, mesmo que esse processo seja doloroso, como o descrito no conto.

Ainda pensando acerca da citação destacada anteriormente, com relação à crítica estabelecida pela amiga de Fernando sobre a presença de um suicida na obra de Pedro, trata-se de mais uma das observações que ela faz tentando direcionar a escrita de Fernando para uma atmosfera mais viva, amena, diferente da "morbidez e melancolia" (SANT'ANNA, 2012, p. 8). Conforme salientam João Pombo Barile e André Nigri, o conto "Entre as linhas" acaba por se tornar "uma autocrítica da produção de Sérgio" (2019, p. 13); o texto que a amiga de Fernando aprecia é o texto de Sérgio, e ela própria é uma criação do autor. Outrossim, essa observação que a moça faz a respeito da morbidez e melancolia, bem como da literatura sendo tema da literatura, está presente em diversas análises realizadas sobre a obra do escritor carioca; desse modo, não se trata exatamente de uma crítica, mas da simples constatação dessas características. A inserção no texto pode ser vista por variados ângulos: ou o autor aceita essas afirmações, e por isso as reproduz em seu conto, ou as utiliza para ironizar as análises das suas obras, ou, ainda, responde aos julgamentos – os que já podem ter sido veiculados ou os que podem vir a ser futuramente.

A metalinguagem de "Entre as linhas" – a angústia do ato de escrever, um escritor falando sobre a escrita – é criticada e aponta para a diminuição do valor da obra, algo que aparece em certos discursos críticos, mas que de modo algum é consensual. Inclusive, a inclusão da peça crítica e de todos os comentários negativos pode funcionar, de modo inverso, como uma estratégia narrativa inovadora, um jogo estético que agrega maior qualidade ao texto. Retomando Agamben, "a grande poesia não diz apenas aquilo que diz, mas também o fato de que está dizendo, a potência e a impotência de dizê-lo" (2018, p. 73). Podemos tomar essa assertiva para relacionar à prosa metalinguística de Sérgio Sant'Anna, visto que ela ultrapassa a si mesma, se concebe, se faz sinalizando sua

impotência, e desta advém sua força. A presença de Sant'Anna, seus temores, sua mão que vacila, também seria um índice dessa potência que evidencia uma genialidade, pois "somente a potência que pode tanto a potência quanto a impotência é, então, a potência suprema. Se toda potência é tanto potência de ser quanto potência de não ser, a passagem ao ato só pode ocorrer transportando-se para o ato a própria potência-de-não" (AGAMBEN, 2018, p. 67). Um exemplo desse transporte da potência-de-não para o ato criativo de Sérgio Sant'Anna é entrevisto, ainda, no conto "Entre as linhas", na medida em que Pedro, personagem-escritor, pode representar recortes do escritor da realidade:

> Essa ligação que Pedro mantém com o crucifixo, às vezes como se se oferecesse em sacrifício ao Cristo, entregasse sua sorte a ele, em seus momentos de fracasso e solidão mais agudos, que o fazem sentir-se um pária e um deserdado. Esse Cristo e sua imagem que talvez o desencorajem mais do que tudo a planejar o gesto fatal que algumas vezes ronda a sua cabeça. Desencoraja-o, entre outras coisas, porque Cristo é o fundador da religião em que Pedro foi educado, e que condena os suicidas. Pedro não crê muito nisso, mas talvez nunca pague para ver (SANT'ANNA, 2012, p. 16).

Na biografia de Sant'Anna, bem como em seus contos de natureza biográfica, estão presentes características similares às que foram atribuídas a Pedro: medo do fracasso como escritor, solidão, pensamentos sobre o suicídio, educação católica e certo ceticismo, ainda que não completamente seguro ou convicto, perante as leis da Igreja (BARILE; NIGRI, 2019). Aprofundaremos essas questões biográficas no capítulo seguinte. Por ora, mediante esses elementos, entrevemos que Sant'Anna transforma a sua potência de não ser escritor, a potência de não ser do seu texto, em potência suprema, pois seu conto se realiza na medida em que ele transporta para suas narrativas essa potência-de-não, inclusive esta tendo o suicídio como um índice, para o ato criativo, fazendo nascer, assim, seu texto e se fazendo, do mesmo modo, autor.

Em "O conto", narrativa de *O conto zero e outras histórias* (2016), o narrador protagonista, também contista, debate-se acerca da temática de seu texto na busca não de uma narrativa qualquer, mas de "O conto". Note-se o determinante como indício de algo eleito, mais próximo da perfeição:

> Quantas vezes não quis escrever o conto? O conto que me redimiria de tantos outros, talvez até me eximisse de escrever, esta interminável busca e insatisfação? Mas, já no limiar dele eu hesitava, pois se o queria lacônico, enxuto, quase desértico, era também seduzido pela chuva e seus lugares comuns [...] Sim, mas quantas outras vezes reneguei tal conto,

> suspeitei dele com seu lirismo aproximando-se, perigosamente, da prosa poética, essa escrita intolerável, pretensamente bela e profunda, procurando aliciar e enlevar os leitores, alheando-os da realidade da rua lá embaixo; dos miseráveis abrigando-se da chuva sob marquises, dormindo nas calçadas, cobertos com velhas mantas sujas ou jornais, enquanto nós, os mais afortunados, passávamos depressa por eles em seu torpor, talvez com medo de sermos agredidos ou contaminados, nem que fosse pela culpa de nada podermos fazer além de tirar uma moeda de um real do bolso e dar-lhes. Mas mudaria alguma coisa se fossem de cinquenta reais? Porém o que mais fazer? Escrever um conto, este conto? (SANT'ANNA, 2016, p. 130).

Ao desespero de escrever um texto soma-se a escolha do que escrever nele, qual o tema e a relevância dele. Em "O conto", o narrador opta por abdicar de uma escrita poética – voltada para si, preocupada apenas com sua própria beleza – a fim de lançar os olhos sobre a realidade da rua e transportá-la para sua narrativa. Ao escolher esse caminho, o contista atribui a seu texto um engajamento social, um sentido que sai dele e pretende, ainda que debilmente, interferir em uma realidade. O escritor expressa o desejo de uma mudança no mundo, mas ele mesmo questiona a possibilidade de isso ser feito por meio de uma narrativa. "O conto" é escrito com as tintas da culpa e da desesperança. O fazer algo grandioso, que era um conto perfeito, se torna ainda mais difícil pelo sentido social que esse texto precisa ter.

O contista prossegue narrando a história de uma moça de classe média, estudante da Escola de Belas Artes, que deixa sua residência em Copacabana e pega um ônibus para o Museu de Arte Moderna, onde estava acontecendo uma exposição. Ao descer do ônibus, a moça atravessa uma passarela, que dará no jardim do museu. É noite. No seu trajeto, ela vê, ao longe, um homem cambaleando em sua direção; ela se dirige a um extremo da passarela, ele a imita, vai para o outro lado, ele também, por fim, já próxima do homem, identifica-o como mendigo e, a despeito de todas as suas tentativas para evitá-lo, ele a agarra. A jovem tenta livrar-se, grita para ser solta, até que o homem, libertando-a, profere entre o clamor e o sussurro a frase: "eu também sou gente" (SANT'ANNA, 2016, p. 130). Em seguida, ele se joga da passarela, suicidando-se.

Entre tantas possibilidades, "O conto" – com sua expectativa tamanha, exigências de tema, forma e engajamento social – acaba por se consolidar em uma narrativa que culmina num suicídio. A partir do que elencamos até este momento, defendemos a ideia de que o ato de se matar assume, na obra de Sant'Anna, o caráter de particularidade, constituindo-se um recurso de estilo do escritor. Está claro que o tema não é exclusivo de sua literatura e tampouco que toda ela se resuma a uma abordagem do matar-se, mas, por

se tratar de algo tão presente e reiterado em tão diversas formas, o elemento suicídio pode ser associado a uma estética particular que agrega uma força e torna impactante a leitura dos seus contos.

Esse viés da redação do autor, utilizando-se, nos contos até aqui apresentados, do personagem-escritor em desespero, que cogita matar-se, bem como uma escrita que busca a perfeição e que se concretiza encenando um suicídio, é bastante peculiar, pois acena para o fracasso e dele retira seu sucesso, aponta para a autodestruição do personagem-escritor, mas o salva dela quando narra essa possibilidade de morte. Agamben sustenta que, no fazer artístico,

> Maestria não é perfeição formal, mas, exatamente o contrário, é conservação da potência no ato, salvação da imperfeição na forma perfeita. Na tela do mestre ou na página do grande escritor, a resistência da potência-de-não se assinala na obra como o íntimo maneirismo presente em cada obra-prima (2018, p. 68).

Logo, é da potência-de-não que surgem o maneirismo de cada obra-prima, seu caráter peculiar, um estilo, uma estética própria do seu autor, o que em parte considerável dos textos de Sérgio Sant'Anna pode ser o suicídio, haja vista a recorrência do tema e as diversas nuances que assume. Em "Um conto obscuro", "Invocações", "Entre as linhas" e "O conto", o temor pelo fracasso conduz os escritores à narração de suas próprias incapacidades, narrar a imperfeição os conduz ao êxito, funciona como uma estratégia, um jogo narrativo, afinal errar, estar em errância, possibilita experenciar novas possibilidades, novas escritas. Em "Páginas sem glória", o narrador de Sant'Anna deixa entrever essa estratégia ao descrever uma jogada de futebol fracassada como uma grande jogada: "foi uma obra-prima até mesmo no ponto em que foi quase perfeita, pois existe algo de rígido, morto, na perfeição" (SANT'ANNA, 2012, p. 123). Transpondo essa ideia para a construção textual do autor, vemos que a presença recorrente do suicídio nos contos, o tom ensaístico, a reflexão e a confissão da dificuldade de escrita são marcas da maestria de Sérgio Sant'Anna, a "salvação da imperfeição na forma perfeita" (AGAMBEN, 2018, p. 68), uma beleza que se constitui e é veiculada de um modo peculiar.

Partindo para outra narrativa, "*Talk show*", presente em *Anjo Noturno* (2017), lançamos um olhar sobre a ironia, também presente no retrato do escritor angustiado que, diante do insucesso, cogita tirar a própria vida. Nesse conto, Sant'Anna suaviza a carga dramática e insere o humor. Um escritor caído no ostracismo, Célio Andrade, é convidado a participar de um *talk show* – programa de auditório de cunho sensacionalista – e vai a

contragosto, porque precisa do cachê. Na gravação, arguido pela apresentadora, Edwina, em determinado momento ele faz uma revelação, entrando no jogo de exposição do programa:

> Sinto uma aflição terrível. Faria qualquer coisa para ter um pouco de paz e isso é muito perigoso. Edwina me lançou um olhar penetrante, como se, num lampejo, houvesse compreendido todas as significações embutidas na minha última frase. E poderia ter aproveitado a deixa para me perguntar sobre morte e suicídio, temas a respeito dos quais eu conseguiria discorrer à vontade. Na verdade, eu estava acometido pela ânsia catártica dos que aprisionam por muito tempo os sentimentos (SANT'ANNA, 2017, p. 10).

A apresentadora, no entanto, evita abordar o assunto, preferindo inquirir sobre a vida amorosa e sexual de Célio, ao passo que se aproxima fisicamente dele. Durante o programa e após, nos bastidores, sucedem diversas circunstâncias embaraçosas ou mesmo hilárias que diluem o peso das reflexões melancólicas do escritor, e isso se reflete, também, em suas respostas à Edwina. O cenário do *talk show* simula uma sala de estar, bebidas alcoólicas de marcas patrocinadoras são servidas e estão disponíveis para os entrevistados. Célio afirma ter sido a embriaguez que o motivou a, em um ato impulsivo, aproximar-se, agora ele, da apresentadora no sofá, e afastar-lhe o bojo do vestido, sugando-lhe o seio. O escritor deixa a todos – entrevistadora, público e produção – paralisados, encerrando, dessa maneira inesperada, a sua participação no programa.

A essa atmosfera *nonsense* soma-se o fato de uma convidada do *talk show* estar atrasada, Luísa Monteiro, jovem cantora que está em recuperação do vício do álcool e das drogas. A moça aparece já no fim do programa, dopada. Célio, vendo-a pelo monitor, nos bastidores, se enamora da figura frágil dela. Na sequência da narrativa, destaca-se que, dias depois da aparição no programa, Luísa Monteiro acaba por se suicidar.

A cena de Célio assediando Edwina vai ao ar porque, depois de conjecturar, a produção e a apresentadora acreditaram que isso aumentaria a audiência. Célio, por sua vez, termina considerando também o escândalo vantajoso, algo que pode promover a ele e a sua obra. Na mesma direção, com o suicídio da cantora Luísa, o número de vendas de seus discos aumenta exponencialmente. Ressalta-se, assim, nessa narrativa – e em outras como "O espetáculo não pode parar", de *Notas de Manfredo Rangel, repórter* (1973); "O duelo", de *A senhorita Simpson* (1989), e "A suicida", de *O livro de Praga* (2011) –, a visibilidade e, junto com ela, o retorno financeiro que a exposição de fragilidades proporciona aos artistas; o suicídio como um elemento que promove e valoriza suas obras.

Em "*Talk show*", o mesmo escritor autodepreciativo, que cogita se matar, comete peripécias hilárias e, por fim – na contramão de sua postura inicial, que considerava o programa muito pequeno diante de sua obra e sua capacidade intelectual –, acaba por agir como qualquer outra celebridade polêmica, chegando ao ponto de se render ao apelo midiático que critica, alegrando-se com a vantajosa visibilidade que terá a partir da exposição de seu ato escandaloso.

A ironia é matéria literária complexa, são diversas as definições por conta de sua natureza semântica, cada aparição, cada caso suscita múltiplas possibilidades interpretativas. Para Søren Kierkegaard, uma característica presente em todos os conceitos de ironia é o ato de dizer o contrário do que se pensa, ou seja, a palavra não coincide com o sentido que lhe é atribuído, mas com o seu sentido oposto. Ela cria uma incompreensão momentânea, mas que logo deve ser descoberta (KIERKEGAARD, 1991, p. 215-216). Segundo Massaud Moisés, "a ironia funciona, pois, como processo de aproximação de dois pensamentos, e situa-se no limite entre duas realidades, e é precisamente a noção de balanço, de sustentação, num limiar instável, a sua característica básica, do ponto de vista da estrutura" (2009, p. 247). Nesse aspecto, a ironia não significa apenas o contrário do que foi dito, mas se amplia para múltiplos sentidos. No conto "*Talk show*", de Sérgio Sant'Anna, não se excluem as possibilidades interpretativas dos elementos presentes no texto, o autor a utiliza como forma de manipulação de sentidos para falar do ato de escrever e do suicídio. A ironia, então, está na ambiguidade entre o jocoso e o sério ou, como afirma Linda Hutcheon, em "uma percepção oscilante e, contudo, simultânea de significados plurais e diferentes" (HUTCHEON, 2000, p. 102).

"*Talk show*" finaliza com Célio Andrade em casa, dias depois, assistindo à exibição do programa de que participou, então ele pondera:

> Entre todas as figuras no vídeo, a que mais acabou por me comover foi a minha própria: eu ali com meu surrado colete de tantas histórias; meus vincos no rosto, os tiques nervosos; a palidez mortiça dos que transferem sua vida para as folhas de papel, sempre se equilibrando na corda bamba sobre o precipício do fracasso (SANT'ANNA, 2017, p. 45).

Assim, podemos dizer que a ironia que o conto assume é, apesar das passagens cômicas, também melancólica. Interessante salientar que, de algum modo, Sérgio Sant'Anna se inscreve no seu personagem escritor, triste e travesso ao mesmo tempo. A escolha do nome Célio Andrade não é gratuita, pois sabemos que o nome do seu criador é Sérgio Andrade Sant'Anna. Mais uma brincadeira? Também, posto que é do feitio do autor

ampliar os significados, não os reduzir. De todo modo, em "*Talk show*", mais uma vez, escritor e fracasso aparecem lado a lado, juntamente com a ideia de suicídio pairando sobre eles, como fica claro quando ele diz que "há horas em que sinto que está prevalecendo em mim Tânatos, o impulso da morte" (SANT'ANNA, 2017, p. 40).

Os contos analisados neste capítulo apontam para uma busca de beleza, da arte escrita como modalidade de salvação. Nos textos realizados pelos escritores, por sua vez, estão expostas a potência e a impotência de criá-los. Essas forças, aparentemente contrárias, tais como Eros e Tânatos, são somadas, e o resultado são os contos que se constroem enquanto se desconstroem. Ironicamente, as narrativas se fazem na declaração de sua própria incapacidade de se fazerem. Elas apontam, ainda, para um escritor – personagem textual ou personagem que Sérgio Sant'Anna criou de si mesmo – que se flagela para se edificar. Escrever, para nossos protagonistas, é salvar-se do suicídio, até porque são os fragilizados que precisam ser salvos, os que estão sob riscos (no papel e na tela, inclusive). Na aproximação dele, escreve-se, foge-se do fantasma da morte de si para originar o texto, ou utiliza-se o suicídio, ele mesmo, como matéria textual e estratégia narrativa. Em ambos os casos, o tema acaba sendo um movente da escrita literária. Desse modo, o suicídio salva, marcando, com efeito, esses contos de Sérgio Sant'Anna com uma resistência do ato de criação literária, que, para Deleuze, é a liberação de "uma potência de vida que estava aprisionada" (1996 apud AGAMBEN, 2018, p. 60).

3 SALVAR A SI

Um conto minúsculo de Sérgio Sant'Anna

Desde criança que sou meio triste, melancólico. Por causa disso fiz n anos de psicanálise, tentei a arte, amores, tudo, para ser feliz. E eis que descubro que sou feliz sendo mesmo triste e melancólico.

(Sérgio Sant'Anna, 2019)

Na literatura contemporânea, vemos uma intensificação de textos que se utilizam de dados biográficos ou que se anunciam como completamente biográficos. Nesse caleidoscópio de perspectivas e vozes, há narrativas que ora se inclinam mais para a biografia, ora mais para a ficção. Ao nos debruçarmos sobre elas, não podemos perder de vista a indeterminação, pois, se, por um lado, todo texto literário possui uma certa dimensão autobiográfica – pois emana de uma consciência individual que, todavia, nunca é de um só indivíduo –, por outro, o caráter inventivo se faz presente, mesmo em textos essencialmente autobiográficos. Em outras palavras, do mesmo modo que nos é impossível afirmar que uma obra ficcional não perpassa, em nada, a experiência de seu autor; é impossível afirmar a autobiografia como retrato fidedigno do real. Tais posturas são utópicas, pois ambos os textos, em maior ou menor medida, são invenções.

Nas palavras de Paul de Mann, "assim como afirmamos que todos os textos são autobiográficos, devemos dizer que por isso mesmo nenhum deles o é ou pode ser" (1979, p. 922). Isso ocorre porque toda ficção passa pela experiência do autor com o real, o que não equivale a dizer que essa vivência está diretamente aplicada; ela pode ser alterada, elidida, reiventada, de tal forma que o conteúdo do texto estará completamente afastado da experiência do autor com o real. Ademais, a esse fato soma-se a experiênca do leitor, ou seja, entre o que se produz e o que se lê, ao final dessa troca, há muitos ruídos.

No outro extremo, todo texto autobiográfico, por mais que se pretenda "puro", não está imune à inventividade. Quando se conta uma história real, se excluem várias nuances dessa história, pois a narrativa não comporta a totalidade, é impossível. Além disso, vale lembrar que, quando um autor se recria, enquanto personagem de seus textos, ele expõe a visão que tem de si ou mesmo a que deseja que o leitor tenha. Assim, há muitas variáveis que excluem essa pureza biográfica nos textos que utilizam essa alcunha.

Analisando narrativas de autores que escrevem sobre eles próprios, percebemos que "a coincidência pessoal 'na vida' da pessoa de quem se fala com a pessoa que fala não

elimina a diferença entre esses elementos no interior do todo artístico" (BAKHTIN, 2011, p. 139). O fato de o escritor estar em um tempo, o da escrita, falando de si como um outro, o que esteve no tempo da vida (passado), já atesta isso. O autor não é a personagem que ele cria de si mesmo, a qual, no texto literário, fica restrita, visto que, como qualquer outra personagem, é também "uma estrutura limitada, obtida não pela admissão caótica dum sem-número de elementos, mas pela escolha de alguns elementos, organizados segundo uma certa lógica de composição, que cria a ilusão do ilimitado" (CANDIDO, 2002, p. 58-60). Todavia, não devemos desconsiderar a individualidade que se assinala nesses textos e marca uma tendência literária em nossos dias.

Após tantas idas e vindas na Teoria da Literatura sobre o papel e a importância do autor – que chegou a ter morte declarada por Roland Barthes em *A morte do autor* (1967) –, eis que ele volta a assumir um protagonismo no texto literário. Na contemporaneidade, contrapondo-se a um "mundo de fronteiras instáveis e cada vez mais voltadas para uma globalização, há um retorno à valorização do indivíduo, um coringa capaz de carregar em si as memórias de tempos e espaços vivenciados" (ORTHOF, 1996, p. 55). O autor resgata sua memória e se insere em suas narrativas de modo mais incisivo, assumindo, assim, o papel de "figura e fundo de sua própria história" (ORTHOF, 1996, p. 55).

Entre as variadas formas biográficas que se apresentam, está a autoficção. Esse termo foi cunhado por Serge Doubrovski, em 1977, na contracapa de seu romance *Fils*. Nesse momento, o autor apenas tentava definir a natureza de sua própria obra, misto de ficção e autobiografia. Tal inovação, no âmbito da crítica e da teoria literárias, despertou questionamentos, pois gerou uma dificuldade em definir os limites do gênero, principalmente quando se tentava diferenciar este da autobiografia. Somada a esse conflito, a ênfase na autoria era e ainda é vista com certa desconfiança entre alguns críticos, na medida em que, além de enfatizar o criador em detrimento da obra, eles consideram que a narração da experiência pessoal diminui a criação artística dos textos e os empobrece em termos de inventividade e estética, já que a estrutura narrativa estaria previamente pronta.

A respeito da autobiografia e da autoficção, é preciso esclarecer que se referem a gêneros distintos, com características delimitadas. A autobiografia é um texto não ficcional, ou seja, ele pretende reproduzir a realidade vivenciada pelo seu autor. Philippe Lejeune, em *O pacto autobiográfico* (1975), estabelece que esse é um contrato de leitura entre o autor e o leitor, baseado na veracidade das informações transmitidas. Dessa forma, na autobiografia, autor e narrador protagonista possuem a mesma identidade, e os fatos narrados estão comprometidos com uma ideia de verdade. Na autoficção, por sua vez,

existe o propósito de extinguir as fronteiras entre realidade e ficção, gerando ambiguidade. O pacto autoficcional é oximórico,

> [...] se caracteriza por ser contraditório, pois rompe com o princípio de veracidade (pacto autobiográfico), sem aderir integralmente ao princípio de invenção (pacto romanesco/ficcional). Mesclam-se os dois, resultando no contrato de leitura, marcado pela ambiguidade, em uma narrativa intersticial (MARTINS, 2015, p. 46).

Assim, a autoficção, diferentemente da autobiografia, se situa no entrelugar, na ambiguidade entre realidade e ficção. Diante de um texto dessa natureza, não sabemos que elementos foram inventados e quais foram colhidos das memórias vividas por seu autor. Todavia, também entendemos que a autenticidade presente nas autobiografias decerto é uma ilusão. É a estudiosa Ana Faedrich Martins que explicita, mais claramente, as diferenças entre os gêneros. Para ela, "o movimento da autobiografia é da vida para o texto, e da autoficção, do texto para a vida" (MARTINS, 2015, p. 47), ou seja, no primeiro caso, o autor é alguém reconhecido, famoso, que relata essas experiências relevantes para estar em uma biografia, e o interesse está nas curiosidades sobre o autor, não no texto. No caso da autoficção, o texto literário possui mais relevância, há elementos da vida do autor, porém "os biografemas estão ali funcionando como estratégia literária de ficcionalização de si" (MARTINS, 2015, p. 48).

O autor que retorna na autoficção não assume uma autoridade discursiva, pois não existe um compromisso com a verdade dele mesmo; antes, a sua presentificação no texto deixa uma marca de ambiguidade entre autor e personagem-autor. Diana Klinger resume autoficção como

> [...] um discurso que não está relacionado com um referente extratextual (como no caso da autobiografia), mas também não está completamente desligado dele. A autoficção participa da criação do mito do escritor, uma figura que se situa no interstício entre a 'mentira' e a 'confissão'. A noção do relato como criação da subjetividade, a partir de uma manifesta ambivalência a respeito de uma verdade prévia ao texto (2006, p. 53).

Isto é, a autoficção se situa entre o real e o imaginário e, ao mesmo tempo que eles a compõem, não se sabe em que grau, quais episódios aconteceram e quais foram inventados pelo autor. O fato é que essa estratégia narrativa tem sido utilizada por muitos escritores, sendo captadas pelas editoras como uma aposta comercial diante do grande número de leitores que se interessam por textos dessa natureza. A respeito do caráter

lucrativo desses textos, há críticos que estabelecem uma distinção, não considerando autoficção livros escritos com "motivações midiáticas, originadas de razões eticamente questionáveis e com qualidade literária dúbia" (MARTINS, 2015, p. 52), pois faltam a esses textos a preocupação com o texto, o movimento da obra para o autor e o projeto estético.

É interessante destacar que a maioria dos leitores não é especializada e, diante de textos de natureza biográfica, parece se atrair muito mais pelo que há de supostamente real; isso significa que eles leem buscando o autor, sua verdade e vida, de modo que essa "materialidade" se sobrepõe, e a ficção pode ser descartada ou assumida, na leitura, como também real. Já alguns estudiosos da academia, como dissemos, assumem uma postura dúbia, ora reconhecem a autoficção como um novo gênero, ora enfatizam que não há nenhuma novidade, pois tal técnica já fora utilizada por escritores como Proust no seu *Em busca do tempo perdido* (1913). As dúvidas de uma certa ala da academia parecem se originar aí porque, como afirma Philippe Gasparini, não se determinou ainda "se a autoficção é o nome atual de um gênero ou o nome de um gênero atual" (2014, p. 184).

A popularidade que os gêneros autobiográficos assumiram, nas últimas décadas no Brasil, pode ter seu início a partir dos anos 1975, momento em que havia uma "preocupação mais ampla da literatura brasileira que [...] procurou trazer à tona uma revisão dos acontecimentos políticos que marcaram os Governos Militares sobretudo de 1968 a 1974" (BRANDÃO, 1996, p. 78). Tempos depois, surgiram relatos bastante lidos, como *O que é isso companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira, *Feliz ano velho* (1982), de Marcelo Rubens Paiva, e *Os carbonários* (1998), de Alfredo Sirkis, que visavam ativar essas memórias a partir de abordagens pessoais. Todavia, nem sempre as narrativas de si foram populares em nosso país.

> Em 1900, quando o político e escritor Joaquim Nabuco publicou seu livro de memórias intitulado *Minha formação*, seguindo os moldes do clássico relato autobiográfico exemplar, os pudores daquela época impediram uma boa recepção da obra: embora o autor tivesse evitado os personalismos confessionais que hoje abundam [...]. Tal gesto se considerava vulgar: na alta sociedade brasileira do século XIX e inícios do XX, essa construção da imagem de um "eu triunfante" denotava um flagrante atentado ao recato (SIBILIA, 2015, p. 355).

A perspectiva narrada é muito diversa da atual, em que, cada vez mais, o autor aparece em suas obras, e isso agrega um valor de interesse, pois atrai muitos leitores. A autopromoção, hoje, para além da intencionalidade do autor, é inerente a um texto de cunho

biográfico e perdeu bastante a conotação negativa, embora ela ainda exista, como já destacamos. Muito dessa perda se deve à época em que vivemos, cativa da cultura midiática, na qual a vida comum de qualquer pessoa, igualmente comum ou não, passa a ter alguma relevância e destaque, como é perceptível nas redes sociais e nos *realities shows*, por exemplo. Retomando o pensamento sobre a autoficção, para Klinger, ela "se inscreve no coração do paradoxo deste final de século XX: entre o desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma 'verdade' na escrita" (2006, p. 22). Ressaltamos que tal impossibilidade não é exclusiva da escrita; ela marca todas as linguagens, inclusive as visuais. Um rosto sorridente, por exemplo, não é igual a uma pessoa feliz. Assim, a impossibilidade ocorre em todos os âmbitos e se intensifica à medida que o tempo avança, inclusive de modo negativo, uma vez que fenômenos como *fake news* e pós-verdade fazem parte desse movimento de indeterminação entre a realidade e a invenção.

É imersa nessa problemática da ambiguidade que está parte da produção contística de Sérgio Sant'Anna, e, se fizemos este breve apanhado teórico sobre a escrita de si, foi para deixarmos claro que consideramos as variantes de leitura e os valores que pairam sobre os textos de natureza biográfica. Assumimos alguns contos de Sant'Anna como autoficção, visto que o autor não declara serem eles autobiográficos, contudo também não o nega. Há notas nas contracapas e orelhas dos livros nos informando sobre a inserção de elementos biográficos no texto, bem como, em entrevistas, o autor afirma que, em seus textos, mescla fatos de sua vida com certa inventividade.

Diante do exposto, dois aspectos serão investigados neste capítulo: o fato de Sérgio Sant'Anna ter tentado suicídio e ter escrito, em seguida, o conto "A barca da noite" – de *O voo da madrugada* (2003) – relatando o ocorrido; e o fato de a morte de si aparecer constantemente em suas obras, como se ele ensaiasse, experimentasse o tema e, talvez, a própria morte, dando vazão a Tânatos, pulsão de morte. O autor declara sua escrita como ensaística; em muitos dos seus contos, como vimos no capítulo anterior, costuma refletir sobre a criação narrativa que ali acontece, em uma atitude metaficcional. Ao inscrever essa autoconsciência em seus textos, ele chama a atenção do leitor para o fato de que se está diante de um texto literário, que se trata de uma criação; em contrapartida, como destacamos, o elemento biográfico está presente e imiscuído nessa metaficção.

Hutcheon, em *Narcissistic narrative: the metafictional paradox* (1980), considera que

> ‘Metaficção’... é ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou lingüística. “Narcisista” – o adjetivo qualificativo escolhido aqui para designar essa autoconsciência textual – não tem sentido pejorativo, mas principalmente descritivo e sugestivo, como as leituras alegóricas do mito de Narciso... (HUTCHEON, 1984, p. 1 apud REICHMANN, 2006, p. 2).

Além de ser uma ficção que pensa a si mesma enquanto se faz, expondo, assim, sua natureza e elaboração, a metaficção também se caracteriza pela ampliação da forma e do significado nas obras. Reichmann, em uma versão resumida do prefácio de *Narcissistic narrative*, salienta a pluralidade de sentidos desses textos, sendo impossível atribuir uma só interpretação (REICHMANN, 2006, p. 1), ou seja, de modo semelhante à autoficção, a metaficção atua no campo das ambiguidades, sustentando a abertura, as possibilidades de leitura que a narrativa permite.

Os contos de Sant’Anna que trabalharemos neste capítulo possuem aspectos autoficcionais e metaficcionais, simultaneamente; há um duplo jogo da ambiguidade sendo agenciado: a coincidência ou não da vida do autor com as situações narradas; a exposição do modo de contar; o lembrete constante de que há alguém escrevendo aquele texto, tomando as decisões que ampliam os sentidos do narrado. Dessa forma, a construção textual de Sant’Anna se sustenta na dúvida explícita, na pluralidade de sentidos, porém com a exposição constante do biográfico, o que pode ser verificável nos paratextos.

A sustentação da dúvida é um elemento fundamental para o efeito das narrativas. Segundo Vilém Flusser, a dúvida é uma “procura de certeza que começa por destruir a certeza autêntica para produzir a certeza inautêntica” (2011, p. 22), e tal inautenticidade possui valor positivo, pois permite a exploração dos possíveis, a ampliação e a descoberta. “A dúvida, como exercício intelectual, proporciona um dos poucos prazeres puros” (FLUSSER, 2011, p. 21), assim, pensando no leitor acessando os textos de Sant’Anna, seria um elemento provocador de fruição, um efeito estético. O escritor estabelece um recurso narrativo com diversas camadas, sustenta a interrogação e empreende, ainda, um jogo com o leitor em que, embora não se configure como a presença do autor na obra, mas da personagem que ele cria de si mesmo, gera também um espelhamento, no qual ele chega a utilizar o próprio nome.

Neste capítulo, nos deteremos ao conto “A barca da noite”, de *O voo da madrugada* (2003), buscando analisar a transposição da tentativa de suicídio do escritor carioca para a sua literatura. Examinaremos, ainda, os contos “A mãe” e “A rua e a casa”, ambos de *Anjo noturno* (2017), focalizando as passagens em que Sant’Anna declara seus primeiros

contatos e pensamentos sobre o suicídio, inserindo no jogo da dúvida e das ambiguidades textuais o modo como o tema afetou sua vida e sua escrita.

O conto "A barca da noite" se inicia da seguinte forma:

> Há coisas que não parecem estar acontecendo com você, como estar internado na clínica psiquiátrica após uma tentativa para valer de suicídio, pela ingestão de dezenas de soníferos e tranquilizantes, depois de haver calafetado com tiras de jornais as portas da cozinha e aberto o gás do forno do fogão junto ao qual você se deitou para morrer, cedendo, finalmente a uma angústia mortal e impiedosa que, nos últimos três meses, não lhe deu trégua (SANT'ANNA, 2003, p. 106).

Esse conto poderia ser classificado como autobiográfico, mas, a princípio, não há nenhum aviso prévio na narrativa que conduza o leitor a crer que todos os fatos narrados ali ocorreram na vida do autor. Entre descrições ficcionais, fala-se, na orelha do livro no qual se insere, em *O voo da madrugada*: "da oscilação entre a voz do narrador e a do próprio escritor que dá contornos vitais e inovadores à escrita, como nas belas invocações da memória do autor". Textualmente, no conto, o que gera uma desconfiança inicial é o fato de o narrador protagonista falar explicitamente, de forma bastante realista, sobre a tentativa de suicídio. Tal abertura parece ser facilitada pela abordagem escolhida; o narrador protagonista trata a si como um outro, o "você", em uma perspectiva que, ao mesmo tempo que se faz autorreflexiva e, portanto, mais franca, projeta esse "eu" para fora, de modo a conseguir esmiuçá-lo. Seria apenas o conto 12, dentre os 17 que compõem o livro, não fosse a declaração de que "a única coisa que você pode fazer para elevar-se um mínimo que seja, na situação em que se encontra, é escrever um conto [...], esse pequeno conto de um sobrevivente" (SANT'ANNA, 2003, p. 108). E, na sequência do relato sobre a tentativa de suicídio, há um asterisco marcando o início de um breve conto ensaístico, que se narra como se contasse um sonho, no qual o "você", mais uma vez, assume papel de protagonista. A narrativa começa com a seguinte construção: "no seu conto" (SANT'ANNA, 2003, p. 109). Assim, à figura do narrador protagonista, um contista, se sobrepõe a do autor, real, do conto.

Diante do indício de personagem e autor serem a mesma pessoa, mesmo que não conhessessêmos a obra de Sérgio Sant'Anna e o uso constante de elementos autobiográficos em seu texto, consideraríamos a hipótese de que a tentativa de suicídio é verdadeira, pois, para além do próprio conto, há narrativas anteriores, em *O voo da madrugada*, que já assumem caráter confessional. Assim, no mínimo, nós, leitores, iremos

suspeitar de que a personagem pode ser mesmo o escritor, já que, também, fomos avisados pelo paratexto da orelha do livro. No conto, por sua vez, existe a história da tentativa de suicídio de um contista (do qual há indícios de ser o próprio autor), seguida da escrita anunciada de um conto, que se faz; isso coloca "A barca da noite" nos caminhos da autoficção e da metaficção.

Ambas as abordagens convocam o leitor a tomar parte do narrado e escolher um caminho dentre os que se apresentam. Ele pode optar pela ficcionalidade e desconsiderar a vida do autor ou pode assumir a narrativa como real, checando ou não as informações nos paratextos. Além disso, devido ao conto elaborado dentro de "A barca da noite", o leitor é forçado a reconhecer a narrativa de Sant'Anna como uma construção. É algo que está explícito, como destaca Hutcheon a respeito da metaficção, mas que, paradoxalmente, reivindica que esse leitor "participe, que se envolva intelectual, imaginária e efetivamente na re-criação deste texto" (REICHMANN, 2006, p. 3). Se, por um ângulo, a construção explícita afasta os biografemas do conto, dando ênfase ao caráter ficcional; por outro, a separação que se estabelece dentro da narrativa pode também ser lida como um divisor: até aqui eram fatos, agora começa a ficção.

Há uma tendência autobiográfica nas formas de arte e expressão que coadunam a suspeita aqui delineada. Assim, durante a leitura, conforme assinalamos, minimamente paira uma desconfiança de que os fatos lidos em "A barca da noite" são reais. Tal dúvida pode ser deixada de lado, e assumida como verdadeira ou falsa, ou pode ser verificada, buscando-se confirmação da tentativa de suicídio nos paratextos, o que representa uma tendência. Segundo Renato Prelorentzou,

> [...] o romance autoficcional como que vaza para os paratextos, pede para que sua leitura continue nas notas, nos prefácios, nas dedicatórias, nas quartas capas, nas entrevistas que o autor concede, autógrafo em que assina seu nome, nas informações e *press releases* que sua editora distribui, na recepção que a crítica lhe faz. E, assim, por tudo isso, a autoficção exige que se pense em noções de verdade e verossimilhança para além da coerência interna, que se abrace a solução difícil do extratextual (2017, p. 220).

Não estamos tratando de um romance e sim de um conto, mas o contexto é similar. Em "A barca da noite", a autoficção de Sérgio Sant'Anna estaria presente na medida em que o autor insere indícios de um texto autobiográfico, mas nos alerta vagamente a esse respeito, não sendo determinadas quais narrativas trariam as memórias e a voz do autor, como anunciado na orelha do livro. A fim de tornar todo o contexto ainda mais ambíguo,

no mesmo conto, o narrador escreve um outro, ficcional, com ares de sonho, aumentando nosso conflito entre a crença e a descrença perante o narrado. Em vista da ambivalência, alguns leitores podem ser instigados a procurar, nos paratextos, o esclarecimento sobre o que ficou obscuro no conto. Na busca que empreendemos, encontramos uma entrevista que Sant'Anna concedeu a Daniel Benevides. Quando questionado sobre se o suicídio é algo que sempre esteve em sua cabeça, o autor responde:

> Sempre esteve, mas agora de formas diferentes. Hoje, eu não pensaria em me suicidar de modo algum. Mas uma vez tentei. Eu tinha uma namorada, saí da casa dela numa ansiedade brutal, não estava cabendo dentro de mim. Fui para casa, onde eu tinha um coquetel de antidepressivos e ansiolíticos. Botei tudo na boca. Mas ela telefonou para lá e ninguém atendeu, obviamente, e ela acabou me socorrendo. Fizeram o diabo comigo, mas felizmente eu não estava consciente. Não me grilo de falar disso porque até coloquei num conto, "A barca da noite" (de O voo da madrugada). Está tudo relatado aí. Escrevi esse conto na clínica psiquiátrica (SANT'ANNA, 2014).

Em termos comparativos, a entrevista contém as mesmas informações de "A barca da noite". Conforme narrado no conto, Sérgio Sant'Anna foi salvo pela namorada, que havia notado certa inquietação dele no almoço e, mais tarde, tentou contatar-lhe pelo telefone, mas sem sucesso. Preocupada, ela decidiu ver como ele estava, já que morava perto e possuía a chave do apartamento. Ao entrar, encontrou o escritor caído na cozinha e chamou imediatamente o socorro. Sérgio Sant'Anna ficou hospitalizado em coma por quatro dias, mas se recuperou. Apesar desses dados passíveis de verificação, não podemos acreditar na declaração de que "está *tudo* relatado aí" (SANT'ANNA, 2014, grifo nosso), pois o conto, por mais próximo que tentasse ser, não seria o real; é a visão do escritor sobre os fatos transmitida via linguagem e não a trivial, mas a estetizada, índice que afasta ainda mais a ideia de reprodução exata do ocorrido.

A leitura de "A barca da noite" nos impacta por conta da tentativa de suicídio, pela forma escrita que a narrativa assume e por veicular vivências do autor. Todavia, o aspecto de realidade inserido no conto está a serviço da elaboração da obra, não visa destacar o autor em detrimento dela. O foco não é dar a conhecer a vida de Sant'Anna, não há promoção explícita de sua biografia visando atrair leitores, em um processo de marketing pessoal. O que percebemos é um projeto estético sendo desenvolvido tanto nessa narrativa quanto nas outras de *O voo da madrugada*, ou seja, o foco está na obra, na sua elaboração. A legitimidade literária não está no "eu" do autor, mas no próprio texto enquanto produto estético.

Por outro lado, narrativas de natureza biográfica, inegavelmente, ganham mais força por se tratar de algo que teria acontecido; elas representam o desejo/carência de verdade do leitor se manifestando. O efeito que textos desse teor provoca é nomeado por Mikhail Bakhtin pelo seu valor biográfico. Não se trata se dizer que a vida real narrada possui maior ou menor relevância em detrimento de uma vida totalmente ficcional, como também não se trata de atribuir uma exemplaridade às autobiografias. Conforme salienta Diana Klinger, "o autor pode até mesmo mostrar a si como um 'fracassado', e esse será até um ingrediente com um *appeal* interessante para um leitor *voyeur*" (2013, p. 28). A interpretação que estudiosos da literatura, a exemplo de Ítalo Moriconi, Diana Klinger, Manuel Alberca ou mesmo autores como Bernardo de Carvalho, têm feito da autoficção, em seus escritos, demonstra uma preocupação com o fetiche retroalimentado por textos do gênero, com a apropriação da escrita de si para dar vazão a um narcisismo espetacular.

Se tal perpectiva negativa existe, por outro lado há uma outra leitura possível de que o valor biográfico "pode organizar não só a narração sobre a vida do outro, mas também o vivenciamento da própria vida e a narração sobre a minha própria vida, pode ser forma de conscientização, visão, enunciação da minha própria vida" (BAKHTIN, 2011, p. 139). Tomando esse conceito para o conto de Sant'Anna, é como se, por meio da escrita dele, o autor pudesse compreender melhor seu ato, organizar os fatos e ampliar sua visão, mais ainda por se tratar de uma autoficção aliada à metaficção, o que traz em si a ambiguidade e a ampliação dos sentidos. Sabemos que tal relato se trata de uma seleção, Sant'Anna escolhe o que contar, filtra a memória, insere elementos ficcionais e, pela voz narrativa, inclui um tom melancólico ou mesmo dramático. "A barca da noite" é um discurso que se encaminha sim pela biografia, mas principalmente é um discurso moldado para atingir certos efeitos literários. É nesses termos que estamos pensando o suicídio na perspectiva de o autor salvar a si mesmo: por meio da beleza, da arte.

A própria escolha do título do conto coaduna essa visão, pois remete à mitologia grega, à embarcação em que Caronte, barqueiro do submundo, conduz, sobre as águas do rio Aqueronte – que significa rio da dor –, a travessia das almas dos mortos para sua morada final, o Hades. Além disso, há a presença da noite – que reitera ainda mais o lado sombrio da barca e sua conexão com Caronte: tristeza, dor, morte. Na narrativa de Sant'Anna, a barca está presente no conto que ele, personagem-autor, escreve para atravessar a dor de haver sobrevivido à tentativa de suicídio e todas as consequências que esse ato acarretou em sua vida, como a tristeza dos filhos, o estigma social e a perda da namorada. Ele narra a si mesmo correndo para alcançar uma barca que faz a travessia entre duas cidades,

“pressente que perdendo-a, perderá também o passo certo do seu destino” (SANT’ANNA, 2003, p. 109). A embarcação de fato já partiu, o escritor a perde e vê, na barca que se afasta, a namorada perdida partindo, abraçada a um homem que é um duplo dele mesmo. Nesse momento, ele afirma que seu destino “partiu-se em dois: num deles você é o homem que ficou no cais, abandonado, ou na enfermaria clínica; no outro é aquele que seguiu em frente na escuridão aconchegante, e você o representa como quiser” (SANT’ANNA, 2003, p. 110). Algo na existência do autor morreu e se foi, mas pode ser recriado, representado via literatura. Além da vida que fica, após a tentativa de suicídio, há a que se inventa e pode ser beleza fixada em linguagem: “como numa caixinha de música na qual o leitor dá corda e a musiquinha e dança recomeçam” (SANT’ANNA, 2003, p. 110).

Trabalhando sua tentativa de matar-se, em “A barca da noite”, Sant’Anna dimensiona seu entendimento e o nosso, na medida em que se torna, nessa organização textual, um outro, personagem de si mesmo, possibilitando, assim, uma nova perspectiva. Conforme esclarece Leonor Arfuch, o valor biográfico “faz com que o relato de uma vida a ponha em ordem, ou seja, *em forma* e, portanto, em sentido, não apenas para quem o narra como também para quem o recebe” (2012, p. 18, grifo da autora), é uma estetização do vivido, mais ainda por se mesclar com elementos ficcionais e metaficcionais. Na leitura, nos deparamos com a evidência de que estamos diante de um texto literário; a mescla entre biográfico, ficcional e desnudamento da elaboração do conto nos coloca diante da dúvida, entre uma memória resgatada e a invenção. Tal efeito de suspensão é pensado e tem como fim último o compromisso literário.

Uma das características da autoficção é seu viés terapêutico, sua presença não é obrigatória para definir o gênero, mas ele se apresenta em todas as formas da escrita de si. Transformar ou inserir dados biográficos em narrativas literárias pode significar também “desnudar-se para se enxergar e se entender melhor. Escrever para aliviar. Fabular um sofrimento para elaborá-lo. Colocar na realidade das palavras uma experiência traumática para compartilhar o sofrimento e reestruturar o caos interno” (MARTINS, 2015, p. 55). Além de reiterar a busca de salvação, esse encaminhamento interpretativo é bastante pertinente para “A barca da noite” se pensamos que se trata de uma tentativa de suicídio rememorada na narrativa a partir de um tom angustiado e melancólico, ao qual se somam as informações da entrevista do autor já transcritas aqui. Salientamos, novamente, que tal representação que o autor faz de si mesmo pode ser interpretada como estratégia narrativa, o que não negamos e buscamos também destacar, afinal uma possibilidade não anula a

outra; “se as verdades são esquivas e os fatos, difíceis de serem determinados, isso não quer dizer que eles não existam” (GAY, 2010, p. 142).

O conto “A barca da noite” é escrito quando Sérgio Sant’Anna acorda do coma, em uma tentativa de dar ordem ao ocorrido, buscar um sentido. A forma que escolhe para relatar sua experiência é o conto, gênero que, conforme aponta Cortázar, “é uma verdadeira máquina de criar interesse” (1993, p. 122-123), ou, numa comparação entre ficção e boxe, ele diz que o conto vence por nocaute, diferentemente do romance, que vence por pontos (CORTÁZAR, 1993, p. 152). A maneira instantânea como o gênero nos atinge é potencializada pela tentativa de suicídio, como um dado autobiográfico, em “A barca da noite”. O discurso de Sant’Anna exemplifica o retorno do autor, que, na autoficção, dilui as barreiras entre realidade e invenção, nos atraindo para o texto, na medida em que proporciona certa identificação. Mesmo que o suicídio seja ainda um tabu na sociedade, a maioria das pessoas já pensou sobre ele ou teve contato com ele em algum momento. Nesse aspecto, pode haver uma aproximação, o pensamento de que o autor é um ser como eu, alguém que existe e está exposto às mesmas vicissitudes do estar no mundo, mas isso não significa que nós pensamos ou agimos do mesmo modo. A identificação aqui não perpassa a noção de que as ações e os valores do autor em seus textos reproduzem exatamente as nossas, pode ser, inclusive, o oposto, podemos nos reconhecer enquanto alguém que não somos, reconhecer a ausência. Em “A barca da noite”, essa atração ocorreria a partir da aproximação com um autor suicida que expõe sua fraqueza, tratando de um assunto socialmente silenciado de forma tão aberta e detalhada que o conto ganha maior peso por agregar as forças da sinceridade e da autenticidade.

Esse efeito podemos perceber no trecho a seguir de “A barca da noite”:

> Quando você se deu conta de que estava vivo e prisioneiro na clínica psiquiátrica, experimentou uma raiva imensa, a par de uma nostalgia da morte, uma saudade do fim de tudo [...]. Você está aqui vencido e envergonhado, para sempre estigmatizado como membro de uma confraria macabra, mas que fracassou em sua prova. [...] E a única coisa que você pode fazer para elevar-se um mínimo que seja, na situação em que se encontra, é escrever um conto. Então você invoca as forças que talvez possam ativar-se no meio da sua grande fragilidade para que lhe concedam esse pequeno conto de um sobrevivente (SANT’ANNA, 2003, p. 108).

A escolha por esse narrador que fala consigo mesmo como se fosse um outro cria um certo afastamento que talvez tenha sido necessário para que Sérgio Sant’Anna visse o acontecido de fora e pudesse entendê-lo, pôr em ordem, em uma autorreflexão facilitada

pelo distanciamento que existe entre o "eu" que cometeu a tentativa de suicídio e o "eu" que sobreviveu a ela e escreve a narrativa. Ao mesmo tempo, quando ele utiliza o "você" pela primeira vez, nós podemos pensar que ele está falando conosco: "Há coisas que não parecem estar acontecendo com você" (SANT'ANNA, 2003, p. 106). E, de fato, essa construção tão ambígua, tão ampla, convida ao espelhamento, ao que o verbo "parecer" nos salta aos olhos. Apesar do "não", da negação da aparência, "não parece", a frase encaminha para o afirmativo, essas coisas apenas não parecem estar acontecendo com você, mas estão. Nesse sentido, o conto se inicia aproximando-nos do autor, como se um dia ele tivesse sido o outro, como nós, alguém que estava com o livro nas mãos, lendo a história de uma personagem que tentou se matar, até que algo mudou em sua vida e essa personagem se tornou ele mesmo. O uso do "você", que a princípio serve para estabelecer uma distância, termina também por aproximar, corroborando um espelhamento que pode ser expresso nos formatos "eu posso ser (como) você, você pode ser (como) eu", ou, nos termos de Belchior (1976), "eu sou como você"; há algo que pode nos tornar cúmplices, todavia eu não sou você, até porque só posso ser eu, mas essa limitação não impede o comover, a comoção. O próprio Sant'Anna que escreve já não é mais aquele que tentou suicídio, e, assim, se propagam os movimentos de aproximação e afastamento gerados durante a leitura da narrativa.

O contista fala de uma força que vem da fragilidade, e aqui, mais uma vez, entrevemos a presença de Tânatos e Eros, a potência-de-não realizar a escrita sendo incorporada e realizada enquanto potência. É essa a força que argumentamos ter o suicídio na literatura de Sérgio Sant'Anna, uma fragilidade que impacta e dá força ao texto. O conto salienta ainda outro ponto importante, que é a exposição ao preconceito que envolve os suicidas e do qual o narrador-autor passa a ser vítima. Na narrativa, ele expõe que, com seu ato, perde a namorada, ela se torna apenas sua amiga, e ele passa a ser visto, diante do outro, como "um homem com *a doença da morte*" (SANT'ANNA, 2003, p. 108, grifo do autor). Embora destacada no conto, a expressão "doença da morte" não compõe termo existente e associado ao suicídio nas diversas literaturas sobre o tema, todavia ela mescla duas percepções que cercam o ato: o fator doença mental e a ideia da repulsa ligada ao preconceito e à questão do contágio, como se a "doença da morte" fosse transmissível. O texto problematiza e revela certa visão do outro, enraizada no senso comum, a respeito da tentativa de suicídio. O estigma volta-se para ele, Sant'Anna, mas, a despeito disso, a publicação de "A barca da noite" é realizada, gerando certa exposição do autor.

Para além da ambiguidade, do jogo narrativo, pois essa "verdade" não conseguimos averiguar, podemos sair da esfera do texto produzido e pensar que Sant'Anna ponderou consigo mesmo o que implicaria publicar tal narrativa, tendo em vista que o suicídio é um tabu. Talvez ele tenha sido advertido sobre os perigos de tornar público algo tão delicado de sua vida pessoal, contudo, justamente por ser algo tão íntimo e delicado de tratar, ganha certa visibilidade e atua, inclusive, como um contraponto aos discursos preconceituosos do senso comum. É sobre os chocantes fatos de vida narrados – como uma tentativa de suicídio –, os quais funcionam como chamariz de leitores, que brota a desconfiança de parte da crítica literária, a qual vê textos dessa natureza como apelativos, os produtos mais vendáveis do atual mercado editorial.

Retomamos, da citação destacada, o seguinte trecho: "Então você invoca as forças que talvez possam ativar-se no meio da sua grande fragilidade para que lhe concedam esse pequeno conto de *um sobrevivente*" (SANT'ANNA, 2003, p. 108, grifo nosso). O vocábulo em realce está no título do primeiro livro lançado por Sérgio Sant'Anna, *O sobrevivente* (1969), ou seja, sua gênese literária já preconizava esse limiar vida e morte como estratégia narrativa. Seguindo nosso fio condutor inicial, a salvação, entendemos que sobreviver é salvar-se; salvar-se é sobreviver, "permanecer vivo depois de (algo), continuar a viver ou a existir, resistir" (HOUAISS; VILLAR, 2009) apesar de. É curioso notar que as forças de vida invocadas pelo contista para resistir advêm da fragilidade após tentativa de suicídio, a mesma que, não concretizada, recategoriza seu estar no mundo, tornando-o agora "um sobrevivente". A ideia de sobreviver traz, atrelada a si, a noção de que algo é precário, provisório, como se o perigo ainda estivesse rondando. A salvação pela beleza, pela arte, como já abordamos, expira, não é eterna, de modo que continuar escrevendo é uma renovação dela.

Sobreviver também aponta para a noção de que algo se sobrepõe à vida, está sobre o viver, espécie de acréscimo, peso ou, por outro viés, algo está acima do viver, o que configuraria uma elevação. Em nossa leitura, interpretamos que esse algo é a escrita; ela pesa sobre o escritor e ao mesmo tempo o eleva, no sentido de erguê-lo, tirá-lo do comum, colocando-o em outro estágio, o qual, por sua vez, aproxima-o da morte, na medida em que esta fica rondando, na constante suspensão "escrever ou morrer". Enfatizamos ainda que, na palavra sobreviver, o "sobre" possui também o sentido de "a respeito de", o que aponta para uma reflexão sobre o viver, ou seja, acerca da existência. Há, por fim, uma última associação, a aproximação gráfica e semântica entre "sobre" e "sobra", nos fazendo atentar para o que resta do viver, o que resta para viver, afinal sobreviver também é viver menos,

quem sobrevive não vive plenamente, está no limiar. Além disso, um sobrevivente de um suicídio, o autor e/ou personagem, teve de lidar com todo o sofrimento que o levou à tentativa, e com o depois dessa tentativa, ou seja, não é alguém que está feliz, eufórico, ao contrário, pois ele perdeu a vida de antes (a namorada, o apreço dos filhos e até da sociedade).

"A barca da noite" se contrói mesclando ficção e realidade. A partir dos paratextos, percebemos que é o texto sobre um vivente, Sérgio Sant'Anna, acerca da sua vivência, que, devido à tentativa de suicídio, se torna uma sobrevivência. Esse marco na vida do autor o impele ao que sobra: "e a única coisa que você pode fazer para *elevar-se* um mínimo que seja [estar sobre o viver], na situação em que se encontra, é escrever um conto" (SANT'ANNA, 2003, p. 108, grifo nosso). A escrita, a obra, legitima a literatura, colocando-a em primeiro plano. Sant'Anna se salva porque escreve literatura. A morte buscada não chegou, resta-lhe continuar vivendo, resistir, e isso significa, em última instância, escrever.

Levando-se em consideração a carreira literária de Sérgio Sant'Anna – que sempre privilegiou seu estilo livre de narrar em detrimento de uma carreira de vendagem e sucesso –, sabemos que o emprego de elementos biográficos em seus textos não se relaciona com um apelo para que o público consuma seus livros; pode funcionar nesse sentido também, mas não está entre os primeiros compromissos do autor. Na verdade, a autoficção em Sant'Anna resulta de um processo longo, gradual, que se colocou como questão na sua obra mais recentemente, se considerarmos que *O voo da madrugada*, livro de "A barca da noite", é publicado em 2003, e o autor inicia sua carreira em 1969. Parece que ele acompanhou um movimento presente na literatura – a "guinada subjetiva", "em que a identidade dos sujeitos voltou a tomar o lugar ocupado, nos anos 1960, pelas estruturas", instituindo novamente a "razão do sujeito" (SARLO, 2007, p. 18-19) – e, aos poucos, foi se forjando enquanto personagem. Como salienta Prelorentzou,

> Entre meros escândalos e egotismos reinantes, haverá uns tantos romances [e livros de contos], poucos, é verdade, a nos tocar com uma profunda impressão de fugidio, de livro interminável que continua no real, onde alguém escreve enquanto pensa nas impossibilidades da própria escrita. Se, depois de tantas crises formais, o gesto mais ingênuo de todos é confiar na capacidade de representação, o gesto mais interessante de todos seria desconfiar tanto da ficção quanto da autobiografia: desconfiar das convenções, criar outras convenções, logo recriá-las, desestabilizá-las – quem sabe o gesto autoficcional a expressar a potência renovada da literatura de hoje (2017, p. 223).

Não só de escândalos vive a escrita de si, há textos como os de Sant'Anna que possuem uma preocupação estética e buscam com a autoficção agregar uma renovação na literatura contemporânea. Como dissemos anteriormente, a biografia não era um fator de destaque nos livros iniciais do autor e não havia paratextos que a indicassem. Tal fato corrobora o argumento de que a inclusão de dados biográficos, na obra de Sant'Anna, almeja um efeito literário de subversão. Há um jogo estabelecido para gerar identificação e nos afetar – devido à carga dramática que acompanha o suicídio –, ao mesmo tempo que nos ludibria, pois ficamos no entrecaminho, entre o autor, a personagem que ele cria de si mesmo, sua vida e sua ficção, ou seja, uma rede de ambiguidades.

Desse modo, pensamos que a narração que o escritor carioca faz de sua tentativa de suicídio, bem como a constância desse tema em suas obras, se alia tanto a uma inclinação pessoal quanto à busca de um efeito estético. O suicídio, assim, seria um elemento de efeito narrativo utilizado repetidamente, porém de maneiras distintas, experimentais; como se o autor explorasse o tema para chamar a atenção do leitor, como se visualizasse, nessa abordagem, uma maneira original de se expressar e fazer literatura. Além disso, a aparição reiterada do matar-se, por meio da linguagem estetizada, abala e subverte as visões unívocas e preconceituosas que circundam o tema-tabu.

Bakhtin, mesmo colocando todas as ressalvas aos moldes biográficos, afirma que "é possível, evidentemente, a estilização da forma biográfica por um autor crítico. O autor pode tornar-se puro artista onde deixa de ser ingênuo e inteiramente enraizado no mundo da alteridade, onde há *ruptura do parentesco* entre personagem e autor" (2011, p. 152-153, grifo do autor). É assim que lemos "A barca da noite", de Sérgio Sant'Anna, uma narrativa que mescla elementos de autoficção e metaficção, dotada de dados biográficos e voltada para uma estetização, consciente de ser literatura, tanto que dentro do conto há outro conto narrado de forma poética.

Como destacamos em momento anterior, em "A barca da noite", o narrador diz que a única coisa que pode fazer para elevar-se após sua tentativa fracassada de suicídio é retirar de sua fragilidade alguma força para escrever um "pequeno conto de um sobrevivente" (SANT'ANNA, 2003, p. 108). Ele sabe que não pode tentar de novo, pois há muito mais envolvido, como relata, outras consequências que percebe agora, como ter de "se haver com os filhos: com o seu amor ferido, sua mágoa, sua justa raiva e o temor permanente de que você possa tentar se matar de novo" (SANT'ANNA, 2003, p. 107). Diante da sua "intensa nostalgia da morte, uma saudade do fim de tudo", pós-tentativa malfadada de suicídio, o que salva o personagem é escrever o "conto de um sobrevivente"

(SANT'ANNA, 2003, p. 108) e com ele sobreviver, dar sentido à sua existência por meio da escrita.

A partir disso, podemos depreender que a salvação do escritor, para além do socorro prestado por sua namorada, está na própria narração do suicídio dele. A narrativa é escrita em duas instâncias: pelo escritor-personagem do conto – o qual, como constatamos, reproduz ambiguamente o autor – e pelo próprio Sérgio Sant'Anna. Eles se aproximam e se afastam na nossa leitura, uma vez que há o jogo entre a crença no narrado e o reconhecimento de que a inventividade também está presente. A autoficcionalização amplia o espaço criativo do autor, de modo que desconfiamos da verdade e da invenção, mais ainda por percebermos, nos desdobramentos da figura de Sant'Anna, a ausência de uma uni(formi)dade identitária. Ressalta-se, ainda, a presença do fingimento, similar ao encontrado na poesia de Pessoa: "O poeta é um fingidor/Finge tão completamente/Que chega a fingir que é dor/A dor de que deveras sente" (1986, p. 164). Sant'Anna é um fingidor, visto que, em "A barca da noite", inventa sua tentativa de suicídio, a melancolia, as angústias que, também, fazem parte de suas vivências. O fingimento se conecta tanto aos fatos reais, que podem ser assumidos como ficcionais, quanto o inverso. Dessa forma, a leitura que nos parece ideal do texto é a que se move pelas duas interpretações.

É escrevendo sobre o suicídio que Sérgio Sant'Anna se salva da ideia, do desejo de morrer. Como se pensasse: por meio da escrita, posso "objetivar artisticamente a mim mesmo e minha vida" (BAKHTIN, 2011, p. 139). Se não veio a morte, escrever é o que se faz da vida, escrever assume o papel da própria vida, escrever é vida, conclusão que está presente nos contos em que os escritores-personagens de Sant'Anna, que coincidem com ele e se afastam dele mesmo, cogitam o suicídio e se salvam dele escrevendo literatura. Essa afirmação de que os escritores-personagens representam partes do próprio Sant'Anna encontra eco na seguinte declaração que faz no conto, igualmente de caráter biográfico, "O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro":

> Este autor, como vocês devem estar observando, também escreve como se ensaiasse (ou rascunhasse) o ato de escrever. Escreve sobre ele escrevendo [...]. Se um cara é escritor e quer escrever sobre sua realidade, esta realidade estará impregnada do fato de ele ser escritor. Do mesmo modo que alguns cineastas se viciam em olhar as coisas enquadrando-as numa câmera imaginária. E um escritor autobiográfico acabará escrevendo sobre ele escrevendo (SANT'ANNA, 2014, p. 187).

Nas 60 páginas desse conto, estão diversas informações e fatos biográficos do autor, a começar pelo seu nome e pela data de seu aniversário. A narrativa é fragmentada, mescla e intercala diversas formas: ensaio, citações, reportagens, vinhetas, reprodução de ligações telefônicas, entre outras. Nesses recortes, encontramos essa problematização da biografia do autor presente nas suas obras, havendo, inclusive, a presença de uma crítica de Silviano Santiago à escrita de Sant'Anna. Discutindo por meio desse jogo narrativo ambíguo, a transformação de si mesmo em personagem, ambos os Sant'Annas declaram: "aqui, neste texto, há palcos de verdade e uma parte 'não-ficção'. Estaremos, agora, diante de um novo realismo na literatura brasileira?" (SANT'ANNA, 2014, p. 187).

Mais uma vez, destacamos que é preciso se mover pelas duas interpretações, invenção e realidade, esta também permeada de ambiguidades. Em muitas entrevistas, Sérgio Sant'Anna destacou que sua voz está muito colada à de seus narradores, numa "sinceridade absoluta, a ponto de me torturar [...]. Então, naturalmente, o narrador ocupa um espaço muito grande, porque esse seria o espaço do 'eu-autor' falando. O narrador assim é uma personagem que adquire uma importância muito grande, o que ele pensa, o que ele fala" (SANT'ANNA, 1997, p. 263). Na entrevista, também o autor é um narrador, e sua voz também está sob suspeita, pode ser real o que ele diz ou não, pode ser uma meia verdade, já que temos algumas informações comprovadas pelos paratextos. Com isso, tomamos a ideia reiterada do suicídio e o lemos como um índice de salvação não apenas dos narradores, mas do próprio autor, considerando, claro, a autorrepresentação de Sérgio Sant'Anna, afinal sabemos que "cria-se um personagem até mesmo na confissão mais sincera ou no testemunho da verdade mais apegada aos fatos. [Pois] não há como se apresentar diante do outro, a não ser dotado de uma máscara" (ARFUCH, 2012, p. 19). Todavia, durante a leitura, vivendo a experiência de "A barca da noite", "pessoa e personagem *parecem* se unir no 'eu', no imaginário de uma *hipotética completude*" (ARFUCH, 2012, p. 19, grifo nosso).

O conto "A mãe", de *Anjo noturno*, é escrito em primeira pessoa e também possui caráter biográfico; nele, conforme consta em paratextos, como entrevistas e na orelha do livro, o autor "costura memórias de quando era menino". Sérgio Sant'Anna apresenta reminiscências de sua mãe, mulher extremamente católica e que o educou segundo os preceitos da religião, fazendo-o temer as punições previstas para os suicidas:

> Houve um tempo em que, acometido por uma insuportável depressão e desesperança, acalentava ideias de suicídio. Mas minha tortura psíquica

> se agravava ao admitir que o demônio podia estar me tentando para conquistar minha alma por toda a eternidade. Eu chegava a visualizar o diabo resfolegando ao meu lado, soprando em meu ouvido ou dentro de mim: "Vá lá e se mate". Foi de forma masoquista que li os trechos do *Inferno*, de Dante, cujas páginas larguei assustado. Mas não sem antes ler que no inferno os suicidas brotam como sementes e crescem até se transformarem em espinhosos e escuros arbustos. As Harpias, seres da mitologia grega caracterizados por possuírem corpo, asas e garras de ave de rapina, nutrem-se permanentemente de seus galhos e assim trazem aos suicidas eterna e intensa dor. Que sofisticação na descrição do sofrimento! Como se o sofrimento dos suicidas no mundo já não bastasse (SANT'ANNA, 2017, p. 80-81).

Esse mesmo medo da punição divina aparece em outros contos, como "Formigas no apartamento", de *O voo da madrugada* (2003), e "O milagre de Jesus", de *Páginas sem Glória* (2012). Interessante notar que em "A mãe" o reforço do medo ocorre via literatura, lendo Dante Alighieri, e é também a literatura que Sérgio questiona por descrever a punição eterna de forma tão rebuscada. Nota-se uma crítica em alguns textos de Sant'Anna, como se ele (autor e narrador) visse uma injustiça no fato de Deus, tanto na literatura quanto na crença da sociedade cristã, punir o suicídio com sofrimento, quando, na maioria das vezes, esse ato só acontece por conta do desejo de se livrar, justamente, de um grande sofrimento. Todavia, essa visão não é unívoca, e a obra de Sant'Anna apresenta a grande variedade de discursos e questionamentos que a sociedade emite sobre o suicídio. Dessa maneira, os textos do autor funcionariam como um sistema na veiculação sobre o suicídio, na medida em que o estetizam e o põem em questão, tornando o mistério que paira sobre o tema, circunstancialmente, decifrável na situação narrada que se apresenta.

Salientamos que o suicídio nos contos do escritor carioca é convertido em um princípio formal, no sentido de o tema se tornar uma tendência e influenciar na organização textual. Essa combinação se torna um meio de expressão individual, uma forma particular agenciada na construção de suas obras. Segundo Ricardo Basbaum, "cada autor passa pelo crivo de 'ter' que configurar para si um espaço de atuação associado a uma 'marca individual' que o caracterizaria, assegurando uma identificação imediata e não problematizadora de suas proposições artísticas" (1996, p. 51). Assim, o suicídio – convertido em uma intenção formal e conteudística distinta nos contos de Sérgio Sant'Anna – carrega diversas marcas da contemporaneidade, bem como dialoga com certa tradição literária que narra ações dessa natureza. São narrativas que apontam a estetização e reflexão sobre o suicídio, não a solução dele, se é que existe alguma.

O conto "A rua e a casa", também de *Anjo noturno* e com traços biográficos, narra a vivência do menino Sérgio Sant'Anna – na Rua Cesário Alvim, no Rio de Janeiro, onde morou parte de sua infância com seus pais, seu irmão e sua irmã. Tal informação pode ser averiguada em paratextos, como a edição especial do *Suplemento Literário de Minas Gerais* (2019), dedicada aos 50 anos de carreira do autor. Em "A rua e a casa", Sant'Anna, autor e narrador, descreve:

> Os tempos se misturando em sua cabeça e você se lembra de dona Lurdes, que da janela de seu apartamento na rua Davi Campista conversava com vocês, meninos, no quintal de casa, que a mãe mandara cimentar. Um dia vocês souberam que Eurico, o filho de dona Lurdes, se suicidara, e aquela janela nunca mais se abriu. E foi só então que souberam o que era suicídio. A morte entrava aos poucos na cabeça de vocês, crianças, e havia também a vizinha da casa de cima, a número 12, que morria de câncer e às vezes, nas noites, se ouviam os gritos e gemidos dela. E o seu coração ficava confrangido. Houve também o atropelamento do Raulzinho [...]. O carro praticamente não o atingiu [...], ele passava bem, mas tremia muito. Com o suicídio de Eurico, o atropelamento de Raulzinho, o cantar das cigarras e da Ave-Maria, as cantigas de roda etc., você, muitos anos depois, escreveu *A tragédia brasileira*, romance-teatro, com o atropelamento da menina Jacira, de doze anos, em quem o carro mal toca, mas ela morre e, a partir de um suposto milagre em seu velório, é beatificada na imaginação popular como santinha milagreira. E há na peça o suicídio de um jovem poeta, Roberto, que olhava por uma fresta de janela a menina pulando corda no instante do atropelamento (2017, p. 90-91).

Destacamos essa passagem para situar como Sérgio Sant'Anna relata/cria seu primeiro contato com o suicídio, conforme está no texto, a maneira como ele diz ter conhecido o ato. Se inclinarmos nossa leitura para a crença nos fatos narrados, é curioso notar que, após tantos anos escrevendo sobre o tema, ele só mostra a origem da inquietação em seu último livro, já em 2017. Os fatos são postos nesse misto de crença e suspeita que conduzem a uma inquietação e a uma reflexão acerca do suicídio. Não é possível situar quando essa organização dos fatos se deu, se foi do modo como está narrado ou por que eles só vieram à luz nesse conto de 2017. Curioso ainda é o uso do "você" novamente, o que faz parecer que, ao falar mais diretamente de si, o autor sente a necessidade de se camuflar, se ver e simular um outro. Assim,

> Sob o signo da simulação, o autor pode expressar os seus sentimentos e segredos com mais liberdade, pois está disfarçado, escondido, trazendo um eu impreciso e anônimo. Ao mesmo tempo, é também um jogo, pois ao esconder-se quer ser encontrado, de tal modo que a ocultação não deixa de ser uma opção de caráter estético e de gosto pessoal pelo fingimento lúdico (MARTINS, 2013, p. 576-577).

Nesse conto, como vimos, o contista detalha de que forma utiliza sua experiência, o vivido ou presenciado, como matéria de escrita, destacando em que personagem utilizou, em que texto e contexto. Todavia, essas informações – passíveis de serem confirmadas nos paratextos – que aproximam a identidade autor e narrador aparecem envoltas em outras informações que não podemos averiguar. De fato, tem-se a impressão de que, além da construção do enredamento narrativo, do lúdico textual, Sérgio Sant'Anna se esconde dentro de seus textos: ele constrói a personagem de si mesmo, há uma distância da memória, existe a mescla ficção e realidade, há o trabalho com a linguagem. Perante isso, a exposição que o autor faz de si traz uma marca simultânea de presença e ausência nessas narrativas.

O trecho sobre o suicídio do filho de sua vizinha, Dona Lurdes, é bastante tocante. Além da morte em si, há uma beleza melancólica no narrado, a imagem da janela, metáfora que se cria, supostamente, a partir do real, representando o suicídio de Eurico, a mãe se fechando em luto, o fim da convivência das crianças com a senhora vizinha. Além disso, a declaração do "coração confrangido" do contista nos remete ao que Deleuze fala, no vídeo *Abecedário* (1994), sobre a experiência do escritor de literatura com o percepto. O filósofo afirma que há escritores que se fragilizam diante da vida porque viram alguma coisa demais para eles, perceptos no limite do suportável, e isso adentra suas obras, pode afetá-los de tal forma que enfraquece a saúde.

A narrativa das experiências pessoais de Sant'Anna, nesse trecho que destacamos de "A rua e a casa", dentre as possíveis leituras, mostra que esse conteúdo foi percebido de forma perturbadora, sentida, e marcou a memória do autor, de modo a se presentificar em suas obras constantemente e, talvez, com força similiar à que o menino que ele foi sentiu. A transformação dessas vivências em literatura trabalha em dois vieses, como busca de estabelecer uma ordem e lidar com o vivido ao mesmo tempo que dá vazão ao intento de ficcionalizar. Citando um outro texto, o romance-teatro *A tragédia brasileira*, mais uma vez aparece o personagem-escritor suicida, agora na figura de um jovem poeta melancólico. De uma certa forma, todo suicídio de escritor acaba por ser sua última representação no sentido do encenar, será o que restará dele, seu derradeiro ato ou sua última aparição. A escrita, como depreendemos das análises dos contos de Sérgio Sant'Anna, parece justificar e manter a presença do escritor no mundo a ponto de sua própria tentativa de suicídio ser matéria de escrita. Um outro enfoque é a permanência na posteridade; escreve-se, entre tantas razões, para não ser esquecido, continuar vivo em sua

obra, atravessando gerações, permanecendo na posteridade. E, se o escritor escreve sobre ele mesmo, entra duplamente para a posteridade, como personagem e como autor, completando a criação do mito do autor que perpassa as narrativas de cunho biográfico – isso também é salvar a si da morte.

Em texto publicado no *Suplemento Literário de Minas Gerais* (2019), André Sant'Anna, filho do contista e também escritor, afirma que, desde a adolescência, ouve o pai dizer que vai abandonar a literatura, que nunca mais vai escrever um livro. Em certa época, após a publicação de *O voo da madrugada*, em 2003, ano da tentativa de suicídio de Sérgio Sant'Anna, ele afirmou que pararia de vez, mas, anos depois, seguiu publicando. Ao fim do texto, nas palavras de André: "meu pai parou de escrever definitivamente, mas está escrevendo. Que mais?" (SANT'ANNA, 2019, p. 18).

Neste capítulo, procuramos demonstrar que escrever, para o autor Sérgio Sant'Anna, é uma necessidade, algo inerente à vida. Nos contos que analisamos, o suicídio está presente como um fator biográfico, e o ato da transposição do tema para a escrita se encaminha em duas frentes, mesclando o real com o inventado, característica da autoficção, e trabalhando a linguagem estetizada, inclusive expondo o modo de fazer, em construções metaficcionais. A estratégia narrativa de situar os contos entre veracidade e fingimento amplia as possibilidades de leitura; esse jogo, somado a um cuidadoso e ao consciente trabalho com a linguagem, intensifica o efeito estético do suicídio nesses contos. Autor e personagem-autor se confundem nas narrativas que abordam o matar-se, especialmente em "A barca da noite", autoficção da tentativa de suicídio do próprio Sérgio Sant'Anna. A escrita, nos textos analisados, alça o lugar de reflexão, espécie de terapia à qual se alia certo tom dramático. A essas características da escrita de si se sobrepõe o trato com a linguagem, com o texto. Existe nos contos do autor uma inquietação que o leva a transgredir os lugares-comuns da palavra literária na busca por uma expressão original.

Escrever, como vimos, é perpetuar a vida, livrar-se do suicídio estetizando ele mesmo no que há de pessoal e de fabulação. Sant'Anna admitiu, em entrevistas, que, em termos financeiros, não viveu do escrever. Contudo, na essência de seus textos de natureza biográfica, podemos entrever que ele viveu porque escreveu. Como vimos em "A barca da noite", a escrita permitiu que continuasse vivendo após sua tentativa de suicídio, e ele fez sempre desse ato um dos moventes de sua literatura, utilizando o tema para concretizar o seu "desejo de salvação pela palavra" (SANT'ANNA, 2017, p. 175), como declara em seu último texto, do último livro, ironicamente denominado "O conto fracassado".

A respeito da recorrência do suicídio em sua obra, antes e depois de 2003, ressaltamos que a ideia não é glorificar o ato; antes, defendemos que os usos do matar-se perpassam certo engajamento no sentido de trazer à discussão, fazer refletir e ressignificar, subvertendo o tabu e os discursos preconceituosos do senso comum. Entrevemos, ainda, que na escrita do autor se evidencia a máxima de que cogitar sempre o suicídio, pensá-lo, é uma forma de não cometê-lo, de salvar-se dele; por outro lado, é estar no campo da sobrevivência, no limiar entre a vida e a morte por suicídio. É o que fez Sérgio Sant'Anna ao se salvar ou sobreviver "com" ele.

4 SALVAR A LITERATURA

> *"Fim último da literatura: pôr em evidência no delírio [...] a invenção de um povo, isto é, uma possibilidade de vida. Escrever por esse povo que falta... ('por' significa 'em intenção de' e não 'em lugar de')."*
> (Gilles Deleuze, 2006, p. 15)

Na contemporaneidade, o caráter mágico e sacral que acompanhava a arte "sofre uma sucessão de crises de desmistificação; antigas metas artísticas são atacadas e, ostensivamente, substituídas" (SONTAG, 2015, p. 10). Nessa discussão geral sobre a arte, está inserida a literatura, forma em que também reverberam as transformações e os questionamentos acerca de sua relevância e de seu valor. Em um mundo utilitarista – regido pelo materialismo da reprodutibilidade industrial, pela lógica de consumo e pela tecnologia –, as formas artísticas, a exemplo da literatura, vêm perdendo força. Diante dessa realidade, em movimentos de resistência, as artes percorrem diversas transformações.

A primeira grande mudança é a unificação das artes em Arte. Segundo Adorno, há uma grande impaciência da arte para com essa multiplicidade e, a esse sentimento, se soma um repúdio à ideia de fruição estabelecida pelas "belas artes". São duas as frentes do conflito: de um lado, "a arte se revolta contra toda dependência do material previamente dado, fechado em relação à criação autônoma, que se reflete na classificação da arte em artes" (ADORNO, 2018, p. 28-29). Os artistas defendem que a atividade criativa perpassa diversos estímulos, e isso exige uma diversidade de materiais. Condicionar a criação ao material previsto para ser utilizado em determinado gênero artístico seria limitador. Na outra ponta do conflito, está a negação do aurático, e, a fim de rompê-lo, "a arte deve retirar de si tudo que seja sedutor e aliciante do público [..], tudo o que, em suma, favoreça a iminência do efeito estético" (COSTA LIMA, 2004, p. 109).

Observando o panorama em que se estabelece essa crise, o usual efeito estético do belo não possui mais a capacidade de sustentar o porquê da atividade artística. A título de exemplo de experiências violentas e/ou dolorosas que assolaram a humanidade, temos a Segunda Guerra Mundial, as guerras civis, a crise econômica e, especificamente na América Latina, a instauração de ditaduras persecutórias com direito à tortura e à censura. Tais processos encontram eco na frase profética de Walter Benjamin quando diz: "No final da guerra, observou-se que os combatentes tinham voltado mudos do campo de batalha, não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável" (BENJAMIN, 1994, p. 198). Esse mutismo pode ser estendido a toda experiência traumática e não significa que

nada possa ser dito, apenas quer dizer que quem viveu ou testemunhou as violências de uma mazela histórica não pode falar sobre o que deveria ser dito, visto que isso pertence à morte ou ao desumano. Todavia, tal experiência precisa ser comunicada a fim de não ser esquecida.

Esse contexto de crise mundial tem também papel no enfraquecimento da arte, da literatura. Como aponta a filósofa irlandesa Iris Murdoch, "pessoas que se vangloriam de sua incultura sempre houve, isso está claro, mas agora há também quem sinta que é uma futilidade apreciar a arte em um mundo no qual a desgraça está por toda a parte: ao fim e ao cabo, para essas pessoas a arte nada mais é que uma espécie de jogo"[11] (2018, p. 58, tradução nossa). Para esses indivíduos, surgem as questões: com tanta desgraça no mundo, qual o papel da arte? Qual a sua finalidade? Tais questionamentos fazem surgir diversos escritos que visam delinear a crise e justificar a necessidade da arte e dos artistas no mundo. Em literatura, temos exemplos emblemáticos como *Literatura para quê?* (2009), de Antoine Compagnon, *O direito à literatura* (1988), de Antonio Candido, e *A literatura em perigo* (2010), de Tzvetan Todorov. A contemporaneidade, muito atrelada aos valores da ciência – esta subjugada pelo desejo capitalista de obter lucro –, traz consigo uma visão utilitarista das coisas. Assim, se a arte é vista apenas como um elemento lúdico, uma brincadeira, e o mais agravante, não objetiva primordialmente o retorno financeiro, ela é prescindível. O que não se percebe é que esse jogo é necessário à nossa sobrevivência, e, pensando em termos de literatura, precisamos da fabulação, criação e recepção para sobreviver, faz parte do que somos. A ciência, inclusive, surgiu, avançou e continua se desenvolvendo porque se alimenta desse componente fabular e criativo.

Diante da depreciação das formas artísticas, Susan Sontag afirma que o artista sério deixou de se preocupar com o público, não busca agradá-lo suprindo-lhe as demandas massificantes do "infatigável compromisso com o 'novo' e/ou com o 'esotérico'" (2015, p. 12). O criador dotado de gênio adota uma postura agressiva em relação à plateia, um silêncio que não é mutismo, que se refere à "ininteligibilidade, à invisibilidade, à inaudibilidade" (SONTAG, 2015, p. 14). Por meio do silêncio, tal artista se eleva, "se liberta do cativeiro servil face ao mundo, que aparece como patrão, cliente, consumidor, oponente, árbitro e desvirtuador de sua obra" (SONTAG, 2015, p. 13). O silêncio se torna uma característica das obras literárias. O escritor Maurice Blanchot é um exemplo desse

[11] Na tradução espanhola: "Gente que hace gala de su incultura la ha habido siempre, eso está claro; pero ahora hay además quien siente que es una frivolidade disfrutar del arte en un mundo em el que la desgracia campa a sus anchas: al fin y al cabo, para ellos el arte no es más que uma espécie de juego."

encaminhamento; ele dedica sua escrita à busca pelo silêncio, o qual, paradoxalmente, é alcançado a partir das palavras. “A palavra que acolhe o silêncio não se funda em um ato voluntário. Ela é, ao contrário, fruto de um arrebatamento” (BLANCHOT apud KOVADLOFF, 2003, p. 11). Escrever o silêncio talvez seja uma forma de fazer o público acessar o que está sufocado por tantos ruídos e imagens puramente visuais – visto que a literatura cria imagens em palavras –, a literatura em essência. Esclarecemos que, em nosso estudo, quando pensamos o silêncio, não estamos tratando do que pode ser explicado nele ou a partir dele,

> Estamos, pelo contrário, diante do silêncio altivo daquilo que, sem recusar-nos seu contato, resiste a deixar-se limitar pelos recursos de nossa língua usual. Estamos, em suma, diante do extraordinário – palpável e simultaneamente inalcançável; tangível e, no entanto, informe. É graças, portanto, à sua intensa função reveladora que proponho chamar esta modalidade do silêncio de silêncio da epifania (KOVADLOFF, 2003, p. 25).

Dessa forma, não se trata de uma busca pela significação acessível pelo que a linguagem explicita, mas no que se apresenta nela como falta, está oculto ou faz-se mistério. Entendemos que, no enigma do silêncio, algo pode ser depreendido em uma espécie de alusão que comunica sem, necessariamente, comunicar, que se faz epifania, revelando o inviável, aquilo que “situa o homem diante da totalidade indivisível que, como tal, o silêncio encarna” (KOVADLOFF, 2003, p. 26).

O fato de as artes não possuírem utilidade é o que as torna elemento indispensável da vida humana, e Adorno (2018) associa o fim da arte ao fim da humanidade. Se o mundo está caótico, é nesse momento que ele necessita mais do elemento artístico, pois, salvando-o, a humanidade cria sua própria salvação,

> Pois a realidade sem imagens tornou-se a contraparte acabada da realidade desprovida de imagens, na qual a arte desapareceria, porque a utopia, que em toda obra de arte se encontra cifrada, teria se realizado. Dessa decadência, a arte, por si só, não é capaz. Por isso as artes se nutrem umas das outras (ADORNO, 2018, p. 65).

Adorno aponta um dos caminhos de salvação da arte, o enlaçamento, que seria a comunhão dos diversos gêneros artísticos, uma mescla de suas linhas demarcatórias para compor uma obra, é a isso que o teórico se refere na citação ao dizer que as artes devem se nutrir umas das outras. Percebemos tais movimentos, no âmbito da literatura, quando a

poesia e as narrativas se inspiram ou incorporam outras formas de arte como cinema, pintura, escultura, dança, teatro, música. O outro caminho para a continuidade do elemento artístico, apontado por Sontag, é a negação do que, até então, se considerou arte, ou seja, a antiarte. Ressaltamos que ambas as medidas possuem cunho autodestrutivo, suicida, a arte precisa eliminar a si mesma, seja enquanto gênero artístico, seja enquanto conceito, para salvar-se, continuar existindo. Nesse momento histórico, a via negativa é uma tendência que parece se alastrar por todos os campos do conhecimento e da expressão humana. Segundo Sontag,

> [...] assim como a atividade do místico deve culminar em uma *via negativa*, em uma teologia da ausência de Deus, em uma ânsia da névoa do desconhecimento além do conhecimento e do silêncio além do discurso, a arte deve tender à antiarte, à eliminação do "tema" (do "objeto", da imagem), à substituição da intenção pelo acaso e à busca do silêncio. [...] Um novo elemento ingressa na obra de arte individual e se torna parte constitutiva dela: o apelo (tácito ou aberto) à sua própria abolição – e, em última instância, à abolição da própria arte (2015, p. 11-12).

A arte, na contemporaneidade, adota uma perda de sentido, "como se quisesse destruir a si mesma" (ADORNO, 2018, p. 60), todavia, ainda que integrando esse "elemento heterogêneo [do não-saber] e voltando-se contra o próprio nexo do sentido" (ADORNO, 2018, p. 61), ela acaba, à sua própria revelia, por formar um sentido. Para Adorno, "a negação consequente do sentido estético seria possível apenas por meio da eliminação da arte" (2018, p. 61). Desse modo, o que seria um índice de autodestruição, a ênfase na perda de sentido, funciona como um antídoto para a arte contemporânea se manter viva. A respeito da eliminação da arte, ele afirma que as obras "significativas mais recentes são o pesadelo dessa eliminação, enquanto elas, ao mesmo tempo, por meio de sua existência, resistem a serem eliminadas" (ADORNO, 2018, p. 61). Observando esse cenário, percebemos que a arte permanece se afirmando, uma vez que, mesmo uma medida suicida empreendida por ela – a afirmação da perda de sentido, o abandonar das formas fixas, a recusa à fruição e ao belo, a escolha pelo silêncio – é o que permite sua salvação, sua sobrevivência. A arte é inerente à vida, e, para Adorno, arte e humanidade estão imbricadas, "ela [a arte] sonha para que a humanidade, diante de sua decadência, acorde, continue senhora de si, sobreviva" (2018, p. 61).

Fizemos esse preâmbulo teórico a fim de explanar conceitos que utilizaremos neste capítulo para desenvolver nossa análise dos contos de Sérgio Sant'Anna. Nosso recorte

abordará a produção contística do autor sobre o suicídio, problematizando as questões da salvação da arte e da arte como salvação, pensando, de modo mais específico, na literatura. Tal encaminhamento argumentativo se baseia na percepção de conformidade entre os trajetos, elencados por Adorno e Sontag, e os da estratégia literária do escritor carioca, quais sejam, o enlaçamento, a antiarte e o recurso do silêncio.

A obra de Sérgio Sant'Anna é marcada por um "intenso diálogo [...] com as outras artes: a pintura, a música, o cinema, a fotografia e, sobretudo, o teatro" (SANT'ANNA, 2000, p. 117). O escritor elege, como explicação maior para esse diálogo, o fato de ele ser um "grande estímulo justamente porque tem uma linguagem diferente da literatura. E quando você sofre influência delas [das outras artes], dá para transformar numa terceira coisa, de outra espécie, bem original" (SANT'ANNA, 2000, p. 118). A outra explicação é que esse adentramento de outros gêneros artísticos na literatura de Sant'Anna é um processo de desenvolvimento natural da arte contemporânea, pois "aquilo que derruba os marcos fronteiriços dos gêneros é movido por forças históricas que brotaram de dentro das fronteiras e finalmente as ultrapassaram" (ADORNO, 2018, p. 26).

A respeito do enlaçamento na obra de Sant'Anna, desenvolveremos, a título de exemplificação, a análise dos seguintes contos: "O homem-mulher II", de *O homem-mulher* (2014); "O homem sozinho numa estação ferroviária", de *A senhorita Simpson* (1989); "A suicida", de *O livro de Praga* (2011), e "Romeu e Julieta", de *Notas de Manfredo Rangel, repórter* (1973). Salientamos, mais uma vez, que essas narrativas que apresentam um diálogo entre a literatura e as demais artes também são norteadas pelo suicídio.

"O homem-mulher II" é um misto de conto, texto dramatúrgico e performance teatral. É possível perceber os diálogos, as marcações de cenas em esquetes e, até mesmo, a inclusão do texto de um crítico literário a respeito da peça encenada na narrativa. Entendemos essa incorporação de diversos gêneros artísticos no conto de Sant'Anna como um movimento da transformação das artes na unidade Arte por meio do enlaçamento dos gêneros artísticos, como já explanamos. Em "O homem-mulher II", o título já aponta para uma espécie de suicídio do homem, ou de um tipo de homem, nas roupas "de mulher". O protagonista é Adamastor Magalhães, de nome artístico Fred Wilson, autor, ator e diretor teatral. Ele deixa Belém para tentar a vida artística no Rio de Janeiro. Fred, que acabou ficando mais conhecido como Zezé, é uma figura peculiar, pois se veste com roupas femininas sem que isso afete sua sexualidade masculina, e ele denomina a si mesmo de homem-mulher. Em suas andanças pela noite da Lapa, Zezé encontra, aos poucos, pessoas interessadas em participar de sua peça *Os desesperados*, que se baseava em uma estética

nova, com os atores representando eles mesmos, sem recursos e tomados pelo desespero, investindo tudo em uma peça que os tornassem visíveis, a fim de alcançarem um espaço digno na dramaturgia brasileira. Depois de muita luta, Zezé e sua trupe conseguem colocar o espetáculo por uma temporada no Teatro Dulcina.

O público não é expressivo na estreia e diminui a cada exibição, de modo que a peça está na iminência do fracasso, o que vem a se tornar ainda mais gritante quando o renomado crítico João Fortes escreve uma análise retaliando duramente a apresentação. Zezé, com o fito de levantar o ânimo dos atores para as encenações posteriores, espalha os seguintes dizeres, pelos corredores e camarins, que resumem sua postura de artista: lutem até o fim. No entanto, todos, e até ele, continuam encenando sem a mesma crença, sem o afinco de antes. Algo a se ressaltar é que o espetáculo termina, em todas as apresentações, com um monólogo curto de Zezé, em que "com a arma em punho, apontava-a para o chão e se perguntava se a dificuldade e o desespero podem ser estímulos para a vitória, ou se, ao contrário, aniquilam um ser" (SANT'ANNA, 2014, p. 167). Angustiado, ele aponta o revólver para partes de seu próprio corpo, para a plateia e, por fim, insere o cano da arma em sua boca. Nesse momento as cortinas se fecham, deixando em aberto a decisão da personagem, se ela cometeu suicídio ou não. Todas as noites essa tensão é quebrada porque as cortinas reabrem para os atores receberem os aplausos. Contudo, na última apresentação, com o fracasso da peça, e todos os sonhos de Zezé arruinados, ao se fecharem as cortinas,

> [...] se escutou um forte estampido, sobressaltando os espectadores, que hesitavam se deviam aplaudir ou não, vendo coerência num suicídio em decorrência do fracasso.
> Porém, pensaram todos que conheciam o final do espetáculo [...], quando o protagonista se recolhia em silêncio e assim permanecia, para matar-se ou não, que o final fora alterado para o suicídio explícito. Os que não conheciam o final do espetáculo achavam que era sempre assim. O que ninguém compreendeu foi porque a cortina não tornou a abrir-se e o elenco não surgiu para agradecer os aplausos.
> [...]
> Depois de certo tempo, e do realismo exagerado, e como a cortina não reabrisse, desconfiaram alguns que alguma coisa estava errada. E dois espectadores subiram as escadinhas que iam dar no palco, entreabriram as cortinas e depararam com a cena horrível.
> "Ele se matou, ele se matou", gritou um deles para o público que ainda se encontrava na plateia.
> "Mas quem se matou?" Gritou lá detrás uma mulher, como se pronunciasse sua fala numa peça.
> "O homem-mulher" [...]. "O homem-mulher se matou" (SANT'ANNA, 2014, p. 169-170).

O recurso teatral, agregado ao texto, salienta o aspecto visual da cena descrita. O enlaçamento, enquanto mescla disforme – não se sabe onde estão o conto, a peça, a encenação da peça –, permite uma outra percepção, recepção? Lemos a narrativa, projetamos a visão da cena, e o curioso é que se trata de uma dramaturgia do real, os atores encenam a si mesmos, ou seja, é a ficcionalização de uma realidade, mas essa realidade é ficcional, já vimos o desdobramento desse recurso no capítulo anterior. A peça sobre a vida dos atores, ficção biográfica, é encenada e transcrita em um conto, a ficção mais abrangente, que engloba e abraça a outra.

> O enlaçamento das artes, inimigo de um ideal de harmonia que pressupõe, por assim dizer, relações ordenadas no seio dos gêneros como pertença de sentido, gostaria de sair do aprisionamento ideológico da arte, que atinge até mesmo sua constituição como arte, como esfera autárquica do espírito. É como se os gêneros artísticos, negando sua figura firmemente delineada, mordiscassem no próprio conceito de arte (ADORNO, 2018, p. 59).

"O homem-mulher II" coaduna esse sair do aprisionamento ideológico da arte tanto pelo enlaçamento dos gêneros, que inspiram e/ou fazem parte de sua constituição, quanto pelo conteúdo trabalhado pela narrativa, do qual destacamos o suicídio. A arte é a questão que se presentifica nos âmbitos interno e externo. Zezé veicula uma peça que está fora dos padrões, concebe uma nova estética, ou seja, pensa o novo sobre a arte, mas isso não é assimilado de forma positiva pela crítica, esta que repudia a tentativa do artista e impossibilita a continuidade de exibição da peça. Sérgio Sant'Anna nesse conto, como em tantos outros, transgride a separação dos gêneros artísticos quando escolhe mesclá-los, via inspiração, possibilitando "assistirmos" a uma peça dentro da leitura de um conto. Sant'Anna, assim, problematiza o próprio conceito de arte enquanto uniformidade. Em "O homem-mulher II", estão em questionamento o fazer artístico, os obstáculos práticos que se colocam sobre esse fazer e uma discussão sobre o valor de uma obra. A crítica que a peça de Zezé sofre aparece atrelada à tradição; o personagem crítico não se dá ao trabalho de avaliar a peça de Zezé como algo que não entende, até por ser muito inovador; antes, ele tenta sobrepor valores de uma tradição estética e, não os encontrando, rechaça duramente a apresentação. Tal escolha de postura pode ser assumida como uma abordagem irônica do próprio Sérgio Sant'Anna à crítica que costumava sofrer, pois sua obra, assim como a de Zezé, assume esse caráter experimental e biográfico.

É interessante destacar que a peça, até a última apresentação, terminava com um possível suicídio, e Zezé sobrevivia a cada noite – ele, representando uma arte de

vanguarda que pede ao público para abrir a mente à novidade, sobrevivia a cada apresentação. Todavia, quando o crítico publica seu repúdio, elimina a possibilidade de plateia, a qual míngua ainda mais, e encerra as oportunidades de sucesso da peça. Diante desse fracasso, o ficcional do espetáculo é alterado pelo real, e o real do conto também é alterado. Dessa vez, sabendo ser a última apresentação, sabendo que não seria possível viver da arte e salvar seu sonho, Zezé se mata. O suicídio é seu último ato no palco e na vida, o que estava também enlaçado, como na autoficção; essas fronteiras não existiam para o artista. Podemos pensar que o protagonista é suicidado pela realidade de não poder ser artista. Ao contrário do autor, Sérgio Sant'Anna, que sobreviveu e se salvou na continuidade da escrita, Zezé é impossibilitado de realizar sua arte, escrever, dirigir, atuar. Financeiramente, da mesma forma, ele dependia do sucesso da peça, uma forma de sobrevivência de primeira ordem. Diante de todas essas impossibilidades, Zezé leva às últimas consequências a frase que repetia: "*um ator deve ir até o fim*" (SANT'ANNA, 2014, p. 176, grifo do autor).

Adorno preconiza que eliminar a arte é o que permite sua salvação, e a inserção de um elemento autodestrutivo é o que possibilitaria sua continuidade (ADORNO, 2018, p. 60). Em "O homem-mulher II", é a autodestruição de Zezé que possibilita a salvação de sua peça, a difusão da inovação teatral que ele tentava estabelecer. Após o suicídio do ator-diretor, *Os desesperados* se torna sucesso e passa a ser encenada mundialmente como uma peça singular, marco de uma nova estética, que se reencena ao longo dos anos, ou seja, a obra de Zezé se torna um clássico, no sentido de que "se destaca como referência fundamental na sua própria época, o que é reconhecido pela maior parte da crítica segundo critérios objectivos" (CEIA, 2009, s.p.).

Uma leitura que pode ser feita da ascensão da obra de Zezé é a glorificação de seu suicídio – ele, artista, se mata no palco e, por conta desse ato, atinge a fama. Nesse caso, é como se o sucesso viesse não pela compreensão da peça ou por sua qualidade, mas pela espetacularização advinda da repercussão e do peso do seu suicídio no palco. Ao se matar, Zezé alcançaria, de uma só vez, o sucesso e a imortalidade. Todavia, pensamos ser tal leitura muito reducionista, tendo em vista tantos elementos no texto que apontam para outra direção. A glorificação do matar-se está presente sim no conto, mas ela atua de modo irônico, na contramão dessa crença. É muito mais uma artimanha narrativa do que a declaração de um valor.

Se há alguma bandeira sendo defendida, não parece ser a de que o artista deve levar sua arte às últimas consequências e até mesmo morrer por ela para obter sucesso. Muito

mais pertinente e coesa com os posicionamentos de Sérgio Sant'Anna, nos contos e na vida, é a perspectiva da denúncia – como se nos fossem colocadas, no momento da leitura de "O homem-mulher II", as perguntas: será necessário que um artista precise se matar por não conseguir viver de sua arte? Ou será preciso que ele se mate para que sua obra seja lida/vista? Uma outra possibilidade pertinente, que não exclui a anterior, é a de que Sant'Anna está jogando com isso tudo, brincando com essa aproximação arte-suicídio-glória, ironizando esse lugar comum da literatura e ironizando também o interesse hipócrita que, de modo geral, as pessoas sentem pelo suicídio, repulsão e atração, como se fizessem o Sinal da Cruz com uma mão e, com a outra, tirassem uma fotografia do morto utilizando o celular.

Na perspectiva da antiarte, Sontag esclarece que "o feio, discordante e sem sentido, passa a ser 'belo'. A história da arte é uma sucessão de transgressões bem-sucedidas" (2015, p. 14). Dessa maneira, o salto que dá a peça de Zezé, passando do rechaço ao clássico, é um caminho percorrido na recepção de obras artísticas ao longo da história. O conto de Sant'Anna, como instância maior dessa transgressão ficcionalizada, percorre o mesmo caminho, veicula o feio, o sem sentido, mas que pode ser assimilado e ter boa recepção por parte do público. "Com o passar do tempo e a intervenção de obras novas e mais difíceis, a transgressão do artista torna-se agradável e, afinal, legítima" (SONTAG, 2015, p. 14).

Há uma tendência, em muitos setores das artes, de negar a realidade empírica; contudo, eles se utilizam de elementos dessa mesma realidade empírica na sua composição, pois há algo comum que essas formas desejam combater na contemporaneidade: a imagem histórica de uma "esfera mágica e sacral" (ADORNO, 2018, p. 56). Desse modo, mesmo sendo algo do qual as artes se distanciam, os elementos oriundos da realidade se tornam necessários, e as próprias realizações dessas espécies de arte recaem também no real.

Percebemos essa tendência em Sant'Anna quando ele faz uma recuperação de algum elemento da historiografia literária que coadunaria uma "esfera mágica e sacral", todavia a ele soma um elemento da realidade empírica que confronta diretamente essa atmosfera sublime, ironizando ou deslocando o entendimento. O conto "O homem sozinho numa estação ferroviária" narra a visita dos escritores Mário e Oswald de Andrade a uma pequena cidade do interior paulista onde se inauguraria uma biblioteca. Nesta há o quadro de um artista anônimo que apresenta certo homem sentado, sozinho, em uma estação ferroviária. O quadro é descrito minuciosamente em três páginas. A tela e os escritores são elementos de uma arte avalizada; a princípio, poderíamos associá-los ao sublime e retirá-los da

realidade empírica, mas não é possível delimitar dessa forma. Mário e Oswald adentram a tradição literária justamente por romperem com ela, por tentarem modificá-la. Em contrapartida, eles, sendo modernistas brasileiros, estão na cidade inaugurando uma biblioteca, espaço repleto de tradição no que representa e no que comporta.

Nesse contexto, parece que Sérgio Sant'Anna desfaz até mesmo essas possibilidades explicitadas por Adorno, indo além. Ao tomar esses escritores renomados como personagens, Sant'Anna coloca as potências do sublime e do empírico imbricadas e, assim, combate ambas as coisas, o etéreo da arte e a realidade empírica, utiliza-as para criar uma outra coisa, seu conto, o qual é permeado pela comicidade. O narrador afirma que Mário de Andrade diria a Oswald – não fosse a presença de um jovem poeta magro e morbidamente pálido sentado a seu lado – que o nome adequado para o quadro seria "autorretrato do suicida momentos antes de atirar-se sob as rodas da composição" (SANT'ANNA, 1989, p. 84). Mais uma vez, há uma associação do pintor, do artista, com a melancolia e o suicídio, além da magreza e palidez da outra personagem. Esses caracteres fazem referência a uma realidade brutal que compôs uma tradição literária, o Romantismo do Mal do Século. Essa presença se conecta ao pensamento de Susan Sontag: "Seja o que for que o artista faz está alinhado (de forma em geral consciente) com algo feito antes, produzindo uma compulsão de estar sempre conferindo sua situação, sua própria postura, frente àquelas de seus predecessores e contemporâneos" (2015, p. 23). Por esse viés, essa consciência histórica estabelece um pensamento sobre a arte elaborado a partir de um olhar autodestrutivo, bem como do enlaçamento, haja vista a descrição da pintura, suas formas e cores ocupar a maior parte do conto, compondo, assim, uma simbiose entre artes plásticas e literatura na narrativa.

Na esteira desse resgate, reivenção ou atualização de certa tradição romântica, estão vários contos do escritor carioca, tais como "Romeu e Julieta" e "O círculo", de *Notas de Manfredo Rangel, repórter* (1973); "Dueto" e "O sexo não é uma coisa tão natural", de *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* (1983); "O duelo", de *A senhorita Simpson* (1989); "O gorila", de *O voo da madrugada* (2003); "A suicida", de *O livro de Praga* (2011); "Clandestinos", de *O homem-mulher* (2014); "Vibrações", de *O conto zero e outras histórias* (2016), e "Augusta", de *Anjo noturno* (2017).

O conto "Romeu e Julieta", por exemplo, remete à obra de Shakespeare, a qual, embora tenha sido escrita séculos antes do Romantismo, serviu de inspiração a muitos românticos. O conto se apresenta em fragmentos, como se fossem esquetes teatrais. São 13 cenas, recortes de vida de casais diversos, sendo as personagens de todos os esquetes

denominadas “ele” e “ela”. No recorte 12, o autor apresenta uma sugestão de suicídio. No recorte 13, Ele diz a Ela que “as perfeitas histórias de amor terminam com morte. Como em *Romeu e Julieta*. Porque, do contrário, chegaria o tempo em que Romeu e Julieta brigariam por coisas mesquinhas e ridículas” (SANT’ANNA, 1991, p. 79). Ela pergunta o que eles devem fazer se o amor de ambos chegar a tal ponto, e Ele propõe que ambos se matem inalando gás de cozinha. Dessa maneira, “Romeu e Julieta” alia conto e dramaturgia, o título permeia todos os fragmentos e faz de todos os “eles” o Romeu e de todas as “elas” a Julieta. Assim, atualiza e ressignifica contemporaneamente o ideário do enredo amoroso mesclado à morte, tal como muitos textos românticos e o próprio texto de Shakespeare.

A opção pelo suicídio e pelos esquetes teatrais, forma brevíssima, exemplifica o uso do silêncio em alguns contos de Sant’Anna. Segundo Sontag, “o apelo contemporâneo ao silêncio nunca indicou meramente uma rejeição hostil à linguagem. Ele também significa uma altíssima estima pela linguagem – por esses seus poderes, sua força passada e os perigos correntes que coloca a uma consciência livre” (2015, p. 35). Dessa forma, o texto de Sant’Anna comunica em seus silêncios, no que não diz através das palavras, mais ainda quando agencia a força passada do Romantismo e do texto de Shakespeare, estes já com seus próprios silêncios. Um conto é algo reduzido, 13 esquetes dentro de um conto o são muito mais. Todavia, dentro deles, cabem não só a grande obra *Romeu e Julieta* e sua reverberação no Romantismo, mas também tudo o que vem se articulando a respeito disso ao longo de todos os anos.

O conto “A suicida” também dialoga com o Romantismo do Mal do Século e se constrói a partir do enlaçamento entre literatura, escultura e instalação. A narrativa se passa em Praga, e o narrador, ao passear à noite pela famosa Ponte Carlos, se depara com uma jovem, Giorgya, prestes a pular. Ele a salva, jantam juntos e, para não deixar a jovem sozinha, depois da tentativa de suicídio, a leva para o hotel no qual está hospedado. Giorgya apresenta características dos poetas e das personagens do Mal do Século romântico: bela, magra, pálida, “uma melancólica convicta, a ponto de cultivar uma doença do pulmão” (SANT’ANNA, 2011, p. 65). O narrador e a moça se relacionam sexualmente, e, pela manhã, ele percebe que ela havia sumido deixando seus pertences no quarto, juntamente com um bilhete. O narrador decide procurá-la na Ponte Carlos e, ao chegar ao local, nota certa aglomeração. Ao questionar o motivo dos curiosos, fica sabendo que uma moça acabara de pular da ponte; ele supõe que seja Giorgya, o que é confirmado quando visualiza uma foto tirada por um dos turistas no momento exato em que a moça pulara. O corpo de

Giorgya, após ser levado pelas águas, se instala na escultura de ferro que existe no rio, na parte externa de um museu. A imagem suplanta a ação e se reproduz infinitamente pela internet.

O corpo de Giorgya adere à escultura, juntos compõem uma espécie de instalação, e isso possibilita uma discussão sobre os limites da arte, haja vista o acontecimento inusitado ter sido fotografado e compartilhado na internet, com o público assumindo o corpo da moça como parte de uma obra. Pensando na relação entre enlaçamento e suicídio nos contos de Sant'Anna a partir das narrativas que exemplificamos, percebemos que o entrelaçamento dos gêneros artísticos seria o "como", um formato diverso de expressão estética que elimina as fronteiras dos gêneros e permite dizer "o quê" nesses tempos caóticos, em que a realização de um conteúdo estético parece não caber na vida, e a arte enfraquece em seu sentido. Segundo Adorno, "o que as artes querem dizer com o seu *o quê* torna-se o *como* elas querem dizer algo outro. Seu conteúdo é a relação do *quê* com o *como*. Elas se tornam arte em virtude de seu conteúdo. Ele necessita do *como* delas, sua linguagem particular" (2018, p. 43, grifo do autor). Em Sérgio Sant'Anna, o suicídio, muitas vezes, é "o quê", o autor o toma como elemento estético e, juntamente com uma escrita inspirada em outros gêneros artísticos – as artes se nutrindo uma das outras para sobreviverem –, diz algo outro que não é morte, é salvação no âmbito do fazer literário.

Sant'Anna cria uma literatura crítica, irônica, em que formas de narrar experimentam diversos estilos. Ele inquire estatutos artísticos e morais da sociedade e, desse modo, possibilita variadas perspectivas para se pensar a arte e o *modus vivendi* contemporâneo, ou seja, seus textos acessam diversas percepções acerca da atividade artística, visões de mundo, comportamentos, enfim, possibilidades de existências tanto no viés estético da linguagem quanto nas temáticas que aborda. É nesse aspecto que parece pertinente a presença do suicídio na obra desse autor, pois seria um tema-limite que põe em tensão a linguagem criativa, um assunto indigesto e incompreensível para muitas pessoas, bem como acessa a trama cultural que o circunda.

O suicídio gera repulsa, mas também curiosidade, atração, e, por medida de segurança, é preferível olhá-lo rapidamente, à distância, no outro, não nos meus próximos. Byung-Chul Han, defendendo a negatividade como forma de salvação da arte em detrimento da positividade do liso[12], afirma que a negatividade impõe distância, e tal

[12] O liso, para Byung-Chul Han, "corporifica a *sociedade da positividade* atual. O liso não quebra. Também não opõe resistência. Ele exige likes. O objeto liso extingue seus *contrários*. Toda a negatividade é posta de lado." (2019, p. 7, grifo nosso).

afastamento é necessário porque a verdadeira obra de arte "pressupõe que algo choque. Ela derruba o observador" (HAN, 2019, p. 15). Essa conclusão é generalizante, mas, com relação à negatividade, como movimento da estética contemporânea, possui pertinência. Entendemos o suicídio nas narrativas de Sant'Anna como esse índice de negatividade e, nesse viés, o tomamos como aliado da antiarte, na medida em que sua natureza negativa se opõe ao liso, bem como pelo fato de gerar certa repulsa. Tal aversão não coaduna o visto como majoritariamente belo – nos tempos da aura das belas artes, da sedução positiva e aliciante – e não produz o mesmo efeito estético no contemplador. Não estamos dizendo que nesse passado da arte sublime uma obra representando o suicídio fosse inexistente ou incapaz de provocar fruição estética; antes, dizemos que essa não era a regra, a recepção da maioria. O modo como o suicídio é visto na sociedade ocidental se alia mais à abordagem da arte contemporânea, em que "impõem-se o dissonante, o áspero, o ríspido seco (Kafka), o grotesco, o progresso cômico e patético de situações dramáticas (Beckett)" (COSTA LIMA, 2004, p. 109). Esses movimentos opõem-se à estética do liso, na qual se ampara o belo contemporâneo na sociedade da positividade, de rosto vazio e inexpressivo, mas que exige aprovação e não possibilita nenhum juízo interpretativo, como pontua Han (2019, p. 7-11).

Na perspectiva da antiarte, ilustraremos a produção contística de Sérgio Sant'Anna com as narrativas "Composição II", de *Notas de Manfredo Rangel, repórter* (1973); "Projeto para a construção de uma casa", de *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* (1983), e "O duelo", de *A senhorita Simpson* (1989).

A narrativa "Composição II" descreve o espaço e os objetos que compõem uma sala. Na categoria "objetos espalhados pelo chão", há um jornal aberto, expondo a primeira e a última páginas:

> Na primeira, a manchete é CRISE, em letras garrafais. E há o retrato de um homem baixo, gordo e calvo, de terno escuro e passando, naquele momento, um lenço no rosto suado. Rosto em que sobressaem os músculos tensos e a expressão preocupada. Na última página, a manchete é: SUICIDOU-SE NO SUPERMERCADO. E logo abaixo uma fotografia do cadáver, com vários curiosos ao redor (SANT'ANNA, 1991, p. 38).

Pela sequência escolhida e apresentada no conto, na primeira página, a crise, e, na última, o suicídio no supermercado, se estabelece uma relação de causa e consequência, fato acentuado pelas letras maiúsculas que, logo ao primeiro olhar, se destacam para o leitor do conto: "CRISE", "SUICIDOU-SE NO SUPERMERCADO". Além disso, há um

elemento que marca a progressão entre as duas expressões destacadas, a fotografia do homem desesperado. Nesta, a descrição do conto põe em evidência a angústia de um indivíduo atingido pela crise no país: "Rosto em que sobressaem os músculos tensos e a expressão preocupada" (SANT'ANNA, 1991, p. 38). Exatamente após a descrição, a manchete, que se inicia com a indeterminação "suicidou-se", conduz à pergunta: quem? E os elementos mais próximos são, anteriormente, o homem em seu desespero, ocasionado pela crise, e, posteriormente, a fotografia do cadáver cercado de curiosos.

Conforme salienta Sontag, na produção atual da arte, "o artista acaba por escolher entre duas alternativas inerentemente limitantes, forçado a tomar uma posição que é ou servil, ou insolente. Ou ele adula e satisfaz sua plateia, oferecendo-lhe o que esta já sabe, ou comete uma agressão contra ela, dando-lhe o que esta não quer" (2015, p. 23), ou, ainda, ele pode mesclar ambas as abordagens, atraindo e repelindo o público ao mesmo tempo. No caso de Sérgio Sant'Anna, ao abordar reiteradamente o suicídio, ele se arrisca a dar ao público o que, de modo geral, parece que este não quer ler, pois, por mais curiosidade que se tenha e isso pareça, à primeira vista, atraente, ler sobre suicídio, reiteradamente, não é agradável para todos. É como se, para a maioria, o suicídio pudesse ser acessado desde que de passagem, por um curto período de tempo e à distância, desde que não seja comigo ou com os meus. E nisso podemos entrever uma postura engajada do autor tanto por tratar de um tabu que precisa ser debatido na sociedade quanto pela recusa à positividade do liso e à mágica sacral da arte que se mantém longe do social e da vida. Para Sontag, "a atitude verdadeiramente séria é a que encara a arte como um 'meio' para alguma coisa" (2015, p. 12). Isso não implica uma utilidade para a arte no sentido objetivo, ou mesmo que essa busca exista, na produção, como a grande finalidade, mas sinaliza aberturas e reflexões que podem ser feitas a partir das obras.

Em "Composição II", entrevemos a tendência, na obra de Sérgio Sant'Anna, a utilizar o suicídio, enquanto elemento da realidade, para estabelecer uma crítica a uma situação vigente. Conforme afirma Luiz Fernando Emediato, a literatura de Sérgio Sant'Anna é a "da violência, do hedonismo, da alienação e da crise. Dentro de seus livros qualquer um pode ver o próprio rosto, o rosto do Brasil e do brasileiro urbano e moderno. Um rosto pálido e feio, para desgraça nossa, amargamente verdadeiro" (1986, p. 8). Para Han, "sensibilidade é vulnerabilidade. O ferimento é, seria possível dizer, o *momento da verdade da vista*. Sem ferimento não há verdade nem percepção *verdadeira*. Não há verdade no *inferno do igual*" (2019, p. 52, grifo do autor). Nesse sentido, a escolha de Sant'Anna pelo choque da antiarte é uma escolha para aguçar a percepção do conto e do

que está além dele. Considerando que o livro no qual está inserido "Composição II", *Notas de Manfredo Rangel, repórter*, foi publicado em 1973, o contexto destacado e exposto traz referências sociais, históricas, políticas e econômicas do período em que o país vivencia o fim do milagre econômico ocorrido na ditadura militar e a crise do petróleo que desestabilizou a economia no mundo todo. As narrativas de Sérgio Sant'Anna costumam incorporar a realidade ao texto, transformando-a em elemento estético. Brandão, analisando a obra do autor em questão, salienta que

> Buscar a realidade como objeto para a ficção significa construir a ficção como um objeto produzido por essa realidade. Assim, a uma realidade urbana, corresponde uma ficção urbana. A uma vivência vertiginosa nas grandes cidades, correspondem vertigens narrativas. A visão caleidoscópica da vida incorpora-se ao olho do texto (1996, p. 77).

A realidade se torna ainda mais evidente porque o suporte utilizado é o jornal, são notícias de uma crise e de um suicídio, presenças da antiarte, o que confere certa realidade e convida a uma reflexão crítica. Em "Composição II", o contar está em segundo plano, e o mostrar está em evidência. Desse modo, Sant'Anna convoca o leitor a participar, coloca diante deste uma realidade apenas exposta na descrição crua, cruel. Ao leitor cabe organizar os elementos que se apresentam no texto, articulá-los, construir uma narrativa e atribuir um sentido a ela. Essa estratégia de responsabilizar o leitor pela composição, de forma mais evidente, faz parte da postura metaficcional contemporânea, que retira o ato de ler da passividade, gera o deconforto e "produz o espelhamento entre o processo da leitura e o da escrita" (REICHMANN, 2006, p. 4). Tal procedimento também se opõe ao liso e se alia à antiarte.

Em "Projeto para construção de uma casa", o narrador-protagonista discorre, a princípio, sobre supostas entrevistas *nonsense* com uma arquiteta, Isis, responsável pelo projeto de construção da casa dele. Com o avançar da narrativa, descobrimos que a moça, na verdade, é uma psiquiatra, e o narrador não é um comerciante rico, mas sim um comerciário pobre que gostava de ler, megalomaníaco, internado em uma clínica psiquiátrica após mais uma tentativa de suicídio.

Em um dos diálogos com o paciente a respeito do último ato suicida dele, a psiquiatra diz:

> – Quanto a ameaçar dependurar-se no chuveiro [...] é pura teatralidade mórbida. O que você devia fazer era voltar para casa e sua mulher, ter

> filhos, tomar as pílulas que eu receito, trabalhar, não encenar um suicídio a cada semestre, não internar-se, pois, afinal, as instituições previdenciárias são pagas pelo povo etc., etc. (SANT'ANNA, 2014, p. 140).

O narrador protagonista é acusado de encenar o suicídio porque sabia que o encanamento plástico do chuveiro se romperia com seu peso, e a morte não aconteceria. Todavia, ele não concebe a realidade tal qual se apresenta. Do mesmo modo que acredita ser outra pessoa, as coisas, para ele, ganham dimensões diferentes. O conto suscita questionamentos na medida em que o comerciário fantasia uma riqueza e um status social que não possui. Ele adota a postura e o discurso do explorador capitalista, em uma negação do seu lugar de explorado. Há, então, a problematização acerca da burguesia e do acúmulo de capital *versus* a pobreza do proletariado invisível, conflito presente no próprio homem que vivencia ambas as situações, o real e o irreal. Em uma de suas alucinações, o narrador se vê saindo de sua cobertura à beira-mar, "descendo um elevador para depois entrar num carro cujas portas foram abertas por mãos invisíveis atadas a um corpo uniformizado que se perfila" (SANT'ANNA, 2014, p. 141). O narrador protagonista percebe a dessubjetivação do indivíduo trabalhador, uma vez que já vivenciou essa invisibilidade e não a deseja mais, por isso projeta outra vida para si mesmo. De todo modo, permanece sendo assediado, cobrado a retornar ao sistema, o que ocorreria por meio da ingestão das pílulas que a psiquiatra, espécie de feitora, preconiza.

Ao assumir de vez a personalidade do comerciante rico, o protagonista suicida quem ele é – comerciário, pobre, casado – e faz nascer um outro – comerciante, rico, solteiro –, o que evidencia a fuga de uma realidade que se apresenta a ele como insuportável. Em sua última piscada para a lucidez, quando a esposa vai visitá-lo na clínica psiquiática, ele a vê como a personificação da desgraça, da vida que levava, sente-se cobrado a retornar a seu antigo eu e pondera: "Como se eu me encontrasse aqui por uma escolha absolutamente consciente, para não ter de encarar a vida, trabalhar, esse tipo de coisa. O que é verdade, em parte, mas não significa mistificação" (SANT'ANNA, 2014, p. 147). Esse excerto esclarece que, em alguma medida, o narrador escolheu destruir uma vida e assumir outra. Tal atitude, dentro do contexto da narrativa, está muito mais próxima da lucidez que da loucura e coloca em questão os significados dessas palavras; talvez direcione para o que Santiago Kovadloff sinaliza ao dizer que "é preciso aprender a conciliar lucidez com outra coisa, que ela não inclui necessariamente e que até a contradiz" (2003, p. 15). No caso do

conto, essa outra coisa seria a insanidade; a adesão da personagem à loucura revela, contraditoriamente, uma postura lúcida, pois foi o modo que ele encontrou para se salvar.

À afirmação de que a presença do suicídio se configura como elemento da antiarte pode ser argumentado que, antes mesmo de esse aspecto ser problematizado na obra de arte, o suicídio já existia na literatuta e nos outros gêneros. Sim, mas, conforme perspectiva apresentada por Jaime Ginzburg, a presença de violências desse tipo tinha caráter positivo, civilizatório. Ao se perguntar sobre a presença da violência nas obras de arte hoje em dia, o estudioso afirma que "na contemporaneidade prevalece um princípio sólido de negatividade. A violência não é então uma mediação para que se firmem valores positivos, mas, em muitos dos casos, é um campo de referências em que os elementos centrais das obras se propõem" (GINZBURG, 2012, p. 28). Nesse caso, ela testemunha uma ferida que visualizamos como essa nova abordagem estética da antiarte que, mesmo imersa em negatividade, como no caso dos suicídios na obra de Sant'Anna, também pode ser lida como bela e atraente. Segundo Han, "no belo reside uma *fraqueza*, uma *fragilidade*, uma *fratura*. Essa negatividade deve ao belo sua capacidade de sedução. O sadio, em contrapartida, não seduz" (2019, p. 67, grifo do autor).

O conto "O duelo" é narrado em primeira pessoa por um escritor. Ele, após ter seu livro rejeitado pelo editor, cogita atirar-se pela janela do escritório deste, em um suicídio impulsivo:

> O melhor tipo de suicídio é aquele cometido num impulso, e ele [o editor], preocupado, pareceu compreender isso: que eu poderia atirar-me espatifando as vidraças, trazendo boa publicidade para o livro, mas ruim para a Casa que não o contratara, se o livro fosse considerado belo e maldito, no caso dos suicidas, sempre o são, eu já havia refletido sobre o assunto – um escritor geralmente examina as várias alternativas – com a conclusão óbvia de que o que adiantariam a publicidade e a glória depois de morto, mas, em compensação, seria o gesto extremo de paixão por Ifigênia e seu livro, fixando-a para a posteridade, não é esse o objetivo de todo artista? (SANT'ANNA, 1989, p. 16).

O primeiro fato a se destacar é uma valoração de um tipo de suicídio como o melhor, estabelecendo uma hierarquia para o ato de tirar a própria vida em que o inesperado do impulso aumenta o impacto. Tal impacto, caso o suicídio do escritor se concretizasse, o que não ocorre, agregaria um valor ao seu livro, promoveria obra e autor, salvaria ambos para a posteridade? A chave de leitura aqui, mais uma vez, é a denúncia irônica construída a partir da relação de causa e consequência, o escritor se suicidando para obter sucesso. A ironia fica ainda mais evidente quando o próprio protagonista conclui que não adianta nada

obter a glória depois de morto. De nada serve fixar-se em uma posteridade que não será acompanhada, visto que estará morto, e, assim, a posteridade não existe, é tão fabular quanto a crença de riqueza do protagonista do conto analisado anteriormente, "Projeto para a construção de uma casa". Sant'Anna coloca em voga, também, uma visão de que o artista vive de sua vocação em uma espécie de maldição, de voto de pobreza, necessitando apenas de sua arte e de mínimos recursos para sua sobrevivência.

Ensaiando uma resposta possível à pergunta do narrador, o objetivo de todo artista é que sua arte chegue ao público, que se consiga viver dela e que se tenha o máximo de reconhecimento; não é ter de se matar para conseguir isso. O conto de Sérgio Sant'Anna estabelece uma relação tortuosa entre escritor, suicídio, visibilidade para obra e autor e fixação destes no tempo. Desse modo, é como se o suicídio, enquanto elemento de antiarte, revestisse a obra e o artista de uma aura de beleza e maldição que atrai e dá visibilidade.

"O duelo" assinala esse mistério do suicídio, sua aura que tem o poder de gerar interesse e colocar em evidência o artista e a obra. Todavia, não é apenas o suicídio que determina a qualidade e o sucesso ou fracasso de uma obra. A beleza da antiarte, como entrevisto por Han (2019), perpassa o encobrimento, o opaco que quer dizer sombreado, ou seja, é algo que não se revela totalmente, que mantém uma essência indesvendável, e essa construção do belo, em Sant'Anna, ocorre no texto, no trabalho artístico, que, em termos de literatura, é o trabalho estético de renovação da linguagem cifrada. Não podemos precisar exatamente de que modo o suicídio promove uma arte que desconcerta a ponto de, por um caminho enviesado, agregar valor e se colocar como uma revelação impossível. Vale salientar que a antiarte está mais preocupada em provocar mal-estar e inquietação, não é como entretenimento que torna tudo liso. O suicídio, presente na literatura de Sant'Anna, não está para o entretenimento; ele vai na contramão do liso, o desafia. Escrever contos dessa natureza, tal qual faz o autor, é uma forma de resistência, de salvar a literatura, a arte, dessas tentativas de alisamento.

A busca de uma transcendência da arte, outrora empreendida pelos seus atores, deve ser superada e, em seu lugar, deve erigir o silêncio, pois este "continua a ser, de modo inelutável, uma forma de discurso (em muitos exemplos de protesto ou acusação) e um elemento de diálogo" (SONTAG, 2015, p. 18). Um índice marcante do suicídio nos contos de Sérgio Sant'Anna e na literatura, de modo geral, é a possibilidade de abordar suas várias camadas narrativas. O texto literário está repleto de lacunas, tal qual o suicídio, que mantém a ininteligibilidade também nas entrelinhas. Os vazios das narrativas podem gerar curiosidade para saber o que está entre as camadas, implícito. O suicídio, em linhas gerais,

produz uma história que, por mais que se teime em se aprofundar nela, não se acessam respostas – tiro, corte, veneno, acidente provocado –, o que motiva questionamentos, o que levou à ação está sob o grande silêncio que é o suicídio. Como afirma Kovadloff, é justamente nesses lugares, "onde o convencional já não prevalece, [que] o silêncio faz ouvir os passos que denunciam sua proximidade, a contundência do mistério, sua vivacidade, o magnetismo de um sentido que, deixando-se roçar como alusão, franqueia o acesso à vivência de seu enigma" (2003, p. 30). A busca mental por acessar esses sentidos ocorre à nossa revelia, como e por que uma pessoa tirou a própria vida, como e por que isso existe na vida, é a revelação impossível por mais explicações que se dê; mas, de uma forma extraordinária, na literatura, isso "se torna palpável e simultaneamente inalcançável; tangível e, no entanto, informe" (KOVADLOFF, 2003, p. 25). Esse seria o implícito, o silêncio que se faz presente nos textos de Sant'Anna. Como afirma Sontag, "a arte de nosso tempo é ruidosa, com apelos ao silêncio. Um niilismo coquete e mesmo jovial. Reconhece-se o imperativo do silêncio, mas continua-se a falar da mesma forma. Quando se descobre que não se tem nada a dizer, procura-se uma maneira de dizer *isso*" (2015, p. 19, grifo da autora). Nesse viés, os contos de Sant'Anna sobre o suicídio analisados até este momento representam formas de dizer o que não se pode dizer e continuar fazendo arte, continuar fazendo literatura. Para tanto, ele adota a estética do silêncio.

> Nesse modelo, a atividade do artista é a criação ou o estabelecimento do silêncio; a obra de arte eficaz deixa o silêncio em seu rastro. O silêncio, administrado pelo artista, é parte de um programa de terapia perceptiva e cultural, calcado frequentemente mais no modelo de terapia de choque que no da persuasão. Ainda que o meio do artista sejam as palavras, ele pode participar dessa tarefa: a linguagem pode ser empregada para conter a linguagem, para expressar mutismo (SONTAG, 2015, p. 31).

A obra de Sant'Anna deixa o silêncio acerca do suicídio em seu rastro. Mesmo que o autor reitere o ato de matar-se, ele, em si, não fala porque é o próprio silêncio, é o cansaço da verborragia. Essa percepção ecoa em nós como a terapia de choque, da qual fala Sontag, haja vista o matar-se ser um elemento brutal, presente na realidade empírica, e que, na perspectiva da antiarte, acaba fazendo dos contos do escritor carioca um meio de combate à magia de uma arte sublime.

Neste capítulo, desenvolvemos análises, dos contos de Sérgio Sant'Anna sobre o suicídio, dialogando com os caminhos de sobrevivência e salvação encontrados pela arte, diante da perda de seus postulados e valores, e elencados por Adorno e Sontag, quais sejam,

o enlaçamento, a antiarte e o recurso do silêncio. A arte de Sérgio Sant'Anna seria uma das que rompem com a ideia das "belas artes", da arte fruição, tanto pelo rompimento das barreiras de gênero, aderindo ao "enlaçamento" adorniano, quanto por repetidamente abordar um tema indigesto como o suicídio, o que configura uma marca da criação do contista. Conforme afirma Octavio Paz, "a perfeição da linguagem não pode ser outra a não ser a erótica, e inclui a morte e o silêncio: o fracasso da linguagem... O fracasso? O silêncio não é o fracasso, e sim o acabamento, a culminação da linguagem" (1974 apud KOVADLOFF, 2003, p. 25).

Além disso, vale ressaltar que a escolha por um tema repugnante à maioria, escolha pela antiarte, tem, esteticamente, o efeito de carregar os textos de um alto impacto no momento da leitura. Não temos como, empiricamente, asseverar tal impacto das narrativas suicidas de Sant'Anna, não fizemos uma pesquisa de campo, mas temos toda uma sociedade e anos de história dela atestando que a morte voluntária nos afeta de modo sobre-humano, inquieta e, ao mesmo tempo, gera curiosidade. Afinal, o suicídio nos lembra de que, de alguma forma, há uma saída (da sociedade, da vida). Saída radical, é verdade, mas uma saída. Talvez o que mais incomode na falta de explicações e justificativas para o suicídio do outro seja uma certa falta de explicações e justificativas para continuar numa vida medíocre, pobre de experiências, comum – no seu sentido mais alienante. O suicídio do outro pode revelar uma covardia em nós: o medo de se suicidar e/ou de buscar viver uma vida realmente plena. Temos o medo e seu consequente tabu; assim, a repulsa e o silêncio no real nos dizem que ler um texto que tematiza o suicídio não é como ler qualquer outro texto literário. Temos Goethe sendo acusado de assassinato, e todos os volumes da edição italiana de *Os sofrimentos do jovem Werther* sendo queimados, na praça, pela Igreja. Temos, inclusive, esta pesquisa que se desdobra há anos e, mesmo colocada a dimensão estética, ainda causa certo mal-estar na academia. Dessa forma, nos é possível afirmar que os contos suicidas de Sant'Anna impactam de modo pertubador.

É por meio da linguagem que expressa um silêncio que a literatura contemporânea se salva, que o escritor continua, mesmo diante dos anúncios de decadência da arte, fazendo arte. Conforme diz Sant'Anna, "a língua está aí, mãe inesgotável, à espera de que você beba nela, língua e palavra, qualquer impossibilidade é toda sua, este ser que não pode ser nenhum outro, abismado, verdadeiramente obscuro é o contista" (2003, p. 55). A impossibilidade da arte, da literatura, é revertida, salva, na obra do escritor por meio do entrelaçamento dos gêneros, da antiarte, da declaração do silêncio, no dizer a própria impossibilidade de dizer, na abordagem do suicídio que abre para uma nova possibilidade

de apreciação da arte. Assim, “A própria estética do desejo de morte parece fazer desse desejo alguma coisa incorrigivelmente viva” (SONTAG, 2015, p. 19). Com efeito, os contos de Sérgio Sant’Anna sobre o suicídio geram vida, geram texto, dão continuidade à literatura.

5 A ESCRITA SUICIDA DE SÉRGIO SANT'ANNA

a sílaba

Toda manhã procurei uma sílaba.
É pouca coisa, é certo: uma vogal,
uma consoante, quase nada.
Mas faz-me falta. Só eu sei
A falta que me faz.
Por isso a procuro com obstinação.
Só ela me podia defender
do frio de janeiro, da estiagem
do verão. Uma sílaba.
Uma única sílaba.
A salvação.
(Eugénio de Andrade)

Desde antes de sua primeira publicação, *O sobrevivente*, datado de 1969, os textos de Sérgio Sant'Anna frequentavam os debates críticos do cenário literário mineiro. Carioca, Sant'Anna muda-se para Belo Horizonte com os pais em 1959, cursa faculdade de Direito, casa-se, trabalha na Justiça do Trabalho e ensaia passos de escritor junto a tantos outros, mais ou menos experientes, que movimentavam o *Suplemento Literário de Minas Gerais*, dirigido por Murilo Rubião, e a revista *Estória*.

Ainda em Belo Horizonte, publica *Notas de Manfredo Rangel, repórter*: a respeito de Kramer (1973) e *Confissões de Ralfo* (1975). Em 1977, ano em que retorna ao Rio de Janeiro, Sant'Anna lança o romance *Simulacros*. Suas narrativas continuam sendo analisadas na busca de se identificar que elementos fariam os textos do escritor tão singulares e afe(ta)tivos.

Sant'Anna, tímido em sua primeira publicação, a partir de *Notas de Manfredo Rangel, repórter*: a respeito de Kramer (1973), empreende, de modo mais assertivo, uma literatura transgressora, honesta na ficção que exerce, e com uma alta proposta de inovação das formas do contar, como vimos ser a realização dos contos, nos capítulos anteriores. A essa informação, sobrepomos a tradição do conto, a sua origem, a anedota, os causos, o cochicho, a especulação, os contos de fada, as teorias do conto, como as de Poe, Cortázar, Hemingway, Ricardo Piglia. Não seria matéria fácil, ainda que se pensasse em uma ruptura apenas no âmbito nacional. O conto brasileiro, que tem como mestre Machado de Assis, carrega, em seus vocábulos formativos, significantes e significados, as formas de contar do brasileiro, mas não todos, apenas aquele que pode publicar uma história. Carrega, ainda, na contemporaneidade, em que as regras do gênero ruíram, uma brevidade que pode ser

estendida ou diminuída, algo adaptável como as condições de vida do país, que a uns contemplam e a outros, não. Mas contar permanece necessário, todo mundo conta. Um olhar no silêncio, o silêncio que se permite olhado, tudo conta, tudo comunica e está aí como matéria-prima. E o jeito de contar de Sérgio Sant'Anna é um recorte, uma ruptura na literatura brasileira.

Muitos críticos se pronunciaram a respeito das obras do autor, conforme nomes e análises que nós mesmos apresentamos até aqui neste estudo. Sant'Anna pode não ter sido um sucesso de vendas, e essa não era sua primeira preocupação ou o lar do seu compromisso literário; mas seu nome e seus textos frequentavam desde o boteco, lido como comunista, até os bancos amadeirados das universidades. Um de seus livros, *O monstro*, publicado em 1994, foi escolhido como leitura obrigatória de alguns vestibulares do país. Sérgio Sant'Anna chegou a visitar escolas para falar sobre o livro.

Apesar de ser pequeno o número de exemplares vendidos, os textos de Sant'Anna sempre foram alvo de estudos, análises, ensaios, resenhas, artigos, TCCs, dissertações e teses. As narrativas dele inquietavam e permanecem inquietando, produziam fruição e traziam o fôlego necessário a uma literatura brasileira que se debatia durante e após a Ditadura de 1964. Suas narrativas traziam o silêncio (um luto?) e a busca desenfreada por inovação (uma luta?).

Aos olhos dos críticos conservadores, no princípio, Sérgio Sant'Anna tinha um texto superficial. De um livro inteiro, *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* (1982), já na fase madura do autor, o crítico Renato Pompeu salvou apenas partes de um ou outro conto e fez comentários como:

> A verdade é que o texto ameno, fácil e pouco ousado da maioria dos contos realmente parece estar a serviço de uma simples reprodução do cotidiano, que pode ser altamente interessante, mas não tem maiores ambições artísticas. [...] Sant'Anna parece não ter maiores ilusões e, portanto, esperanças, inclusive artísticas. (POMPEU, 2021, p. 37).

Ao que Sant'Anna respondeu a seguir, pois se tratava de uma resenha diálogo, ou seja, o autor poderia, no mesmo texto, rebater a avaliação recebida:

> Me parece que o crítico – como é comum – prendeu-se excessivamente ao conceito de que "inovações e ousadias da linguagem" só se dão ao nível da palavra e da sintaxe, sua estruturação ou desestruturação. [...] Quanto à razão desse texto "fácil" (ou será depurado?), pediria emprestado a afirmativa que emprestei, no livro, a Sócrates (o do Corinthians): "que um estilo, muitas vezes, é sinônimo de não complicar".

> E esse “muitas vezes” aí serve justamente para realçar que tal afirmativa não se aplica a todos os livros, contos, jogadores e jogadas (POMPEU, 2021, p. 36-37).

Portanto, para o autor em tela, não existe uma regra, uma linha exata definindo que texto inaugurou algo e merece ser lido. Não há uma fórmula prévia e infalível que irá produzir um artefato artístico, pois, como afirmamos no capítulo anterior, sobre a literatura, não estamos mais em um contexto moderno, pretensamente objetivo em suas formulações e mais aportado no âmbito da finalidade. Se quisermos ir além, na contemporaneidade, na qual enquadramos essa resenha de 1982, quem tem o poder soberano de determinar o que é arte e o que não é? O que é a arte nesse período? Verdade que há instituições credenciadas para tanto, mas essas credenciais não têm passe em todos os circuitos sociais e culturais; não mais. A validade do discurso teórico e crítico possui na atualidade, antes, um ponto de vista exercido, entre tantos outros, que uma autoridade discursiva sobre o objeto artístico. Além disso, o autor não está fadado à avaliação recebida de um único volume, pois pode e deve modificar-se, explorar a linguagem de um modo peculiar, como o faz Sant’Anna. E, ainda, há outros jogadores dispostos a fazer também novas jogadas. Como a crítica, da qual este estudo faz parte, se posiciona diante do novo que se apropria, e altera, dos alicerces frágeis da literatura contemporânea, em crise com sua base moderna?

A verdade é que, para tentar responder a essa questão, muitos críticos se debruçaram sobre os textos de Sérgio Sant’Anna e tantos outros, como Rubem Fonseca e João Gilberto Noll, para tentar mapear e entender o que essas obras comunicavam e como comunicavam de uma forma diferente, a partir de toda uma tradição literária. No mesmo espírito de Belchior, em “Velha roupa colorida”, alguns escritores respondiam ao conservadorismo:

> Você não sente nem vê
> Mas eu não posso deixar de dizer, meu amigo
> Que uma nova mudança em breve vai acontecer
> E o que há algum tempo era jovem novo
> Hoje é antigo, e precisamos todos rejuvenescer
> (BELCHIOR, 1976).

A literatura, do modo como vinha sendo desenvolvida, está em ruínas, ou, numa perspectiva mais otimista, em reconstrução; afinal, “no presente a mente e o corpo é diferente/E o passado é uma roupa que não nos serve mais” (BELCHIOR, 1976). Então é necessário manter o espírito de vanguarda, sustentar a literatura, mesmo sem saber como,

mesmo sem saber o que significa isso, o que conduziu e conduz muitos autores à experimentação. Não se estava em posição de exigir que a literatura ou o país resolvessem suas questões, aplacassem suas crises. De modo bastante lúcido, Sant'Anna declara: "o nosso país é este mesmo, temos que trabalhar dentro dele. O importante não é receber algo da literatura, mas dar alguma coisa a ela. Uma posição já mais perto da maturidade" (WERNECK; PELLEGRINO, 2021, p. 22-23).

A maturidade vinha da demolição de ícones, da destruição de categorias e certezas, da admissão da crise e, no caso da literatura, da exposição do processo de manufatura, uma escrita que se faz enquanto se questiona, se analisa. E, diferentemente do que ocorreu no Modernismo, o cenário é de incertezas, e o processo criativo e de disseminação das obras está imbricado na comunicação e nos meios tecnológicos advindos de um mundo cada vez mais globalizado. Igor Ximenes Graciano, em artigo intitulado "A literatura como insuficiência" (2016), fala do escritor contemporâneo em um local de metáfora, alguém que vê pela janela e conta o vivido pela própria experiência, logo limitada; e, pelo recorte janela, logo se narra um momento. Ele apresenta Sant'Anna como um ficcionista que pretende aprofundar esse abismo entre o real e o narrado na ficção, tensionar a dúvida, colocar ecos nos silêncios. Para o estudioso, "é sobre o intérprete da paisagem que recai toda desconfiança, uma vez que, ao leitor 'cego', dependente portanto do seu olhar, resta sempre a dúvida quanto à veracidade do que lhe é narrado" (GRACIANO, 2016, p. 13).

A ausência de uma verdade, ou a queda da máscara de que não há verdade, pois se trata de uma ficção, marca a escrita de Sant'Anna. Ele faz da dúvida, da ambiguidade, seu abrigo. "O narrador, ao declarar sua existência, ganha densidade, voz de fato, e aponta para o mundo não para mostrá-lo em sua integridade, promovendo assim a 'sugestão do real', porém constituindo-o conforme suas prerrogativas, seu recorte denunciador de si mesmo" (GRACIANO, 2016, p. 20). Sant'Anna se denuncia, duvida de sua capacidade, expõe uma melancolia exacerbada e promove tudo isso no terreno movediço do jogo textual, nas ausências de âncoras que sustentam seu texto flutuante em interpretações, um texto que ataca a si mesmo e se denuncia enquanto ficção; um texto que chega a ponto de anunciar as falhas que possui e as críticas que cabem a ele, costurando a esses elementos uma ironia e/ou comicidade. Nas palavras do próprio autor:

> Se a palavra morreu? Eu não tenho certeza, porque ainda não explicaram isso pra mim por mímica.
> Mas algo é certo: um tipo de utilização de palavra morreu e não ressuscitará: a retórica, o bacharelismo, o beletrismo, embora muita gente

> ainda teime em se manter nessa posição. Mas esses caras também estão mortos, só que ainda não sabem disso. (SANT'ANNA, 2021, p. 165).

Está certo que muitos jogos estão sendo agenciados pelo autor na sua escrita e nas suas declarações, todavia temos a materialidade textual e suas aberturas possíveis. Talvez a escrita "fácil", que está apenas na aparência, abrigue muito mais camadas narrativas e problematizações que outrora. "O narrador, ao declarar sua existência, ganha densidade, voz de fato, e aponta para o mundo não para mostrá-lo em sua integridade, promovendo assim a 'sugestão do real', porém constituindo-o conforme suas prerrogativas, seu recorte denunciador de si mesmo" (GRACIANO, 2016, p. 20).

Sérgio Sant'Anna, no projeto de prosseguir com a escrita literária, se denuncia, se deixa ver e, assim, se coloca em julgamento, fornece informações para ser julgado. Todavia, como domina a palavra, que amplia para todas as acepções, circundando significados no Eterno Retorno, nunca se compromete, nunca estaciona em um significado que permitiria a apreensão e/ou o aprisionamento de si ou de seu texto. As narrativas de Sant'Anna estão para a abertura, para tudo aquilo que pode significar, para o nada.

Em sua composição, o autor visualiza o conto como um espaço vazio, órfão, abandonado, sem referências, à beira do abismo de uma página em branco. Ou pode ser tudo uma grande farsa, a recuperação, a imagem clichê do escritor tão sofrido e desesperado na busca por uma combinação de palavras belas que o façam ser notado, aclamado. Pode ser sério também, pode ser ironia, pode não ser nada. Essa parece ser a sensação que o leitor, que se debruça, geralmente tem ao interagir com os textos do autor.

Em "Conto (não conto)", narrativa de *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* (1982), o título já preconiza que a estrutura a ser aplicada, o gênero, não está ali, por mais que a ficha catalográfica o categorize dessa forma. Ainda o título afirma, talvez em desafio, que não irá obedecer às características veiculadas pela teoria literária para o gênero conto. E, além disso, há uma interlocução pautada na dúvida do emissor: eu conto ou eu não conto?, uma presença da tradição oral que acentua as possibilidades de interpretação do texto que transita entre um debate acadêmico e um boato de vizinhos, com tantas outras bifurcações. É uma abertura. Esse espaço está cheio ou vazio? O narrador de "Conto (não conto)" começa assim: "Aqui ficou um território vazio, espaços, um pouco mais que nada. Ou muito, não se sabe. Mas não há ninguém, é certo" (SANT'ANNA, 2014, p. 212). Ele, então, narra a cena de um homem e um cavalo em cinco parágrafos médios, mas declara o insucesso de sua tentativa e a abandona.

A referência ao homem e ao cavalo parece remeter ao conto "Kholstomer" (1886), de Tolstói, no qual a primeira parte é narrada por um homem, em terceira pessoa, e a segunda é narrada pelo cavalo, em primeira pessoa. Tolstói é um exemplo para a teoria literária do estranhamento, cunhada por Chklovski. Para o estudioso russo, "parecia necessário desviar-se do normal para apreender o normal. Estranhar o familiar, o *heimlich*. Afastar-se para poder ver de perto" (CHKLOVSKI apud GALINDO, 2014, p. 4). Ideologicamente, parece similar ao papel que alguns dos autores brasileiros contemporâneos estavam se propondo. Tal marca na narrativa pode sinalizar uma homenagem, a retomada de algo que pode auxiliar o momento da literatura, uma renovação. O cavalo de Tolstói estranha porque reflete, problematiza o humano pelo viés do animal, desnuda os discursos e ações humanas por meio da apropriação que um ser irracional faz das palavras, expondo, lucidamente, a irracionalidade do humano, ser que, *a priori*, seria o único dotado de racionalidade. Todavia, a rememoração desse texto mais confunde que elucida. A certeza pautada pelo conto está na morte quando o narrador diz: "e, afinal, não podemos saber se o viram ou não, o homem puxando a carroça, pois nos ocupamos apenas do que se passa aqui, neste espaço, onde nada se passa. Mas de uma coisa temos certeza: esse homem também encontrou um dia sua hora" (SANT'ANNA, 2014, p. 214). Desse modo, a única certeza que o real e a literatura tradicional permitem transpor para a ficção contemporânea seria a morte? Não se pode dizer se alguém viu ou não o homem e o cavalo, se notou a referência a Tolstói, ou sequer se era uma referência. Essa ficção inaugurada não fixa nada ou fixa o nada em que cabe tudo. O nada é o que se passa quando se tenta transpor o valor que isso tem agora: nada. Para o narrador de Sant'Anna – que se aproxima do autor ao mesmo tempo que o repele –, o conto que não conta, que não é conto, é "um pouco mais que nada. Ou muito, não se sabe. Mas não há ninguém, é certo" (SANT'ANNA, 2014, p. 212).

No texto, o contista segue ensaiando outro enredo e repete:

> Pois aqui é somente um território vazio, espaços, um pouco mais que nada. Quase um deserto, onde até os pássaros voam muito alto. Porque depois, em certa ocasião, houve uma aridez tão terrível que os arbustos queimaram e a cobra foi embora, desiludida. No princípio, os insetos sentiram-se aliviados, mas logo perceberam como é vazia de emoções a vida dos insetos sem uma cobra a persegui-los (SANT'ANNA, 2014, p. 217).

As referências ao cavalo, que remete a Tolstói, e à crise da literatura parecem ser um caminho de leitura. Sant'Anna aparenta construir uma fábula sobre a crise na literatura. Não é possível afirmar que animal cada categoria representa, mas os pássaros – que voam muito alto – e os insetos – que, a princípio, se sentem aliviados, mas, depois, sentem falta da cobra (os pressupostos teóricos, o veneno da crítica?) – se assemelhariam aos artistas. Tal perspectiva parece ser reforçada quando o narrador de Sant'Anna prossegue, em repetição: "Então aqui ficou um território ainda mais vazio, espaços, um pouco mais que nada. Ou muito, não se sabe. Mas não há ninguém, é certo. Nem mesmo uma cobra a insinuar-se pelas pedras e pela vegetação. Pois não há vegetação e, muito menos, cobras" (SANT'ANNA, 2014, p. 217).

A afirmação de um vazio preenche um vazio. Não há ninguém naquele espaço narrativo, nada está acontecendo, mas há uma voz narrando. Se não há ninguém, como o narrador estaria lá? Como existiria o texto? O vazio, então, é preenchido, o narrador assoma à porta do texto e se denuncia:

> Mas digam-me: se não há ninguém, como pode alguém contar esta história? Mas isto não é uma história, amigos. Não existe história onde nada acontece. E uma coisa que não é história talvez não precise de alguém para contá-la. Talvez ela se conte sozinha.
> Mas contar o quê, se não há o que contar? Então está certo: se não há o que contar, não se conta. Ou então se conta o que não há para contar (SANT'ANNA, 2014, p. 217).

"Conto (não conto)" encerra o volume *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, ou seja, essa suposta falência do conto é anunciada apenas no final. O primeiro texto, ironicamente, se intitula "Uma página em branco", e o que vemos é um livro inteiro, repleto de narrativas breves, que se iniciou em uma página em branco e finalizou afirmando, talvez em tom jocoso, ou talvez sério, que se conta o que não há para contar.

Segundo Graciano, "o rompimento dos padrões de uma literatura pretensamente realista implica uma narrativa autoconsciente, voltada criticamente para seus próprios mecanismos de representação" (2016, p. 19). Seria uma visão da janela ou o conceito que o estudioso adota, a antinarrativa. A escrita possível, a escrita que pode ser, a escrita que se mata, pois conta o que não há para contar – sendo que contar é sua característica básica, sua essência –, é a antinarrativa. Sérgio Sant'Anna empreende, a seu modo, a sua. Cada autor tem suas formas de aplicá-la, e defendemos, neste estudo, que a forma de Sant'Anna, matéria e técnica, se assemelha a uma escrita suicida. Esclarecemos que, neste ponto, não

estamos mais no âmbito dos textos que escrevem sobre o suicídio como um conteúdo, mas de contos que são produzidos por uma via negativa, uma linguagem que se confecciona, se elabora, adotando características do matar-se.

Conforme trabalhamos nos capítulos anteriores, o indivíduo que tira a própria vida ganha autoridade. Sua voz e seu gesto passam a ser considerados uma espécie de oráculo. E, tal qual uma esfinge, lançam muito mais dúvidas do que alguma solução. À medida que se abre, como em algum escrito enunciador de sua morte, o suicida denuncia a si mesmo; não bastasse seu modo de partir já ser uma grande denúncia. Todavia, imperam as sugestões e as ausências no gesto e/ou texto, uma linguagem que se refrata como um espelho diante do outro, a sugerir, a repetir-se infinitamente, mas sempre mostrando apenas uma pequena parte do real, uma fração dele que, em si mesmo, na contemporaneidade, já é refratado.

A antinarrativa é aquela "que afirma e nega a um só tempo seu papel primordial de contar uma história" (GRACIANO, 2016, p. 24). É uma estrutura que se aniquila para continuar existindo.

> A antinarrativa ou narrativa problematizadora se constitui quando o fato narrado contraditatoriamente se apresenta sob o signo da "incapacidade" de narrá-lo. [...] A (anti)narrativa indica uma certa descrença no gesto literário como meio legítimo da expressão em nome daqueles que estão socialmente distanciados, não apartados, do exercício da literatura. (GRACIANO, 2016, p. 20-21).

Essa abordagem permitiria à personagem, ao narrador, ao escritor, ao texto, à literatura e às artes sobreviverem, continuarem existindo. Todos teriam sucumbido de alguma forma, perdido partes de si, não seriam mais possíveis, porém seguiriam sobrevivendo, resistindo. É como se o autor declarasse não saber de que maneira continuar escrevendo e encontrasse, numa perspectiva suicida, por meio da exposição e do aniquilamento do texto literário, aquele que não é mais possível, uma forma de produzir um outro texto, a escrita possível, a escrita suicida, mas sobrevivente.

Em *Um romance de geração* (1980), o narrador Santeiro (Sant'Anna brasileiro?) é um escritor e pode ser lido como um alter ego do próprio Sérgio Sant'Anna. Os discursos da personagem, a respeito do fazer literário, deixam entrever que "não há mais razão para a 'falsidade' realista, a menos que ela se mostre como falsa. O não narrar advém de uma situação de crise, de uma concepção vigente, e ainda não definida, do papel da literatura, do escritor" (GRACIANO, 2016, p. 24). Santeiro expõe a incapacidade do narrador de alcançar, pela palavra, um realismo que não existe mais, se é que existiu algum dia, pois a

literatura, por mais que flerte com o real, continua sendo ficção. E, por mais que se afirme, como em "Conto (não conto)", que não há o que narrar, esse espaço não é ocupado pelo vazio, pelo silêncio completo, antes é utilizado para veicular um texto que atua como protesto ou alegoria dessa incapacidade de narrar (GRACIANO, 2016, p. 24). Em uma postura lúcida, que explicita a parcialidade e a limitação de seus contos, Sant'Anna expõe os bastidores de seus contos ao leitor "para que este perceba o caráter a um só tempo revelador e falsário do discurso ficcional" (GRACIANO, 2016, p. 26).

Entendemos que a continuidade da escrita literária advém da problematização do autor perante os desafios da contemporaneidade, a falta de referências e aportes, a exposição da ficção, a invenção textual que se expõe, que se permite mapear como falsidade realista. "Como diz Gorz, então só resta ao escritor a tarefa de tentar aproximações e de insistir" (DALCASTAGNÈ, 2016, p. 93). Insistir não sendo possível realizar o escritor pleno, completo; insistir no autossacrifício, a cada escrita, como carta última ou bilhete suicida, em que escritor e texto sobrevivem.

Em *Um romance de geração*, o escritor Carlos Santeiro concede entrevista a uma jornalista, esta tão deslocada em sua função quanto ele, uma vez que sequer possui um roteiro de perguntas a fazer ao entrevistado, todavia encaminha a discussão para promover um chamariz à entrevista. A moça intenta que o escritor faça uma declaração polêmica do tipo "Para Carlos Santeiro, os escritores da Geração de 64 são os órfãos da ditadura" (SANT'ANNA, 2009, p. 83), o que ele rejeita e ao que responde:

> Não garota, a única literatura deste período que eu respeito é aquela que despedaçou um próprio conceito de literatura no país, ponto. Um conceito que nada mais era do que as formas do colonizador e das classes que ocupam o seu lugar após a "independência", entre aspas, do país, ponto. [...] Mantinham vivas, principalmente, as regras e formas do jogo, ponto. Não, garota, era preciso que suicida ou homicidamente, despedassássemos este próprio conceito de literatura, ponto. (SANT'ANNA, 1981, p. 83)

Porém, essa fala de Santeiro aponta para um problema, pois, como elucida Graciano, "ainda que se fale em 'despedaçar um próprio conceito de literatura no país', não se estabelece de fato um novo conceito, restando apenas a deslegitimação dos modelos 'antigos'" (2016, p. 27). Ou seja, detectou-se a crise, mas não se encontrou uma solução para ela. Desse modo, o que sobrevive do escritor que esfacela a si, enquanto criador; da matéria, a palavra; da criatura, o texto? Parece-nos que uma das respostas está na cadeia suicida, como a sinalizada por Santeiro, uma escrita que se aniquila na busca por encontrar,

contraditoriamente, a salvação, a sobrevivência, que se encaminha pela ambiguidade da ficção possível, que "representa o 'real' na medida que o forja" (GRACIANO, 2016, p. 27-28). E esse forjar, velado, a tensionalidade que passa do autor para o texto, a criação na contradição, motiva, também, "o diálogo com outras modalidades artísticas [que] se dá justamente para ilustrar a insuficiência daquilo que resulta da criação, e que causa o entrave" (GRACIANO, 2016, p. 31). É o que elucidamos, no capítulo anterior, a respeito do enlaçamento da arte, conceito de Adorno.

Observando a tensão por um outro matiz, na escrita efetiva, "o que se tem, na verdade, é a expressão da angústia sobre a inviabilidade de conceber esse 'real' pela palavra" (GRACIANO, 2016, p. 31). Tais marcas de angústia e desejo por abarcar o todo, o absoluto, se fazem presentes nos textos de Sant'Anna. Quando Santeiro não consegue escrever o que seria um grande romance, um romance de geração, afirma: "a única coisa que eu conseguia botar no papel eram as marcas do meu suor pingando do rosto sobre a folha virgem. O suor do meu desespero e impotência mais absolutos" (SANT'ANNA, 1988, p. 49-50). Ou seja, o absoluto positivo, almejado, a potência, se transforma em impotência intensificada. Conforme sinaliza Graciano,

> Se, portanto, esse realismo absoluto é intentado, é para que sobressaia justamente sua impossibilidade. Esse "estado puro" da paisagem, e que se traduz em cenários, morre enquanto tentativa. A expressão nunca é "bem isso", ainda que "isso" seja o inconcebível. Frustrar-se, pois, diante de uma expressão inatingível não é, de maneira alguma, um ato masoquista do narrador, mas a afirmação do estatuto de prática literária, sua especificidade em relação às outras artes. [...] Sant'Anna diz o que falta na prosa literária quando comparada às outras para, nas entrelinhas, elogiá-la pelos mesmos motivos. (2016, p. 31-32).

Assim, a antinarrativa de Sant'Anna permanece na busca pelo que sabe inalcançável. O texto nunca é satisfatório para seus narradores escritores; o absoluto, se já era inatingível, na literatura contemporânea está alhures. Todavia, continua-se escrevendo, tateando, empreendendo uma escrita suicida que se utiliza da impossibilidade, denuncia sua impotência e faz desse movimento, dessa falta, uma qualidade literária. Os textos de Sant'Anna produzem vida ao denunciar e chamar atenção para a sua própria incapacidade; são honestos na medida em que enfatizam o caráter inatingível que percorre a ficção. Em relação ao ato do narrador, que não seria masoquista, cabe relativizar tal aspecto na escrita do autor. Suas personagens e seus narradores-escritores têm a escrita como único fio de sustentação da vida, é uma atividade "*inevitavelmente* necessária. Se há um entrave, mesmo

um mal-estar diante da tarefa de representar o mundo e o outro, não se recorre nunca ao silêncio, ao fim da escrita. A narrativa vacila, mas reluta em prosseguir" (GRACIANO, 2016, p. 36, grifo do autor). Talvez seja esse um dos legados que escritores como Sant'Anna estão deixando, o da continuidade apesar de; a luta para seguir escrevendo sem os mesmos aportes, mas, por isso mesmo, com mais liberdade.

Em entrevista o autor declara: "o sujeito só continua escrevendo quando é muito teimoso" (WERNECK; PELLEGRINO, 2021, p. 22). Tal teimosia perpassa a ideia de engajamento pessoal, algo que se faz para e por si, mas também de uma espécie de compromisso, uma militância literária que se recusa a sucumbir e, como em todo embate, produz angústia.

> O caso é que a gente, escrevendo literatura, encontra-se muito envolvido e começa a racionalizar [estetizar]. As épocas de grandes transformações geram uma imensa angústia naqueles que podem ser atirados ao lixo como sucata. A gente nota nos escritores, atualmente, essa angústia. (SANT'ANNA, 2021, p. 168).

Cm efeito, ao teimosamente empreender sua antinarrativa, que se delineia por um viés suicida, Sant'Anna se posiciona na defesa do fazer literário e todos os seus atores. A angústia existe porque escrever está no âmbito dos afetos, no sentido da afeição e no de ser afetado. A escrita se delineia em ambiguidades: "eu sou um escritor, mas eu não sou um escritor"; "isso é literatura, mas isso não é literatura"; e, sobre as formas, "isso é um conto, e isso não é um conto"; por fim, a ficção que escrevo "não é o fato e tampouco a mentira" (GRACIANO, 2016, p. 36). São diversas as suspensões e incertezas que sustentam a angústia sinalizada pelo autor. Entretanto, segue-se escrevendo porque é uma forma de conseguir, via linguagem, representar o recorte possível do mundo através da arte (do que sobrevive nela) da palavra (em sua limitação). É um processo de destruição e construção, como vemos em "Um conto obscuro":

> Durante a escrita do conto há sempre a iminência do fracasso, de o contista não conseguir manifestar os seus fantasmas, entes, pensamentos mais soterrados, e não lograr traduzir em imagens uma ânsia desesperada de poesia, como salvação de um vazio, angústia, solidão e depressão profundos, que clamam por um aniquilamento do próprio contista (SANT'ANNA, 2003, p. 53).

O autor não pode mais compor a narrativa do observador impassível, imparcial, querendo-se invisível, à janela. Com a queda do realismo ficcional, ele, o autor, é um

espectro do que deveria ser, um fantasma que se coloca no texto e, assim, denuncia em suas obras: a sua existência como autor-narrador, a existência e composição de sua ficção; a imaterialidade das suas personagens, do espaço-tempo; a limitação estabelecida pelo olhar do indivíduo e pela janela onde se encontra; e a verdade impossível, visto que não existe. A escrita que devora a si mesma se faz possibilidade; diante dela, os narradores de Sérgio Sant'Anna – que têm algo dele mesmo, cifrado às invenções – podem se recriar, recriar o texto, produzir literatura, na exposição de sua vulnerabilidade.

O suicídio expõe uma fragilidade, uma escrita que compartilha características desse ato também. Ao abordar de modo recorrente o matar-se em um texto que, mesmo não tratando do tema, se constrói via destruição, Sant'Anna reconhece o indizível, enxerga seu brilho em meio à escuridão e, assim, amplia as possibilidades do que pode ser dito (DALCASTAGNÈ, 2016, p. 93). O autoextermínio é uma escuridão que brilha na obra de Sérgio Sant'Anna como tema e como forma. "Escrever é encontrar uma linguagem. Não se pode fazer distinção entre significante e significado. É a mesma distinção didática entre forma e conteúdo. 'Eu tenho uma forma de dizer alguma coisa', o negócio é esse aí" (SANT'ANNA, 2021, p. 164). Dessa maneira, o modo de dizer de Sant'Anna é uma escrita que findada (finada?) o recoloca em vida, na continuidade da busca, esta que virá logo que se termine um texto e se sinta a necessidade de começar outro. Mas por que essa necessidade de continuar dizendo/escrevendo? Muito provavelmente por que "a frustração diante do que não se pode dizer, talvez só não seja mais forte do que a necessidade de continuar tentando" (DALCASTAGNÈ, 2016, p. 93). Ainda que não se empreenda revolução alguma ou se elaborem soluções para a crise das artes e da literatura, se é que existe alguma, teimosamente o autor segue produzindo.

Em uma outra perspectiva, como já mencionamos nos capítulos anteriores, o suicídio, nas obras de Sant'Anna, deixa entrever, ainda, um engajamento contra o tabu que recai sobre o tema, espécie de denúncia sobre o silêncio que paira sobre a matéria, e os possíveis problemas que levam as pessoas a atentarem contra a própria vida. O escritor vê a si e ao que compõe suas obras como uma unidade: "a gente não pode se dividir estética, política e existencialmente. É tudo uma coisa só. E a tal rebeldia da obra estaria acompanhando o desenvolvimento da própria vida" (EMEDIATO, 2021, p. 27).

A presença recorrente do suicídio, nos textos de Sant'Anna, também pode ser lida como um problema, constante no real, que se objetiva analisar, esmiuçar nas narrativas. Por isso lemos o matar-se, na literatura de Sant'Anna, abordando as frentes existenciais e econômicas que o tema e os textos suscitam, haja vista muitas das personagens que se

matam, na obra de Sant'Anna – conforme apresentamos nos capítulos anteriores –, estarem no limite da sobrevivência, em condições materiais deploráveis. O caráter de denúncia se acentua com o uso irônico, nos textos, das tentativas institucionais e governamentais de silenciar esses sujeitos, como acontece em contos como "Um discurso sobre o método" (1989), tratado anteriormente e retomado aqui para analisar a voz narrativa. No texto, o protagonista, um limpador de janelas da Panamericana – Serviços Gerais faz uma pausa no trabalho e senta na beira da marquise com as pernas para o ar a fim de fumar a metade do cigarro que trouxera no bolso. Há uma referência à música "Construção", em que o homem no alto da construção senta "pra descansar como se fosse sábado" (HOLANDA, 1971). De repente, pessoas começam a se juntar embaixo do prédio, apontando na direção do homem.

Enquanto observa a aglomeração se formando e a expectativa em relação ao seu suposto suicídio, o rapaz reflete, precariamente, sobre sua vida; mas não é a voz dele que é veiculada na maior parte do conto, e sim a do narrador, que supõe e apresenta diversas interpretações institucionais para o jovem atentar contra a própria vida, o que, como vimos nos excertos apresentados, não era sua intenção inicial. A paródia do conto de Sérgio Sant'Anna, ao introduzir o texto de Descartes, mas sendo "um" discurso e não "o" discurso, faz um exame crítico do discurso do filósofo e, por meio dele, ironiza o automatismo, a pouca reflexão que subjaz à vida do trabalhador braçal, impossibilitando-o de levantar questionamentos e modificar a realidade em que vive. A denúncia está pautada em trechos como: "a classe trabalhadora, principalmente o seu segmento a que chamam de lúmpen, ainda está longe do dia em que poderá falar, literariamente, com a própria voz. Então se pode escrever a respeito dela, tanto isso quanto aquilo" (SANT'ANNA, 1989, p. 103). A partir desse silenciamento denunciado pelo narrador, percebemos que a inserção do suicídio e do eco da música "Construção" não é gratuita, pois representa a morte voluntária como algo tecido por instâncias maiores – sociedade, governo, mídia, empresas – que a vontade ou o desespero individual.

Longe de buscar soluções, a literatura para Sant'Anna é uma forma de participar da aventura do real, investigá-lo,

> [...] e uma atitude de vanguarda seria isto: uma atitude de investigação.[...] Este pequeno ato exerce alguma influência, mas não podemos superestimar esta influência. Muitas vezes, não conseguimos saber nem mesmo o que é positivo ou negativo. Como escritor, eu ponho para fora aquilo que sinto vontade de botar (EMEDIATO, 2021, p. 27-31).

A forma de dizer de Sant'Anna, de investigar é, majoritariamente, o conto. Não o clássico, que possui uma série de elementos constitutivos delineados. Na escrita efetuada, algumas características do conto podem ser excluídas, outras enfatizadas, ou mesmo desconstruídas, pois, para o autor, "estes críticos que ainda produzem teorizações do tipo 'o conto é isso', 'o conto é aquilo', não estão com nada. O conto não existe" (SANT'ANNA, 2021, p. 157). Aqui retomamos o nada como folha em branco a ser preenchida, um espaço para a linguagem, para uma literatura possível habitar. A respeito dessa reinvenção do gênero, Sant'Anna sinaliza que se inspirou em outros autores que escreviam contos desconsiderando os conceitos e características que a teoria e a crítica apresentaram para esse tipo de texto:

> Para quem escrevia contos, também foi bom quando começaram a aparecer os livros de Rubem Fonseca, propondo novas aberturas. Rubem Fonseca (assim como Cortázar e também o americano Donald Barthelme) me parece um autor exatamente nessas condições: na fronteira entre o conto e aquilo que não o é mais. E esta é a fronteira onde nos encontramos. (SANT'ANNA, 2021, p. 160-161).

Desse modo, o caminho da antinarrativa de Sant'Anna se faz também nesse embate com o gênero que adota, o qual está também em suspenso, situado no entrelugar entre aquilo que foi e o que não pode ser no futuro. Então o que se tem é o que se pode fazer agora com o conto, com a sua emancipação. O autor, em entrevista, declara: "não quero um livro de histórias, mas um livro que discuta a linguagem, num tom oscilando entre o ruído e o silêncio. Tendendo, talvez, para um silêncio final ou, quem sabe, um ligeiro sussurro" (SANT'ANNA, 1997, p. 319). Assim, Sant'Anna faz de seus contos um espaço também de reflexão sobre a própria escrita, a finalidade ou inutilidade dela, a incapacidade de narrar. Entre exposições e silêncios, constrói, nas entrelinhas de uma linguagem enxuta, um conto novo, que é conto, mas não é também; que comunica, mas também não diz. "O silêncio consciente exige uma rigorosa autoapreciação, quase tão difícil quanto a dos escritores movidos pelo desejo de uma vontade férrea. [...] O esforço em cortar palavras, 'às vezes até a última', deve frequentar assiduamente qualquer prática literária" (DIAS, 2016, p. 10). Assim, a escrita se constrói por meio do corte de si mesma, espécie de suicídio no qual o escritor se joga para uma pequena morte que produz angústia e gozo. Sant'Anna, no ensaio "A arte de não escrever", preconiza:

> Assim é também a palavra: a cada uma delas não escrita, a atmosfera se torna menos rarefeita, a vida corre solta, a chuva e a noite caem sem nenhuma interferência sua e você, sem dar-se conta disso, tornou-se personagem em vez de autor. O resultado, uma vez vencido o medo inicial, é comparável a jogar-se num espaço sem fim. Se, para além dele, encontra-se a morte, esta também não é um obstáculo sólido. (SANT'ANNA, 2021, p. 223).

A morte seria provisória, um exercício de liberdade artística materializado no texto. Sant'Anna adota uma escrita franca, honesta, sem ser informal. Adota o silêncio, a admissão de que, para comunicar, é preciso dizer menos, suicidar palavras e adentrar o texto, integrar-se à prosa, tornar-se personagem. É preciso transformar o gênero conto em uma outra coisa, a cada vez, é preciso experimentar, aproveitar o espaço vazio que essa emancipação, advinda da crise, deixou. A aventura com o nada continua sendo sugestiva apenas, inexequível, visto que, conforme explicitado em "Um conto obscuro", como pode

> [...] haver um nada, ainda mais sem alguém a concebê-lo, esse não-tem-tempo e não-lugar de que tudo e todos estarão ausentes? Muitos temem a morte, mas há também quem possa se regozijar com a sua antecipação – algum enfermo ou suicida, por exemplo, antegozando esse nada pleno e aconchegante e, portanto, de algum modo dele desfrutando, desse nada ser depois. (SANT'ANNA, 2003, p. 45).

O narrador de Sant'Anna almeja o nada, mas o sabe impossível, pois o está nomeando, tentando acessá-lo. É uma busca pelo negativo, pela ausência, presentificada no conto. Tal silêncio habita as entrelinhas e é projetado para o futuro na realização da morte, a qual é sugerida por uma doença fatal ou, mais uma vez, suicídio. Como vemos no excerto, mesmo esse nada além que se almeja é preenchido, projetado pela linguagem como um espaço pleno e aconchegante do qual se pode desfrutar. Dessa forma, há uma concepção, tempo, lugar e a presença de alguém idealizando tudo isso e materializando em linguagem. Sant'Anna, em "Um conto obscuro", utiliza o suicídio como matéria e técnica de escrita, joga com a morte, transforma-a em modos de abordar e em conteúdo ficcional.

Para Luis Alberto Brandão,

> Toda narrativa é um 'cerimonial' de mortos – evocando a presença de corpos ausentes, a ausência de corpos presentes [...]. Não apenas narrar os mortos-vivos, mas narrar o próprio mecanismo de mortificação-vivificação que constitui o ato de narrar. Mostrar não apenas a luz, mas as trevas que fazem com que ela brilhe. Mostrar não apenas a imagem, mas o corpo e o olhar que a constituem. (2016, p. 69-70).

Sant'Anna escreve com morte e vida, suicídio e vida. A cada novo texto, brilha a escuridão, ressurge a arte, renasce a literatura. Isso não soluciona a crise, mas permite a sobrevivência, o renascimento constante da arte. É a luta com a morte utilizando as próprias ferramentas que a constituem, a ultrapassagem do que seria o final, o silêncio. Todavia, é essa morte o mote que cria suas narrativas e faz viver a literatura. Questionado, aos 46 anos, sobre o porquê de continuar escrevendo, o autor responde: "escrever hoje dá uma sensação de luta contra a morte. Esta sensação, na verdade, é fútil, porque ninguém vai escapar; tanto faz ter escrito ou não. Mas o ato de escrever me dá a sensação de realizar alguma coisa" (SANT'ANNA apud NETO, 2021, p. 53). Alguma coisa que busca ser o melhor conto, a melhor narrativa possível, mas que pode fracassar, conforme preconiza "O conto fracassado", texto já mencionado, última narrativa de *Anjo Noturno* (2017), último livro publicado pelo autor em vida. No conto, o narrador ensaia várias narrativas, mas não as desenvolve por encontrar sempre uma limitação que não as tornaria aceitáveis. "Talvez uma das razões para que o conto fracassasse era que havia uma ânsia muito grande do contista pelo absoluto, de que as palavras o conduzissem a um perfeito aconchego" (SANT'ANNA, 2017, p. 170). A busca, mesmo antes da crise da literatura, do desnudamento do realismo ficcional, já estava fadada ao fracasso, na medida em que o absoluto tem arraigada em si a impossibilidade de acessá-lo, menos ainda pela palavra, do mesmo modo que o escritor, ao produzir, não pode sair de si mesmo, deixando de aparecer no texto narrativo, pois, de algum modo, ele está presente em tudo o que comunica. De toda forma, a busca prossegue.

"Durante a escrita do conto fracassado, a tentativa do contista de sair de si, de seu universo tão intimista, para tornar-se outro, mais duro, que, em vez de mergulhar na subjetividade, retirasse das palavras ação" (SANT'ANNA, 2017, p. 170-171). Em busca dessa ação, o narrador empreende outra tentativa e, mais uma vez, a abandona: "Não adianta, pensa o contista. Sou sempre eu mesmo" (SANT'ANNA, 2017, p. 174). E o contista continua seu texto pautado na exposição da ficcionalidade, dos recursos que poderiam ser agenciados, porém não são eficazes; dos enredos que poderiam ser desenvolvidos, mas não possuem a força e a forma almejadas; na exposição de todas as fragilidades que a narrativa poderia ter, como a busca pelo impossível. "Havia, no contista, essa ânsia repetida de capturar sensações em estado puro. Mas e a pergunta: não escreveria ele assim por não saber contar uma história de verdade?" (SANT'ANNA, 2017, p. 174).

O jogo está posto, e, embora o clima seja de angústia, o leitor não esperaria muito de um narrador que, de antemão, já declara seu fracasso. Ao lançar-se nessa busca pelo

absoluto impossível, ainda que concretize a criação de sua narrativa, ou de várias narrativas, jamais se sentirá contemplado, já que busca uma miragem. Nessa busca pela perfeição, seguindo a mesma lógica, fica a impressão de que ele jamais cessará de escrever e continuará tentando atingir esse estado perfeito, que não existe, ou a morte. A expectativa de construir o conto ideal conduz o personagem por um labirinto de tentativas e erros, gerando desespero. Ele está preso, refém de seu próprio texto, ou joga com essa exposição para conseguir determinado efeito sobre o leitor. Após ensaiar e abandonar alguns enredos, o narrador afirma:

> Mas também já se surpreendeu o contista a pensar, com um certo gozo, ao ouvir disparos, do quarto que lhe serve de escritório e cuja janela se abre para essas faces dos morros, que poderia levar um tiro no peito e cair morto ensanguentado sobre seus rascunhos, num final exato para sua vida, suas angústias, seu conto fracassado (SANT'ANNA, 2017, p. 172).

A morte é colocada como uma saída do labirinto no qual se encontra o contista, seria uma forma de aplacar seu desespero, podendo aplacar seu poder de escrita, o que não acontece, visto que o conto está escrito e publicado. Blanchot dirá que "escrever só poderia ter sua origem no 'verdadeiro' desespero, aquele que a nada convida e desvia de tudo e, em primeiro lugar, retira a quem escreve sua caneta" (1987, p. 51). Nesse sentido, o contista não escreveria por si movido por um eu independente, antes sua escrita seria produto do seu desespero, ou seja, seria fruto de um eu afetado. Aqui também podemos vislumbrar uma conexão entre desespero e morte, pois ele é criador e acaba por anular o próprio contista, que se vê subjugado à necessidade da escrita. O personagem está dentro do labirinto; para sair, deve aventurar-se e criar um outro, que seria a sua narrativa. "Quando Dédalo pensou (riscou) o labirinto, tinha sempre presente o perigo do seu ofício, a aventura e a morte" (DOURADO, 1974, p. 7).

Em "O conto fracassado", o contista aventura-se em diversos enredos possíveis que se configuram como natimortos – eles morrem antes mesmo de se completarem. Há uma errância nesse pulular de histórias, no vagar reflexivo que ele empreende, e isso ocorre em todo o texto: "Durante sua escrita houve longas interrupções, becos sem saída, desespero do autor" (SANT'ANNA, 2017, p. 170). Todavia, errar é traçar um caminho. Conforme aponta Blanchot, "nessa região que é a do erro porque nada mais se faz senão errar sem fim, subsiste uma tensão, a própria possibilidade de errar, de ir até o fim do erro, de se aproximar do seu limite, de transformar o que é um caminho sem objetivo na certeza de um objetivo sem caminho" (1987, p. 72).

De fato, na errância do contista, nos enredos fragmentados e abandonados, no ato metalinguístico de pensar os problemas da escrita de um conto, surge deveras um conto pela via negativa, matéria e técnica suicidas, declaração de um fracasso. Ou seja, o contista consegue, numa espécie de acaso (ou não, pode ser parte do jogo), criar seu labirinto e sair, ao menos por ora, da encruzilhada da criação literária. "Durante o risco e o desenvolvimento da obra, muitas vezes, Dédalo se surpreendeu de ver as peças se acasalarem como num jogo, independentemente de sua vontade" (DOURADO, 1974, p. 11). O conto se materializa, ainda que se afirme como fracasso.

Outro aspecto interessante na associação entre o labirinto e a necessidade de escrever do contista (de) Sant'Anna é a ideia de salvação. Segundo Blanchot, "a obra é o círculo puro onde, enquanto escreve, o autor expõe-se perigosamente, à pressão que exige que ele escreva, mas também se protege dela" (1987, p. 46). Dessa maneira, para libertar-se ou salvar-se do labirinto da escrita, contraditoriamente, o autor precisa escrever. Em "O conto fracassado", o contista escreve para se salvar: "Havia um desejo de salvação pela palavra, de uma prosa errática e musical que contivesse múltiplos significados e, por outro lado, um desejo de clareza e precisão" (SANT'ANNA, 2017, p. 175-176). Ele deseja salvar-se da morte da escrita, da impossibilidade de ficcionalizar, da crise da literatura. Seu temor perante o conto que não acontece é superior ao temor da morte física, haja vista esta aparecer como uma possível salvação para o conto, pois seria um final ideal para sua história. Assim, o labirinto da necessidade de escrever se delineia como perdição, lugar de desespero e errância, mas também de salvação, pois apenas escrevendo o conto o contista se salva e salva seu texto:

> O conto fracassado era a escrita do declínio de um autor em crise, equilibrando-se num fio estendido sobre a vala comum, mas às vezes ele se surpreendendo a admitir, numa espécie de exaltação: apego-me a este fracasso e nele me reconheço (SANT'ANNA, 2017, p. 176).

A salvação via fracasso pode ser parte do jogo narrativo, indução de uma leitura que não pode ser única ou verdadeira, o jogo narrativo está posto. Conforme apontamos no início, todo o texto está pautado em ambiguidades. Como fracassa um conto que se completa e se publica? Essa encruzilhada do contista é verdadeira ou mera performance? Essas questões não estão no texto para serem respondidas, a dúvida e a suspensão parecem ser o objetivo. Conforme viemos salientando até aqui, todo o fazer literário está em suspenso. Talvez um caminho para entender o labirinto de "O conto fracassado" esteja no

vir a ser da obra de Sérgio Sant'Anna e das obras literárias de um modo geral, talvez tudo se resuma à força da escrita, independentemente das encruzilhadas que se imponham: "Depois vinha-lhe outra ideia, outra obra nascia" (DOURADO, 1974, p. 12).

Considerando o posicionamento de Sant'Anna, a metalinguagem utilizada seria negativa, pois trata da subversão do gênero. As características primordiais da brevidade textual e o princípio do não desperdício parecem ignorados, brinca-se com isso, uma vez que, como já apontamos, vários enredos são iniciados e abandonados. Além desse fato, as reflexões do contista tendem a uma prolixidade que parece pensada, construída para alcançar determinado efeito.

As tentativas de enredos empreendidas pelo contista se configuram como becos sem saída, fracassos que se seguem. Blanchot a respeito da literatura diz que nela "a linguagem não é um poder, não é o poder de dizer. Não está disponível [...]. Mas essa negação somente mascara o fato mais essencial de que, nessa linguagem, tudo retoma à afirmação, que o que nega nela afirma-se. É que ela fala como ausência" (1987, p. 45). De modo análogo, "O conto fracassado" se faz enquanto ausência: fracasso. Porém, essa negação de qualidade ou mesmo existência do conto, a afirmação do nada, acaba por afirmar a existência exatamente daquilo que nega. É a antinarrativa de Sant'Anna, a linguagem suicida que produz um conto, uma qualidade, um labirinto.

São muitas as possibilidades de leitura, e todas conduzem ao fracasso da incerteza, à ascensão da dúvida e à declaração da incapacidade do narrar. O sentido uno está no limbo. O jogo de "O conto fracassado" parece ser explicar para confundir e, de certa forma, ironizar, pois, ao narrar a trajetória de um fracasso, ridiculariza a famigerada e espetacularizada trajetória de sucesso – tão em voga nos tempos atuais – em que escritores apresentam receitas para livros vendáveis e ministram diversas oficinas de escrita mundo afora. Porém, essa leitura é um corredor no labirinto, um entre tantos. O jogo perdura, e parte dele é descrita:

> Está certo que joguinhos poderiam ser jogados, com alegações de que, num conto que se acabaria por se intitular de "O conto fracassado", o fracasso seria intrínseco a ele. Mas não era bem assim, ele sabendo muito bem que o seu conto deveria ter um tipo de valor que o diferenciasse dos insucessos propriamente ditos, quando se pretende uma coisa e se obtém outra. E mesmo que ele escrevesse, como de fato escrevia, a respeito de tudo isso, também não se redimiria, por se tratar de um texto voltado sobre ele próprio, com uma surrada metalinguagem, ainda mais viciosa por ele tentar discuti-la e renegá-la dentro do conto (SANT'ANNA, 2017, p. 175).

Nós leitores não podemos sequer afirmar que estamos sendo totalmente ludibriados pelo conto; ele se expõe quase por inteiro, inclusive o que esconde: a possibilidade de todo o desespero ser performance do contista, e o contista ser o próprio Sérgio Sant'Anna performando a si mesmo. Podemos afirmar que o labirinto do conto se faz por meio de um tutorial do fracasso. Podemos pensar ainda que o conto desconstrói a própria ideia de tutorial, pois não detalha o processo de escrita visando ensinar o passo a passo; ao contrário, é um tutorial que confunde, oblitera qualquer verdade. Dessa forma, "O conto fracassado" é um grande jogo antinarrativo – que apresenta como não funciona um conto que, por fim, funciona – e um grande labirinto que se abre em bifurcações que conduzem à perdição, em seus significados plurais e cambiantes.

Como dissemos, "O conto fracassado" não é um texto que se pretende explicar; antes, se trata de confundir. Ainda que nós leitores tentemos seguir o fio de Ariadne do texto de Sérgio Sant'Anna, ou mesmo vislumbrá-lo de longe, em seu sentido amplo e situado no âmbito do real, o labirinto continua a existir devido às ambiguidades e multiplicidades significativas. As sugestões geradoras de dúvidas perduram, os limiares do que pode ou parece ser se sustentam como paredes desse labirinto-texto que não cede à decifração, apesar de nossas tentativas, tal qual o suicídio.

Quanto mais nós leitores pensamos a respeito do labirinto de "O conto fracassado", mais nos perdemos nele. Como afirma André Peyronie, "o labirinto aparece como uma espécie de imensa armadilha que se abre aos passos dos imprudentes e que, depois de engoli-los, os retém para sempre" (1997, p. 558). O texto de Sérgio Sant'Anna é um labirinto com porta de entrada, mas, ao entrarmos, a porta desaparece, e não se sai mais dele. O título já é a armadilha, ele expõe uma fragilidade. Que risco há em um conto fracassado? Vários, a começar pelo tracejado no papel. Adentramos o labirinto e, diante do jogo de ambiguidades e possibilidades de sentido, somos conduzidos a questionamentos que entram em nós. Por fim, acabamos por internalizar esse labirinto, somos nós que estamos dentro e fora, porém sem fio e sem asas, com o sentido do texto nos escapando a todo momento, em um gênero que escapa e em uma literatura que se equilibra sobre cordas.

Percebemos então que o narrador/personagem contista, em última instância Sérgio Sant'Anna, se coloca em fragilidade, empreende um autossacrifício, suicida autor e texto e, assim, produz a narrativa que captura o leitor. Quando percebemos, estamos reféns do conto. A verdade dele nunca saberemos, e esse é o atirar-se que fazemos. "O conto fracassado" é tudo, é nada, é labirinto do qual não se sai.

A narrativa é, ainda, um espaço que se perfaz de ironias e críticas, um autoataque. O labirinto é a imagem utilizada para Sérgio Sant'Anna problematizar, mais uma vez, o estatuto da arte literária no contemporâneo. A imbricação entre os lugares de quem narra, participa e lê teria como resposta o fracasso. Por outro lado, atribuir o fracasso ao conto, e mesmo assim tê-lo publicado, se parece mais com uma performance, a qual comporta muito da produção literária atual, a do próprio Sant'Anna. Talvez esteja nesse ponto a contundência da acidez de seus textos.

Não se vislumbra didatismo, busca de uma pedagogia ou instalação de uma gramática da produção contística. Esse é o "não ensinamento" do autor, que, por meio do labirinto, demonstra que as possibilidades são inesgotáveis e que a experimentação é livre. A morte e a crise emancipam, permitem uma recriação. Nota-se, nesse jogo, a contradição entre o objeto da crítica e o objeto criticado, tudo é labirinto. Escrever também é escrever-se, contar também é contar-se. Buscar quem sou eu e quem é o outro parece ridículo quando se confirma o intercâmbio entre essas posições. Em alguns aspectos, é mera questão lexical: que diferença haveria entre narrador, personagem, contista, autor e leitor? Claro que há, mas o conteúdo semântico desses termos está mais próximo dos limiares que podem convertê-los em outras coisas.

Ser Minotauro ou Teseu não depende apenas da ação criadora. Quem cria o espaço do monstro e do herói também pode ser monstruoso. Da mesma forma para quem replica, espelha, recria subjetivamente na leitura, por exemplo. São possibilidades nas quais o labirinto e as ambivalências são potencializados. Em "O conto fracassado", não há fracasso, ninguém foi devorado, afinal estamos lendo o conto, a personagem está viva e nossa imaginação leitora mais ainda.

> Ao analisarmos a obra de Sérgio Sant'Anna, veremos uma parte expressa habitada por discursos monstruosos e espectrais, colocando em evidência a fragilidade da razão e da verdade, absolutas e incorporando à narrativa muitas vezes a troca de sinais; será o "monstro" que captura a racionalidade, valendo-se não mais da força ou da assimetria com o "humano", mas da proliferação de discursos que – aparentemente – conferem sentido ao que é apenas caos. (DEALTRY, 2016, p. 124).

O discurso monstruoso é variado, fragmentado, não há verdade, uma posição unívoca a expor. Essa escrita que se mata na estrutura, no som, na escolha vocabular, no tema e na forma de abordagem trabalha com jogos, ironias e presença/ausência do autor. Toda ela preconiza a ampliação da impossibilidade de verdade ou é a demonstração de que,

na intercalação de signo e silêncio, tensionados ao limite, parece caber o inconcebível; habitados pela mentira (ilusão) e pelo real, este que, em si, já está em suspenso, pois a realidade é inatingível.

Sant'Anna finaliza o texto e o livro desta forma:

> O contista almejava o tempo todo o perfeito infinito [...]. O conto fracassado era a escrita do declínio de um autor em crise, equilibrando-se num fio sobre a vala comum, mas às vezes ele se surpreendendo a admitir, numa espécie de exaltação: apego-me a este fracasso e nele me reconheço (2017, p. 176).

"O conto fracassado" metaforiza, enfim, uma escrita e um contista que se constroem se destruindo, expondo suas falhas, ausências e limitações; é a antinarrativa que abre para novos começos a exposição condensada de Sérgio Sant'Anna, um escritor que produz suas obras a partir de uma escrita suicida.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste estudo, analisamos a presença do suicídio na produção contística de Sérgio Sant'Anna. Após o trabalho de pesquisa, estabelecemos que o tema, antes de ser índice de morte, de finitude, se alia aos conceitos de salvação e sobrevivência.

Inicialmente, partimos da informação de que o suicídio é um dos temas recorrentes nas obras do autor, aparecendo em 40 contos, nos 11 volumes de contos que Sant'Anna publicou em vida. Tal recorrência percebida na leitura das obras do escritor motivou esta pesquisa e nos levou a inquirir o porquê da presença constante do tema. A fim de estabelecer um recorte, nos detivemos no gênero conto, espécie de texto que o autor mais escreveu e com o qual se consagrou no cenário literário brasileiro. Dessa forma, buscamos estabelecer as relações entre conto e suicídio em suas aproximações e seus afastamentos. Posteriormente, analisamos um *corpus* composto de 22 contos, dividindo-os nos cinco capítulos anteriores que compõem esta tese.

Neles, investigamos a hipótese de que a morte autoinfligida, por ser um mistério, um tabu, possui uma força geradora de narrativas e reflexões. Assim, defendemos que é por meio do suicídio que muitos contos de Sérgio Sant'Anna nascem, se fazem vivos e impactantes. Nesse sentido, de modo específico, intentamos explorar a vinculação entre suicídio, sobrevivência e salvação nos seus contos.

No capítulo um, estabelecemos uma aproximação entre suicídio e conto. Argumentamos que as características do tema e do gênero são complementares, visto que tanto o conto como o suicídio habitam um terreno fronteiriço, sem uma exata definição que abarque os mistérios, no caso do matar-se, e a fluidez e os silêncios presentes no conto. Ambos são frequentemente utilizados por Sérgio Sant'Anna simultaneamente, conteúdo e forma. Assim, a partir dessa associação, o limite entre vida e morte, o autor constrói suas obras.

No capítulo dois, analisamos o suicídio nos contos como um índice de salvação da entidade escritor, autor. Nos contos analisados, entrevemos personagens-escritores angustiados diante da impossibilidade da escrita. Esta se faz uma necessidade, a vida em si, de modo que as opções que se apresentam são escrever e viver ou não escrever e sucumbir. Os escritores, nos contos apresentados, escrevem para sobreviver, para se salvar do suicídio ou se salvar pelo suicídio, neste caso, é escrevendo sobre o matar-se que o escritor se livra da morte anunciada pela temível página em branco. Sem escrita, não há vida, e tais textos de Sant'Anna recuperam um cânone de escritores que se matam e a ideia

da criação literária associada ao autoextermínio; todavia, o encaminhamento que entrevemos apresenta a salvação, e o escritor, pela linguagem, encontra um modo de sobreviver.

No terceiro capítulo, de modo semelhante, investigamos a figura do escritor, mas não a entidade e sim a pessoa Sérgio Sant'Anna que se deixa entrever ora mais explicitamente, ora sob as camadas das narrativas. Para tanto, nos utilizamos da teoria da biografia, da autobiografia e da autoficção. Examinamos, nessa parte do trabalho, como o próprio Sérgio Sant'Anna escreve a morte para sobreviver. Para tanto, investigamos narrativas de caráter mais biográfico, tendo como ápice o conto "A barca da noite", em que Sant'Anna narra sua própria tentativa de suicídio, objetivando, por meio dessa ação, o narrar, atribuir sentido ao seu ato, à sua sobrevivência, e continuar existindo e produzindo literatura.

No quarto capítulo, discutimos uma salvação da literatura que advém de uma relação com o suicídio. Para tanto, utilizamos o enlaçamento, conceito desenvolvido por Theodor Adorno, em "A arte e as artes" (1966), e a estética do silêncio, apresentada por Susan Sontag. Analisamos o enlaçamento na composição dos contos de Sant'Anna, haja vista ele agenciar outras artes como o teatro e as artes plásticas. Investigamos, ainda, nessa seção, a recorrência do suicídio – na obra e o modo como o contista o opera –, elencando essa presença como um sintoma da antiarte.

No capítulo quinto, abdicamos da análise do suicídio como tema, conteúdo textual, e investigamos o modo como se estrutura a escrita de Sant'Anna. Diante da exposição de contos do autor que problematizam a escrita, a maneira como o faz, os recursos que utiliza, argumentamos que os contos de Sant'Anna são antinarrativas, ou seja, produzidos por uma via negativa, em uma linguagem que se elabora adotando características do matar-se, uma escrita suicida.

A metodologia empregada para a execução de nosso estudo se amparou em uma pesquisa bibliográfica, além de referências advindas de outras manifestações artísticas, como a música. Fizemos uso predominantemente de conceitos das áreas de Teoria da Literatura e da Literatura Comparada, da Filosofia e das Teorias Culturais, na medida em que a temática suicídio necessita de um aporte transdisciplinar para ser estudada. Por sua vez, a abordagem foi qualitativa e foi executada por uma investigação de caráter crítico-analítico e interpretativo.

No âmbito da contribuição desta tese para os estudos literários, intentamos destacar o fazer artístico de Sérgio Sant'Anna, forma e conteúdo, matéria e técnica de seus contos.

A constante presença do suicídio, da diversidade da representação, e a ligação com a ideia de sobrevivência e/ou salvação sugerem um índice estilístico particular na elaboração literária do autor. Concluímos, assim, que na obra de Sant'Anna existe um princípio formal na sua escrita, uma espécie de estética do suicídio. Quando o autor trabalha esteticamente o tema, como matéria e técnica da organização textual de seus contos, ambos, tema e gênero, se influenciam e originam novas estratégias discursivas. É nesse aspecto que parece pertinente a presença do suicídio na obra do autor, pois é um tema-limite que tensiona a linguagem criativa. O matar-se é um assunto desagradável e incompreensível para muitas pessoas; há muitos mistérios e preconceitos em torno do tema. A obra de Sant'Anna que focaliza essa ação humana acessa a trama cultural que circunda o tema e possibilita uma reflexão acerca dos discursos preestabelecidos sobre a morte de si.

Em termos de contribuição social, nossa investigação buscou colaborar com o pensamento a respeito do suicídio. Embora o enfoque seja estético, este trabalho se torna mais uma voz que discute o matar-se e faz frente ao silenciamento. A escrita de Sant'Anna analisada aqui sobre o tema empreende desde uma ruptura com a interdição de fundo moral-religioso, que ainda hoje paira sobre o suicídio, até uma reflexão de ordem cultural, representada pela identidade e/ou alteridade do suicida. Apesar de o tema não ser novidade na seara acadêmica, ou mesmo no gênero conto – uma estrutura curta, mas multifacetada e livre, que narra, reflete e perquire o leitor –, o suicídio e seus desdobramentos na obra de Sant'Anna se adequariam, criando uma relação que funciona tanto estética quanto simbolicamente na construção de sentidos.

Sérgio Sant'Anna faleceu em 20 de maio de 2020, durante o processo de escrita deste trabalho, vítima da Covid-19 que se alastrou pelo mundo e, no Brasil, não foi combatida por uma política pública de saúde séria e comprometida com o bem-estar da população. Assim como na literatura, na vida, ele jamais se esquivou de denunciar e encaminhar críticas aos desmandos de um poder preestabelecido que massacra a população brasileira e fere os princípios democráticos e constitucionais. A escrita do suicídio e a escrita suicida são formas de resistência. Em um mundo caótico, em um país que exclui e suicida seu povo, a voz de Sant'Anna foi de denúncia e construção de beleza. Um brasileiro, um escritor, implodindo estruturas reais, formais, conceituais, com uma pena, uma caneta, dedos criativos batendo palavras ao teclado, entre a linguagem e o silêncio, a fim de originar algo novo. A busca pelo Absoluto nunca deixou Sant'Anna, e ele não deixa de ser a imagem do sonhador que, mirando o inalcançável, inovou a literatura e possibilitou um pensamento estético a respeito do conto, do suicídio e do povo do qual

faz parte. Sérgio Sant'Anna morreu, mas sobrevive neste trabalho, na sua autora e a cada vez que um leitor abre um livro seu. Sérgio Sant'Anna não está mais entre nós, mas está salvo no Absoluto possível da literatura.

REFERÊNCIAS

Corpus:

SANT'ANNA, Sérgio. *A senhorita Simpson*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

SANT'ANNA, Sérgio. *Breve história do espírito*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

SANT'ANNA, Sérgio. *Notas de Manfredo Rangel, repórter*: a respeito de Kramer. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

SANT'ANNA, Sérgio. *O monstro*: três histórias de amor. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

SANT'ANNA, Sérgio. *O voo da madrugada*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

SANT'ANNA, Sérgio. *O livro de Praga*: narrativas de amor e arte. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.

SANT'ANNA, Sérgio. *Páginas sem glória*: dois contos e uma novela. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.

SANT'ANNA, Sérgio. *O homem-mulher*. São Paulo: Cia. das Letras, 2014.

SANT'ANNA, Sérgio. *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*: contos. São Paulo: Cia. das Letras, 2014.

SANT'ANNA, Sérgio. *O conto zero e outras histórias*. São Paulo: Cia. das Letras, 2016.

SANT'ANNA, Sérgio. *Anjo noturno*: narrativas. São Paulo: Cia. das Letras, 2017.

Gerais:

ADORNO, Theodor W. *A arte e as artes e primeira introdução à teoria estética*. Trad. Rodrigo Duarte. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.

ADORNO, Theodor W. *Prismas*: crítica cultural e sociedade. São Paulo: Ática, 1998.

AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato*. Trad. Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Homenagem. *In*: ANDRADE, Carlos Drummond de. *As impurezas do branco*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978. p. 85.

ARFUCH, Leonor. Antibiografias? Novas experiências nos limites. Trad. Dênia Sad. Silveira. *In*: SOUZA, Eneida Maria de; TOLENTINO, Eliana da Conceição; MARTINS,

Anderson Bastos (Orgs.). *O futuro do presente*: arquivo, gênero e discurso. Belo Horizonte, UFMG, 2012. p. 13-27.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BARILE, João Pombo; NIGRI, André. Sérgio Sant'Anna: um panorama de meio século de literatura. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, n. 1383, p. 3-17, mar./abr. 2019.

BARTHES, Roland. A morte do autor. *In*: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BASBAUM, Ricardo. Performance: a questão da autoria. *In*: TEIXEIRA, João Gabriel Lima Cruz (Org.). *Performáticos, performance e sociedade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996. p. 47-52.

BELCHIOR, Antonio Carlos. Fotografia 3x4. *In*: BELCHIOR, Antonio Carlos. *Alucinação*. Rio de Janeiro, Polygram, 1976.

BELCHIOR, Antonio Carlos. Velha roupa colorida. *In*: BELCHIOR, Antonio Carlos. *Alucinação*. Rio de Janeiro, Polygram, 1976.

BENJAMIN, Walter. O narrador. *In*: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura, São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BRANDÃO, Luis Alberto. Teatro de sombras. *In*: DIAS, Ângela Maria; DALCASTAGNÈ, Regina (Orgs.). *Sérgio Sant'Anna*: um autor em cena. Rio de Janeiro: Eduff, 2016. p. 63-69.

BRESSANE, Ronaldo. Umas 3 ou 4 coisas sobre o maior contista do Brasil. *Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco*, n. 106, p. 10-11, dez. 2014.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008. p. 17-24.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *In*: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. São Paulo: Leya, 2011. v. 2.

CARVALHO, Ana Cecília. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Pedagogia dos monstros*: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Belo Horizonte: UFMG, 2009.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio.* Trad. Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Perspectiva, 1993.

COSTA LIMA, Luiz. A autonomia da arte e o mercado. *ARS*, São Paulo, v. 2, n. 3, p. 102-116, 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo .php?script=sci_arttext&pid=S 1678532020040003000 09&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 27 jan. 2016.

DALCASTAGNÈ, Regina. Resistência e ansiedade. *In*: DIAS, Ângela Maria; DALCASTAGNÈ, Regina (Orgs.). *Sérgio Sant'Anna*: um autor em cena. Rio de Janeiro: Eduff, 2016. p. 87-97.

DE MAN, Paul. Autobiography as de-facement. MLN, v. 94, n. 5, *Comparative Literature*, p. 919-930, dez. 1979. Disponível em: https://www.jstor.org/sici=00267910%28197912% 2994%3A5%3C919%3AAAD%3E2.0.CO%3B2-K. Acesso em: 22 mar. 2016.

DEALTRY, Giovanna. Histórias de monstros e espectros. In: DIAS, Ângela Maria; DALCASTAGNÈ, Regina (org.). *Sérgio Sant'Anna*: um autor em cena. Rio de Janeiro: Eduff, 2016. p. 123-136.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. *In*: DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: 34, 2006. p. 11-16.

DELEUZE, Gilles. *Abecedário* [1988-1989]. Documentário. Paris: Éditions. Montparnasse, 1994.

DELEUZE, Gilles. *Sacher-Masoch*: o frio e o cruel. Trad. Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

DESCARTES, René. *Discurso do método.* Trad. Ciro Mioranza. São Paulo: Escala, 2006.

DIAS, Ângela Maria. Apresentação. *In*: DIAS, Ângela Maria; DALCASTAGNÈ, Regina (Orgs.). *Sérgio Sant'Anna*: um autor em cena. Rio de Janeiro: Eduff, 2016. p. 7-9.

DOURADO, Autran. Proposições sobre labirinto. *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n. 20, p. 5-12, jul. 1974.

DURAS, Marguerite. *Escribir*. Barcelona: Tusquets, 1994.

EAGLETON, Terry. *A morte de Deus na cultura*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2016.

EMEDIATO, Luiz Fernando. Contornando a barra. *In*: NIGRI, André; PACHECO, Gustavo (Orgs.). *O conto não existe / Sérgio Sant'Anna*. Recife: Cepe Editora, 2021. p. 25-33.

EMEDIATO, Luiz Fernando. Vanguarda e prazer. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, Caderno 2, p. 8, 04 maio 1986.

FLUSSER, Vilém. *A dúvida*. São Paulo: Annalume, 2011.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. *In*: FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos*. Trad. Christiano Monteiro Oiticica. Edição Standard. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XVIII.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2011.

GABEIRA, Fernando. *O que é isso companheiro?* São Paulo: Abril Cultural, 1984.

GALINDO, Caetano. *Água*. Belo Horizonte: UFMG, 2014. (No prelo)

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê? *In*: NORONHA, Jovita Maria Gerhein. *Ensaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

GAY, Peter. Epílogo: as verdades das ficções. *In*: GAY, Peter. *Represálias selvagens*: realidade e ficção na literatura de Charles Dickens, Gustave Flaubert e Thomas Mann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 141-156.

GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas: Autores Associados, 2012.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Werther*. Trad. Galeão Coutinho. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

GRACIANO, Igor Ximenes. A literatura como insuficiência. *In*: DIAS, Ângela Maria; DALCASTAGNÈ, Regina (Orgs.). *Sérgio Sant'Anna*: um autor em cena. Rio de Janeiro: Eduff, 2016. p. 11-39.

HAN, Byung-Chul. *A salvação pelo belo*. Trad. Gabriel Salvi Philipson. Petrópolis: Vozes, 2019.

HOLLANDA, Chico Buarque de. Construção. *In*: HOLLANDA, Chico Buarque de. *Construção*. Rio de Janeiro: Universal, 1971. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 4.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss de língua portuguesa*. Elaborado pelo Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política de ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

IANNINI, Gilson et al. Dossiê vamos falar sobre suicídio? *Revista Cult*, ano Sorowahas 22, ed. 250, out. 2019.

JUHASZ, Suzane. Seeking the exit or the home: Poetry and salvation in the career of Anne Sexton. *In*: Gilbert, Sandra M.; Gubar, Susan. *Shakespears sisters*: Feminist essays on women poets. Bloomington: Indiana University Press, 1979. p. 261-268.

KIERKEGAARD, Søren Aabye. *O conceito de ironia* – constantemente referido a Sócrates. Petropólis: Vozes, 1991.

KLINGER, Diana. Duas epígrafes e uma breve reflexão sobre o valor biográfico. *Outra travessia*, Florianópolis, n. 14, p. 23-35, jun. 2013.

KLINGER, Diana. *Escritas de si e escritas do outro*: auto-ficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea. Tese (Doutorado em Letras - Literatura Comparada) - Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

KOVADLOFF, Santiago. *O silêncio primordial*. Trad. Eric Nepomuceno e Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

LACAN, Jacques. *O seminário*. Livro 5: as formações do inconsciente. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LISIAS, Ricardo. *O céu dos suicidas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

LISPECTOR, Clarice. Vitória nossa. *In*: LISPECTOR, Clarice. *Todas as crónicas*. Lisboa: Relógio d'Água, 2014.

LOMAN, Lilia. O suicídio como evento literário. *Revista Cerrados*, Brasília: UnB, v. 21, n. 33, p. 93-103, 2012.

MARTINS, Ana Faedrich. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. *Itinerários*, Araraquara, n. 40, p. 45-60, jan./jun. 2015.

MARTINS, Ana Faedrich. Resenha sobre el pacto ambíguo. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 48, n. 4, p. 575-578, out./dez. 2013.

MENESES, Roberto. *Julho é um bom mês para morrer*. São Paulo: Patuá, 2015.

MINOIS, Georges. *História do suicídio*: a sociedade ocidental diante da morte voluntária. São Paulo: Unesp, 2018.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2009.

MONTES, Raphael. *Suicidas*. São Paulo: Benvirá, 2012.

MURDOCH, Iris. *La salvación por las palavras*: ¿puede la literatura curarnos de los males de la filosofia? Trad. Carlos Jiménez Arribas. Madrid: Siruela, 2018.

NETO, Geneton Moraes. Sob o domínio da depressão. In: NIGRI, André; PACHECO, Gustavo (org.). *O conto não existe / Sérgio Sant'Anna*. Recife: Cepe Editora, 2021. p. 43-53.

OGLIARI, Ítalo. *A poética do conto pós-moderno e a situação do gênero no Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

ORTHOF, Geraldo. Autoria: colaborações interferentes. *In*: TEIXEIRA, João Gabriel Lima Cruz (Org.). *Performáticos, performance e sociedade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996. p. 53-57.

PESSOA, Fernando. Autopsicografia. *In*: PESSOA, Fernando. *Obra poética*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 164-165.

PEYRONIE, André. Labirinto. *In*: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 555-581.

POMPEU, Renato. Resenha-diálogo, um novo gênero. *In*: NIGRI, André; PACHECO, Gustavo (Orgs.). *O conto não existe / Sérgio Sant'Anna*. Recife: Cepe Editora, 2021. p. 35-42.

PRELORENTZOU, Renato. A personagem de autoficção: anotações de uma hipótese para textos futuros. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 52, n. 2, p. 214-223, abr./jun. 2017. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/lh/v52n2/0101-3335-letras-52-02-0214.pdf. Acesso em: 8 abr. 2019.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

REICHMANN, Brunilda T. O que é metaficção? Narrativa narcisista: o paradoxo metaficcional, de Linda Hutcheon. *Scripta Uniandrade*, n. 4, p. 333-347, 2006. Disponível em: http://uniandrade.br/mestrado/pdf/publicacoes/metaficcao.pdf. Acesso em: 26 jan. 2019.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Trad. Pedro Süssekind. Porto Alegre: L&PM, 2009.

RUBENS PAIVA, Marcelo. *Feliz ano velho*. Objetiva, 2006.

SANT'ANNA, André. A história do meu pai. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, n. 1383, p. 18-19, mar./abr. 2019.

SANT'ANNA, Sérgio. A ironia do riso. *In*: PELLANDA, Luís Henrique (Org.). *As melhores entrevistas do rascunho.* Porto Alegre: Arquipélago Editorial. v. 1. 2010. p. 238-257.

SANT'ANNA, Sérgio. No calor da obra: encontros com a produção cultural contemporânea. [Entrevista concedida a] professores de literatura do Departamento de Linguística, Letras Clássicas e Vernáculas do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes

da Universidade Federal do Paraná, com a cooperação da Fundação Cultural de Curitiba, Curitiba, 7 nov. 1997. *Letras*, Curitiba, n. 49, p. 259-275. 1998.

SANT'ANNA, Sérgio. O homem-ficcionista. [Entrevista concedida a] Daniel Benevides. *Brasileiros*, São Paulo, out. 2014. Seção Literatura. 13 out. 2014. Disponível em: http://brasileiros.com.br/i9QI9. Acesso em: 2 set. 2015.

SANT'ANNA, Sérgio. Um conto minúsculo de Sérgio Sant'Anna. *Facebook*. 29 nov. 2019. Disponível em: https://www.facebook.com/profile.php?id=100002768284974. Acesso em: 26 dez. 2019.

SANT'ANNA, Sérgio. *Um romance de geração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SANT'ANNA, Sérgio; SANTOS, Luis Alberto Brandão. Escritor à vista. Entrevista com Sérgio Sant'Anna. *In*: SANTOS, Luis Alberto Brandão. *Um olho de vidro*: a narrativa de Sérgio Sant'Anna. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2000. p. 100-119.

SANTOS, Luís Alberto Brandão. Ficção que se realiza: o Brasil urbano na obra de Sérgio Sant'Anna. *Revista Estudos de Literatura*, Belo Horizonte: UFMG, v. 3, p. 73-82, 1996.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado*: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SIBILIA, Paula. Autenticidade e performance: a construção de si como personagem visível. *Fronteiras - estudos midiáticos*, São Leopoldo, v. 17, n. 3, p. 353-364, set./dez. 2015. Disponível em: http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/fem.2015.173.09/4984. Acesso em: 2 maio 2019.

SIRKIS, Alfredo. *Os Carbonários*: memórias da guerrilha perdida. São Paulo: Global, 1988.

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

SONTAG, Susan. A estética do silêncio. *In*: SONTAG, Susan. *A vontade radical*. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 10-43.

STYRON, William. *Escuridão visível: memória de uma loucura.* Trad. Teresa Caria. Lisboa: Bertrand, 1991.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. São Paulo: Jorge Zahar, 1985.

TODOROV, Tzvetan. *A beleza salvará o mundo*: Wilde, Rilke e Tsvetaeva: os aventureiros do absoluto. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

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

WERNECK, Humberto; PELLEGRINO, Carlos Roberto. Sérgio Sant'Anna: o sobrevivente. In: NIGRI, André; PACHECO, Gustavo (org.). *O conto não existe / Sérgio Sant'Anna*. Recife: Cepe Editora, 2021. p. 19-23.

APÊNDICE A – Contos de Sérgio Sant'anna a respeito do suicídio

Nº	TÍTULO	OBRA	ANO
1	No último minuto	*Notas de Manfredo Rangel, repórter*: a respeito de Kramer	1973
2	Composição II	*Notas de Manfredo Rangel, repórter*: a respeito de Kramer	1973
3	Ele	*Notas de Manfredo Rangel, repórter*: a respeito de Kramer	1973
4	O círculo	*Notas de Manfredo Rangel, repórter*: a respeito de Kramer	1973
5	Romeu e julieta	*Notas de Manfredo Rangel, repórter*: a respeito de Kramer	1973
6	O 58	*Notas de Manfredo Rangel, repórter*: a respeito de Kramer	1973
7	O arquiteto	*Notas de Manfredo Rangel, repórter*: a respeito de Kramer	1973
8	O espetáculo não pode parar	*Notas de Manfredo Rangel, repórter*: a respeito de Kramer	1973
9	Dueto	*O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*: contos	1989
10	O recorde	*O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*: contos	1989
11	Projeto para construção de uma casa	*O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*: contos	1989
12	O sexo não é uma coisa tão natural	*O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*: contos	1989
13	O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro	*O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*: contos	1989
14	O duelo	*A senhorita Simpson*	1989
15	Historieta numa república	*A senhorita Simpson*	1989
16	O homem sozinho numa estação ferroviária	*A senhorita Simpson*	1989
17	Um discurso sobre o método	*A senhorita Simpson*	1989
18	Breve história do espírito	*Breve história do espírito*	1991
19	O monstro	*O monstro*: três histórias de amor	1994

20	As cartas não mentem jamais	*O monstro*: três histórias de amor	1994
21	O voo da madrugada	*O voo da madrugada*	2003
22	Um conto nefando?	*O voo da madrugada*	2003
23	Um conto obscuro	*O voo da madrugada*	2003
24	Formigas no apartamento	*O voo da madrugada*	2003
25	Invocações	*O voo da madrugada*	2003
26	A barca da noite	*O voo da madrugada*	2003
27	O gorila	*O voo da madrugada*	2003
28	A suicida	*O livro de Praga*: narrativas de amor e arte	2011
29	Entre as linhas	*Páginas sem glória*: dois contos e uma novela	2012
30	O milagre de Jesus	*Páginas sem glória*: dois contos e uma novela	2012
31	As antenas da raça	*O homem-mulher*	2014
32	Clandestinos	*O homem-mulher*	2014
33	O homem-mulher II	*O homem-mulher*	2014
34	Vibrações	*O conto zero e outras histórias*	2016
35	O conto	*O conto zero e outras histórias*	2016
36	Augusta	*Anjo noturno*: narrativas	2017
37	*Talk show*	*Anjo noturno*: narrativas	2017
38	A mãe	*Anjo noturno*: narrativas	2017
39	A rua e a casa	*Anjo noturno*: narrativas	2017
40	O conto fracassado	*Anjo noturno*: narrativas	2017

APÊNDICE B – Uma literatura suicida em Sérgio Sant'Anna: direcionamentos

1. Diálogo com o amor romântico e o Mal do Século do Romantismo

"O círculo" – *Notas de Manfredo Rangel, repórter*: a respeito de Kramer (1973)
"Romeu e Julieta" – *Notas de Manfredo Rangel, repórter*: a respeito de Kramer (1973)
"Dueto" – *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*: contos (1983)
"O sexo não é uma coisa tão natural" – *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*: contos (1983)
"O homem sozinho numa estação ferroviária" – *A senhorita Simpson* (1989)
"Breve história do espírito" – *Breve história do espírito* (1991)
"Um conto obscuro" – *O voo da madrugada* (2003)
"O gorila" – *O voo da madrugada* (2003)
"A suicida" – *O livro de Praga*: narrativas de amor e arte (2011)
"O milagre de Jesus" – *Páginas sem glória*: dois contos e uma novela (2012)
"Clandestinos" – *O homem-mulher* (2014)
"Augusta" – *Anjo noturno*: narrativas (2017)

2. Engajamento e crítica social a partir do matar-se

"Composição II" – *Notas de Manfredo Rangel, repórter*: a respeito de Kramer (1973)
"O 58" – *Notas de Manfredo Rangel, repórter*: a respeito de Kramer (1973)
"O arquiteto" – *Notas de Manfredo Rangel, repórter*: a respeito de Kramer (1973)
"Projeto para a construção de uma casa – *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*: contos (1983)
"Um discurso sobre o método" – *A senhorita Simpson* (1989)
"O monstro" – O *monstro*: três histórias de amor (1994)
"O conto" – *O conto zero e outras histórias* (2016)

3. Discussão do suicídio como espetáculo, arte e performance

"Ele" – *Notas de Manfredo Rangel, repórter*: a respeito de Kramer (1973)
"O espetáculo não pode parar" – *Notas de Manfredo Rangel, repórter*: a respeito de Kramer (1973)

"O recorde" – *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*: contos (1983)
"O duelo" – *A senhorita Simpson* (1989)
"Historieta numa república" – *A senhorita Simpson* (1989)
"O voo da madrugada" – *O voo da madrugada* (2003)
"O Gorila" – *O voo da madrugada* (2003)
"A suicida" – *O livro de Praga*: narrativas de amor e arte (2011)
"As antenas da raça" – *O homem-mulher* (2014)
"O homem-mulher II" – *O homem-mulher* (2014)
"Vibrações" – *O conto zero e outras histórias* (2016)

4. Escrita, vida do autor e salvação pela arte: circunvoluções do suicídio

"Um conto obscuro" – *O voo da madrugada* (2003)
"Invocações" – *O voo da madrugada* (2003)
"A barca da noite" – *O voo da madrugada* (2003)
"Entre as linhas" – *Páginas sem glória*: dois contos e uma novela (2012)
"O homem-mulher II" – *O homem-mulher* (2014)
"O conto" – *O conto zero e outras histórias* (2016)
"*Talk show*" – *Anjo noturno*: narrativas (2017)
"A mãe" – *Anjo noturno*: narrativas (2017)
"A rua e a casa" – *Anjo noturno*: narrativas (2017)

5. Menções ao suicídio, sem aprofundamento

"No último minuto" – *Notas de Manfredo Rangel, repórter*: a respeito de Kramer (1973)
"As cartas não mentem jamais" – O *monstro*: três histórias de amor (1994)
"Um conto nefando" – *O voo da madrugada* (2003)
"Formigas no apartamento" – *O voo da madrugada* (2003)