

DANIELLE SANTOS RODRIGUES

O SUICÍDIO NO CONTO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

São Cristóvão
2015

DANIELLE SANTOS RODRIGUES

O SUICÍDIO NO CONTO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Josalba Fabiana dos Santos

São Cristóvão
2015

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

R696s Rodrigues, Danielle Santos.
O suicídio no conto brasileiro contemporâneo / Danielle Santos Rodrigues; orientadora Josalba Fabiana dos Santos. – São Cristóvão, 2015.
111f.

Dissertação (mestrado em Letras)– Universidade Federal de Sergipe, 2015.

1. Contos brasileiros. 2. Suicídio. 3. Literatura - Teoria. 4. Psicologia. 5. Filosofia. I. Santos, Josalba Fabiana dos, orient. II. Título.

CDU 821.134.4(81)-34:394.86

Para Luiz Eduardo

AGRADECIMENTOS

À Josalba Fabiana dos Santos, não apenas pela orientação desse trabalho, mas por oportunizar desde a graduação meu desenvolvimento enquanto pesquisadora. As aulas, a iniciação científica, a análise sempre atenta de minha produção textual, enfim, o aguçamento do meu olhar literário. Obrigada, Diva.

Ao meu companheiro Luiz Eduardo, pela presença confortante, debates e paciência nos meus momentos mais obstinados. Seu apoio, ouvidos e encorajamento foram fundamentais.

Aos meus pais por acreditarem em mim, estenderem ombros e mãos e terem lidado tão bem com minhas ausências.

Aos professores da UFMG Lyslei Nascimento, Julio Jeha e Tereza Virgínia pela generosidade em transmitir conhecimento, pelos conselhos a respeito do meu trabalho, bem como pela acolhida enquanto estive em Belo Horizonte.

Ao Promob, na pessoa da professora Raquel Freitag, por oportunizar meu intercâmbio na UFMG, minha mais intensa vivência acadêmica e cultural.

Aos professores do mestrado pelas contribuições e debates travados em sala.

Aos amigos de curso, em especial, os queridos Otávio e Ozéias, que dividiram comigo as benesses e agruras, nesses dois anos.

Aos meus familiares e amigos, principalmente David, Débora e Paulo e Jacky, por tornarem tudo mais leve.

À Capes, pela bolsa.

Na infância, um mistério me puxou pela manga.
Desde então o indefinível sempre me atraiu.

Lygia Fagundes Telles

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar as representações do suicídio no conto brasileiro contemporâneo a partir de determinadas concepções acerca da contemporaneidade. Foi reunido um *corpus* de vinte contos dos seguintes escritores: Marcelino Freire, Sérgio Sant'Anna, Adriana Lunardi, Lygia Fagundes Telles, Dalton Trevisan, Lucienne Samôr, Antonio Carlos Viana, Nivaldo Tenório, Caio Fernando Abreu, Rubem Fonseca, Marcelo Benvenuti, Nelson de Oliveira, localizados entre a década de 1970 e o ano de 2012. Por meio de um estudo comparativo entre o texto literário e temas da filosofia, da sociologia, da psicologia, da política, bem como da teoria da literatura, percebemos a repetição de determinadas características e temáticas. Após realizar a revisão da literatura sobre o suicídio, embasada principalmente em Durkheim (2000), Camus (2008), Puente (2008), Dias (1991) e Marquetti, (2011), sobre o conto, em Cortázar (1974), Poe (1999), Piglia (2004) e Ogliari (2012) e sobre a contemporaneidade em Eagleton (1998), Harvey (1992), Jameson (2006a; 2006b) e Lyotard (2013), abordamos a composição literária utilizando-nos das concepções de paródia, metaficção e pastiche, as quais foram tratadas a partir de Hutcheon (1989; 1991) e Jameson (2006). Em seguida, analisamos as seguintes temáticas: o suicídio como sacrifício e ritual, Girard (1998, 2004), Derrida (2005) e Agamben (2007); a espetacularização do suicídio, Marquetti (2011), Baudrillard (1995); o (des)tratamento do corpo no ato de tirar a própria vida, Le Breton (2011); o suicídio/suicida como estranho e estranhamento, Freud (1976), Chklovski (1978) e Ginzburg (2001); a utilização do conto como um espaço de reflexão sobre o suicídio, Ogliari (2012). O trabalho foi norteado pela indagação se haveria alguma estabilidade temática e/ou estética nessa recorrência de contos brasileiros contemporâneos que enredam histórias de suicídio/suicidas. Como hipótese, chegou-se à proposição de que haveria desde uma ruptura da interdição de fundo moral e religioso até uma reflexão de ordem cultural, representada pela identidade e/ou alteridade do suicida, contando que a tensão interna à narrativa ou entre texto e leitor seria potencializada pelo gênero conto e pelo modo como os autores constroem o enredo. Considerando as temáticas e as formas como são escritos, pode-se concluir que o conto e o suicídio mantêm certa relação de afinidade no tocante às lacunas existentes em ambos, permitindo que o gênero veicule, de modo mais conforme, os silêncios que permeiam o suicídio. Nessa medida, os contos sobre suicídio agregam e carregam características ímpares na história da literatura brasileira.

Palavras-chave: Conto brasileiro. Suicídio. Contemporaneidade.

ABSTRACT

This paper aims to analyze the suicidal representations on contemporary Brazilian tales from certain conceptions about contemporaneity. A corpus of twenty tales was gathered by the following writers: Marcelino Freire, Sérgio Sant'Anna, Adriana Lunardi, Lygia Fagundes Telles, Dalton Trevisan, Lucienne Samôr, Antonio Carlos Viana, Nivaldo Tenório, Caio Fernando Abreu, Rubem Fonseca, Marcelo Benvenuti, Nelson de Oliveira, located between the 1970's and 2012. Through a comparative study between literary text and philosophical, sociological, psychological and political themes, as well as literary theory, a repetition of specific characteristics and themes was perceived. After reviewing literature about suicide, grounded mainly in Durkheim (2000), Camus (2008), Puente (2008), Dias (1991), and Marquetti, (2011), about tales in Cortázar (1974), Poe (1999), Piglia (2004), and Ogliari (2012), and about contemporaneity in Eagleton (1998), Harvey (1992), Jameson (2006a; 2006b), and Lyotard (2013), the literary composition was addressed by using conceptions of parody, metafiction and pastiche, which were treated from Hutcheon (1989; 1991) and Jameson (2006). Then the following themes were analyzed: suicide as sacrifice and ritual, Girard (1998, 2004), Derrida (2005), and Agamben (2007); the spectacularization of suicide, Marquetti (2011), Baudrillard (1995); the (mis)treating of the body when killing oneself, Le Breton (2011); the suicidal as strange and estrangement, Freud (1976), Chklovski (1978), and Ginzburg (2001); the usage of tale as a space of reflection about suicide, Ogliari (2012). This paper was guided on the quest of whether there could be any thematic and/or esthetic stability in this recurrence on the contemporary Brazilian tales that talk about suicidal stories. As hypothesis, we reached the proposition that there could be both a rupture in the moral and religious prohibition, and a reflection of cultural order, represented by the identity and/or otherness of the suicidal, considering that the internal tension in the narrative or between text and reader would be powered by the genre tale and by the way that authors build the plot. Considering the themes and forms they are written, it is possible to conclude that tale and suicidal keep a connected relationship about the gaps left in both, allowing that the genre act, in a more specific way, the silences that involve suicide. This way, tales about suicide gather and carry unique characteristics in the history of the Brazilian literature.

Key words: Brazilian tale. Suicide. Contemporaneity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 REVISÃO DA LITERATURA	20
1.1 Do suicídio	20
1.2 Teorias do conto	27
1.3 Contemporaneidade	32
2 DAS ESTRUTURAS	42
2.1 Paródia	42
2.2 Pastiche	53
2.3 Metaficção	58
3 DOS TEMAS	62
3.1 Sacrifício e ritual	62
3.2 Espetacularização	71
3.3 O (des)tratamento do corpo	79
3.4 Estranho e estranhamento	86
3.5 O conto como um espaço de reflexão	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
REFERÊNCIAS	106

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa visa discutir e interligar três pontos: o suicídio, o conto e a contemporaneidade. O tema do suicídio não é novidade na literatura, perdem-se no tempo os casos narrados. Contudo, são diversas as formas de abordá-lo e ressignificá-lo.

A definição de suicídio não constitui, necessariamente, um problema, é a pessoa que atenta contra a própria vida. As indagações surgem quando se percebe que o ato significa mais que uma simples ação e é concebido como um ritual. É nesse momento que a literatura fornece um lastro discursivo significativo para a compreensão das representações que cercam o tema.

Marcar o suicídio como um ritual é um modo de inscrevê-lo na história e 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.

Longe de preencher completamente essas lacunas, observa-se que o suicídio no conto brasileiro contemporâneo carrega diversas marcas deste tempo, bem como dá continuidade a certa tradição literária que narra ações dessa natureza. São narrativas que objetivam muito mais o apontamento de um problema que a solução dele, se é que existe alguma. O conto moderno é um gênero literário muito instável, que carece de mais estudos, uma vez que as categorizações ainda são imprecisas. Quiçá seja esse o “segredo” dele, condensar, em poucas linhas, variadas camadas narrativas e sempre estar apto à continuidade de alguma dessas histórias subjacentes, uma vez que nas lacunas podem caber outras narrativas.

Não seria forçoso supor que conto e suicídio se aproximam bastante. O conto é um instante narrativo, uma fotografia, nas palavras de Julio Cortázar (1974, p. 151), podendo gerar mais curiosidade para saber o que está nas bordas que no centro da imagem; o suicídio, em linhas gerais, também é um momento rápido – tiro, corte, veneno, acidente provocado – nem sempre o ato em si é questionado, e sim o que levou à ação, daí que surgem mais narrativas. Conto e suicídio são dois elementos geradores – provocadores – de histórias.

Isto posto, é necessário destacar que nossa proposta de estudo é analisar a presença e algumas representações do suicídio no conto contemporâneo, valendo-se, quando

possível, de determinadas concepções acerca da pós-modernidade, afinal nem tudo que é contemporâneo é pós-moderno. Além desse objetivo geral, há pontos mais específicos que tratam do suicídio como um elemento estético-crítico capaz de dinamizar a relação estabelecida entre esse signo e o mundo por meio da literatura. Nessa esteira de debate, estudamos o suicídio/suicida como um fenômeno social relacionado à ritualização, à espetacularização e ao estranhamento do ato, bem como ao destratamento do corpo e às aberturas para reflexão sobre o presente.

Esta é uma época caracterizada por ser um prolongamento e, ao mesmo tempo, ruptura da modernidade. Para Ogliari, “é a própria modernidade em estado de julgamento, em estado de reflexão, desestruturada por não suportar o que criou a partir do pensamento ambivalente que ordenou o mundo ocidental por mais ou menos dois séculos” (2012, p. 21).

Essa faceta, a um só tempo questionadora e multifacetada, permeia parte da produção contística contemporânea. Alcançado o estatuto de gênero definido, modelado principalmente na modernidade, o conto alça a relatividade do tempo contemporâneo e vai problematizar seu aprisionamento, discutindo sua própria forma e questionando as prévias formulações.

Diante da percepção de certa recorrência de suicídios, reunimos um *corpus* de vinte contos, em que personagens tiram a própria vida, quer seja em ato ou apenas trazendo a possibilidade à baila no contexto da contemporaneidade. São eles: “Agruras de um jovem escritor”, de Rubem Fonseca, do livro *Feliz ano novo* (1975); “Livro de ocorrências”, de Rubem Fonseca, integrante de *O cobrador* (1979); “Ascensão e queda de Robhêa, manequim & robô”, de Caio Fernando Abreu, da obra *O ovo apunhalado* (1984); “Um discurso sobre o método”, de Sérgio Sant’Anna, do livro *A senhorita Simpson* (1989); “Penélope”, de Dalton Trevisan, presente em *Vozes do retrato* (1991); “Uma branca sombra pálida”, de Lygia Fagundes Telles, partícipe de *A noite escura e mais eu* (1995); “A quem interessar possa”, de Caio Fernando Abreu, de o *Inventário do Ir-remediável* (1996); “Meu tio tão só”, de Antonio Carlos Viana, do livro *O meio do mundo e outros contos* (1999); “Suicídio na granja”, de Lygia Fagundes Telles, da obra *Invenção e memória* (2000); “A ponte o horizonte”, de Marcelino Freire, integrante da compilação *Geração 90* (2001); “Nada do que é humano me é alheio”, de Nelson de Oliveira, do livro *O filho do crucificado* (2001); “Ana C.”, “Ginny” e “Victoria”, de Adriana Lunardi, da obra *Vésperas* (2002); “A vida das mulheres chuvosas” e “A vida do suicida cínico”, de Marcelo Benvenuti, ambos do livro *Vidas cegas* (2002); “O gorila”, de Sérgio Sant’Anna,

partícipe de *O voo da madrugada* (2003); “O caos do porto”, de Lucienne Sâmor, integrante de *Crime feito em casa* (2005); “A suicida”, de Sérgio Sant’Anna, da obra *O livro de Praga* (2011); “Silvio”, de Nivaldo Tenório, do livro *Dias de febre na cabeça* (2012).

Sobre o recorte temporal empreendido, consideramos os contos abordados “contemporâneos” pelo seu período de produção, por volta de 1975, que assumimos como início, e 2012 como limite do nosso estudo. A opção por iniciar as leituras em meados da década de 1970 tem como fundamento algumas mudanças nas artes que findaram nessa passagem de 60 para 70 – Cinema Novo, Tropicalismo, “Geração mimeógrafo” e uma poesia tipicamente urbana, ascensão do rock no Brasil. Ainda que os artistas dessa fase tenham continuado sua produção nos anos subsequentes, já é possível vislumbrar certas transformações estéticas, surgimento de novas temáticas e autores, embora política, social e economicamente ainda estivéssemos apegados ao passado.

Acreditamos que esse intervalo de mais de quarenta anos forneceria um panorama que nos permitiria analisar, de forma mais satisfatória, nuances da produção contística contemporânea no Brasil, principalmente no que concerne a abordagem do suicídio. A escolha do gênero se justifica pela quantidade e qualidade de escritores contistas no período, significando também que há mais leitores para esse mercado, sem descartar, dentro disso, o gosto pessoal.

Sobre o *corpus* e a delimitação temporal, temos consciência de que os teóricos costumam situar o início da literatura contemporânea, chamada também pós-modernista, brasileira na década de 1980. Contudo, também sabemos que essas divisões, principalmente no que tange à literatura, não são estanques. Os anos 70 já traziam tendências que se afirmariam durante os anos 80. Afrânio Coutinho aponta que a ficção brasileira desse período

caracteriza-se por uma pluralidade de tendências, e, embora a maioria delas contenha uma série de aspectos em comum com o que poderíamos designar de estética do pós-modernismo, vale observar que tais aspectos variam significativamente de uma para outra, tornando-se nitidamente mais frequentes nos autores que se destacam nos anos 80 ou nas obras mais recentes daqueles que já haviam se consagrado antes. (COUTINHO, 2001, p. 240)

É uma produção que valoriza ou revaloriza um ecletismo estilístico por meio da intertextualidade, da paródia, do pastiche, da fragmentação do texto e da polifonia de vozes que potencializam a ironia, o humor, a esquizofrenia, a androgenia e uma série de questionamentos como se se buscasse outros níveis de realidade para confrontar desde a

razão, no plano subjetivo, ao capitalismo neoliberalista, no plano material. A ênfase no cotidiano também é uma marca contemporânea, pautada por uma escrita de autoconsciência e autorreflexão.

Dessa forma, os contos de Rubem Fonseca “Agruras de um jovem escritor” (1975) e “Livro de Ocorrências” (1979), bem como “A quem interessar possa”, que inicialmente foi publicado em 1970, sendo reescrito e republicado por Caio Fernando Abreu em 1996, compõem o *corpus* deste estudo por anunciarem, de modo bem evidente, questões do cotidiano contemporâneo e o individualismo levado ao exagero narcisista.

Se nos fosse questionado o que há de diferente entre a produção literária do passado e a de hoje em relação à marca do suicídio, teríamos alguma dificuldade para estabelecer limites e características precisas, afinal estamos lidando com um tipo especial de linguagem, marcada justamente pelo cruzamento de textos. Além disso, uma dissertação de mestrado é um tipo de estudo que não comporta uma análise de tal porte.

Todavia, podemos antecipar que a presença do suicídio no conto brasileiro contemporâneo traz um dado temporal e outro atemporal. Ele perpassa esse momento histórico que recortamos e no qual pretendemos entrever suas particularidades, mas o suicídio é parte mesmo do *continuum*. Ele atravessa a existência humana desde os primeiros registros, de modo que seu aparecimento no conto de hoje faz ecoar tudo que já foi escrito e pensado, compondo uma atualização na qual o tema e o tempo se imbricam e se afetam. As diferenças não são explícitas, mesmo assim, é marcante o modo pelo qual esse tema consegue se aproximar da “vida comum”, pelo menos na forma que a linguagem é sistematizada, inclusive recorrendo a elementos típicos do pós-modernismo como a intertextualidade, paródia, pastiche e metaficção. O que antes tendia à busca por efeitos estéticos, hoje pode ser encontrado na reflexão que as personagens e o foco narrativo nos apresentam. Dessa forma, o tema questiona o modelo de sociedade atual, o qual não parece corresponder às aspirações do suicida.

Por meio de um estudo comparativo entre o texto literário e temas da filosofia, da sociologia, da psicologia, da política, bem como da teoria da literatura, percebemos algumas tendências marcantes na forma de abordar o suicídio que se repetem em alguns contos, quais sejam: a intertextualidade, a paródia, a metaficção e o pastiche; o suicídio como sacrifício, ritual em prol da permanência da sociedade; a teatralização do ato e o suicídio como espetáculo para as massas; o (des)tratamento do corpo na ação de tirar a própria vida; o suicídio como estranho e o estranhamento que a escrita do conto suicida

proporciona; e a utilização do conto como um espaço de reflexão sobre o suicídio, feita sob crítica, análise filosófica ou ironia.

Essas temáticas podem ser tomadas como contemporâneas na medida em que ressignificam muitos aspectos da vida hoje: a urbanidade nas metrópoles com a violência, o medo, a solidão e a exclusão do sujeito; a hegemonia do sistema capitalista de produção que maquiniza e/ou apaga o indivíduo; a busca por um corpo ideal; a velocidade das transformações nas várias instâncias da sociedade; e o peso do presente, que condensa passado e futuro. Com tudo isso, a própria presença do suicida agrega uma ideia de alteridade, tema bastante recorrente nas discussões atuais. Mesmo assim, essa constância e nova abertura não retira o silenciamento em torno do suicídio, muitas vezes justificado pela possibilidade de “contágio” e repetição por outros indivíduos. O fato é que, de algum modo, há mais liberdade hoje para se tratar do assunto que em qualquer outro momento da sociedade ocidental. Pois, ainda que pequena, há uma literatura médica, jornalística e sociológica sobre o assunto. Além disso, com o fácil acesso a múltiplas ferramentas de informação e comunicação, o suicídio passou a ser mais abordado e, mesmo que a maioria dos comentários se paute por preconceitos e sensacionalismos, já existe alguma abertura.

É importante ressaltar que não temos garantia de que os contos do *corpus* tenham o mesmo afluente, nem que vão desaguar no mesmo lugar. Ainda assim, podemos entrever, nesse aparente caos, traços do contemporâneo que se bifurcam e se repetem nos temas que trabalharemos, criando formas particulares de abordar o suicídio no conto brasileiro. Um aspecto que parece englobar todos os contos trabalhados é a questão da comunicabilidade do suicídio, afinal, “viraram” narrativa e estamos discutindo as suas representações.

Para a maior parte da crítica contemporânea, a linguagem é um dos fatores mais complexos da vida hoje. O mundo atual parece intraduzível, há uma instabilidade na criação e apreensão dos significados. Lyotard (2013) atribui esse problema à crise dos relatos que se transformaram em fábulas perante a ciência. Segundo o estudioso, a ciência sempre entrou em conflito com os relatos, mas até a modernidade eles eram aceitáveis. Por não terem um fim em si mesmos e buscarem a verdade, os relatos devem legitimar as suas próprias regras, transformando-se em filosofia e, assim, autolegitimam-se como metadiscurso passando a se chamar ciência moderna.

Na pós-modernidade há uma incredulidade acerca dos metarrelatos. Ela nasce, sobretudo, do progresso das ciências (ordenadora do conhecimento) que busca legitimar-se por meio de um relato, exercendo assim sobre a sua própria instituição um

metadiscursos, uma filosofia. Dessa forma, “legitimando o saber por um metarrelato, que implica uma filosofia da história, somos conduzidos a questionar a validade das instituições que regem o vínculo social: elas também devem ser legitimadas” (LYOTARD, 2013, p. xvi).

Nesse contexto, “a função narrativa perde seus atores, os grandes heróis, os grandes perigos, os grandes périplos e o grande objetivo” (LYOTARD, 2013, p. xvi). Tudo se dispersa em elementos de linguagem soltos – “narrativos, mas também denotativos, prescritivos, descritivos etc.” (LYOTARD, 2013, p. xvi) – que possuem apenas validade pragmática.

Na contemporaneidade, vivemos imersos nestas encruzilhadas, o que constitui um problema, pois “não formamos combinações de linguagem necessariamente estáveis, e as propriedades destas por nós formadas não são necessariamente comunicáveis” (LYOTARD, 2013, p. xvi). É por esse viés da incomunicabilidade que pensamos a linguagem do suicida, entrevisto nas personagens que se matam nos contos analisados. Parece-nos que o suicida do conto brasileiro contemporâneo se difere dos seus predecessores literários, sobretudo dos românticos, por se deparar com esse entrave comunicacional na “decifração” do hoje. Sua linguagem carece de referencial, por isso não é compreendida, de modo que aparenta ser necessário que ele se silencie, provocando sua própria morte, para que seu discurso tente ser “traduzido”, mesmo que não se alcance a compreensão. Assim, ele utiliza elementos como o seu corpo, morte e mensagens finais como veículos de comunicação.

Em relação ao gênero conto, considerando a brevidade e espaços em branco, ele evidencia a não comunicação relacionada ao suicida, gerando em potência a expectativa de decifrar a mensagem dessa personagem. Chega a ser paradoxal, mas em realidade o conto evidencia a existência do suicida/suicídio e mesmo assim guarda o traço da imprecisão de sentidos que levaram essa personagem a tal ato, de modo que entrevemos possibilidades de leitura dessa linguagem inicialmente cifrada e/ou silenciada. Os autores de conto assumiriam, então, uma voz que não pode dizer de si e por si, ou que quando diz não é comunicável, decifrável. Dessa imprecisão nasce o germe do trabalho crítico que se desenvolverá, não, necessariamente, com o intuito de decifrar, mas ao menos de fazer questionamentos e realçar esse problema – no sentido de carência de crítica – para a literatura contemporânea.

Ainda que exista a ocorrência do tema em outros gêneros literários e a absorção do leitor possa ser estreita, dada a intangibilidade que perpassa o tema, parece-nos pertinente

a comunicabilidade da mensagem do suicida no *corpus* estudado, sobretudo, no que se refere ao pensar e ao dizer acerca do suicídio. Essa comunicação ocorre no nível texto-leitor, na medida em que o gênero conto, caracterizado nas teses de Piglia (1994) por contar duas histórias, uma visível e outra secreta, possibilita a compreensão em, pelo menos, dois níveis, o da história que está efetivamente escrita e a que pode ser inferida. Sendo que, por inferência, o leitor pode produzir sentidos mais amplos e mais autênticos que os disponíveis na malha textual. O outro nível de comunicação que o conto possibilita seria mais externo, ao passo que os autores utilizam um discurso presente na sociedade, mas suplantado pela interdição. Por meio das personagens, os contistas que trabalham o suicídio acabariam dando voz aos indivíduos que tiram sua vida, lançando-nos ao estranhamento e questionando a visão automatizada que o senso-comum tem do suicídio: da incompreensão, da desatenção, da doença, da rotulação do ato.

O suicida como um ser monstruoso, funcionaria talvez como uma espécie de arauto de uma crise de categorias, como entende Cohen (2000, p. 30-32) sobre a natureza do monstro. Apesar de os casos de suicídio serem recorrentes, podemos observar uma espécie de higienização dessa ideia no âmbito do público e do privado. A memória do suicida é repelida, em troca, são criados rótulos simplistas que vão do depressivo ao louco. Por isso, a personagem que se mata abre uma série de questionamentos sobre a condição do sujeito na sua relação consigo e com o mundo.

Em alguma instância, podemos entender que esse indivíduo encontrou no suicídio uma resposta aos questionamentos e tendências que se desdobraram e/ou surgiram na sua época. É nesse aspecto que este estudo visa contribuir para os estudos literários, pois podemos ter na relação conto-suicídio uma abertura para dialogar com a escrita literária contemporânea brasileira.

A pretensão de estudar as representações do suicídio no conto contemporâneo brasileiro nasceu, de certa forma, de um engajamento pessoal por conta da experiência no Programa de Iniciação Científica (PIBIC), bem como da participação em grupo de pesquisa atuando na linha de estudos sobre a memória cultural e o mal na literatura, sob orientação da professora Josalba Fabiana dos Santos.

Nesses estudos, percebemos uma recorrência de suicidas na narrativa contemporânea, mas, em contrapartida, uma carência na produção de crítica literária sobre as representações do suicídio, principalmente na contemporaneidade. Na maioria das vezes, os estudos situam-se nas áreas da psicanálise, psicologia, sociologia e filosofia,

devido a isso, para desenvolver esta pesquisa, servimo-nos também desse referencial procurando adequá-lo à nossa proposta de análise literária.

Nas diversas teorias sobre a contemporaneidade é comum encontrarmos um discurso que gira em torno da mudança de paradigmas científicos, estéticos, sociais, econômicos, exigindo novos métodos e pressupostos teóricos para se compreender este tempo. Sendo assim, o nosso tema pode nos levar a uma reflexão epistemológica no que concerne ao estudo da literatura contemporânea, dentro da proposta que aproxima a complexidade na conceituação do gênero conto, ao enigma do ato suicida e o que ele pode representar dentro da narrativa. Apesar de não desconsiderarmos sua importância, os estudos mais recentes priorizam as questões puramente individuais e psíquicas do suicídio, enquanto que para nós esse ato, aparentemente monstruoso, pode ser uma chave interpretativa sociocultural dentro dos estudos literários, possibilitando a fomentação de crítica sobre a literatura brasileira e uma análise do nosso tempo e a relação conflituosa do sujeito com um mundo marcado “pelo terror da desorientação e desintegração [e] o terror da vida que se desfaz em pedaços” (BERMAN, 2007, p. 11-12).

Somado à escassez de pesquisas em literatura sobre o suicídio, o estudo sobre o conto brasileiro contemporâneo ainda é incipiente. Nessa medida, este trabalho aponta para uma leitura inédita dessa característica no conto, todavia é apenas mais um olhar que poderá dialogar com outras perspectivas de projetos nessa seara de análises, podendo incluir até outras formas de narrativa que também abordam o tema.

As questões norteadoras da pesquisa se orientaram para responder se haveria alguma estabilidade temática e/ou estética por conta da recorrência de contos brasileiros contemporâneos que enredam histórias de suicídio/suicidas. Respondida a questão, o trabalho foi direcionado para a categorização de contos sob determinadas temáticas e a partir daí para compreender as representações oriundas dessa manifestação literária.

Focalizando a questão do suicídio/suicida em suas variadas temáticas no conto de hoje, levantamos algumas hipóteses de trabalho. Provavelmente haveria desde uma ruptura da interdição de fundo moral e religioso que ainda hoje paira sobre o suicídio, até uma reflexão de ordem cultural, representada pela identidade e/ou alteridade do suicida. Essa figura ganha alguma notoriedade em diversos ambientes cotidianos, bem como em narrativas atuais. Mesmo assim, não deixa de causar algum desconforto. A literatura pode ser uma abertura de compreensão da representação sociocultural desse indivíduo, frente à possibilidade de termos uma produção contística contemporânea marcada por sua presença.

Do ponto de vista textual, a história de alguém que atenta contra a própria vida esconde uma camada narrativa sob aquela que está na superfície sendo apresentada. A morte criaria uma vertigem sobre o ato em si, forçando o leitor à recuperação da história implícita que levou o suicida à morte. Para acessar essa compreensão, o leitor precisaria utilizar seu repertório cultural, criado pelo contexto sócio-histórico em que vive e pelos elementos dados na narrativa. No caso do *corpus* estudado, há uma aproximação entre ambos os contextos, uma vez que o conto apresenta elementos e problemas do contemporâneo, articulados na representação do suicida. Dessa maneira, mesmo via simulacro, haveria uma ligação entre o tempo-espaço vivido na narrativa e o tempo-espaço do leitor.

Sendo o atentado contra a própria vida algo que a sociedade evita falar, porém intrigante, poderíamos reiterar a hipótese de o conto ser um gênero bastante compatível com a questão do suicídio. Até mesmo pela brevidade textual existente em ambos os casos, pois tanto o conto quanto o suicídio, muitas vezes, são narrados como fragmentos de tempo e significado. Primeiro, porque o gênero pode ser “uma síntese viva e ao mesmo tempo uma vida sintetizada” (CORTÁZAR, 1974, p. 147); e, segundo, porque o suicídio pode ganhar tanta relevância ao ponto de apagar a história de vida do sujeito, funcionando também como uma síntese dessa existência, dado o fato de que a vida desse indivíduo passa a ser vista do fim para o início numa busca por respostas que equilibrem e/ou justifiquem a ação. Desse modo, podemos pensar que a recorrência do tema suicídio no conto contemporâneo brasileiro pode ser influenciada por essa ligação que existe entre ambos, a de lançar questões e problemas. Como se o gênero fosse o mais apropriado para comunicar o ininteligível, o imponderável que acompanha uma ação de suicídio.

No primeiro capítulo fizemos um levantamento bibliográfico dos pontos que norteiam a pesquisa: o suicídio, o conto e a contemporaneidade. Sobre o suicídio, buscamos realizar uma pesquisa histórica e suas nuances na literatura, filosofia, sociologia, psicologia. Dentre outros estudiosos, servimo-nos das concepções de Durkheim (2000), Camus (2008), Fernando Rey Puente (2008) e sua apresentação dos filósofos frente ao suicídio, bem como de leituras mais recentes de Maria Luiza Dias (1991) e Fernanda Marquetti, (2011).

Como já foi mencionado, não há uma teoria geral do conto moderno, muitos estudiosos admitem isso e preferem destacar questões mais isoladas. Pelo visto, a imprecisão faz parte da natureza do conto e aí reside, provavelmente, uma riqueza a ser explorada. Na leitura de Julio Cortázar (1974), Edgar Allan Poe (1999) e Ricardo Piglia

(2004) percebemos que o conto é um gênero rico e bastante flexível, inclusive porque se adapta muito bem ao nosso tempo. Ítalo Ogliari (2012) aponta para uma “poética do conto pós-moderno” e mostra como o gênero tem se difundido no Brasil, inclusive se subdividindo em outras categorias.

No terceiro tópico, pretendemos uma problematização da contemporaneidade, assim como fornecer um quadro em que se evidenciasse as relações complexas, paradoxais e contraditórias do tema. Buscamos dialogar, principalmente, com as ideias de Terry Eagleton (1998), David Harvey (1992), Jameson (2006a; 2006b) e Lyotard (2013). Nessa discussão, adentramos em alguns conceitos da pós-modernidade e do pós-modernismo para tratar de alguns aspectos da contemporaneidade. Contudo, salientamos que não tomamos essas nomenclaturas como equivalentes, mesmo porque, como já foi ressaltado, nem todos os contos selecionados abordam questões exclusivamente pós-modernas. Além disso, diante da instabilidade de conceitos e definições sobre o pós-modernismo, a pós-modernidade e a contemporaneidade, optamos pela via que parece menos direcionada ideologicamente e menos questionada, o que não nos isenta de lacunas durante o trabalho. Mesmo tendo consciência disto, foi preferível optar por uma vertente que não restrinja as leituras da nossa pesquisa a questões mais epistemológicas do que literárias.

No segundo capítulo direcionamos a leitura para questões específicas da construção textual. Analisamos alguns itens da intertextualidade com o desenvolvimento da paródia e do pastiche, e a criação de narrativas a partir da metaficção, levando em conta a construção textual, mas, principalmente a questão do suicídio que aparece nos contos estudados, nos demais textos comparados e na história. Para tratar da paródia e da metaficção utilizamos Linda Hutcheon (1989; 1991), e para o pastiche confrontamos as ideias de Hutcheon (1989) com as de Fredric Jameson (2006).

No terceiro capítulo, desenvolvemos análise dos contos destacando alguns aspectos do suicídio e suas possibilidades de representação em cinco tópicos. O primeiro trata do suicídio como um sacrifício envolvido por um ritual, valemo-nos dos conceitos de bode expiatório, de Girard (1998, 2004), *pharmakós*, de Derrida (2005) e *homo sacer*, de Agamben (2007). O segundo tópico apresenta o suicídio como um evento voltado à espetacularização. Fernanda Marquetti (2011) analisa como isso ocorre na metrópole. Além dessa leitura, utilizamos os conceitos de sociedade de consumo, de Baudrillard (1995), e sociedade do espetáculo, de Guy Debord (2013). O próximo item discute o (des)tratamento do corpo pelo suicida e do modo como ele vê e se vê perante o mundo. Após breve levantamento histórico, concentramos as leituras dos contos nas noções de Le

Breton (2011) sobre a antropologia do corpo. Na penúltima parte desse capítulo estudamos as concepções de estranho e estranhamento nos contos a partir das concepções de Freud (1976), Chklovski (1978) e Ginzburg (2001). Finalizando, trazemos as leituras de Ogliari (2012) sobre o conto brasileiro contemporâneo para discutir a possibilidade de essa narrativa ser um espaço de reflexão.

1 REVISÃO DA LITERATURA

1.1 Do suicídio

A palavra suicídio vem da expressão latina “sui caedere”, que significa “matar-se”. Essa conduta é um dos grandes enigmas que fogem à compreensão humana. Camus diz, inclusive, que “só há um problema filosófico verdadeiramente sério: o suicídio” (2008, p. 17). Esse complexo ato do sujeito é definido por Émile Durkheim como “todo caso de morte que resulta direta ou indiretamente de um ato, positivo ou negativo, realizado pela própria vítima e que ela sabia que produziria esse resultado” (2000, p. 14).

Historicamente, o ato de tirar a própria vida foi interpretado de diversas maneiras, havendo sociedades que o aplaudiram: como a romana, que via o suicídio como um ato heroico, haja vista o mais importante ser a morte digna, honrosa; e outras, como as de formação cristã, que o repudiam: considerando um mal, um pecado imperdoável.

Ao longo da história da filosofia, como mostra Fernando Rey Puente (2008) em seu estudo sobre os filósofos que trataram do suicídio, diversos pensadores se debruçaram sobre o tema, sendo que a maioria mostrou-se contrária ao ato. Já os favoráveis, no mais das vezes, aprovavam apenas em circunstâncias específicas. No diálogo *Fédon*, texto platônico, faz-se presente um argumento de origem pitagórica quando Sócrates diz: “os Deuses são aqueles sob cuja guarda estamos, e nós, homens, somos uma parte da propriedade dos Deuses” (PLATÃO, 1972, p. 69). Este talvez seja o primeiro argumento contrário ao suicídio no Ocidente, embasando a oposição cristã à morte de si.

Diluídos nesse mesmo texto, Platão deixa entrever casos em que não é justificável o suicídio. Fernando Rey Puente organiza didaticamente em três itens essas concessões platônicas: “a) sem que a cidade o obrigue a isso por um decreto justo, b) sem que um infortúnio inevitável e extremamente doloroso o acometa e, por fim, c) sem que uma vergonha incontornável torne sua vida insuportável” (2008, p. 18). Qualquer suicida que fugisse às motivações acima, deveria ser punido, seu túmulo isolado dos demais e não era permitida a inscrição do seu nome ou outro tipo de identificação.

Na mesma esteira da negação, Aristóteles afirma ser nociva a morte de si, posto que o suicídio de um indivíduo “lesa a cidade” inteira (PUENTE, 2008, p. 19). Essa ideia vai ecoar no pensamento do sociólogo Émile Durkheim, que vê o suicídio como um fenômeno coletivo. O estagirita ainda argumenta que não há coragem no ato, mas sim, fraqueza. Os estoicos, por sua vez, usam para a morte autoinfligida o termo *eulógos*

exagogé, que se traduz por “saída racional”, dessa forma já fica implícita a aceitação deles para com o suicídio: o sábio estoico deve sair da vida com sabedoria (PUENTE, 2008, p. 23). Nessa mesma linha racional está o pensamento de Sêneca, que admite a morte escolhida em algumas circunstâncias ligadas à honra.

A grande mudança no pensamento acerca do suicídio ocorrerá com Agostinho, que reunirá o máximo de justificativas contra o ato, já apontadas por outros estudiosos. O principal argumento está centrado no sexto mandamento bíblico: “não matarás”. Justificando que o suicídio também é um homicídio. Este pensamento será retomado por Tomás de Aquino em sua *Suma de teologia*, na qual resgatará ideias de Platão e Aristóteles, aliando-as aos preceitos cristãos. Assim, o homicídio de si mesmo será pecado gravíssimo, “pois por meio dele atenta-se de modo injusto contra si mesmo, contra a sociedade e contra Deus” (PUENTE, 2008, p. 30).

O filósofo David Hume irá se contrapor ao pensamento de Tomás de Aquino sobre o tríplice crime; aquele não vê o suicídio como um dano contra si, pois ninguém se mata quando a vida vale a pena; nem contra a sociedade, pois esta não pode ser prejudicada pelo suicida, a ausência dele apenas impossibilita um bem que ele poderia vir a fazer; e tampouco contra Deus, que nos concedeu o livre-arbítrio para que pudéssemos alterar a ordem natural das coisas. A respeito da sociedade, Hume, nas palavras de Puente, argumenta: “dado que a relação entre o indivíduo e a sociedade deve ser de reciprocidade, e que na maioria das vezes o suicida se sente desamparado e esquecido pela sociedade à qual pertence, como então [...] ele a prejudicaria caso resolvesse abandoná-la?” (PUENTE, 2008, p. 35). Assim, o suicida apenas opta pelo não sofrimento, não causa dano a si, já que é isso mesmo que busca evitar, nem a sociedade, nem a Deus.

Apesar de existirem argumentos a favor desde a Modernidade, provenientes de certa abertura do pensamento ocidental ao longo dos séculos, na contemporaneidade prevalecem concepções contrárias ao suicídio, resquícios da teologia cristã, ainda que mais enfraquecidas. Essa pequena abertura não retira o atentado contra a própria vida da interdição, pois numa sociedade em que mesmo a morte natural ou acidental foi higienizada, afastada, negada – criando-se todo um aparato técnico para mantê-la distante e o mais silenciosa possível – afirmar que o suicídio não constitui um tabu, é um ato impensado.

Conforme define Freud, acerca do tabu, este

denota tudo – seja uma pessoa, um lugar, uma coisa ou uma condição transitória – que é o veículo ou fonte desse misterioso atributo. E,

finalmente, possui uma conotação que abrange igualmente ‘sagrado’ e ‘acima do comum’, bem como ‘perigoso’, ‘impuro’ e ‘misterioso’. (FREUD, 1996b, p. 40)

A morte autoinfligida persiste na penumbra, incompreendida, contrariando a grande gama de saberes que tenta apreendê-la sem muito sucesso, reforçando a polêmica e reprovação do tema. Eni Orlandi, em *As formas do silêncio* (2007, p. 29), trata da censura que produz o silenciamento, fato que acarreta em uma produção de sentidos silenciados que comunica exatamente enquanto ausência. É o que ocorre com o suicídio, pois a aura misteriosa e silente que paira sobre o assunto contribui para o seu desconhecimento. Contudo, quanto maior é essa falta de debate, mais possibilidade de sentidos existe.

A recepção do suicídio é um assunto

complexo porque envolve a influência de inúmeros fatores: assim, o suicídio pode ser abordado dos pontos de vista filosófico, sociológico, antropológico, moral, religioso, biológico, bioquímico, histórico, econômico, estatístico, legal, psicológico, psicanalítico, etc. e todas essas visões se interpenetram. (CASSORLA, 1986, p. 8)

Na esteira desse diálogo, Fernando Rey Puente, na sua compilação de textos filosóficos, alguns já citados acima, mostra o quão amplo e profundo é o tema em debate, chegando a admitir que, apesar dos séculos, o estudo filosófico acerca do suicídio não avançou muito (PUENTE, 2008, p. 9). Aliado ao mistério do suicídio, há uma grande assepsia social, numa tentativa de apagamento de qualquer discurso que fale a respeito, e mesmo quando há alguma abertura no senso comum, a maioria dos discursos são ofensivos, pautados pelo preconceito. Não é raro ver em meio jornalístico ou em estudos na área da saúde, dentre outros, que o silenciamento visa evitar o contágio, nesse caso seria a imitação do ato por outras pessoas. Todavia, sabemos que perpassa também o campo do interdito, sobre o que não se pode falar para não causar desconforto ou polêmica, reforçando uma problemática de cunho essencialmente moral.

Esse “contágio” já teria ocorrido em outras épocas. No romantismo, por exemplo, o suicídio viveu seu momento áureo com o “mal do século” e a publicação de *Werther*, de Goethe. Livro que “foi achado ao lado de vários jovens que se suicidaram [,] Goethe chegou a ser acusado de assassinato, seu livro foi proibido em Leipzig e toda a edição italiana foi destruída pela Igreja Católica de Milão” (CORRÊA; BARRERO, 2006, p. 227). Segundo Alvarez, “o suicídio se tornou um ato literário, um gesto histórico de solidariedade para com qualquer herói ficcional [...]. Para os jovens românticos que tinham a postura, mas não o talento de seus heróis, a morte era a grande inspiração e o grande consolo” (1999, p. 210). Essa perspectiva parece bastante simplista, posto que a

imitação do suicídio não se dá por mera inveja de uma estética literária ou admiração de uma personagem. O processo é bem mais complexo e pode estar ligado a questões de natureza temporal, em que as pessoas estejam submetidas a um mesmo ordenamento jurídico, político, econômico e/ou tenham experiências socioculturais semelhantes.

Como nos aponta Durkheim:

Às vezes, no seio de um mesmo grupo social, cujos elementos são todos submetidos à ação de uma mesma causa ou de um feixe de causas semelhantes, produz-se uma espécie de nivelamento entre as diferentes consciências, em virtude do qual todo o mundo pensa ou sente em uníssono. (2000, p. 131)

Personagens como Werther, acabam repetindo sentimentos próprios da época de produção da obra literária. Sabemos que a literatura não tem por compromisso espelhar a história, mas também não é possível apartá-las, haja vista serem formas diferentes de acessar o real (PESAVENTO, 2006). Outro aspecto elucidado pela citação de Durkheim diz respeito ao contágio do suicídio, se a causa é semelhante, o indivíduo pode ver nessa saída utilizada por outrem uma solução para suas próprias questões.

O estudo de Durkheim é um grande marco no pensamento do suicídio, publicado em 1987, *O suicídio* apresenta esse ato como uma doença social passível de análise racional quantitativa, em que a morte do indivíduo é compreendida como parte de uma coletividade, desse modo, seria a sociedade que estaria se suicidando. Nesse estudo, os índices de suicídios levantados serviriam de parâmetro para verificar o nível de integração e regulação social. Até o século XVIII o suicídio era priorizado como uma questão filosófica, do século XIX em diante ele se torna um problema para diversas áreas do saber, inclusive como problema social.

A propósito dos casos de suicídio, o sociólogo francês propõe:

Se, em vez de enxergá-los apenas como acontecimentos particulares, isolados uns dos outros e cada um exigindo um exame à parte, considerarmos o conjunto dos suicídios cometidos numa determinada sociedade durante uma determinada unidade de tempo, constataremos que o total assim obtido não é uma simples soma de unidades independentes, uma coleção, mas que constitui por si mesmo um fato novo e *sui generis*, que tem sua unidade e sua individualidade, por conseguinte sua natureza própria, e que além do mais, essa natureza é eminentemente social. (DURKHEIM, 2000, p. 17)

Para sustentar sua tese, Durkheim analisa as taxas de suicídio, em diversos países, e o divide em três tipos: “egoísta”, “altruísta” e “anômico”. Há ainda um quarto tipo, o “fatalista”, mas o estudioso não o aborda.

O suicídio egoísta se caracteriza por uma falta de junção do indivíduo à sociedade a qual pertence, produzindo uma individualização exacerbada e uma falta de interesse e integração dos sujeitos com a sociedade, nos âmbitos religioso, doméstico e político. O suicídio altruísta se opõe ao egoísta, ele advém do excesso de ligação que o sujeito tem com a sociedade, a identificação com o grupo é tão forte que a individualidade se funde aos ideais coletivos.

O suicídio anômico é o tipo sobre o qual Durkheim mais se debruça, haja vista perceber na modernidade uma circunstância propícia a tal ato. Este tipo de morte ocorreria em sociedades que se encontram em um estado de desorganização social, pela ausência ou contradições de regras sociais, havendo um colapso das referências, tradições e valores. Dessa maneira, “o indivíduo encontra-se desprovido de proteção e as tendências suicidas da sociedade encontram-se sem mecanismos de controle e preservação” (DIAS, 1991, p. 27). O interessante é notar que, como demonstra a pesquisa de Durkheim, o suicídio anômico ocorre tanto nos momentos de crise quanto de prosperidade econômica, posto que a alternância desses estados implica muitas mudanças.

Apesar do sociólogo francês argumentar em prol de uma compreensão do suicídio enquanto fenômeno social, ele admite que esse é apenas um aspecto, as motivações também advêm de fatores individuais. Albert Camus é quem vai desenvolver esse último aspecto ao compreender o suicídio como um ato individual, dizendo que:

Sempre se tratou o suicídio apenas como um fenômeno social. Aqui, pelo contrário, trata-se, para começar, da relação entre o pensamento individual e o suicídio. Um gesto desses se prepara no silêncio do coração, da mesma maneira que uma grande obra. O próprio homem o ignora [...]. Começar a pensar é começar a ser atormentado. A sociedade não tem muito a ver com esses começos. O verme se encontra no coração do homem [...]. Esse jogo mortal que vai da lucidez diante da existência à evasão para fora da luz deve ser acompanhado e compreendido. (CAMUS, 2008, p. 18-19)

Em *O mito de Sísifo*, Camus desenvolve a noção de suicídio a partir do mito grego que conta a história de Sísifo, condenado pelos deuses a rolar uma pedra, todos os dias, montanha acima para depois, cansado, deixá-la cair e repetir a ação incessantemente. Camus utiliza a narrativa para colocar uma inquietante questão humana: “se a vida merece ou não ser vivida” (CAMUS, 2008, p. 9). Para ele “o mundo não tem sentido nem razão, a vida é absurda e vã, pois a enfadonha monotonia do dia a dia carece de um sentido” (DIAS, 1991, p. 30-31). A vida é regida por normas e convenções que não escolhemos, que preexistem a nós e às quais estamos presos muitas vezes, repetindo ações sem sentido, tal qual Sísifo o faz.

Outro aspecto do suicídio como ato individual é fornecido pelos estudos psicológicos e psicanalíticos, dos quais ressaltamos a presença de Freud que, embora não tenha trabalhado o tema diretamente, forneceu alguns aportes no conceito de melancolia. Neste estado, “o indivíduo abandonado (real ou imaginariamente) por seu objeto de amor não consegue investir sua libido em outro objeto, mas se identifica com o objeto perdido. Assim, como o indivíduo não consegue expressar sua agressividade, ela se volta contra ele mesmo” (DIAS, 1991, p. 22). Dessa maneira, a vontade de se matar perpassa o desejo inconsciente de destruir a coisa ou a pessoa que o perturba.

Pensando nessas implicações sociais e individuais, percebemos que o ato de tirar a própria vida promove uma ruptura na aparente “zona de conforto”, sob a qual está assentada uma concepção geral de “normalidade”: nascer-crescer-morrer. É difícil negar o mal da morte, Epicuro diz: “Habitua-te a pensar que a morte nada é para nós, visto que todo o mal e todo o bem se encontram na sensibilidade: e a morte é a privação da sensibilidade” (EPICURO, 1985, p. 50). A sensibilidade para os epicuristas tem um valor caro, pois que a perda dela representaria a separação entre o corpo e a alma, ou seja, a morte. Podemos generalizar a afirmação de que a vida é uma coisa boa, prova disso é que a maioria das pessoas deseja viver e continuar a viver, significa dizer que se a vida é boa, “mais” vida é melhor que “menos” vida. A morte em qualquer momento da vida que ela apareça tem sempre o efeito de encurtar a vida, então a morte é “sempre” um mal, pois ela priva o ser vivo de ter o bem. Essa conclusão já não é possível aplicar ao morto ou a quem não nasceu, uma vez que há grande diferença entre uma privação – da morte em relação à vida – e um nada (WOLFF, 2007, p. 27-28). O suicídio e a morte são termos correlatos, quase indissociáveis, em que o suicídio é um mal que provoca outro mal.

Na modernidade iniciou-se um processo de assepsia da morte, que se tornou um interdito. Esse fato reforçou o já conhecido silenciamento da angústia, da vontade de morrer ou da vontade de nada. O desenvolvimento dos estudos mentais: psicológicos, psicanalíticos e psiquiátricos trouxeram o tema para a titoria dessas áreas do conhecimento, situando-o na seara da doença, do desajuste psíquico, da depressão ou mesmo da loucura, o que reforçou a interdição.

Na contemporaneidade esse silenciamento é respaldado pelo problema do contágio enfatizado e institucionalizado mundialmente. Por exemplo, a Organização Mundial da Saúde (OMS) criou o dia mundial de prevenção do suicídio – 10 de setembro – e divulgou dois manuais sobre o assunto: um sugerindo formas de noticiar na mídia; e outro tratando da abordagem pelos profissionais da saúde.

Para além da justa preocupação com o assunto, criou-se – se não foi reforçado – um outro problema que é essa interdição discursiva, visando um “benefício” para a sociedade. Por outro lado, essa interdição também serve à indiferença, à reprovação ou à omissão nos diversos círculos sociais. O silêncio é o grito da inaceitação, como aponta Eni Orlandi (2007, p. 13), é o real da significação e do discurso. Maria Luiza Dias diz que:

A ideia é que se a sociedade não divulgar sua desaprovação, procurando interditar o ato suicida, isto facilitaria a sua ocorrência. Até um certo ponto isto pode ser verdade, pois sabemos da pressão social sobre os atos individuais. Porém, se a ideia é evitar o suicídio, a desaprovação social acaba reforçando a criação de um tabu sobre o tema, agindo no sentido de impossibilitar a prevenção e de isolar o indivíduo com seus motivos. (DIAS, 1991, p. 40)

Dessa maneira, a interdição dificulta, mas não evita o ato. Esse distanciamento parece nos apontar um problema além de uma questão salutar e de uma atitude inapreensível à intelectualidade humana. Talvez o silenciamento sirva para encobrir uma fissura que os regentes da sociedade não desejam reparar. Assim, o interdito estaria reforçando o suicídio apenas como uma doença, um defeito do organismo, um fenômeno antinatural.

Marx discorda dessas interpretações:

Antes de tudo, é um absurdo considerar antinatural um comportamento que se consuma com tanta frequência; o suicídio não é, de modo algum, antinatural, pois diariamente somos suas testemunhas. O que é contra a natureza não acontece. Ao contrário, está na natureza da nossa sociedade gerar muitos suicídios... (MARX, 2006, p. 25)

Se os canais institucionalizados não costumam falar sobre a angústia ou o desejo de morrer, na literatura o suicídio se faz presente há séculos. O discurso literário seria uma das resistências à censura da qual fala Orlandi em *As formas do silêncio* (2007, p. 90), pois passa a atuar no mesmo sentido da censura, utilizando as palavras do contexto hegemônico de modo diferente para ressignificá-las. Como marcos enfáticos dessa ruptura temos as diversas tragédias de Shakespeare e o mal do século romântico, centrado em *Werther*, de Goethe. A resistência se dá também com os contistas contemporâneos que simulam em suas narrativas opiniões e preconceitos já arraigados ao senso comum jogando e muitas vezes transgredindo seus significados.

A apropriação que a literatura faz do ato, de algum modo, pode levantar questões complexas que nem todas as esferas sociais assimilam, responsável pela repulsão à figura do suicida. Por outro lado, a narrativa talvez forneça uma dimensão mais humana,

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, pois permanece presente na literatura e, sobretudo, na realidade. Não temos a menor pretensão de responder o porquê do fenômeno, pois mesmo que os motivos para o suicídio estejam imbuídos da razão, esse ato nos coloca face a face com o inatingível, com o irremediável.

Parece que o suicídio no conto brasileiro contemporâneo

não evoca [exatamente] o tema da morte – que antes se coloca como um vazio, um espaço desarraigado de preenchimento, um vazio que pode perseguir a falta ou ausência de um significado – [...] a ausência de significado é mais dolorida quando faz parte da vida, e talvez daí a busca de um significado de morte resulte em um preenchimento, e procurar esse significado é sem dúvida, procurar um retorno à vida. (MARQUETTI, 2011, p. 18)

Em nosso trabalho, interessa-nos não o ato suicida em si, mas o que ele pode vir a significar enquanto questionamento levantado pelos contistas. O suicídio no conto brasileiro contemporâneo perquire o sujeito em seus conflitos consigo e com o mundo. Ao debruçar-se sobre o assunto, na reflexão da morte do suicida passa-se a ponderar sobre a vida, seu valor e sentido. Ou seja, pela morte se retoma à vida, reconecta-se a ela de um modo mais consciente. A negação de quaisquer assuntos relacionados ao suicídio implicaria, assim, uma recusa a essa abertura de consciência.

1.2 Teorias do conto

Assim como fizemos com o suicídio, é necessário, para uma melhor compreensão do nosso trabalho, apresentar os diversos conceitos e problemáticas que perpassam o conto. Além disso, como já mencionamos, parece haver uma boa combinação entre esse gênero e o suicídio, como se a estrutura lacunar dessa forma narrativa comportasse o ininteligível que acompanha o suicídio.

Trabalhar com o gênero conto literário é uma tarefa complexa, dada a variação dos conceitos existentes. Temos grandes estudiosos do assunto como Poe, Quiroga, Hemingway, Cortázar, dentre outros que em épocas e locais variados tentaram categorizá-lo. Parte dos estudiosos vê o conto como um ramo da teoria geral da narrativa e outros entendem que ele tem características próprias. No entanto, não há como explicar se há caracteres fixos que fazem com que os contos permaneçam contos por causa das

transformações ao longo da história. Diante de tal impasse, até parece pertinente a afirmação de Mário de Andrade: “Em verdade, sempre será conto aquilo que o autor batizou com o nome de conto” (ANDRADE, 2002, p. 9). Vemos que o conto está longe de uma definição única, e ainda que aparente uma contradição, ele parece sobreviver justamente dessa indefinição, que estaria agregada à sua natureza criativa.

Por outro lado, é preciso assumir uma definição, tomar um conceito, pois como afirma Julio Cortázar:

Se não tivermos uma ideia viva do que é um conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa própria batalha é o conto, uma síntese viva e ao mesmo tempo uma vida sintetizada. (CORTÁZAR, 1974, p. 147)

Edgar Allan Poe é reconhecido por iniciar o debate na tentativa de nortear características para o gênero. Em “A filosofia da composição”, o autor destaca a questão da brevidade, afirmando que se a obra é longa demais perde a unidade de efeito necessária, para mantê-la deve ser construída de modo a possibilitar lê-la de uma só sentada. A extensão da narrativa deve ser calculada, de modo que todos os elementos tenham uma finalidade, não há pontos soltos, tudo deve ser utilizado para alcançar a intensidade como acontecimento puro (POE, 1999, p. 2). Tchekov também ressalta a importância de o conto ser compacto, para ele deve existir um mínimo de enredo e o máximo de emoção.

Segundo Mario Lancelotti, autor da obra *De Poe a Kafka: para una teoria del cuento*, para uma escrita eficaz o autor deve se manter em estado de alerta: “O conto é a operação estrita do olho: atenção no estado puro. O menor desvio põe em perigo o incidente que é o sucesso e o efeito, em rigor, toda a história” (1965, p. 11-12). A leitura também deve ser atenta, posto que a superfície narrativa apenas apresenta parte da história que está sendo contada.

Segundo Piglia (2004), Ernest Hemingway contribuiu para a conceituação do gênero devido a sua “teoria do iceberg”, para o escritor norte-americano, quando a obra é escrita com verdade bem sedimentada, não se deve mostrá-la completamente, ao contrário, deve-se omitir trechos dela, deixando na superfície apenas o suficiente, uma parte segura dessa verdade. Isto é feito para que o leitor possa inferir o sentido completo da narrativa de modo mais independente, fazendo com que o efeito, a sensação provocada pelo texto seja ainda maior. O leitor descobre o que está oculto e esta é a verdadeira história, a

completa. Dessa forma, a história se constrói pelo que não é dito, apenas sugerido de uma maneira segura pelo autor (PIGLIA, 2004, p. 39-40).

A ideia de Hemingway parece ser retomada por Ricardo Piglia em seu ensaio “Teses sobre o conto”, quando este diz que “um conto sempre conta duas histórias” (PIGLIA, 1994, p. 37). O estudioso argentino esclarece que essa noção de conto mudou na modernidade, pois ainda que existam duas histórias, a tensão entre elas é levada até o final da narrativa sem que haja uma resolução. Também a história oculta pode estar escrita de modo mais elusivo: “O conto clássico à Poe contava uma história anunciando que havia outra, o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só” (PIGLIA, 1994, p. 39).

O escritor argentino Julio Cortázar afirma ter certeza de que no conto “existem certas constantes, certos valores que se aplicam a todos os contos, fantásticos ou realistas, dramáticos ou humorísticos” (CORTÁZAR, 1974, p. 149). Ele compara o gênero a uma fotografia, pois ambos são imbuídos do paradoxo de ser fragmento da realidade, mas que fornece dela uma visão mais ampla, mais dinâmica. O fotógrafo ou o contista limitariam acontecimentos significativos que atuariam em seus espectadores e leitores como uma abertura, um “fermento que vai muito além do argumento visual ou literário” (CORTÁZAR, 1974, p. 152).

Em *O conto brasileiro contemporâneo*, Alfredo Bosi salienta esse aspecto do gênero, da forma como consegue captar em poucas palavras nuances obscuras do “real”:

Em face da História, rio sem fim que vai arrastando tudo e todos no seu curso, o contista é um pescador de momentos singulares cheios de significação. Inventar, de novo: descobrir o que os outros não souberam ver com tanta clareza, não souberam sentir com tanta força. Literariamente: o contista explora no discurso ficcional uma hora intensa e aguda da percepção. Esta, acicatada pelo demônio da visão, não cessa de perscrutar situações narráveis na massa aparentemente amorfa do real. (BOSI, 2008, p. 9)

Talvez seja esta a característica inerente ao conto, sua capacidade de significar de maneira intensa um momento singular.

Silviano Santiago, em *Nas malhas da letra* (1989), busca definir o narrador contemporâneo a partir da produção contística atual. O estudioso levanta a hipótese de que o narrador contemporâneo estaria mais inclinado a subtrair-se da ação narrada do conto, atuando como o primeiro observador da história; o segundo seríamos nós, leitores. Lembrando, inclusive, que na atualidade a produção de contos é cada vez maior,

significando que há mais leitores do gênero, fator que se soma à justificativa da nossa pesquisa.

Trabalhando as noções benjaminianas de experiência e pobreza, Santiago afirma que narrador e leitor estão impossibilitados de acessar sua própria experiência na ficção, por isso voltam-se para a experiência alheia. “Na pobreza da experiência de ambos se revela a importância do personagem na ficção pós-moderna” (SANTIAGO, 1989, p. 51). Narrador e leitor seriam espectadores da experiência alheia, desse modo:

São essas as posturas fundamentais do homem contemporâneo, ainda e sempre mero espectador ou de ações vividas ou de ações ensaiadas e representadas. Pelo olhar, homem atual e narrador oscilam entre o prazer e a crítica, guardando sempre a postura de quem, mesmo tendo se subtraído à ação, pensa e sente, emociona-se com o que nele resta de corpo e/ou cabeça. (SANTIAGO, 1989, p. 52)

Acerca da produção atual do gênero no país, Ítalo Ogliari escreve *A poética do conto pós-moderno e a situação do gênero no Brasil*. Ele destaca a relação entre o conto modernista brasileiro e o conto contemporâneo, deixando claro que não se trata de uma oposição, mas da realização de algo que os próprios modernistas brasileiros sonhavam, “a problematização das estruturas estéticas modernas dentro da literatura” (OGLIARI, 2012, p. 83). O conto hoje se pauta na experimentação, ultrapassa as estruturas teóricas, ora se valendo de suas “leis” ora transgredindo-as.

O conto pós-moderno é na verdade, uma abertura, um desmanche de fronteiras, uma suplementação e não apenas uma negação, pois o moderno está dentro do pós-moderno, e o pensamento pós-moderno é também o renascimento de ideais eliminados pela modernidade racionalizadora e totalizadora. Por isso, pôr em xeque a estrutura moderna de conto, desestruturá-la, não é negá-la, pois aquilo que é moderno não é, essencialmente, ruim. (OGLIARI, 2012, p. 110)

Há uma propagação dos mini-contos ou micro-contos, que visa parodiar a questão da brevidade, ênfase no diálogo com outros textos por meio de narrativas paródicas, metaficcionalis e do pastiche. A história, tão importante nas teorias modernas do gênero, passa a ser descartável, havendo contos de cunho apenas filosófico-dissertativo, que nada contam, apenas buscam refletir acerca de algo, objetivando provocar a nós leitores, fazer com que questionemos junto com o texto em uma espécie de diálogo.

Escrever um conto que necessariamente nada conta é entrar no jogo da ressignificação do gênero, abrir para esse jogo de significante e significado, no espaço onde se movimentam os discursos, os paradigmas, a cultura: o espaço da diferença. Entre a palavra ‘homem’ e a ideia de homem [...] há um espaço que é o da história, da cultura, dos discursos. (OGLIARI, 2012, p. 108)

Esse espaço da diferença também é aberto com relação às temáticas do conto contemporâneo, a ênfase está na alteridade, no Outro, no marginal. Entre outras coisas, isso se deve ao fato de que nunca se deu tanta liberdade ao artista e se questionou tanto “as construções paradigmáticas como discursos hegemônicos que precisavam ser revelados” (OGLIARI, 2012, p. 83).

Nesse sentido, torna-se pertinente a nossa pesquisa, pois esses vieses questionadores e diversificados que envolvem a produção contística pós-moderna, passando do estatuto de gênero definido até a atual relativização, propiciam uma base para a fomentação do pensamento acerca do suicídio. Além da questão estrutural do gênero, há as temáticas que abordam uma moral do suicídio, transitando pelas noções culturais de identidade e alteridade.

Dentre as várias possibilidades de leitura, é possível que essas inclinações do conto contemporâneo para uma “poética do suicídio” nos apontem um caminho a percorrer, se não em todas, mas em algumas das tendências entrevistadas no *corpus*. Afinal o suicida/suicídio continua sendo um tabu em nossos tempos e a escrita de hoje, entre outros aspectos, parece questionar esses posicionamentos advindos dos postulados estabelecidos pela lei e pela religião, que por séculos foram um só. Essa união, mesmo questionada, atravessou a modernidade e ainda ecoa na contemporaneidade, como podemos perceber em relação ao persistente silenciamento do suicídio.

Dessa forma, o discurso do contista iria de encontro aos discursos historicamente institucionalizados, tais como ao da Igreja e ao do Estado, que, como teoriza Foucault, intimidam a sociedade, servindo para controle e organização, por meio de “procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos” (FOUCAULT, 2009, p. 8-9). O filósofo, em *A ordem do discurso*, afirma que

em uma sociedade como a nossa, conhecemos [...] procedimentos de exclusão. O mais evidente [...] é a *interdição*. Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. (FOUCAULT, 2009, p. 9, grifo do autor)

A interdição estaria centrada nas regiões da sexualidade e da política, as quais estariam respectivamente ligadas ao desejo e ao poder.

Esses contos criam um ambiente discursivo de subversão, o suicídio representaria uma fuga. Quando ele aparece na literatura pode promover uma ruptura da malha social institucionalizada, significando que o discurso do poder (de silenciamento) foi maculado. Na literatura, a importância não está no ato suicida propriamente dito, mas no que ele

pode transgredir e expor dos limites instituídos nesse “acordo” social. Seria ele uma espécie de “interdito” porque a sua aparição revelaria o que está escondido na imposição do silêncio. Coadunando-se com uma das teses de Ricardo Piglia sobre o conto, a qual afirma: “o mais importante nunca se conta. A história secreta se constrói com o não dito, com o subentendido e a alusão” (PIGLIA, 1994, p. 39).

Por isso, o gênero conto parece se adequar tão 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. Além disso, o gênero caracteriza-se por ser um momento de percepção aguda, tal qual uma fotografia, como diz Cortázar (1974, 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 momento que ganha notoriedade, que se torna narrável por conta da sua significação e pelos questionamentos que suscita. A história de vida do sujeito que se mata é deixada à parte, a ênfase está no agora, na ação estranha que sintetiza toda uma existência. Desse modo, podemos pensar que a recorrência do tema suicídio no conto contemporâneo se deva a essa ligação que existe entre ambos. Como se o gênero fosse bastante apropriado para veicular o (in)comunicável e o imponderável que acompanha o suicídio.

1.3 Contemporaneidade

Outro aspecto que fundamenta nosso estudo e localiza temporalmente o suicídio e o gênero conto é a contemporaneidade. Este termo recai em outras acepções, tais como pós-modernidade, modernismo tardio, pós-modernismo, modernidade líquida, sendo que em cada um existem nuances que os diferenciam. Apesar de muitos contos do nosso *corpus* dialogarem com questões que permeiam esses conceitos, preferimos não nos comprometer diretamente com nenhum deles, pois, devido à instabilidade do diálogo entre as teorias, acreditamos que isso restringiria as leituras da nossa pesquisa a questões mais epistemológicas do que literárias. Contudo, não podemos deixar de abordar as relações complexas, paradoxais e contraditórias que emergem dos contos, no tocante às problemáticas pertencentes ao nosso tempo. Por isso, tentaremos estabelecer uma

discussão a esse respeito, adentrando em alguns conceitos de pós-modernidade e de pós-modernismo para tratar de aspectos da contemporaneidade.

A pós-modernidade é um período histórico de começo controverso, mas assumiremos a cronologia que afirma seu início na França no final dos anos 70, embora no Brasil a tendência tenha se estruturado a partir da década de 1980. Ironicamente, diz Berman, os principais proponentes dessas ideias são os “rebeldes de 68, agora desiludidos, orbitando em torno do pós-estruturalismo: Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida, Jean François Lyotard, Jean Baudrillard e seus incontáveis seguidores” (2007, p. 16). O tema, na década de 1980, tornou-se “obrigatório” nas discussões estéticas e literárias nos Estados Unidos (BERMAN, 2007, p. 16).

O fato é que muitas discussões em torno do que é contemporâneo se aliam à pós-modernidade e estão entremeadas com o conceito de pós-modernismo. Este, normalmente, ligado a algum movimento social, apresentação artística, alteração político-econômica ou novidade arquitetônica; aquele associado às mudanças mais genéricas da organização, relação e comportamento dos indivíduos. Diante da incomensurabilidade de aspectos sobre o “contemporâneo”, observa-se que muitas vezes o debate é centrado justamente na dificuldade de conceituar determinados objetos. As teorias totalizantes são questionadas, com isso, as metanarrativas são consideradas “fábulas”, a exemplo da filosofia iluminista e do marxismo. Em substituição a essas concepções modernas, a pós-modernidade é marcada pela fragmentação das narrativas da história e pela desconfiança nos discursos que propõem consensos universais.

Por ora, parece-nos mais produtivo e seguro observar as mudanças nos comportamentos e nos modos de apreensão do mundo, a partir do que as diversas linguagens reinventadas na contemporaneidade nos permitem acessar. Apesar de o pensamento dicotômico ser criticado contemporaneamente, a maioria dos estudiosos é uníssona em abordar a temática a partir de um diálogo com a modernidade, quer seja pelo viés da continuidade, intensificação ou ruptura. Apresentaremos adiante alguns pensamentos que mostram esse intenso debate.

A complexidade do assunto começa desde a sua nomeação. Terry Eagleton define o pós-modernismo como uma forma de cultura contemporânea e a pós-modernidade como um período histórico específico (1998, p. 7). David Harvey entende que “não devemos ler o pós-modernismo como uma corrente artística autônoma; seu enraizamento na vida cotidiana é uma de suas características mais patentemente claras” (1992, p. 65). Esse aspecto destacado por Harvey, de fundir a noção temporal da pós-modernidade às

manifestações da vida cultural pós-modernista, é acompanhado por outros teóricos como Jameson, Lyotard, Huyssen. Os quais, mesmo sem definir claramente, como fazem Harvey e Eagleton, dão mostra de que a separação é tênue, condicionada ao modo como se lê a passagem do moderno ao pós-moderno.

É o caso de Marshall Berman, que lê as transformações deste tempo como uma apropriação da modernidade, e se justifica dizendo:

à medida que se expande, o público moderno se multiplica em uma multidão de fragmentos, que falam linguagens incomensuravelmente confidenciais; a ideia de modernidade, concebida em inúmeros e fragmentários caminhos, perde muito de sua nitidez, ressonância e profundidade e perde sua capacidade de organizar e dar sentido à vida das pessoas. Em consequência disso, *encontramo-nos hoje em meio a uma era moderna que perdeu contato com as raízes de sua própria modernidade.* (BERMAN, 2007, p. 26, grifo nosso)

Por esta leitura, as manifestações de hoje já teriam sido apontadas na modernidade e a pós-modernidade seria um tempo em que o laço com o passado estaria em suspenso, porém vive-se suas consequências.

Essa “suspensão” poderia também ser entendida como uma abertura, mesmo inconsciente, das grandes teorias e leis da modernidade, reverberando numa invalidação do enquadramento metafísico da ciência moderna. Com isso, “vem ocorrendo [na pós-modernidade] não apenas a crise de conceitos caros ao pensamento moderno, tais como ‘razão’, ‘sujeito’, ‘totalidade’, ‘verdade’, ‘progresso’” (BARBOSA, 2013, p. viii), como também uma “incredulidade perante o metadiscurso filosófico-metafísico, com suas pretensões atemporais e universalizantes” (BARBOSA, 2013, p. viii). Seguindo essa linha de pensamento, Lyotard postula que, a partir do final do século XIX, as transformações do mundo já começam a afetar as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes, abrindo caminho para uma nova proposta de estado da cultura (2013, p. xvi).

Por isso, pós-modernidade não seria apenas uma palavra nova para um estilo particular de manifestação cultural, “trata-se também [...] de um conceito de periodização, cuja função é correlacionar o surgimento de novos aspectos formais na cultura com o surgimento de um novo tipo de vida social e de uma nova ordem econômica” (JAMESON, 2006a, p. 20). Observando os argumentos de Barbosa e Jameson, vemos que, diferente da modernidade, a pós-modernidade tende para uma fusão da teoria com as práticas sociais. Talvez por isso seja tão difícil definir linhas retas e traçar paralelos temporais na contemporaneidade. Em verdade o ser humano sempre foi complexo, porém hoje esses níveis de complexidade são cada vez mais assumidos e reverberados nas práticas culturais.

As dicotomias, que sugeriam um meio-termo para a definição dos objetos, são insuficientes, e, embora os fatos no tempo possam ser os mesmos, agora estão refletidos de maneiras totalmente diversas no comportamento coletivo dos indivíduos ao redor do mundo. Criou-se, assim, um clima de liberdade e desajuste que a teoria dificilmente consegue alcançar, por isso é mais profícuo observar as marcas deste tempo nos produtos e bens culturais, como fazem Jameson e Harvey.

Da forma como se apresenta, parece contraditório nomear as manifestações de hoje como “pós-modernismo” – no singular –, uma vez que “a maior parte dos pós-modernismos [...] surge como reações específicas contra as formas estabelecidas do alto modernismo, contra este ou aquele alto modernismo dominante que conquistou a universidade, o museu, a rede de galerias de arte e as fundações” (JAMESON, 2006a, p. 18). Seriam manifestações variadas, fragmentadas e direcionadas a vários campos da produção cultural. Capaz de se justapor e/ou agregar às condições mais controversas e talvez diluir os limites epistemológicos erguidos pela modernidade para agregar a preocupação do nosso tempo com problemas ontológicos. Mesmo assim, não seria produtivo demarcar o limite do modernismo, sobretudo quando alguns estudiosos, como Berman e Lyotard, não negam que há na virada do século XIX para o XX o gérmen do que será desenvolvido no pós-modernismo.

Para Jameson,

significa que haverá tantas formas de pós-modernismo quantas havia, no lugar, de alto modernismo, uma vez que elas são, ao menos, inicialmente, reações específicas e localizadas contra esses modelos. Tal característica obviamente não facilita em nada a tarefa de descrever pós-modernismo como algo coerente, já que a unidade desse novo impulso – se existe – é dada, não por si mesma, mas pelo próprio modernismo que ele busca destronar. (JAMESON, 2006a, p. 18)

Em termos gerais, é como se o mínimo de coerência conseguida no pós-modernismo fosse dado pela forma como o modernismo é lido. É nesse suposto espelhamento que os discursos da produção artística contemporânea vão marcando uma trajetória diferente, embora aparentem ter um sentido semelhante ao que já havia sido postulado no modernismo.

Harvey diz que a questão mais difícil sobre o movimento pós-moderno é o “seu relacionamento com a cultura da vida diária e a sua integração nela” (1992, p. 62). Por conta dessa invisibilidade dos limites práticos e/ou teóricos, quase toda discussão ocorre no abstrato, inclusive com a falta ou inacessibilidade de termos para maiores definições. Diante desse impasse, o estudioso prefere dizer que são diversos os pontos de contatos

entre aqueles que produzem artefatos culturais e o público em geral: “arquitetura, propaganda, moda, filmes, promoção de eventos multimídia, espetáculos grandiosos, campanhas políticas e a onipresente televisão. Nem sempre é claro quem está influenciando quem no processo” (HARVEY, 1992, p. 62). Pela quantidade de elementos citados fica visível a impossibilidade de se criar, hoje, uma teoria geral da contemporaneidade.

Mesmo assim, pelo fato desse estudo lidar com um campo cultural dependente da linguagem – que é a narrativa –, podemos sugerir que os discursos são cada vez mais fragmentados, superficiais e instáveis. Fator preponderante no estudo dessa incógnita que é o suicida/suicídio na literatura contemporânea. Apesar desse cenário confuso, são inúmeras as tentativas de decifração das linguagens que nos rodeiam: programas, sistemas, máquinas, reconfiguração de códigos, tudo em busca de uma compreensão, sem, contudo, anular as diversidades. Esses movimentos formam um paradoxo entre a dinâmica da forma como discursos estão dissolvidos nos variados campos culturais e uma pragmática das tentativas de apreensão deles. Uma possível resolução seria a incorporação, pelos sistemas, desses novos mecanismos de linguagem, ganhando dinâmica e atualização simultânea das novas realidades.

Em um contexto geral, o objeto e sua designação agora estão fundidos, eles se misturam formando um aglomerado de possibilidades que vão interferir de maneiras variadas nos diversos campos sociais. Por conta dessas questões, preferimos a assunção da linguagem como um fator norteador deste trabalho, no que diz respeito à contemporaneidade. Se não é possível definir uma teoria do suicídio, e isso nunca foi objetivo nosso, ao menos podemos ter, com a representação discursiva do suicida no conto, uma possibilidade de compreensão desse gênero aliado a ação de tirar a própria vida. O conto funcionaria como um sistema na veiculação do suicídio, tornando-o, circunstancialmente, decifrável. Nessa medida, o nosso estudo pode promover um diálogo com os referenciais do suicídio criados no romantismo, movimento em que o tema ganhou notoriedade, aliado a uma atualização das ideias em face à pós-modernidade.

Em relação à circunstancialidade dos eventos que dinamizam a vida hoje, no trecho abaixo Eagleton “define” a pós-modernidade e aponta alguns setores da sociedade que estão em transformação:

Pós-modernidade é uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a ideia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação. Essa maneira de

ver, como sustentam alguns, baseia-se em circunstâncias concretas: ela emerge da mudança histórica ocorrida no Ocidente para uma nova forma de capitalismo – para o mundo efêmero e descentralizado da tecnologia, do consumismo e da indústria cultural, no qual as indústrias de serviços, finanças e informação triunfam sobre a produção tradicional, e a política clássica de classes cede terreno a uma série difusa de "políticas de identidade". (1998, p. 7)

O que parece inegável para os estudiosos são as variadas mudanças que estão ocorrendo no mundo – principalmente ocidental. Muitas vezes, o que varia é o pressuposto tomado, circunstância refletida nas nomenclaturas, datas e abordagens da pós-modernidade. Contudo, é peculiar a noção defendida por Harvey, de que haveria uma “profunda mudança na estrutura do sentimento” (1992, p. 48), condição que alteraria o real estado da sensibilidade dos indivíduos na contemporaneidade. A justificativa para chegar a essa concepção é alicerçada, dentre outras, na passagem de Huyssen:

O que aparece num nível como o último modismo, promoção publicitária e espetáculo vazio é parte de uma lenta transformação cultural emergente nas sociedades ocidentais, uma mudança de sensibilidade para a qual o termo "pós-moderno" é na verdade, ao menos por agora, totalmente adequado. A natureza e a profundidade dessa transformação são discutíveis, mas transformação ela é. Não quero ser entendido erroneamente como se afirmasse haver uma mudança global de paradigma nas ordens cultural, social e econômica; qualquer alegação dessa natureza seria um exagero. Mas, num importante setor da nossa cultura, há uma notável mutação na *sensibilidade, nas práticas e nas formações discursivas* que distingue um conjunto pós-moderno de pressupostos, experiências e proposições de um período precedente. (HUYSSSEN *apud* HARVEY 1992, p. 45, grifo nosso)

Na leitura do excerto, percebemos que não são feitas grandes afirmações. Em vez disso, as palavras ganham uma textura modelável, de forma que estando no nível da experiência, do abstrato, da linguagem e do sensível os teóricos adquirem mais liberdade para deslocar o discurso.

É pensando nessa alteração de base discursiva que Lyotard (2013) vê a pós-modernidade no contexto da comunicação e das novas tecnologias, noção tomada por nós, conforme discussão acima. A função e a natureza das narrativas são questionadas, “considera-se ‘pós-moderna’ a incredulidade em relação aos metarrelatos” (LYOTARD, 2013, p. xvi). A discussão agora vai além da busca da verdade ou eleição de uma teoria para a equalização entre os variados discursos. Isso ocorre inclusive na instituição universitária, que aos poucos vai ajustando os metarrelatos da ciência e da filosofia metafísica àqueles tidos como “menores”, sobretudo por conta dos movimentos sociais que eclodiram no final dos anos 60. O campo da linguagem seria o local mais sensível às

novidades deste tempo, afinal todos precisamos fazer uso de algum tipo de linguagem e com isso abrem-se espaços de negociação.

Diz Harvey que o aspecto mais libertador, e assim mais atraente, da pós-modernidade é a preocupação com a “alteridade” (1992, p. 52). O mundo pós-moderno é um espaço de colagens, sobreposições de ideias e imagens que perderam seu fundamento epistemológico, no sentido de ter um conceito e definição próprios, para assumir uma condição mais ontológica, em que não se precise delinear a natureza desse novo “ser”. Desse modo, barreiras criadas pelo pensamento linear da modernidade são rompidas em nome da criação de uma nova ideia, que participa mais do campo da percepção que da realização. O heterogêneo ganha um local de destaque, por isso que os eventos culturais precisam ser reinventados a cada manifestação, sem qualquer dívida com o antecessor, mesmo porque este estaria presente a cada recriação.

É possível apontar mudanças em vários campos distintos. No caso da literatura, Harvey diz que “a fronteira entre ficção e ficção científica sofreu uma real dissolução, enquanto as personagens pós-modernas com frequência parecem confusas acerca do mundo em que estão e de como deveriam agir com relação a ele” (1992, p. 46). A novidade desse sujeito para o teórico é a possibilidade de nessa ficção as realidades poderem coexistir, colidir e se interpenetrarem sem que haja preocupação sobre a fronteira dos discursos.

A partir desse tópico, Harvey vai dizer mais à frente que a mais problemática faceta do pós-modernismo são seus pressupostos psicológicos acerca da personalidade, da motivação e do comportamento (1992, p. 56). Esse problema estaria relacionado à fragmentação e à instabilidade da linguagem e dos discursos, levando a uma nova concepção de personalidade. A impossibilidade de criar uma narrativa coerente é fator preponderante no desenvolvimento do tipo de personalidade mais caro no pós-modernismo: o esquizofrênico (HARVEY, 1992, p. 57).

Em confronto com o que desejamos discutir neste trabalho, cabe dizer que esse tipo social não se resumiria necessariamente ao indivíduo que confunde os planos de realidade e imaginação. A personagem que estudamos – suicida – estaria mais próxima de uma fusão com o meio que a cerca. Seu mundo é refletido no pensamento e na forma como lida com o corpo, nesse caso a morte do corpo seria a forma encontrada para criticar o entorno. Todavia, o ato é apenas uma representação, o mundo vai continuar existindo com a diferença que uma parte do fragmento não terá como se reintegrar. Bauman, na citação adiante, problematiza a natureza da liberdade hoje e faz uma reflexão que se encaixa muito

bem na imagem do suicida ao dizer que “com uma demasiada frequência, a liberdade é usada para fugir da liberdade: para fugir de *ter* consciência e na consciência do *ser*, e da necessidade de defender a posição de alguém, na crença de que todas as posições dignas de consideração já foram consideradas” (BAUMAN, 1998, p. 250, grifo do autor).

Pensando nessa forma do suicida de lidar com a liberdade e ao mesmo tempo se mostrar preso aos problemas da contemporaneidade, poderíamos argumentar que ele encerra um tipo de narcisismo, em que o mundo é o seu reflexo. Lasch diz que essa imagem de um “mínimo eu” não é pautada pelo mero egoísmo ou autointeresse, o “narcisista é, antes de tudo, um eu inseguro de seus próprios limites, que ora almeja reconstruir o mundo à sua própria imagem, ora anseia fundir-se em seu ambiente numa extasiada união” (LASCH, 1990, p. 12). Ser narcisista seria uma questão de sobrevivência em um mundo caótico, desprovido de referenciais. A velocidade das mudanças intensifica o clima de insegurança que paira na sociedade contemporânea. A consciência da fragmentação na atualidade parece forçar o sujeito a buscar um referencial que dê significado a sua imagem. O que Lasch denomina cultura do narcisismo também pode ser entendida como “cultura do sobrevivencialismo”. Para ele, “a vida cotidiana passou a pautar-se pela estratégia de sobrevivência imposta aos que estão expostos à extrema adversidade” (LASCH, 1990, p. 47).

Como o indivíduo tem que se preocupar consigo mesmo, com sua permanência, se não cômoda, ao menos não tão incômoda no mundo, o narcisista, que é um “sobrevivencialista”, exime-se de seus papéis sociais, papéis que, inclusive, poderiam modificar a realidade adversa em que vive. Assim, o sujeito se limita ao seu mundo, não julga e não participa de questões políticas, econômicas e sociais.

Lasch diz que,

o sobrevivencialista do cotidiano baixou os olhos, deliberadamente, da história para as imediações dos relacionamentos face a face. Ele vive um dia de cada vez; paga um alto preço por sua radical restrição de perspectiva, que impossibilita o julgamento moral e a atividade política independente de forma tão efetiva quanto a atitude apocalíptica que corretamente rejeita. Permite-lhe continuar humano – o que não é uma façanha fácil, nestes tempos; mas o impede de exercer qualquer influência sobre o curso dos acontecimentos públicos. (LASCH, 1990, p. 83)

Numa mirada superficial, parece contraditório apontar que alguns teóricos mostram o sujeito participando ativamente da vida cultural, podendo inclusive modificar costumes e comportamentos do seu entorno, e depois defender uma autoexclusão do mundo. Talvez

essa possibilidade de coexistirem de forma não excludente seja reflexo da própria fragmentação da vida contemporânea, em decorrência das várias aberturas criadas. Também pode ser fruto das rupturas com o tempo passado, onde idealmente a condição humana seria mais visível. Para Bauman, os projetos de vida individuais não encontram nenhum terreno estável em que acomodem uma âncora, e os esforços de constituição da identidade individual não podem retificar as consequências do ‘desencaixe’, deter o eu flutuante e à deriva” (1998, p. 32). Talvez esse novo “eu”, que busca identidade, seja uma face da alteridade que vaga livremente neste tempo e é responsável por movimentar todo esse debate em torno da questão do “ser” contemporâneo.

Diz Bauman que “a insegurança ontológica é a grande problemática da condição humana na pós-modernidade” (2001, p. 30). A velocidade com que as mudanças econômicas, culturais, tecnológicas e do cotidiano ocorrem faz do mundo um lugar de experiência superficial. Para o sujeito que vive essa transformação e se dá conta é uma sensação assustadora, incerta, volátil e incontrolável.

Apesar de extensa, vale a pena ler a citação abaixo, em que Ítalo Ogliairi mostra como a vida contemporânea está mudando, ainda que muitas das vezes seja apenas uma prática discursiva.

Nunca, na TV, nos jornais ou nas escolas se falou tanto em diversidade, em diferença, em inclusão e exclusão, em identidade e alteridade, entre outras palavras que são grandes objetos de discurso, assim como a própria cultura e o próprio discurso, da pós-modernidade. Nunca se deu tanta importância à diferença (discutindo, justamente, seu significado), nunca se olhou tanto para o Outro, se discutiu sua criação e se pensou na tentativa de ressignificá-lo; nunca se falou tanto em alteridade, em centro e margem. Nunca se pensou tanto no excluído, no marginal; nunca se fez tão relativa a palavra “cultura”, assim como nunca se questionou tanto o sentido de qualidade artística, de arte erudita e popular, de melhor ou pior, certo ou errado, pois nunca se questionou tanto as construções paradigmáticas como discursos hegemônicos que precisavam ser revelados. Nunca se deu, em comparação à modernidade, tanta liberdade ao artista. Nunca se democratizou tanto a verdade da palavra arte, a verdade canônica, já que a própria verdade nada mais é do que uma construção discursiva. (OGLIARI, 2012, p. 83)

Embora haja transformações questionáveis, é difícil negar que as percepções sobre as manifestações da nossa vida contemporânea estejam apáticas. Ainda que essas transformações não ocorram com a mesma velocidade com a qual os discursos se movimentam.

Sobre esse aspecto dos discursos acerca da alteridade, Jameson parece mais cético, se bem que também afirme estar na linguagem uma das portas de acesso a algum

entendimento do tema. Ele diz que “o próprio conceito de diferença é minado; ele é no mínimo pseudodialético, e sua alternância imperceptível com seu oposto, a Identidade, está entre os mais antigos dos jogos de linguagem e pensamento registrado em (muitas) tradições filosóficas” (JAMESON, 2006b, p. 342).

Com essa premissa, o teórico problematiza mais uma vez os limites entre a identidade e a alteridade perguntando se “a diferença entre Mesmo e o Outro é a mesma diferença entre o Outro e o Mesmo”, ou se existe diferença (JAMESON, 2006b, p. 342). E conclui dizendo:

Muito do que passa por uma defesa vigorosa da diferença, é, claro, simplesmente tolerância liberal, uma posição cuja complacência ofensiva é bem conhecida, mas essa defesa tem, pelo menos, o mérito de levantar uma questão histórica embaraçosa: não será, em primeira instância, a tolerância da diferença como um fato social e da standardização, e do desaparecimento da verdadeira diferença social? (JAMESON, 2006b, p. 342)

Se tentarmos aliar esses questionamentos à proposta de estudar o suicídio, veremos que o tabu relacionado ao sujeito que tira a própria vida é uma máscara discursiva que metaforiza vários outros aspectos, como a relação conflituosa do indivíduo consigo e com o mundo, frente às demais variáveis que potencializam os choques, indo além da dicotomia identidade-alteridade. Quando Jameson questiona os limites do que seria o Mesmo e o Outro, de certa forma fica implícito haver mais que esses dois pontos de relacionamento. O problema estaria na modalização da linguagem para organizar os vários campos em que o sujeito de hoje se insere, de tal modo que a aceitação de novos discursos, em geral, dissolveria as diferenças tão discutidas pela maioria dos teóricos da contemporaneidade.

No caso do nosso trabalho, ainda é possível notar que o discurso do suicida, ou sobre o suicídio, ainda é muito limitado. A ressalva que as indagações de Jameson provocam sobre a existência de um “meio” entre o Mesmo e o Outro, por ora, são insuficientes para contemplar essa manifestação na literatura brasileira, de modo que pudéssemos circular uma categoria. E mesmo que consigamos conceituar o suicida/suicídio nos limites da alteridade, ainda restaria uma narrativa subliminar ecoando tanto transformações mais visíveis da cultura contemporânea quanto a possibilidade de estar ocorrendo uma “profunda mudança na estrutura do sentimento”, como sugeriu Harvey.

2 DAS ESTRUTURAS

2.1 Paródia

A discussão sobre a paródia na literatura contemporânea é bastante rica, principalmente depois dos trabalhos de Linda Hutcheon. A teórica estabelece um limite entre a intertextualidade e a paródia, muitas vezes confundidas, ao destacar uma nova relação entre a entidade produtora do texto e o leitor. Ela indaga: “Residirá a paródia no olhar do observador? A acentuação dada à pragmática da paródia, bem como às suas propriedades formais, terá talvez sugerido que assim o é” (HUTCHEON, 1989, p. 107). A paródia e sua “elucidação” faria parte de um “contrato” entre o lado que produz e o que apreende os sentidos, ao ponto em que

quando chamamos a alguma coisa paródia, postulamos alguma intenção codificadora que lance um olhar crítico e diferenciador ao passado artístico, uma intenção que nós, como leitores, *inferimos* então, a partir da sua inscrição (disfarçada ou aberta) no texto. (HUTCHEON, 1989, p. 108, grifo da autora)

Na paródia descrita por Hutcheon, o trabalho de reconstrução da intencionalidade do sujeito da enunciação é fundamental para a “decodificação”, revelação da dimensão (auto)crítica comum à literatura contemporânea. O leitor é peça elucidativa no jogo paródico, que “trabalha no sentido de distanciar e, ao mesmo tempo, de envolver o leitor numa atividade hermenêutica participativa” (HUTCHEON, 1989, p. 117). Atividade que não limita a compreensão do leitor que desconhece os textos em diálogo, mas que pode potencializar o sentido crítico-reflexivo da literatura quando aquele que lê consegue se inteirar do jogo. No fundo, é tornar o leitor uma peça cada vez mais participativa na construção dos sentidos do texto.

A paródia é frequentemente unida a vozes narrativas manipuladoras, abertamente dirigidas a um receptor inscrito, ou manobrando disfarçadamente o leitor para uma posição desejada, a partir da qual o sentido pretendido (reconhecimento e, depois, interpretação da paródia, por exemplo) podem aparecer, como que em *forma anamórfica*. (HUTCHEON, 1989, p. 109, grifo nosso)

O ponto a se destacar é justamente a abertura de possibilidades que ambos os lados podem criar. O leitor não está obrigado a ser conhecedor de todo o contexto, mesmo porque a narrativa paródica cria camadas de leitura que se autoexplicam pelo modo como a sistemática do texto é fomentada. Linda Hutcheon diz que a paródia tem certo caráter manipulador, no sentido de levar o leitor a uma “posição desejada” pela voz narrativa.

Para que essa “manobra” funcione, a narrativa paródica não deve ficar refém do(s) texto(s) parodiado(s), pois cada um deles corresponde a uma unidade de significado “completa”, porém sempre ligado a outros textos, informação implícita para o produtor. A diferença da paródia, comparada à “simples” intertextualidade, residiria na “intencionalidade” de repetir e alterar outro discurso e, também, provocar determinados efeitos no receptor. Todavia, não é isso que sustenta unicamente o texto paródico, suas camadas devem ser justapostas no intuito de fazer dele um “todo” significativo para o leitor, mesmo que os discursos venham de vários lugares textuais. Em verdade, todo texto tem essas camadas e é construído com diversas matrizes, ainda que nem sempre o produtor tenha noção clara disso. No caso da paródia, como já foi dito, entra a intencionalidade do autor para manipular as matrizes e construir variadas aberturas de significação, inclusive, modificando a leitura do texto parodiado. Ou seja, a paródia consegue dobrar o tempo que existe entre os dois textos e “juntá-los” numa nova camada textual que um leitor atento perceberá.

A paródia é mais que um efeito estético, seria, nesse caso, uma ferramenta de estabilização da significação e inscrição daquele texto numa rede de significações. Não visa criar um leitor ideal que consiga preencher as lacunas, importante é que ele consiga encontrar esses espaços. Seria uma leitura anamórfica, ou seja, de longe ou de perto, frontal ou lateral, usando espelho ou lente especial, o leitor sempre terá o que observar direta ou indiretamente nessas narrativas.

O recurso da paródia é utilizado em diversos contos do nosso *corpus*, contudo, por haver mais material para análise, optamos por examinar apenas quatro contos: “A ponte o horizonte”, de Marcelino Freire; “Um discurso sobre o método”, de Sérgio Sant’Anna; “Agruras de um jovem escritor”, de Rubem Fonseca; e “O caos do porto”, de Lucienne Samôr.

O conto de Marcelino Freire, “A ponte, o horizonte”, narra a história de um homem que está para saltar de uma ponte. Há uma multidão que o cerca, e todo um aparato de polícia, corpo de bombeiros e imprensa, o que cria um conflito entre o suicida e essas pessoas. Os populares desejam e solicitam que o homem pule e este responde grosseiramente a qualquer intervenção na própria morte, que deve ser sua e livre. O protagonista é um sujeito simples, trabalhador, desesperançado: “O que um homem vem fazer, sozinho, numa ponte, meio-dia? Ensopado, fodido como eu?” (FREIRE, 2001, p. 113). Meio-dia é o horário de intervalo, de almoço. Ensopado, remete a suor, metonímia

de trabalho. Além disso, o texto parodia a canção “Construção”, de Chico Buarque, na qual um operário cai/se joga do alto da construção no horário de almoço:

E tropeçou no céu como se fosse um bêbado
 E flutuou no ar como se fosse um pássaro
 E se acabou no chão feito um pacote flácido
 Agonizou no meio do passeio público
 Morreu na contramão atrapalhando o tráfego (HOLANDA, 1971).

A canção de Chico Buarque já promove uma repetição diferente de si, quando constrói a mesma estrutura de versos e vai trocando determinadas palavras em um movimento de ampliação de sentidos que faz crescer também a história contada.

No conto o homem diz: “Depois vão dizer que eu é que estou atrapalhando o trânsito”. A paródia aqui aparenta agregar todo o desespero explícito na canção de Chico Buarque ao conto, posto que não se tem acesso aos sentimentos ou a detalhes da vida do protagonista do conto. Deste modo, há uma sobreposição de significados que enriquecem o exame que a narrativa faz da sociedade e das relações de trabalho, tanto na relação paródica entre os dois suicídios e os determinados contextos urbanos quanto na composição do conto com menções à canção.

Desta feita, “A ponte o horizonte” ganha dimensão crítico-social, principalmente, quando Marcelino Freire, já conhecido pela sua escrita engajada, deixa ecoar a música de Chico Buarque, (re)denunciando, fazendo-nos pensar até que ponto o suicídio não é de fato um homicídio de homens explorados pelo capital, levados ao desespero e à impossibilidade de viver por conta do progresso. Nesse sentido, a resolução do sujeito de saltar da ponte constitui uma resistência a esse progresso devorador, o fato do local escolhido ser uma ponte, que é construção e está imersa em um cenário urbano, corrobora esse argumento.

“Um discurso sobre o método”, de Sérgio Sant’Anna, traz um limpador de janelas, da Panamericana – Serviços Gerais, que 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. Aqui também há a menção a “Construção” em que o homem no alto da construção senta “pra descansar como se fosse sábado” (HOLANDA, 1971). De repente, começa a juntar pessoas embaixo do prédio e a apontarem na sua direção.

Enquanto observa a aglomeração se formando e a expectativa em relação ao seu suposto suicídio, o rapaz reflete precariamente sobre sua vida, mas chega a conclusões que o modificam. O que se coaduna com o livro de Descartes, intitulado “O discurso sobre o método” (1637), ao qual o conto parodia, desde o título, com a diferença de ser “um” é

não “o” discurso. Essa obra do filósofo iluminista é conhecida pela sua reflexão sistematizada que apresenta uma epistemologia inovadora e uma maneira mais racional de olhar a realidade, buscando obter o máximo de conhecimento:

O bom senso [leia-se razão] é a coisa do mundo mais bem distribuída, porquanto cada um acredita estar tão bem provido dele que, mesmo aqueles que são os mais difíceis de contentar em qualquer outra coisa, não costumam desejar tê-lo mais do que já o têm. (DESCARTES, 2006, p. 13)

Dessa maneira, a razão, capacidade individual de julgar e apartar o verdadeiro do falso, existe em todos, diferindo apenas no bom ou mal uso que os sujeitos fazem dela. É o homem que deve se preocupar para que não se decrete algo falso como verdadeiro, dificultando o perfeito desenvolvimento das deduções. “O método serve para esse fim, e, se realizado, permite o conhecimento de tudo o que é possível conhecer, isto é, das verdades mais próximas e evidentes até as mais ocultas” (OLIVEIRA, 2007, p. 119).

No percurso do conto, o protagonista alcança esse olhar mais racional e analítico e, mesmo sem o saber, percorre, à sua maneira, as quatro regras do discurso sobre o método cartesiano: a evidência, ou seja, o que aparece visível ao entendimento; a análise, que se configura como divisão do problema em partes menores; a síntese, que trabalha a ordenação do pensamento mais simples ao mais elaborado; e a revisão completa que faria enumerações máximas e revisões tão gerais, ao ponto de se ter a certeza de nada omitir (DESCARTES, 2006).

Em “Um discurso sobre o método” a busca da evidência se dá quando o protagonista cogita se as pessoas o olhavam porque acreditavam que ele iria se matar; a análise ocorre quando ele faz uma avaliação da sua vida e da multidão que clamava para ele pular do edifício; a síntese seria a gradação da modificação de sua visão de mundo e noção de que se abrisse uma nova consciência; e a revisão completa, ou seja, o momento de verificar o caminho percorrido, seria feita no hospital psiquiátrico onde a narrativa finda e se indica que ele teria todo o tempo do mundo para se (re)conhecer (SANT’ANNA, 1989, p. 106).

A paródia do conto de Sérgio Sant’Anna, ao introduzir o texto de Descartes, não faz um exame crítico do discurso do filósofo, antes, por meio da dele, ironiza o automatismo e a pouca reflexão que subjaz a vida do trabalhador braçal e que o impossibilita de levantar questionamentos e modificar a realidade em que vive. Tanto que a narrativa esclarece: “a classe trabalhadora, principalmente o seu segmento a que chamam de lumpen, 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, percebemos que a inserção do suicídio e do eco da música “Construção” não são gratuitos, pois representam a morte voluntária como algo tecido por instâncias maiores – social, política, economia – que a vontade ou desespero individual.

No conto de Rubem Fonseca, “Agruras de um jovem escritor”, entrevemos logo de início uma paródia pela aproximação do título com o romance epistolar de Goethe, *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), grande marco do romantismo e da presença do suicídio na literatura. “Agruras” e “sofrimentos” são equivalentes e, somados ao adjetivo jovem, bem como pela presença do suicídio no conto, permitem entrever alguma intencionalidade de diálogo entre essas narrativas.

Semelhante ao jovem que se matou por um amor impossível, Lígia, moça romântica, mata-se ao ser rejeitada pelo seu companheiro, o pseudoescritor, José, com quem mantém uma relação conflituosa:

Quando Lígia acordou eu disse, pode me matar, mas eu vou embora, e comecei a me vestir. Lígia ajoelhou-se aos meus pés e disse, não me abandone, logo agora que estás na moda com os teus cabelos negros penteados com brilhantina, serás explorado por outras mulheres, fomos feitos um para o outro, sem mim nunca acabarás o romance, se me deixares eu me mato, deixando uma terrível carta de despedida. (FONSECA, 1975, p. 77)

Sabemos que é Lígia quem escreve o romance de José. Ele supõe que a moça apenas datilografa tudo que lhe dita, mas na verdade ela (re)escreve todo o volume. Não por acaso seu nome é Lígia e sobrenome “Castelo Branco”, deixando entrever uma referência a dois grandes escritores: Lygia Fagundes Telles, contista de escrita mais intimista, e contemporânea de Rubem Fonseca; e Camilo Castelo Branco, prosador, sobretudo, do romantismo português, que põe fim à vida cometendo suicídio.

Os romances camilianos tratam de amores contrariados ou de renúncia e doação amorosa, similarmente é esse tipo de sentimento que Lígia tem por José no conto. O contexto paródico em que Rubem Fonseca insere a escritora brasileira e o prosador português parece agregar características dos dois autores à personagem Lígia: boa escritora, romântica, suicida. Marcas que vão auxiliar na construção de sentidos no conto e na caracterização da personagem. Todavia, tratam-se de homenagens oblíquas aos dois romancistas, que servem tanto à rejeição quanto ao respeito, posto que o viés irônico da paródia permite essa ambiguidade (GREENE *apud* HUTCHEON, 1989, p. 21).

A alusão ao período romântico também se faz presente na opção de Lígia pelo suicídio quando a relação acaba. Matar-se para aniquilar a tristeza de um amor impossível ou não correspondido foi uma escolha feita por vários indivíduos que viveram durante o romantismo. Muitos poetas devotavam versos e a própria vida à musas idealizadas, perfeitas e inacessíveis, fato que causava bastante sofrimento. Além dos literatos, são inúmeros os casos de pessoas anônimas que mergulharam nessa atmosfera e deram cabo à própria vida.

No conto, Lígia, mesmo bela, pálida, magra e virgem até encontrar José, está longe de ser tratada como uma musa. Ao contrário, submete-se a maus tratos e desmandos do amado, chegando a trabalhar horas a fio como costureira para sustentá-los, enquanto o rapaz vive na boemia. Aqui a paródia se configura como ironia, pois as inversões criadas por Rubem Fonseca, subvertem os ideais românticos.

Ao suicidar-se, assim como Werther, Lígia deixa uma breve carta comprometedora: “José, adeus, sem ti não posso viver, não te culpo de nada, te perdoo; queira Deus que te tornes um bom escritor, mas acho difícil; eu viveria contigo mesmo impotente, mas também disto não tens culpa, pobre infeliz” (FONSECA, 1975, p. 78). Essas últimas palavras da jovem serão alteradas por José, que escreverá uma outra carta favorável a ele para divulgar na imprensa. O objetivo é se promover por meio do suicídio de Lígia ganhando notoriedade e se tornando um escritor aclamado. Contudo, José acaba na prisão acusado da morte de Lígia, e seu nome parece se encaixar nos versos de Carlos Drummond de Andrade: “E agora, José?/A festa acabou/ [...] / Está sem mulher/ está sem discurso/está sem carinho/[...] Sozinho no escuro/ qual bicho-do-mato/[...] / Você marcha José!/ José para onde?” (1942, p. 54).

Comparemos a carta de Lígia com a que Werther deixa para Carlota,

Ó Carlota, que é que não me faz pensar em você? Você não está em tudo quanto me cerca? E não tenho eu, como uma criança, furtado avidamente mil ninharias que você tocou, ó minha santa? [...]. Veja, Carlota, que não tremo ao pegar a fria e terrível taça por onde quero beber a embriaguez da morte! É você quem me apresenta e eu não hesito um só momento. É assim que se consumam todos os votos, todas as esperanças da minha vida, todas! Quero bater, gelado e rígido, à porta de bronze da morte. Se eu tivesse alcançado a ventura de morrer, de sacrificar-me por você, Carlota! Eu morreria corajosamente e, com alegria, se pudesse restituir-lhe o repouso e a felicidade! (GOETHE, 1971, p. 159-160)

Percebemos que a paródia estabelecida com *Os sofrimentos do jovem Werther* consiste na diferenciação que se cria, primeiramente, na estrutura, a carta de Werther é longa e se insere em um romance, a de Lígia, breve, citada no conto, narrativa curta. O diálogo se

estabelece por meio da diferença – do gênero e narrativa – e da repetição – da temática do amor, sofrimento e suicídio. Segundo Linda Hutcheon, a paródia possui esse potencial duplo, é repetição e diferença, “ela pode ser simultaneamente conservadora e transformadora, ‘mistificadora’ e crítica” (HUTCHEON, 1989, p. 129).

Outro elemento que parodia *Werther*, agregando traços de comicidade ao conto em questão, é o conteúdo das cartas: a do protagonista de Goethe: longa, densa e excessivamente emocionada; a de Lígia: parece mais um bilhete que, embora demonstre os sentimentos dela, traz pontos inusitados como as afirmativas de José ser impotente e um mau escritor. O próprio nome Lígia Castelo Branco, assim como o fato da moça escrever bem, parecem enfatizar e brincar com a incapacidade do rapaz para a escrita literária.

Pensando na funcionalidade do diálogo entre os textos, Linda Hutcheon afirma que:

A paródia pode, obviamente, ser toda uma séria de coisas. Pode ser uma crítica séria, não necessariamente ao texto parodiado; pode ser uma alegre e genial zombaria de formas codificáveis. O seu âmbito intencional vai da admiração respeitosa ao ridículo mordaz. (HUTCHEON, 1989, p. 28)

Tomando esse raciocínio para a nossa análise, podemos entrever no conto “Agruras de um jovem escritor” uma “‘reciclagem artística’ muito particular, com intencionalidade textual muito complexa” (HUTCHEON, 1989, p. 27), haja vista não podermos mensurar em que ponto Rubem Fonseca zomba ou reverencia o romance Goetheano; ou traça uma crítica séria, por exemplo, aos relacionamentos amorosos pautados pela subjugação do indivíduo, ao ponto de matar-se ser uma opção. Seria tudo isso e mais, dado o sentido amplo que uma paródia comporta.

Outro ponto de aproximação entre os textos são as características de Werther e Carlota, tão sensíveis, humildes e altruístas, e as de Lígia e José, superficiais e egoístas, mesmo a costureira, pois deseja manter José junto de si a qualquer custo, tentando moldar o comportamento do rapaz. Ele almeja a grandeza e para tanto não mede esforços, relaciona-se com Lígia de modo similar a um parasita, alimenta seu ego com a admiração que ela lhe devota, e suga a vida da companheira, pretendendo, inclusive, lucrar com sua morte.

Outro elemento parodiado são os relacionamentos, o amor de Lígia é tão exacerbado quanto o de Werther, fazendo com que seu sofrimento a conduza à morte. Contudo, o contexto é diverso e os elementos paródicos da narrativa de Rubem Fonseca flertam com a ironia, haja vista trazer informações como a origem do amor de Lígia estar

atrelada ao fato de José ter tido uma pequena fama como escritor e possuir uma boa aparência. Ela mesma implora a permanência dele em sua vida nos seguintes termos: “não me abandone, logo agora que estás na moda com os teus cabelos negros penteados com brilhantina” (FONSECA, 1975, p. 77).

Desse modo, a paródia entre os textos ora abordados se constitui na inscrição que Rubem Fonseca faz de *Werther* em seu conto, seja para criticá-lo ou homenageá-lo. Por meio de um olhar que aproxima e ao mesmo tempo diferencia as narrativas, ocorre uma ampliação de sentidos no que diz respeito aos textos e aos suicídios que abordam, conserva-se o texto parodiado ao mesmo tempo em que o transforma e cria outra narrativa. É sabido que o romantismo faz uma crítica ao racionalismo do seu tempo e propõe a subjetividade como artifício de contraposição das ideias vigentes, da mesma forma, é possível ver o tom de humor em Rubem Fonseca, que toma o suicídio como uma forma de possivelmente criticar a superficialidade das relações humanas na contemporaneidade, ao passo que homenageia e valoriza os ideais românticos ao criar personagens que agindo na oposição se contrapõem a esta estética, mas que ainda assim cometem suicídio.

Na mesma esteira da paródia, temos “O caos do porto”, de Lucienne Samôr. Este conto dialogará com o romance *Lord Jim* (1900), de Joseph Conrad, inclusive agregando à personagem do conto dados da vida do escritor polaco-britânico, um caso em que a paródia une a ficção à realidade. O protagonista de Lucienne Samôr, também chamado Jim, é escritor e comete suicídio na pensão onde mora, atirando em sua cabeça, que tomba sobre uma máquina de escrever (SAMÔR, 2005, p. 220). Jim era loiro, vivia numa região portuária, onde se passa a narrativa. O conto se desenvolve a partir de um interrogatório policial dirigido ao senhorio de Jim, após a morte do escritor. Por meio das respostas é sabido que o rapaz sofria e ultimamente estava angustiado por alguma razão que não expressava claramente:

– Há dois dias Jim me pareceu agitado. Chegou cedo. Andou nervoso na sala e me chamou. Eu fui, mas quando eu cheguei perto, ele não conseguia me dizer nada, apenas ficava me olhando com aquele olhar de angústia. [...] Perguntei-lhe o que tinha. Disse que não era nada. Que fora um filme ou um livro – sei lá. Quando o toquei ele estava todo frio e tremia. [...]. Ele estava sofrendo e não me dizia por quê. Perguntei-lhe. Ele gemeu: – é a humanidade, é essa maldita humanidade, para que eu fui nascer? As luzes, entende, as luzes da rua eram muitas e era para eu me sentir feliz, eu que tenho medo da escuridão. (SAMÔR, 2005, p. 217)

Fisicamente, o Jim de Lucienne Samôr remete ao Jim de Joseph Conrad, “loiro, grande, de olhos melancólicos” (CONRAD, 1980, p. 33). A personagem do conto é

escritor e vive numa pensão localizada em um porto, não por acaso em *Lord Jim* o protagonista é um marinheiro acusado de covardia e negligência por abandonar o navio Patna em um momento de perigo, deixando os passageiros à própria sorte. Inclusive, o nome do conto é “O caos do porto” e traz um sujeito que “abandona o barco” ao cometer suicídio, motivo pelo qual é gerada uma investigação em que o dono da pensão narra a sua visão do que ocorreu, e essa narrativa é o próprio conto. Não há a voz direta do escritor suicida. No romance britânico, Jim é levado a julgamento pelo abandono do barco e a voz que narra a história também não é a dele, o leitor tem acesso ao que Marlow, um velho marujo, presenciou do julgamento:

Jim extravagava; uma pergunta incisiva cortou bruscamente o seu depoimento, como um espasmo de dor, e ele foi tomado de um desânimo, de uma lassidão extrema. Ele ia chegar lá... e agora, brutalmente interrompido, cumpria-lhe responder sim ou não. Lealmente ele respondeu: “Sim, é verdade!” [...]. Mantinha-se teso no banco, enquanto sua alma se estorcia de dor. (CONRAD, 1980, p. 33)

O Jim de Conrad sente-se culpado pelo abandono do navio e mais ainda pelo fato de, num átimo de segundo, ter negado seus valores, dever e honra. Após o julgamento, o rapaz é condenado pelo seu ato e perde a licença para navegar. O comportamento disperso, a angústia, inquietação e descrença pela humanidade são outras características que o marinheiro compartilha com o protagonista de *Samô*, embora motivados por questões diversas. O mal estar de *Lord Jim* impulsiona-o para uma nova vida, enquanto o Jim do conto executa a própria morte.

Uma primeira paródia já se estabelece entre as duas personagens da ficção, como foi demonstrado, entretanto há mais uma relação paródica do Jim do conto com a vida de Joseph Conrad. Inicialmente, é importante apontar que Conrad foi marinheiro antes de se dedicar às letras, e para além do fato de ambos serem escritores, o criador de *Lord Jim* também atentou contra a própria vida, mas sem sucesso. Esses cruzamentos compõem um momento em que a paródia criada pelo conto une a ficção à realidade.

Segundo Linda Hutcheon, a paródia dimensiona um questionamento acerca dos significantes anteriores, é um “modo de chegar a acordo com os textos desse ‘rico e temível legado do passado’” (1989, p. 15), é o desejo de “pôr a ‘refuncionar’ essas formas, de acordo com as suas próprias necessidades” (HUTCHEON, 1989, p. 15). Dessa maneira, a paródia em “O caos do porto” se constitui enquanto “transgressão autorizada” (HUTCHEON, 1989, p. 129), haja vista que repetindo-os, o conto unifica e reconcilia *Lord Jim* e Joseph Conrad, na homenagem que faz a ambos. Mas, ao mesmo tempo, coloca

em destaque a diferença e a distância crítica e a diferença entre as narrativas, ou seja, “a oposição irreconciliável entre textos e entre texto e ‘mundo’” (HUTCHEON, 1989, p. 129), fator que se torna mais complexo devido à presença do suicídio.

Podemos considerar que “O caos do porto” abre, a princípio, duas dimensões paródicas: a da ficção-ficção entre as personagens Jim e suas identificações; e a da ficção-realidade, entre Jim e Conrad, dois escritores que se utilizam do suicídio.

Uma terceira dimensão paródica é estabelecida com o poema “O corvo”, de Edgar Allan Poe. No conto de Samôr, o senhorio da pensão onde Jim suicidou-se fala das angústias do rapaz e marca na fala do jovem a repetição da estrutura “nunca mais”: “naquela noite eu não me sentiria feliz. Para nunca mais’. [...] ‘O que é Jim, por que nunca mais’ – ele respondia repetindo as minhas palavras: - ‘nunca mais, nunca mais’ e saiu correndo para o quarto” (SAMÔR, 2005, p. 217). Essa frase repetida pelo rapaz compõe o famoso estribilho falado pelo corvo de Poe, quando o eu-lírico “em certo dia, à hora,/Da meia-noite que apavora” (POE, S.d.) ,dirige-lhe indagações:

“Profeta, ou o que quer que sejas!
 Ave ou demônio que negrejas!
 Profeta sempre, escuta: Ou venhas tu do inferno
 Onde reside o mal eterno,
 Ou simplesmente naufrago escapado
 Venhas do temporal que te há lançado
 Nesta casa onde o Horror, o Horror profundo
 Tem os seus lares triunfais,
 Dize-me: existe acaso um bálsamo no mundo?”
 E o corvo disse: “Nunca mais”. (POE, S.d.)

A atmosfera de medo e a alusão à noite, presentes em “O caos do porto”, bem como a infelicidade de Jim, dialogam com o poema, na medida em que este também se passa à noite e o sentimento do eu-lírico, ao receber a visita terrificante da ave, é similar ao da personagem do conto: ambos encontram-se melancólicos e desesperados. O eu-lírico e Jim acabam se fundindo, o questionamento do primeiro, ecoa na repetida resposta do segundo: “nunca mais”. Como se o próprio Jim tivesse encontrado a ave e as revelações desta fossem motivadoras da angústia que sentia. Além disso, o trecho que citamos do poema se refere a um naufrago, o que nos põe, novamente, em diálogo com *Lord Jim*.

A paródia em Lucienne Samôr contém certo humor na forma como agrega, numa única narrativa, essas três instâncias: da ficção, da realidade e da poesia. Além disso, poderia ser considerada uma ironia na fala do senhorio:

Depois foi o barulho de detonação e eu como um parvo tentando arrombar a porta; vieram outros e conseguimos. Ele nem caíra. Apenas a cabeça

tombara, encharcando a máquina de escrever. – *Não é assim que morrem os escritores?* (SAMÔR, 2005, p. 220, grifo nosso).

Nessa fala o homem relaciona o tipo de morte, e o *modus operandi*, com a profissão de escritor, sugerindo que há um senso comum que relaciona suicídio ao fazer literário. A dimensão crítica da paródia, em “O caos do porto”, não parece estar na releitura que o texto faz de *Lord Jim* e de “O corvo” – mesmo porque a inversão irônica executada pela paródia nem sempre é feita às custas do texto parodiado (HUTCHEON, 1989, p. 17) –, mas antes na ridicularização desse pensamento que coaduna escritor e suicídio como indissociáveis. Podemos perceber essa intencionalidade na descrição pormenorizada que o senhorio de Jim faz, quando da morte do rapaz:

Eu tentei levantar a cabeça dele, mas não deixaram e só fechei os olhos dele porque pareciam que tinha consciência. Agora o coitado está ali: caído na máquina, grudado no sangue, no papel. [...] em sua face esquerda havia pedaços de papéis grudados de sangue datilografados.” (SAMÔR, 2005, p. 220-221)

Esse trecho pode ser lido também como uma descrença perante a utilidade da escrita, pois numa gama de locais que Jim poderia escolher para dar fim a sua vida, opta por fazê-lo diante de uma máquina de escrever, deixando uma frase começada no papel, como se fosse irrelevante terminá-la. Em *Lord Jim*, o protagonista tem a mesma sensação de ineficácia da linguagem enquanto meio para veicular seus sentimentos durante o julgamento:

Sua boca estava seca e sem gosto, como se ele tivesse engolido poeira. [...] O próprio som de suas palavras, de seu sincero depoimento, reforçava a sua convicção de que a linguagem não mais lhe poderia ser de utilidade alguma. (CONRAD, 1980, p. 33-34)

Lucienne Samôr ao inscrever esse dado em sua narrativa adota um tom irônico e faz da paródia um instrumento crítico sobre o fazer literário como veículo das angústias humanas. Critica também a opinião generalizante de que todo escritor tende a se matar. Ao mesmo tempo, ao narrar Jim como escritor – cometendo suicídio diante da máquina de escrever e tendo seu sangue derramado sobre ela e o papel – Samôr ridiculariza o senso comum e torna possível uma reflexão dessa constante por meio do suicídio, contruído no enredamento entre as três instâncias narrativas mencionadas e finalizando com essa cena trágico-cômica do sangue derramado sobre os papéis de um escritor.

2.2 Pastiche

Para compreendermos melhor o sentido do pastiche, seguiremos, inicialmente, a mesma linha comparativa estabelecida por Linda Hutcheon. A estudiosa afirma que “enquanto a paródia acentua a diferença, o pastiche acentua a semelhança” (1989, p. 50) e “tem geralmente de permanecer dentro do mesmo gênero que o seu modelo” (1989, p. 55).

Sobre a questão dos estilos, Jameson diz que “a paródia tira proveito da singularidade desses estilos e se apodera de suas indiossincrasias e excentricidades para produzir uma imitação que ridiculariza o original” (2006a, p. 21). Nesse ponto, o estudioso diverge de Hutcheon, pois esta não acredita que toda ironia paródica contém ridicularização. A esse respeito, Jameson faz uma ressalva ao afirmar que “um bom parodista deve ter alguma compaixão pelo original” (2006a, p. 21). Na paródia, a imitação e repetição são capazes de criar um novo texto que tensiona as ligações entre ele e seu “original”, ou “originais”, fazendo com que a fragmentação discursiva crie enunciados cada vez mais singulares.

O efeito intertextual do pastiche está na colocação de uma máscara estilística em um texto, fazendo com que este seja duplicado na escrita de outro autor. Segundo Jameson (2006a, p. 21), é uma prática neutra, desprovida de motivo oculto como na paródia. Nos contos a serem analisados, podemos até questionar essa imitação insossa proposta por Jameson, uma vez que o pastiche parece dar continuidade ou cria uma camada aderente, sem o confronto da inversão irônica. Ação que não isenta esse recurso de questionar a história “original”, à medida que o próprio leitor pode comparar, supor e propor os encaminhamentos daquele texto.

Imitar o estilo do outro é uma forma de romper com a, suposta, propriedade do autor sobre seu texto, mas ao mesmo tempo é uma homenagem, já que a duplicação faz propagar o texto/estilo que veio primeiro. Em algum ponto, o pastiche dialoga com a história da literatura e a tradição imitativa que prescrevia os modelos clássicos como os ideais a serem reproduzidos pelos novos escritores. Contemporaneamente não é possível afirmar que o pastiche seja totalmente amorfo ou desprovido de criatividade. Podemos pensar que imitação, neste caso, é um recurso estético que requer uma elaboração diferente da que o prescritivismo clássico instituiu. Neste, o propósito era se apropriar do gênero – épico, dramático e lírico –, no pastiche a apropriação é mais livre e individual porque se dá em nível de estilo de escrita. Ao mesmo tempo em que um autor é reescrito no pastiche,

o “novo” autor também se inscreve na literatura. Ambos, mediante os textos produzidos, se beneficiam numa comutação textual.

Faremos, neste tópico, apenas a análise do pastiche que o conto “A vida das mulheres chuvosas”, de Marcelo Benvenuti” promove de “A quem interessar possa”, de Caio Fernando Abreu, haja vista haver uma maior evidência da apropriação que Benvenuti faz do estilo ou mesmo do conto de Abreu. “A quem interessar possa” teve sua primeira publicação em 1970 e, posteriormente, em 1996, foi reescrito e republicado por seu autor. A narrativa é a carta/gravação de despedida do protagonista. Um ser desajustado com a vida contemporânea e dotado de uma “hiperconsciência” das mazelas históricas, pelas quais se culpa. Esses sentimentos, sintetizados pela personagem como seu encontro com o irremediável, acarretam no suicídio.

“A vida das mulheres chuvosas” se constrói como uma continuação de “A quem interessar possa”, ambos os narradores são protagonistas e Benvenuti revisita componentes da narrativa de Caio Fernando Abreu. Contudo, esses elementos no pastiche estão mais confusos e a atmosfera mais onírica, o que se justifica, entre outros motivos, pelo fato de o protagonista já estar morto desde a primeira narrativa. É desse lugar que parte o conto de Benvenuti, leitor de Abreu, e que constrói seu próprio conto imprimindo uma interpretação e prosseguimento baseados na sua leitura de “A quem interessar possa”.

A seguir mostramos os dois contos em diálogo. Note-se que ambas as histórias se iniciam com uma linguagem coloquial e dirigindo-se a um “você”:

,eu não tenho culpa não fui eu quem fez as coisas ficarem assim desse jeito que não entendo que não entenderia nunca você também não tem culpa vou chamá-lo de *você* porque ninguém ficará sabendo (ABREU, 1996, p. 21, grifo do autor)

Cada vez que olho pro lado e vejo a frente de meu rosto penso perdido em como *você* poderia estar aqui e não está mais não está mais aonde eu poderia estar (BENVENUTTI, 2002, p. 99, grifo nosso)

A construção em torno do fluxo de consciência, o tom de explicação do início de “A quem interessar possa” para o suicídio, bem como a delimitação do interlocutor, conflui para o de “A vida das mulheres chuvosas”, como se ambos tivessem o mesmo protagonista, sendo que no texto de Benvenuti, a personagem está em outro plano e pensa sobre sua partida. Além do estilo da escrita, ambas as narrativas se assemelham estruturalmente, pois começam como se fossem recortes, fragmentos de outro texto, tanto que a escrita é fluida e a tensão causa uma sensação de já se estar no clímax. A impressão inicial é de que algo se perdeu, ou nós leitores chegamos atrasados, de modo que não

será possível apreender a totalidade das histórias e dos suicídios que os narradores-protagonista nos contam.

Estruturalmente, fica visível a ausência de pontuação em ambos os contos, todavia o de Caio Fernando Abreu começa com uma vírgula – dando uma ideia de continuação, como se o texto não se iniciasse exatamente desse ponto – e se encerra com dois pontos, no momento em que o protagonista abre uma porta que alude ao momento da sua morte. “A vida das mulheres chuvosas” começa com letra maiúscula e tem como único sinal de pontuação o ponto. A maiúscula no início do texto de Benvenutti, talvez, se justifique por partir do encerramento do conto de Caio Fernando Abreu, que ao mesmo tempo que é fechamento, cria uma espécie de abertura ao finalizar com dois pontos.

O anúncio, neste caso, seria feito pelo conto mais recente. Longe de termos uma narrativa *post mortem* de rememoração, o narrador repete o estilo híbrido, corrente e o percurso discursivo de seu predecessor ao reiterar as mesmas inquietações em relação à vida, lograr para si uma culpa e utilizar os mesmo signos como elementos da natureza, ícones religiosos, inclusive, invocando alguns escritores, como faz o protagonista do conto de Caio Fernando Abreu. Não é apenas o gênero conto ou o estilo de Caio Fernando Abreu que se repetem, as histórias também estão imbricadas.

Os protagonistas das narrativas fazem uma mesma ideia de si: “tenho pena de mim e sou fraco” (ABREU, 1996, p. 21) e “sou humano e covarde” (BENVENUTTI, 2002, p. 99). As técnicas narrativas utilizadas na composição das personagens enfatizam o prisma intimista com que os eventos externos, a vida em sociedade, são percebidos. Parte-se do interior, dos conflitos pessoais para um questionamento amplo da evolução humana. Ambas as personagens sentem a mesma repulsa pelo progresso capitalista e pela ambição humana que colocam os objetos acima das relações e das pessoas:

não ia adiantar nada e tudo começaria a ficar igual de novo no momento que um homem qualquer resolvesse trocar duas pedras por um pedaço de madeira porque a madeira valia mais (ABREU, 1996, p. 21).

a vida para muitos é uma avenida cheia de lojas de sapatos e luminosos vermelhos (BENVENUTTI, 2002, p. 100).

O pastiche de Benvenutti repete o vocabulário e o tom crítico, pessimista e ao mesmo tempo revoltado do de Abreu. Esse levante questionador é reforçado por serem ambas as escritas inquietas, que se utilizam de elementos da poesia e da oralidade criando a sensação de desorientação e confusão diante de um mundo aparentemente absurdo e sem sentido. Todavia, devemos salientar que a proposta de Benvenutti não parece ser apenas

repetir ou dar continuidade ao estilo do predecessor, mas sim, dar destaque a algumas particularidades do outro conto, inserindo alguns elementos novos a fim de desafiar o leitor a decifrar o jogo lançado pelo texto.

Também poderíamos supor que Benvenuti trava um “duelo” com Abreu, pois escreve uma narrativa excessivamente cifrada, tão ou mais que a anterior. Se o suicídio na primeira história é envolto numa atmosfera caótica de fluxo de consciência, marcada pela fragmentação e pressa em registrar as ideias; na segunda, o ato suicida é diluído em metáforas, ao ponto de ficarmos em dúvida sobre a ocorrência ou não dele.

Parece haver a necessidade de dialogar, de ser lido/escutado pelo “você”, que é uma espécie de interlocutor desses narradores, e não seria forçoso pensar que eles estão falando conosco também, ambos os contos parecem convidar e inquirir o leitor. Não é simples delimitar o alcance dessas comunicações, uma vez que nem mesmo as mensagens são claras. Talvez a complexidade dessa vida escrita seja tanta que nem mesmo a linguagem consegue apreendê-la, por isso as falas sem um direcionamento específico ou necessariamente direcionadas e esse “você” que cumpre a função de um pronome expansivo que vai do particular ao geral.

Percebe-se nos dois narradores a menção a desejos e lugares comuns entre ambos: “eu só queria uma coisa limpa e verde como uma folha de malva” (ABREU, 1996, p. 24); “nossa vida é uma rua sem saída com nuvens carregadas de ódio calçadas amarelas de amor e o ar folha verde” (BENVENUTTI, 2002, p. 100). Nas duas citações é visível a construção da vontade de liberdade e a busca de elementos da natureza, representando, possivelmente, um retorno do indivíduo ao mundo natural – ou cru, como a própria escrita que veicula – já que ambos criticam o modo de vida urbano-capitalista da velocidade e do consumo, que deixa um saldo de destruição.

Em “A vida das mulheres chuvosas” o protagonista parece desejar retornar ao você:

estou propenso até a voltar ao inverno e colocar colchões nas paredes do meu quarto e tento não me ferir enquanto te procuro com meus punhos sangrando e minha cabeça bordada de amor pegando os dedos soltos da tua mão suicídio suicida da carne cozida das crianças. (BENVENUTTI, 2002, p. 100)

Ele demonstra a vontade de suplantar ou superar as motivações antes expressas em “A quem interessar possa” que o conduziram ao suicídio como a figura das meninas xifópagas, gêmeas que nasceram unidas por alguma parte do corpo e que representam a grande revelação, o estopim motivador do suicídio. Pois, ao vê-las, o protagonista experimentou o encontro com o irremediável. As siamesas parecem simbolizar o

individual e o coletivo, além de serem a corporificação de tudo que foi produzido de mal na história da humanidade:

as vejo a todo instante cantando aquela canção de morte a minha carne dilacerada [...] uma carne vil uma carne preparada por toda uma estrutura de guerras epidemias pestes ódios quedas eu me sentia culpado ao vê-las assim nosso podre sangue a humanidade inteira nelas eu com esse sangue apodrecido que assassina crianças [...] este sangue nojento escorrendo dos meus pulsos sobre a cama o assoalho os lençóis a sacada a rua a cidade [...] passa lentamente a mão do anel que eu te dei e era vidro e ri muito ri bêbado ri louco ri até te surpreenderes com não me ver nunca mais e com minha nos teus cabelos distante invisível intocada no vento perdida a minha mão de espuma abrindo de leve essa porta assim: (ABREU, 1996, p. 22-26).

A culpa e o peso da humanidade são repetidos por Benvenuti, por meio de elementos religiosos que reforçam a crueldade humana e a desesperança, pois o tom fatalista assumido pelas duas narrativas não deixa margem a nenhuma alteração desse quadro, o que reforça a ideia do suicídio como única opção:

no escuro triste do meu caixão meu túmulo de amor cavado nas pedras sedentas do deserto que é o coração triste de Jesus Maria do túmulo onde está escrito o nome de todas as pessoas que nasceram e onde um dia também estará o meu no inferno dos créditos finais dos olhos de Maria chorando (BENVENUTTI, 2002, p. 101)

sem compreender que você carrega toda uma culpa milenar e imperdoável a História como concreto sobre os teus meus nossos ombros Cristo sobre nossos ombros todas as cruzes do mundo” (ABREU, 1996, p. 25).

Ainda que deixem claro a total descrença na humanidade, ambas as personagens empreendem discursos com tom elucidativo, tentando transmitir uma mensagem a quem interessar possa. Há momentos, inclusive, em que o “você” se confunde com nós leitores, o que aparenta o intuito de mobilizar em nós alguma reação/reflexão. Ao mesmo tempo em que no conto de Caio Fernando Abreu se aconselha: “não quebres nunca teus invólucros” (1996, p. 26), ele mesmo pode já estar tentando quebrar os invólucros do seu interlocutor desde a vírgula inicial.

Esta abertura de consciência seria construída em ambas as narrativas por meio do pastiche que denuncia ao leitor a escrita literária enquanto artificial, construção, levando-o a suspeitar da elaboração que permeia tudo ao seu redor, o real, e nesse ponto o suicídio pode ser introduzido como algo a se refletir.

O pastiche serve tanto para abrir um espaço de diálogo entre os autores e seus contos, recuperando, atribuindo um novo contexto e uma nova força ao estilo e ao texto de Caio Fernando Abreu, quanto para reiterar o tom de denúncia e crítica ao discurso do

progresso que atravessa quem não se adapta a ele. Talvez por isso o suicídio apareça nesses contos como uma saída, uma posição contra o que está instituído.

Além de Marcelo Benvenuti manter vivo em seu pastiche o debate sobre o tema do suicídio na literatura, como representação de algumas mazelas humanas, o diálogo estabelecido com Caio Fernando Abreu e com a profundidade de “A quem interessar possa” só reforça e recontextualiza o que já foi dito e pensado, principalmente quando se adota o estilo de quem veio primeiro.

2.3 Metaficção

A metaficção é um recurso narrativo que entremeia em suas camadas aspectos da ficção e de circunstâncias da história. Linda Hutcheon (1991) trata do assunto em *Poética do pós-modernismo* e mostra como a separação entre o literário e o histórico é contestada na teoria da arte pós-moderna, inclusive porque há um direcionamento maior para aproximação das semelhanças do que para observação das diferenças (p. 141). Nos contos em questão aparecem três personagens que são escritoras e o enredo narra o suicídio delas.

Na metaficção a narrativa é construída envolvendo o passado e sua complexidade com o contexto presente. Hutcheon diz que o pós-modernismo é um empreendimento cultural contraditório, substantivamente direcionado para a contestação, ainda que se utilize das próprias estruturas que desaprova. Sobre a metaficção historiográfica, a autora entende que “mantém a distinção de sua autorrepresentação formal e de seu contexto histórico, e ao fazê-lo problematiza a própria possibilidade de conhecimento histórico, porque aí não existe conciliação, não existe dialética – apenas uma contradição irresoluta” (HUTCHEON, 1991, p. 142). Nunca haverá o preenchimento de um texto com o outro, ambos são partes de um jogo de cobrir e descobrir espaços em branco, sejam eles da história ou da ficção, pois ambos se dissolvem enquanto “narrativas”. A ficção contesta a “verdade presumida” da história, mas acaba renovando a própria noção do passado que está sendo recontado.

Naturalmente, discutir verdade e falsidade dentro desse contexto é tarefa inócua, mesmo assim cabe a reflexão de como são complexas e paradoxais as formas de narrar o contemporâneo, sobretudo quando se lida com o passado. Diz Hutcheon que “a interação do historiográfico com o metaficcional coloca igualmente em evidência a rejeição das pretensões de representação ‘autêntica’ e cópia ‘inautêntica’, e o próprio sentido da

originalidade artística é contestado com tanto vigor quanto a transparência da referencialidade histórica” (1991, p. 146-147). A metaficção, longe de supor um fechamento ou explicação, cria mais uma abertura para ler a história, desse modo, impede de chegar a conclusões ou teleologia do que está sendo enredado, inclusive na literatura.

Embora não seja o foco dessa discussão esclarecer o limite da metaficção historiográfica, não se pode olvidar que tanto a literatura quanto a história “são sistemas culturais de signos, construções ideológicas cuja ideologia inclui sua aparência de autônomas e autossuficientes” (HUTCHEON, 1991, p. 149). Curioso é observar essa referencialidade em um gênero textual que tem por natureza a brevidade. E não só por isso, veremos que as personagens de Adriana Lunardi nos contos “Ginny”, “Ana C.” e “Victoria” são escritoras, aspecto que dá uma nova dinâmica para os sentidos dessa metaficção.

Em “Ginny”, a autora empreende a recriação do suicídio da escritora Virginia Woolf. Seu mal-estar da alma, a escolha da pedra, do rio no qual se lançará, bem como alguns percalços de sua morte-fuga são descritos de modo pormenorizado. A escrita de Lunardi problematiza a relação de Virginia com a escrita: “escrever fora o único jeito que ela havia encontrado para suportar a vida. É também a maneira de anunciar sua despedida” (LUNARDI, 2002, p. 12). Vida e morte se entrecruzam na escrita-ofício e escrita-pessoal, marcada pela carta de adeus deixada para o marido.

“Ginny” apresenta ainda o estado de saúde mental de Virginia: “Virginia tentou comprimidos e doutores tantas vezes quanto seus anos de vida, seis décadas quase completas. Havia épocas em que as vozes desapareciam, mas esses intervalos eram cada vez mais curtos, e ao voltar, pareciam estar sempre menos afinadas” (LUNARDI, 2002, p. 16). Embora Adriana Lunardi tenha realizado pesquisas, utilizando-se de documentos da história oficial, como os diários de Virginia e o laudo pericial da morte da escritora, há as lacunas inacessíveis do pensamento, das sensações experimentadas pela autora, da intensidade com que ela as sentia. Esses itens são cerzidos pela contista livremente e de modo imaginativo aos dados biográficos:

As mãos agarram os seixos e plantas do fundo, como se estivesse escalando um terreno hostil. Virginia abre os olhos e vê apenas o escuro do barro, para onde voltará. Afogadas as vozes finalmente se calam e Virginia ri, deixando as bolhas de ar pontuando o caminho sem volta. (LUNARDI, 2002, p. 19)

A necessidade extremada da personagem Ginny de experienciar o processo de morte destaca-se na escrita de Adriana Lunardi, mãos pelas quais renasce Virginia Woolf,

na narrativa, quando encontra a tranquilidade almejada na inscrição literária que a eterniza. O conto amplia também a reflexão acerca do suicídio, pois a “ficção que chama atenção sobre a sua própria condição ficcional termina por levantar questões relevantes sobre as relações entre ficção e realidade e, adiante, questões decisivas sobre a própria realidade” (BERNARDO, 2010, p. 183). Ao narrar o suicídio de Virginia, Lunardi reverencia a escritora inglesa, desconstruindo os limites entre biografia e ficção e possibilitando por meio disso, um exame do leitor acerca do suicídio no plano do real.

Em “Ana C.”, Lunardi apresenta um narrador inspirado em Caio Fernando Abreu, que à beira da morte recebe a visita da poeta Ana Cristina César. Esta aparece, quando já se passou mais da metade do conto, para auxiliar o narrador em sua travessia. Durante a narrativa, ele comenta brevemente o suicídio de Ana C. como algo buscado insistentemente:

Quando atendi o telefonema avisando que Ana C. tinha se atirado do sétimo andar, tive a sensação de que aquela notícia já era antiga. No entanto, acabara de acontecer. [...]. A verdade é que Ana C. quisera tantas vezes o suicídio que eu já me acostumara à ideia. A insistência era tamanha que o ato, nela, não estava cercado do pudor que se supõe nos suicidas. Tudo sempre fora tratado com um descaso corajoso, desmistificador. O jeito de Ana C. (LUNARDI, 2002, p. 50)

O dado biográfico a respeito da busca impetuosa da escritora pela morte é apresentado por Caio Fernando Abreu, ou seja, de forma indireta. Essa escolha de Lunardi corrobora com a ideia de que a metaficção historiográfica “não pretende reproduzir acontecimentos, mas, em vez disso, orientar-nos para os fatos, ou para novas direções a tomar, para que pensemos sobre os acontecimentos” (HUTCHEON, 1991, p. 198). Assim, não é o acontecimento do suicídio que a autora destaca, mas o contexto real e ficcional no qual ele se insere, proporcionando uma reflexão acerca dessa morte. Lunardi cria uma narrativa na qual Ana C. é inserida de forma leve e aparece entremeada aos últimos momentos de vida de seu amigo. Aqui também à experiência da morte se segue uma espécie de (re)nascimento.

De forma semelhante a “Ana C.”, “Victoria” também é construído a partir de declaração, o que acarreta em um distanciamento. Este acaba sendo reforçado por haver a inserção do gênero jornal transmitindo a notícia do suicídio. Um homem está lendo a notícia da morte de Sylvia Plath e analisando a forma como o suicídio da escritora foi transmitido:

Trazia a informação de que a poeta Sylvia Plath tinha morrido tragicamente no dia anterior, em casa, na Fitzroy Road, 23. Ela estava separada do marido e deixou dois filhos pequenos. Quando escrevem

falecimento trágico, os jornais estão varrendo para as entrelinhas a palavra suicídio. Usam a expressão como eufemismo, não para a morte, mas para o modo de morrer, que repentinamente ganha uma importância peculiar, indizível mesmo para a imprensa liberal. (LUNARDI, 2002, p. 91)

Além de conter uma crítica à abordagem feita pelos meios de comunicação, esse conto transmite a morte da escritora de uma forma mais objetiva por atrelá-la a um jornal, efeito que eleva o fator biográfico em detrimento do ficcional. Além do próprio tom jornalístico criar um distanciamento, o narrador não possui muitos vínculos com Sylvia Plath, à exceção de sua esposa se chamar Sylvia, de ele ter ouvido uma vez um poema da escritora no rádio, e sentir-se deslocado no mundo, assim como ela. Dessa maneira, recebemos a leitura de um leitor, ou seja, a transmissão da notícia e seu olhar sobre ela:

Além dos muitos poemas, relata o jornal, Sylvia Plath deixa dois filhos, uma menina e um menino ainda pequenos. É fácil imaginar que essas crianças logo vão crescer e alcançar a idade que a mãe tinha quando morreu. Em determinado ponto serão mais velhos que ela e passarão a enxergá-la com olhos de pais, de pessoas que experimentaram as dores e os impulsos a que Sylvia não resistiu, e finalmente, a entenderão, apesar de tudo. (LUNARDI, 2002, p. 97)

Ao construir essa percepção do narrador de que um dia os filhos de Sylvia Plath entenderão as dores e os impulsos a que a mãe não resistiu, Lunardi ainda insere outro dado de natureza biográfica, haja vista parecer aludir ao próprio suicídio que o filho de Sylvia Plath acaba cometendo em 2009, aos 47 anos.

Essa metaficção, assim como “Ginny” e “Ana C.”, caminha para a ambivalência de elementos historiográficos, em torno dos suicídios, atrelados a construções ficcionais marcadas por certas delimitações visíveis, mas que não rompem a malha do texto, como a inserção do jornal em “Victoria”, por exemplo.

Apesar de o suicídio ser o vínculo que une todas essas narrativas, não há julgamentos a respeito das escolhas feitas pelas escritoras. A própria naturalidade com que os suicídios são apresentados marcam uma proposta de conciliação ou abertura de diálogo entre realidade e ficção, levando a refletir sobre o ato de se matar e a escrita que se engendra no signo vida/morte, compartilhamento que Adriana Lunardi faz com a condição e sensibilidade do fazer literário.

3 DOS TEMAS

3.1 Sacrifício e ritual

A ideia de sacrifício trazida aqui, e presente nos contos selecionados, está subjacente a violência contra o indivíduo suicida. E vai de encontro à vontade dele, posto que pode existir sacrifício com o consentimento da vítima, como acontece, por exemplo, em *Édipo Rei*. No mito, o rei precisa encontrar um culpado pela peste que assola Tebas e o destino faz com que a pessoa que procura seja, ou pareça ser – afinal não há provas suficientes –, ele mesmo. Diante dos fatos que apontam para a sua culpabilidade, acerca do incesto e do parricídio, Édipo é acusado pela comunidade e por si mesmo. Por fim, antes de ser imolado, ele mesmo se oferece em sacrifício arrancando os olhos e deixando a cidade para que ela se livre do mal que ele supostamente causou, provocando a ira dos deuses. Assim, o rei de Tebas compactua contra a violência que se dirige a ele, pois se soma à multidão em um movimento contra si.

No caso do nosso trabalho, não é isso necessariamente que ocorre com as personagens estudadas. Tratam-se de indivíduos que têm suas vontades anuladas e suas vidas retiradas em prol de um desejo violento e de uma atuação da coletividade. Apesar de reunirmos o *corpus* em torno de um eixo, o suicídio, é necessário deixar claro que a anulação das vontades e/ou participação do corpo coletivo nessas ocorrências se dá(ão) de maneiras variadas e com objetivos, muitas das vezes, distintos. Esse fato só reforça a vivacidade do conto de hoje, fazendo dele uma narrativa tipicamente apropriada à representação da vida contemporânea em suas intermitências e sobressaltos. Mesmo assim, é na palavra entrecortada, na brevidade da narrativa que as lacunas aparecem, abrindo margem para um possível diálogo com uma história da literatura em que estão interligadas questões de ordem estética, social, cultural, filosófica, dentre outras.

Nesse tópico analisaremos as configurações do sacrifício presentes nos contos “A ponte o horizonte”, de Marcelino Freire, e “Um discurso sobre o método”, de Sérgio Sant’Anna. É importante deixar claro que estamos tomando essas duas narrativas a título de exemplificação, pois nelas os processos sacrificiais encontram-se mais explícitos. A ideia de sacrifício aparece ainda em outros contos de nosso *corpus*, tais como: “A quem interessar possa” e “Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô”, de Caio Fernando Abreu e “Meu tio tão só”, de Antônio Carlos Viana.

Segundo Girard (2004), se existe uma ordem normal nas sociedades, é fruto de uma crise anterior que geralmente é solucionada de forma coletiva a partir da violência. Ela, natural do ser humano, contudo cerceada pelos moldes da vida em sociedade, necessita vir à tona de alguma maneira. O suicida é aquele que chama atenção e causa repulsa, é o “estrangeiro”, o diferente e indiferente perante o corpo social. Dessa forma, constitui uma vítima sacrificável. Sua morte pode ser vista como um artifício que enganará, temporariamente, a violência acumulada na comunidade e que a todo momento ameaça aniquilá-la. Assim, há na sociedade, o reestabelecimento de uma ordem, advinda de uma aparente catarse que o suicídio proporciona, causando desde o choque à curiosidade. Porém, na caoticidade do contexto contemporâneo, esse efeito não possui duração longa. É importante ressaltar que nos contos tudo isso ocorre no campo do simbólico e que a teoria de Girard está sendo adaptada aqui, haja vista o estudioso não adentrar na seara do suicídio.

No conto “A ponte o horizonte”, já apresentado anteriormente, quando o homem está para saltar da ponte, as pessoas da multidão começam a lançar perguntas para o suicida (o que ele foi fazer ali; por quê?) até que alguém diz para ele pular, ao que ele responde: “Pula?! Ah, meu amigo, ninguém vai me mandar. Pulo quando eu quiser pular. A morte é minha” (FREIRE, 2001, p. 114). Percebemos que a liberdade de escolha é uma questão fundamental para o narrador-protagonista: “Quero ficar na minha, livre com a minha consciência. O voo é meu, livre. A queda é minha, livre. A morte eu escolho morrer [...]. A vida só a gente pode aliviar” (FREIRE, 2001, p. 113-114). Contudo, a multidão fica descontrolada, grita para que o homem pule, começa um corpo a corpo até que o que deveria ser um suicídio se torna um homicídio, pois o homem é empurrado da ponte:

É agora.
 Se continuarem gritando, eu não pulo. Tô dizendo: não pulo. Por favor, silêncio. Por favor, será possível?
 Gente, calma.
 Eta povinho, foda! Vocês vão desabar comigo. Essa ponte não aguenta.
 Puta que pariu!
 Gente, guarda, onde já se viu? Senhor, senhora.
 Brasilzinho de merda! Chega, pára. Que coisa. Não é hora. Gente, nossa!
 Não empurra. (FREIRE, 2001, p. 114-115)

Assim finaliza o conto, a multidão deseja tanto que o homem pule da ponte, que quando ele se nega a fazê-lo, por tratar-se de uma decisão sua e não de outrem, é empurrado por aquela massa humana, ansiosa em satisfazer seu desejo de violência mascarada pela civilidade. O suicida de Marcelino Freire assume características do bode

expiatório descritas por René Girard, na medida em que no percurso da narrativa se indiferencia da multidão e acaba sendo sacrificado por ela.

Semelhante ao pensamento girardiano, em *A farmácia de Platão* (2005), Derrida trabalha o conceito de *pharmakós*, que *a priori* traduz-se por feiticeiro, mágico envenenador. Contudo, o estudioso defende que a sociedade grega atribuiu-lhe outro sentido que consta, inclusive, em dicionários: “aquele que se imola em expiação das faltas de uma cidade (cf. Hiponax; Aristófanes)” (BOISACQ *apud* DERRIDA, 2005, p. 84), ou seja, um bode expiatório. O protagonista do conto ora trabalhado seria *pharmakós* nesse sentido, e no de feiticeiro por conta da inexplicabilidade do seu desejo de se matar, pelo fascínio que exerce e pela revelação agregada ao seu suicídio, a sua vida parece pior que a morte. Não há a utilização de forças mágicas, mas o mistério que ainda envolve o atentar contra a própria vida reveste o ato de uma aura sobrenatural, algo que é próprio do feitiço, fugir à naturalidade. Além disso, o suicida seria um envenenador, pois tem o poder de desestabilizar a organização e preceitos que norteiam a sociedade da qual faz parte, atuando para o bem – que seria uma conscientização e revisão desses padrões para o benefício de todos – e para o mal, pois essa perturbação que ele causa pode levar à ruína.

Outro aspecto a ser ressaltado é a relação veneno/remédio, que pode se aproximar tanto da acepção de feiticeiro quanto de bode expiatório. Ao ser conduzido ao sacrifício para purificação dos males coletivos, o protagonista no conto de Marcelino Freire atuaria como um remédio, contudo, sua morte é gerada pela violência, que é um mal em si mesma, um veneno. Além disso, o próprio suicídio é um mal e pode ser lido como veneno, haja vista a ideia de que pode contaminar, gerar o contágio. Desse modo, sempre que se escolhesse um bode expiatório para remediar males da sociedade, criar-se-ia outro veneno, outro mal a ser remediado, o que geraria um círculo vicioso.

Sobre a acepção do *pharmakós* como bode expiatório, esclarece-nos Derrida:

Comparou-se o personagem do *pharmakós* a um bode expiatório. O *mal* e o *fora*, a expulsão do mal, sua exclusão fora do corpo (e fora) da cidade, tais são as duas significações maiores do personagem e da prática ritual. [...]

Os *pharmakoí*, uma vez afastados do espaço da cidade, os golpes deviam expulsar ou atrair o mal para fora de seus corpos. Também eram queimados como forma de purificação (*katharmós*)? Nas suas *Mil Histórias*, referindo-se a alguns fragmentos do poeta satírico Hiponax, Tzetzes descreve assim a cerimônia: “O (ritual do) *pharmakós* era uma dessas antigas práticas de purificação. Se uma calamidade se abatia sobre a cidade, exprimindo a cólera de deus — fome, peste ou qualquer outra catástrofe —, o homem mais feio de todos era conduzido como que a um sacrifício como forma de purificação e remédio para os sofrimentos da cidade”. (DERRIDA, 2005, p. 79-80, grifo do autor)

O suicida do conto “A ponte o horizonte” parece se encaixar bem no conceito de *pharmakós*, pelo que demonstramos acima e por constituir um mal ao romper com uma ordem estabelecida socialmente: não se deve atentar contra a própria vida, não é algo natural. Seu ato é pior que a morte, é morte desejada, buscada, enquanto o natural é temê-la, fugir dela. O indivíduo que se suicida é um monstro, um arauto da crise de categorias (COHEN, 2000) anunciando que as coisas não estão bem e sendo, ele mesmo e seu ato desesperado, a revelação disso. Assim, a multidão parece se precipitar contra esse sujeito, não apenas para dar vazão à violência contida, mas também na tentativa de expurgar o mal que o suicida anuncia e representa, purificando o corpo social que retomará a sua ordem.

O conto “A ponte o horizonte” é construído apenas com a voz do narrador-protagonista. Sabemos das falas e ações dos seus interlocutores por meio das respostas que ele direciona às pessoas e observações sobre o que o cerca. Desse modo, a indiferenciação, para nós leitores, já começa pela voz narrativa, todos são um só. Ademais, as agressões verbais lançadas pela multidão e replicadas pelo homem e vice-versa também os aproxima. De um ponto de vista discursivo e material, ambos são metonímia um do outro. Talvez por isso o sentimento de propriedade do corpo e do discurso faça com que a população empurre o homem. Por esse viés, é a coletividade que se joga da ponte no corpo da personagem, mas a morte de fato ocorre apenas no plano discursivo com o silenciamento do suicida. A suposta necessidade do “um” é a expectativa do “todo”, justificando o processo metonímico que indiferencia ambos. São (pro)nomes indefinidos que só ganham luz quando chegam a esse extremo, talvez por isso seja tão complexa a fixação de uma identidade que signifique as personagens e suas ações dentro de um plano regular de narrativa de mundo.

Há elementos que nos permitem pensar que o homem faz parte da classe trabalhadora e decide se matar em seu horário de almoço, tais como o trecho em que o homem fala: “O que um homem vem fazer, sozinho, numa ponte, meio-dia? Ensopado, fodido como eu?” (FREIRE, 2001, p. 113). Grande parte das pessoas que estão na ponte, também estão em seus horários de almoço, haja vista ele ordenar: “Voltem para o trabalho. Corram para os bancos” (FREIRE, 2001, p. 114). Aqui percebemos uma crítica explícita ao capitalismo e parece ser esse o tom de toda a revelação que o suicídio do protagonista parece anunciar.

Dessa forma, a indeferenciação entre a multidão e o homem é afirmada tanto pela voz narrativa quanto pelo trabalho, classe, situação econômica. Girard nos diz que “se a violência uniformiza realmente os homens [...] então qualquer um deles pode se transformar, em qualquer momento, no duplo de todos os outros, ou seja, o objeto de uma fascinação e de um ódio universais” (GIRARD, 1998, p. 104). Assim, é possível pensar que o suicida de Marcelino Freire é transformado em bode expiatório pela multidão, justamente por ser parte dela, tão igual que passa a ser diferente. A sociedade precisa encontrar um culpado, então todos se igualarão hostilizando-o, assumindo os mesmos sentimentos em relação a esse indivíduo ao qual inconscientemente atribuem alguma culpa pela crise, no caso do conto, devido ao contexto temporal, parecem ser conflitos presentes na contemporaneidade. Nestes se insere a questão do sujeito trabalhador, explorado e inseguro com relação ao futuro, pois além da baixa remuneração e do excesso de trabalho, são mínimas as garantias de permanência. Somado a isso, o sujeito se vê sem uma definição identitária que vá além da mera “mão de obra”, o que se agrava quando o trabalho é braçal, pois o indivíduo se torna invisível perante a sociedade.

Na mesma linha denunciativa de Marcelino Freire, Sérgio Sant’Anna, em “Um discurso sobre o método”, outro conto já analisado, trará o limpador de janelas que tem sua pausa no trabalho confundida com uma tentativa de suicídio. Acostumado à invisibilidade, o rapaz duvida que estão olhando para ele e procura em todos os lados o motivo de tanta atenção. Todavia,

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 fato é que na marquise em que se encontrava, diante da multidão lá embaixo, suas aflições afloraram, juntamente com uma forma de aniquilá-las: matando-se. O rapaz cogita tirar a própria vida 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).

As pessoas gritavam para que ele pulasse. Então, embora não estivesse entendendo bem tudo que estava se passando, esse mal entendido permite que ele reflita sobre sua

vida, a sociedade, e modifica sua visão de mundo. O próprio rapaz reconhece o sacrifício que representa para as pessoas sedentas pela sua queda: “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” (SANT’ANNA, 1989, p. 92-93).

Além de reconhecer a necessidade do sangue para que a sociedade se mantivesse apaziguada, o que corrobora com o pensamento de Girard do sacrifício como expansão da violência humana reprimida pelas molduras da sociabilização, da civilidade, também há o reconhecimento do protagonista com a multidão, reforçando a ideia da indiferenciação necessária no mecanismo do bode expiatório.

Agamben (2007) problematiza o conceito romano de *homo sacer* (em livro homônimo), sobre o qual repousa a seguinte contradição: “[...] o *homo sacer* pertence ao Deus na forma da insacriticabilidade e é incluído na comunidade na forma da matabilidade. *A vida insacriticável e, todavia, matável, é a vida sacra.*” (AGAMBEN, 2007, p. 99, grifo do autor).

Em Roma, o *homo sacer* não podia ser sacrificado, era impuro ou propriedade dos deuses, todavia qualquer indivíduo da comunidade que o matasse, não cometia sacrilégio, não era julgado ou condenado pelo ato (AGAMBEN, 2007). Ao que Agamben questiona: “O que é, então, a vida do *homo sacer*, se ela se situa no cruzamento entre uma matabilidade e uma insacriticabilidade, fora tanto do direito humano quanto daquele divino?” (AGAMBEN, 2007, p. 81). Enquanto é proibido violar qualquer coisa sagrada, ao mesmo tempo é possível matá-lo, essa é a ambiguidade do sagrado:

Existem duas espécies de sagrado, o fasto e o nefasto; e não somente entre as duas formas opostas não existe solução de continuidade, mas um mesmo objeto pode passar de uma a outra sem alterar sua natureza. Com o puro se faz o impuro e vice-versa: a ambiguidade do sacro consiste na possibilidade desta transmutação. (DURKHEIM apud AGAMBEN, 2007, p. 86)

Assemelhando o suicida, de modo geral, ao *homo sacer*, vemos que enquanto está vivo o suicida não é sagrado, é matável. É um impuro que se faz puro. Sua sacralidade parece ocorrer pós-morte em forma de redenção da comunidade, semelhante ao sucedido com Édipo que, após servir de bode expiatório em Tebas, retira-se para Colono, sendo depois convidado a regressar, porque devido ao seu sofrimento, havia se tornado sagrado. No contexto da narrativa, o suicida não pode ser e não é sacrificado, mas ele pode e é

morto impunemente. Não há uma divindade para reivindicar sua propriedade, e mesmo que houvesse, sendo *homo sacer*, seu assassinato não seria punido.

O intento de Agambem é mostrar como o princípio *homo sacer* é originário do princípio político, no qual o poder soberano é o incondicional poder do pai estendido a todos os cidadãos. “Não se poderia dizer de modo mais claro que o fundamento primeiro do poder político é uma vida absolutamente matável, que se politiza através de sua própria matabilidade” (AGAMBEN, 2007, p. 96). Desta feita, eliminando a questão religiosa, resta ao *homo sacer*, apenas a morte impunível, uma exceção que está incluída na ordem política, organizadora das nações ou estados. Matar um suicida não caberia uma sanção, ele é “objeto de uma violência que excede tanto a esfera do direito quanta a do sacrifício” (AGAMBEN, 2007, p. 91).

Sabemos que em nossa leitura, estamos tomando sacrifício em um sentido simbólico, pois, como argumenta La Cecla:

Na Modernidade, o princípio da sacralidade da vida se viu, assim, completamente emancipado da ideologia sacrificial, e o significado do termo sacro na nossa cultura dá continuidade à história semântica do *homo sacer* e não à do sacrifício (daí a insuficiência das desmistificações, ainda que justas, hoje propostas por várias partes, da ideologia sacrificial). O que temos hoje diante dos olhos é, de fato, uma vida exposta como tal a uma violência sem precedentes, mas precisamente nas formas mais profanas e banais. O nosso tempo é aquele em que um *week-end* de feriado produz mais vítimas nas auto-estradas da Europa do que uma Campanha bélica; mas falar, a propósito disto, de uma "sacralidade do garde-rail" é, obviamente, apenas uma definição antifrástica (LA CECLA apud AGAMBEN, 2007, p. 118-119).

Desta forma, não há um sacrifício propriamente dito nos contos apresentados, e sim violência. Homicídio avalizado por um poder político que não aparece explicitamente nos contos, mas que está lá justamente como ausência, como permissão para a violência, pois vê no suicida alguém conveniente para ser morto. E essa conveniência pode ser um tanto arbitrária, pois “se hoje não existe mais uma figura predeterminável do *homo sacer*, é, talvez, porque somos todos virtualmente *homines sacri*” (AGAMBEN, 2007, p. 121). Nesse caso, é totalmente compreensível a postura da multidão em relação ao protagonista de “Um discurso sobre o método”. Ela enxerga nele o *homo sacer* em potencial, alguém que se indiferenciava do agrupamento e de repente se destaca por conta da suposta tentativa de suicídio, atraindo para si a atenção das pessoas, tal qual uma válvula de escape muito oportuna para esses indivíduos darem vazão à violência e, possivelmente, aos seus próprios desejos de fugirem da vida.

É interessante notar no conto que o rapaz, já de posse de uma consciência social, enfim, consegue expressar-se verbalmente, contudo, ou por isso mesmo, é dado como louco. A classe trabalhadora não pode falar com sua voz, esclarece o narrador em tom crítico (SANT'ANNA, 1989, p. 103). Não obstante, é bem comum relacionar o suicídio à loucura, talvez porque seja 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”.

A consciência que o miserável limpador de janelas consegue acessar diante do seu suicídio eminente o faz ver um outro nele mesmo, mais crítico e reflexivo. O fato do rapaz conseguir acessar a razão só reforça o diagnóstico de louco que as pessoas ao redor desejam lhe dar. Esperançosamente, porém, o narrador cria uma abertura de que, do engano do suicídio e o tempo que o rapaz terá para pensar enquanto estiver internado no hospital psiquiátrico, surgirá uma junção do seu eu com “outro”, recém-surgido, então eles serão um só e falarão com a mesma voz.

Seria possível também pensar que Marcelino Freire e Sérgio Sant'Anna sacrificam suas personagens suicidas, pois as criam no ritual da escrita e as matam, removendo, inclusive, a escolha do suicídio. Haja vista que ambas não retiram a própria vida, mas morrem: o homem de “A ponte o horizonte” é empurrado, reforçando a ideia do sacrifício que possibilita a catarse momentânea da violência; já o limpador de janelas de “Um discurso sobre o método” é morto simbolicamente, pois aquelas pessoas que gritavam “pula” o colocaram diante da possibilidade do suicídio, e a partir disso, o rapaz pôde reavaliar seu estar/ser no mundo, despertando nele uma consciência de si e de todo o contexto caótico em que vivia.

Esse despertar foi uma morte simbólica, um despertar para uma outra vida, pois ele já não era mais o mesmo. Tanto que, para marcar bem essa transição de identidades, há a troca de vestimenta, ele retira o uniforme da empresa e veste o do hospital psiquiátrico. Destacando, dessa maneira, uma morte social e uma, suposta, reinvenção de si que culminaria em um “eu” mais voltado para si e autoconsciente.

Podemos comparar a morte dos dois sujeitos dos contos à morte de Sócrates, apresentada nos *Diálogos* de Platão (1972). Constituiriam todos o *pharmakós*. Sócrates é julgado e condenado. Sua punição seria beber cicuta, veneno letal, ou seja, ele morreria pelas próprias mãos. Além disso, ele poderia ter evitado a condenação de várias formas, inclusive defendendo-se, mas optou por não o fazer, justificando questões morais. Os protagonistas dos contos desejam a morte como fim da vida, ou fim de uma vida, mas não conseguem realizar sua vontade e sim realizam a vontade de uma coletividade que os

mata. Sócrates, por sua vez, não tinha a morte como uma vontade, contudo, permite-a, realizando-a com as próprias mãos.

Apesar das diferenças, os três casos são norteados pela ideia de bode expiatório e também pela noção de feiticeiro, envenenador. O feitiço de Sócrates estaria na sua sabedoria, já nos protagonistas dos contos, na revelação, na aura sobrenatural e fascínio do suicídio. Além disso, são ao mesmo tempo remédio e veneno, o mal que aplacam quando sacrificados traz outro mal em si: a violência, criando uma cadeia incessante. Outro aspecto é que tanto Sócrates quanto as personagens seriam envenenadores, na medida em que perturbam as funções vitais da comunidade em que se inserem, atuando para o bem e para o mal.

Origem da diferença e da partilha, o *pharmakós* representa o mal introjetado e projetado. Benéfico enquanto cura — e por isso venerado, cercado de cuidados —, maléfico enquanto encarna as potências do mal — e por isso temido, cercado de precauções. Angustiante e apaziguador. Sagrado e maldito. (DERRIDA, 2005, p. 80, grifo do autor)

A condenação grega do *pharmakós* acontecia regularmente no sexto dia das Targélias. Sócrates também nasceu neste dia, o que pode tornar o fato irônico ou ligá-lo com a ideia de destino, tão forte na cultura grega. Apesar do filósofo ser visto como um mal, escolhido para perecer e purificar a cidade, não podemos deixar de ressaltar que esse espécime tão notável de bode expiatório é morto por meio do suicídio, quer pelo veneno que ingere, quer pela defesa que nega em prol de suas crenças. Sócrates e os protagonistas dos contos são resistentes, não cedem, e por isso são destinados à morte.

Retomando a noção de sacrifício, é possível conceber que os autores dos contos ora trabalhados sacrificam suas personagens visando a criação de um efeito que vai além de questões estéticas: a denúncia que perpassa a “imortal demanda por regimes punitivos novos e melhorados com os quais se possa atormentar os corpos dos bodes expiatórios” (BAUMAN, 2008, p. 13). A crítica evidente que sustenta ambos os contos é um despertar que pode alcançar a nós leitores, uma espécie de apelo para que todo o contexto sobre o qual as narrativas foram construídas possa ser repensado no âmbito do real. A partir da concepção contemporânea, atribuída a esses contos, são levantadas problemáticas vigentes como: o capitalismo abusivo, as disparidades sociais, a superficialidade das relações humanas, a depressão, a violência desmascarada, a necessidade do espetáculo e, por fim, o suicídio como uma via misteriosa, geradora de mais bifurcações.

3.2 Espetacularização

De maneira geral, quando se pensa em suicídio costuma-se associar o evento a algo de foro íntimo, produzido pelo indivíduo e compartilhado de modo particular entre pessoas próximas a ele. Sem grandes divulgações, haja vista a interdição ainda pairar sobre o ato; o desconforto e choque que as pessoas próximas ao suicida costumam sentir; além da regulação da OMS que estabelece formas para noticiar suicídios – em notas obscuras, sem divulgar o método e o local exato – a fim de evitar o contágio. Desse modo, parece lógico supor que a ação de provocar a própria morte estaria na esfera do privado, existindo algumas exceções como, por exemplo, o suicida ser alguém conhecido e a notícia de sua morte ganhar alguma repercussão.

Todavia, é necessário considerar que grande parte dos suicidas criam ambientes, escolhem lugares, vestimentas, modos específicos para retirarem suas vidas. Além de deixarem mensagens para pessoas íntimas ou mesmo estranhas que irão encontrar/resgatar os corpos. Logo, percebemos a criação de um cenário para exibição de uma cena a ser assistida concomitante ao suicídio, ou após ele, por determinados espectadores.

Essa espécie de *modus operandi* não apresenta nenhuma novidade, contudo, na sociedade contemporânea dominada pela mídia, “a imagem, a aparência, o espetáculo podem ser experimentados com uma intensidade (júbilo ou terror) espantosa” (HARVEY, 1992, p. 56). Marquetti afirma que “a possibilidade de os sujeitos viverem [...] o espetáculo da vida pós-moderna, está relacionada a esse jogo de representações, identificações e encenações” (2011, p. 45). Assim, na atualidade, o suicídio também estaria norteador por essas questões, posto que é um acontecimento agregado a problemáticas sociais, culturais e históricas.

Na nossa pesquisa, encontramos, em praticamente todos os contos, aspectos do suicídio associado ao espetáculo, com escolha de cenário, manipulação da cena e preocupação com espectadores. Exploraremos esses pontos em três narrativas do nosso *corpus*: “A ponte o horizonte”, de Marcelino Freire, “O Gorila” e “A suicida”, ambos de Sérgio Sant’Anna. Sabemos que, ao analisar esses vieses nos contos, estamos em um âmbito estético de criação literária que insere na malha textual uma outra elaboração da personagem na “montagem” do seu suicídio. Dessa maneira, vemos essa inserção de elementos da esfera do real sendo ficcionalizados e utilizados na composição dos contos.

A inserção dos espectadores, a exemplo, propõe um outro ângulo de observação nas narrativas, a visão do “outro” perante o suicida, não só visão, posto que eles podem

ser decisivos para que o suicídio ocorra ou não. No conto “A ponte o horizonte”, de Marcelino Freire, há um aglomerado de curiosos, sobre a ponte da qual o protagonista pretende saltar, bem como unidades de resgate. Essa atenção aparenta desagradá-lo: “O que vocês estão fazendo aqui? O senhor, a senhora? É. Essa porra de bombeiro e essa merda de polícia? [...] Rua, para suas casas. Voltem para o trabalho. Corram para os bancos” (FREIRE, 2001, p. 113-114).

Essa insatisfação demonstrada contrasta com o local e o horário escolhido pela personagem – uma ponte situada em um lugar movimentado e ao meio-dia – bem como o fato de retardar o pulo ao máximo, possibilitando que mais pessoas se acerquem do espaço e tomem ciência de seu objetivo. Mesmo que negue, fica claro que há a intenção de ser observado, pois há o desejo de transmitir uma mensagem por meio do seu ato, ainda que cifrada. A escolha do cenário e do momento implicam em intervenção dos espectadores, que estão presentes e por isso tendem a ser ativos, tomando parte do espetáculo. Até porque este tende a suprir a necessidade do público de liberar a violência cerceada pelos moldes sociais, o que os faz visualizar no suicida o *homo sacer* ou o bode expiatório, como já vimos.

Outro aspecto que atrai o espectador é a curiosidade, elemento visto por Baudrillard como um movente do consumo de informações, quaisquer que sejam elas na contemporaneidade:

A relação do consumidor do mundo real, à política, à história, à cultura, não é a do interesse, do investimento, da responsabilidade empunhada – também não é a da indiferença total, mas sim a da CURIOSIDADE. Segundo o mesmo esquema, pode afirmar-se que a dimensão do consumo até aqui por nós definida, não é a do conhecimento do mundo, nem igualmente a da ignorância completa: é a do DESCONHECIMENTO. Curiosidade e desconhecimento designam um só e mesmo comportamento global a respeito do real. (BAUDRILLARD, 1995, p. 25, grifo do autor)

Esses aparentam ser os sentimentos dos espectadores em torno do suicídio-espetáculo do conto de Marcelino Freire. Há uma curiosidade mórbida, ao passo que não se busca ou não é possível alcançar algum conhecimento a respeito do fato. Vê-se a imagem, mas nunca é decodificada, como se ela tivesse um fim em si mesma. Guy Debord afirma, inclusive, que “o espetáculo não deseja chegar a nada que não seja ele mesmo” (2013, p. 17). Na esfera da narrativa, é como se o real fosse inacessível, ou as pessoas presentes na ponte o recusassem, visualizando os múltiplos signos que a cena criada pelo suicida tenta transmitir, mas nunca acessando seus significados. O espetáculo é desejado,

a reflexão ignorada, tanto que o conto nos deixa a sugestão de que, impacientes com o atraso do desfecho (o pulo do protagonista), a multidão o empurra, assumindo controle total do espetáculo e conduzindo-o ao final desejado. O ato de, supostamente, empurrar problematiza o “final desejado”, já que a vontade de matar/morrer parece ser maior no público que no protagonista. Esse limite entre o espaço da palavra, representado pelo suicida, e o da ação, pelos espectadores, serve como uma mostra da violência que é praticada para, pelo e com os espectadores por meio dos aparelhos midiáticos.

Somada aos espectadores presentes nos contos, percebemos eventualmente a presença da mídia como propagadora do que, supostamente, não deveria se propagar, pois geraria a contaminação: o suicídio. Assim, as narrativas fornecem ao leitor a ideia de notícias amplificadas e detalhadas sobre suicídios, o que contrasta com a abordagem feita pela mídia real que pouco ou nada noticia sobre o assunto. Ainda em “A ponte, o horizonte”, há menção a fotógrafos e cobertura da cena via helicóptero (FREIRE, 2001, p. 113).

No conto “O Gorila” (2003), de Sérgio Sant’Anna, o suicídio do protagonista alcança uma grande relevância midiática de caráter sensacionalista. A narrativa conta a história de Afrânio Gonzaga, um homem solitário, sob a alcunha “Gorila”, regularmente passava trotes telefônicos de caráter erótico, principalmente para mulheres, algumas das quais ele ligava com certa frequência, chegando a estabelecer vínculos. Acaba sendo enganado por uma de suas vítimas que o leva a crer que a moça para quem ligava estava morta, vítima de câncer, mas que o amou incondicionalmente, não revelando o fato ao Gorila por medo de que ele se decepcionasse com sua aparência. O protagonista, crente ter encontrado o amor verdadeiro, posto que também não se revelava devido a problemas com a própria aparência, resolve cometer suicídio objetivando encontrar sua amada, bem como livrar-se das ameaças que estava sofrendo, pois fora descoberto.

O conhecimento do suicídio não é fornecido a nós leitores pelo narrador. Encerra-se a narração do trote sofrido pelo Gorila e em seguida nos deparamos com uma reportagem de jornal:

“REPORTAGEM ASSINADA NO JORNAL POPULAR *FLAGRANTE*, DE QUARTA-FEIRA, 30 DE DEZEMBRO DE 1998.

Suicida deixa misteriosas mensagens em apartamento na Glória”

[...] ex-dublador de filmes e funcionário aposentado da Justiça do Trabalho, Afrânio Torres Gonzaga, 55 anos, divorciado, cujo corpo foi encontrado impecavelmente vestido com um terno cinza, camisa social branca, gravata azul, meias e sapatos pretos, foi encontrado ontem, às 9 horas da manhã, estendido em sua cama, pela empregada-diarista Conceição Maria da Silva, 38 anos, no apartamento 407 do Edifício

República, à rua Cândido Mendes, 35, na Glória. Espalhadas ao redor do corpo, quatro caixas de Valium, 10 mg, e, caída no chão, uma garrafa de plástico de água mineral, cheia até a metade. Pagou o próprio enterro e vestiu-se para a ocasião. (SANT'ANNA, 2003, p. 177-179)

Essa inserção de natureza jornalística nos transfere para uma instância midiática de natureza sensacionalista. Posto que detalhes do Gorila, como seu nome, idade, endereço completo e situação financeira e afetiva são abordados de um modo invasivo e transmitido por um veículo de comunicação de amplo alcance e que tende a ter suas notícias propagadas via oralidade. Nós, leitores do conto, saímos da instância narrativa sobre o Gorila, a *persona*, e adentramos no universo do sujeito Afrânio, tão contrastante, ainda mais pela modificação da estrutura textual. A abordagem feita pelo jornal é minuciosa no sentido de expor a cena e seu autor/ator, os pormenores do suicídio, ou seja, a notícia parece alcançar maior relevância que o fato em si.

Baudrillard afirma que na pós-modernidade “a informação devora os seus próprios conteúdos. Devora a comunicação e o social” (1991, p. 105). Isso se daria porque a mídia “em vez de fazer comunicar, *esgota-se na encenação da comunicação*. Em vez de produzir sentido, esgota-se na encenação do sentido. Gigantesco processo de simulação que é bem nosso conhecido” (BAUDRILLARD, 1991, p. 105, grifo do autor).

Nesse processo, é importante ressaltar que no conto “O gorila” a mídia amplia o alcance da história, cena e ator, mas ela não é a criadora e sim Afrânio. Ele já alcançara alguma visibilidade como dublador e – quando impossibilitado de continuar a profissão devido a problemas dentários – com a personagem Gorila. A narrativa explicita que há no protagonista o desejo de tornar sua voz conhecida, pois é a única coisa que Afrânio acredita ser bela nele. É com essa finalidade que cria o Gorila, para continuar propagando a sua voz. Dessa forma, assim como faz o jornal a respeito do suicídio, Afrânio também esgota-se na encenação da comunicação, pois era preciso alardear sua voz, as mensagens comunicadas nos trotes eram, no mínimo, algo secundário.

A respeito do suicídio, há o cuidado do protagonista com a aparência de si e do ambiente. Além do uso de medicamentos para provocar a morte, o que acarreta poucos danos ao corpo, há a escolha de colocar-se na cama estendido. A vestimenta formal e a preocupação manifestada em um bilhete solicitando que, após a autópsia, seu corpo fosse vestido com o mesmo traje e recolocados os dentes postiços evidenciam um cenário bastante asséptico, calculado, assim como as antecipações de medidas a serem tomadas após o suicídio.

Ainda no conto de Sérgio Sant’Anna, a morte do Gorila é abordada em um programa de televisão denominado “Histórias urbanas”. O ambiente do programa é extremamente sensacionalista, desde as abordagens aos entrevistados, uso das câmeras, disposição, ordem e sobreposição de imagens até os efeitos sonoros:

Em 29 de dezembro último, Afrânio ou o Gorila, suicidou-se com uma dose letal de barbitúricos, deixando além de duas estranhas mensagens, uma delas em versos livres, um misterioso e lacônico bilhete de despedida (*Uma mão trêmula e peluda surge na tela escrevendo lentamente um bilhete cujos dizeres Amadeo [um dos apresentadores do programa] lê em voz alta.*) “Sou o Gorila, sigo o caminho daquela cujo nome prefiro guardar.” (SANT’ANNA, 2003, p. 192, grifo do autor)

Em seguida, o ator Pedro Fagundes recita o “poeminha livre do Gorila”, ao som do violoncelo. (SANT’ANNA, 2003, p. 192)

Toda essa abordagem apelativa exerce poder sobre as massas e é bastante conhecida em nossos tempos. Contudo, vale lembrar que o elemento suicida nesse contexto nos lança diretamente à ficcionalização, pois a interdição cultural e médica acerca do tema não permite que ele seja abordado pela mídia no formato superexpositivo trazido desde o jornal até o programa de televisão. Até a aparição dessas mídias, a narrativa estava sendo movimentada de acordo com pressupostos de “realidade”, no que concerne aos fatos, às ações e as implicações desse mundo “palpável”, a partir da inserção do jornal e TV explorando o suicídio nos termos sensacionalistas, temos uma desvinculação.

O autor implícito utiliza mídias e abordagens equivalentes a estas, porém inserindo uma temática quase não abordada nesses meios, menos ainda em termos tão expositivos e detalhados. Nesse movimento, nós leitores lidamos com um excesso de informações no plano da narrativa que entra em choque com a realidade que vivenciamos, o que pode nos conduzir a uma série de questionamentos sobre a (não) abordagem do suicídio.

Ainda no conto, reforçando o apelo sentimentalista, são apresentadas entrevistas com uma das mulheres para quem o gorila ligava e com o delegado, tudo mediado pelas perguntas dos repórteres e apresentadores que buscam causar impacto, expor ao máximo e conduzir os entrevistados a situações emocionais limites. Tudo é conduzido sem qualquer ética ou respeito à individualidade de Afrânio ou do Gorila, o que se busca é atingir as massas. Segundo Baudrillard, a televisão seria a

verdadeira solução final para a historicidade de todo o acontecimento. Fazem-se passar os judeus já não pelo forno crematório ou pela câmara de gás, mas pela banda sonora e pela banda-imagem, pelo ecrã catódico e pelo microprocessador. O esquecimento, o aniquilamento alcança

assim, por fim, a sua dimensão estética – cumpre-se no retro, aqui enfim elevado à dimensão de massas. (BAUDRILLARD, 1991, p. 67)

Por esse ângulo, a abordagem sensacionalista, repleta de excessos, conduz o público para o esquecimento da notícia veiculada, afastando-os do Gorila ou de quaisquer vínculos que os telespectadores pudessem vir a ter com o suicida enquanto parte da comunidade. Assim, “estas massas que nos querem fazer crer *serem* o social, são, pelo contrário o lugar de implosão do social. *As massas são a esfera cada vez mais densa onde vem implodir todo o social e onde vêm devorar-se num processo de simulação ininterrupto*” (BAUDRILLARD, 1991, p. 90, grifos do autor). A curiosidade pela intimidade do outro é manipulada e satisfeita pela mídia que supre a necessidade das massas por meio do arrombamento e a violação/degradação da vida/morte do outro. A ênfase, como já foi dito, não está na apreensão de significados, porque

quando uma imagem, ou uma cena, entendida aqui como presente desconectado, tem mais relevância que o contexto presente-passado-futuro, nós estamos diante da fragmentação de sentido. Pois, quando a rede de significações estabelecida pelo sujeito entre os objetos, as imagens, as representações e ele próprio estão implodidos, perde-se o sentido. (MARQUETTI, 2011, p. 45)

Os espectadores do suicídio e mesmo o suicida estariam sob o jugo do presente, da imagem, da aparência e do espetáculo. Não sendo possível acessar a mensagem, o sentido, pois não há distinção entre imagem e realidade. “No espetáculo suicida da era do simulacro, o próprio suicida não é mais sujeito, ele é a imagem, ou a cena, que será veiculada aos espectadores da metrópole, ao vivo, ou através da mídia” (MARQUETTI, 2011, p. 46).

Um outro aspecto que o nosso *corpus* nos permitiu entrever, foi o questionamento que o suicídio-espetáculo lança ao atual padrão de morte ocidental pautado pelo silenciamento e tratamento técnico. Phillippe Ariès, em *História da morte no Ocidente* (1989), apresenta as diversas nuances desse tema, partindo do momento em que era visto como fenômeno sociocultural até transformar-se em fenômeno técnico e ocupar espaços afastados como os hospitais e cemitérios.

O distanciamento da morte e sua transposição para o âmbito do privado difere da Idade Média, por exemplo, na qual “a morte é uma cerimônia pública [...] organizada pelo próprio moribundo, que a ela preside, e lhe conhece o protocolo. [...]. A câmara do moribundo convertia-se, então, em lugar público. A entrada era livre [...]” (ARIÈS, 1989, p. 24). Enquanto na contemporaneidade:

A morte é um fenômeno técnico obtido pela paragem dos sentidos, isto é, de maneira, mais ou menos declarada, por uma decisão do médico e da equipe hospitalar. Na maior parte dos casos, aliás, o moribundo já perdeu a consciência há muito tempo. A morte foi decomposta, segmentada, numa série de pequenas fases, das quais não sabemos, em definitivo, qual é a morte verdadeira, se aquela em que se perdeu a consciência ou aquela em que se cessou a respiração [...] Todas essas pequenas mortes silenciosas substituíram e anularam a grande ação dramática da morte [...]. (ARIÈS, 1989, p. 56-57)

Tendo em vista que a morte natural ou acidental já está na ordem do silenciamento, em que local se posiciona o suicídio presente em nosso *corpus*, ainda mais quando construído em forma de espetáculo? Numa sociedade em que a morte foi higienizada, afastada, negada, criando-se todo um aparato técnico para mantê-la distante e o mais silenciosa possível, construir uma narrativa com suicídios constitui uma abertura, talvez a exposição de um conflito social maior no qual essa morte provocada e encenada se insere. Afirma Marquetti que o suicídio-espetáculo pode ser um evento que descobre uma das fissuras na sociedade contemporânea e que permite revelar um padrão cultural diverso, trazendo a morte para o meio social e elaborando-a de forma diferente, contrariando a padronização cultural da morte no Ocidente (2011, p. 18).

Um dos contos que destacamos a fim de exemplificar nosso argumento é “A suicida”, de Sérgio Sant’Anna. A narrativa se passa em Praga, cidade notadamente turística, ao passear à noite pela famosa Ponte Carlos, o narrador se depara com uma jovem, Giorgya, prestes a pular da ponte. Ele a salva, jantam juntos e objetivando não deixá-la sozinha depois da tentativa de suicídio, a leva para o hotel no qual está hospedado. O narrador e a moça se relacionam sexualmente e pela manhã ele percebe que a moça havia sumido deixando seus pertences no quarto juntamente com um bilhete. Imediatamente o narrador vai procurá-la na Ponte Carlos e ao chegar ao local nota certa aglomeração, questiona o motivo e alguém diz que uma moça acabara de pular da ponte, ele, supondo que seja Giorgya, inquiriu sobre as características da moça tentando fazer um comparativo, ao que é abordado por um policial:

O senhor Vanstadt tirou uma foto com o seu celular no momento exato do salto da mulher e transmitiu-a, há pouco, para meu aparelho. Vou mostrá-la ao senhor, que poderá confirmar se conhece essa pessoa. [...] A imagem que Vanstadt transmitira ao policial era de Giorgya a meio caminho entre a ponte e a água. Ela se projetava de pé e era vista de perfil. Reconheci finalmente seu rosto, os cabelos negros esvoaçando, mas era também seu corpo magro que eu identificava, com meu paletó de pijama, inconfundível, sofrendo a ação do vento e deixando à mostra as coxas de Giorgya e sua calcinha grená. (SANT’ANNA, 2011, p. 56)

O autor implícito poderia não ter tratado de suicídio, ou não tê-lo levado a cabo depois do resgate do narrador, mas optou pela morte de Giorgya. Esta, por sua vez, poderia ter retirado sua vida de diversas maneiras, mas escolheu tornar seu suicídio um evento público, escolheu um local belo, de muita visibilidade, frequentado por turistas e amantes da arte do mundo inteiro. A estética do cenário aproxima-se do perfil de Giorgya na medida em que a moça traz características dos poetas 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 cuidado com a estetização de sua morte é anunciado desde o resgate feito pelo narrador: “Percebi que seus lábios estavam pintados com um batom vermelho e espantei-me que uma mulher pudesse pintar-se até mesmo para morrer” (SANT’ANNA, 2011, p. 45).

O suicídio de Giorgya não é apenas público, é também estetizado pela personagem e pelos elementos que a envolvem na narrativa, como o fato de o corpo da moça após emergir das águas aprisionar-se em uma obra de arte:

[...] a aglomeração de pessoas se transferira para o outro lado da ponte Carlos. [...] De outros barcos, da ponte e do cais junto ao museu, muitas pessoas tiravam fotos e filmavam. [...] O corpo de Giorgya estava preso na escultura de Jeronimous em que Jean-Luis, o corcunda, se debatia nas águas [...] afogando-se diante da imagem de Béatrice, a pianista, que, em sua cadeira, reinava sobre a dupla tragédia: a escultórica, da obra de Jeronimous, e a real, da jovem suicida. [...]. Giorgya acabara por obter uma permanência artística, pois sua passagem pela obra fora fartamente documentada e tudo ia se multiplicando pela rede mundial de computadores, talvez para todo o sempre. (SANT’ANNA, 2011, p. 58-63)

Os espectadores se deparam com um espetáculo estético e cruel, o corpo da moça se torna uma obra de arte após ser levado pelas águas e se instalado na escultura de ferro. A imagem suplanta a ação e se reproduz infinitamente pela internet. Embora não esperasse esse desfecho tão improvável, Giorgya foi arquiteta de sua morte, deu a esta não apenas visibilidade pública, mas buscou estetizá-la tornando-a bela.

Traçando um comparativo entre a morte na Idade Média e o suicídio-espetáculo na contemporaneidade, Marquetti, em *O suicídio como espetáculo na metrópole* (2011), afirma que tanto o moribundo de outrora, quanto o indivíduo que se suicida em locais públicos, diante da morte anunciada, são senhores das suas mortes, eles as gerenciam, escolhem, preparam o ritual e os apresentam aos seus respectivos espectadores.

Acreditamos que esses contos dotados de suicídios em locais abertos retiram a morte do domínio do privado e a colocam no público, restaurando-lhe seu aspecto

sociocultural e dramático. A transgressão ocorre no momento em que a narrativa traz ao palco um tema recalcado na nossa sociedade, construindo personagens que rompem e assim questionam o silenciamento em torno da morte, executando, para tanto, espetáculos que custam suas próprias vidas.

3.3 O (des)tratamento do corpo

Quando pensamos em corpo e em suicídio, primeiramente entrevemos um mal, ou uma ação dirigida contra o corpo para pôr fim à vida. Esse ato é deveras uma agressão contra si? O corpo deve ser punido, ou antes ele é apenas um instrumento para se atingir um fim? Qual seja, uma saída de emergência ou mesmo uma forma de agredir os outros. São muitas as possibilidades. De modo geral, o corpo é o que materialmente as pessoas têm em comum, assim, o indivíduo que fere seu corpo, ou o mata, de certa forma, está agredindo a humanidade inteira, numa espécie de metonímia. Não só porque o “normal” é a superioridade do instinto de sobrevivência perante o instinto de morte, como também pelo fato desse sujeito expor uma fissura no *modus vivendi*, deixando claro que ele é inaceitável, sendo a morte preferível. Assim, o sujeito problematiza e traz incômodos questionamentos sobre a vida, retirando a sociedade de sua zona de conforto tantas vezes maquinal.

A vida e a morte se dão no corpo, o estar no mundo é corporal. Mesmo quando somos privados de nossas faculdades mentais, nosso corpo existe, interage, ocupa espaços. Um indivíduo que teve morte cerebral ainda está vivo, pois seu corpo permanece funcionando, mesmo que dependente de aparelhos. O fato é que a morte só acontece com a perda completa das funções vitais e o intelecto se subordina ao corpo, depende dele para existir. No suicídio para-se o organismo, a vida e todos os contextos de interação social. Esse parar é um exercício de poder e controle sobre o corpo, um ato de liberdade que vai de encontro a leis morais, religiosas e biológicas. Sim, porque, biologicamente, o corpo luta para existir, sobreviver, apesar de sabermos que seu destino é a morte e o natural é enfraquecer-se na medida em que o tempo avança, o organismo resiste. Desta maneira, a desistência da vida se dá na psique do indivíduo, que condiciona o corpo a agir contra si mesmo, sendo, concomitantemente, instrumento e alvo da ação, o que, em termos freudianos, seria a pulsão de morte, Tânatos, subjugando a pulsão de vida, Eros. Em *Além do princípio de prazer*, Freud aponta a permanência da vida como um equilíbrio entre as

duas pulsões, pois “ambas as classes de instintos, tanto Eros quanto o instinto de morte [...] teriam estado operando e trabalhando um contra o outro desde a primeira origem da vida” (FREUD, 1996a, p. 218).

Na história ocidental, o corpo foi visto de diversas maneiras. A princípio, com Platão (2001, p. 317-362), o corpo era um problema, pois no mundo da matéria residia o mal e o bem, no mundo das ideias, gerando uma dicotomia entre corpo e alma. Na Idade Média, essa visão permanece, mas ganha novos adjetivos. O corpo passa a ser fonte de pecado, culpa e medo. Isso soa paradoxal se pensarmos que o cristianismo é baseado no corpo, só que o de Jesus Cristo. Assim, ao mesmo tempo que o corpo é mal, há o corpo sagrado, mutilado pela força de outros corpos, estes maus, escolhido para morrer também por outros homens maus. A morte de Jesus, que também pode ser vista como um suicídio altruísta se considerada a classificação de Durkheim (2000) – pois Jesus poderia tê-la evitado e não o fez, sacrificando-se pela crença de que salvaria a humanidade – purifica o corpo mal, é esse o preceito da comunhão.

Descartes (2006) relaciona corpo e alma, mas os torna distinguíveis, como podemos ver expresso na sentença “Penso, logo existo”, a qual estabelece que o único ato realmente verdadeiro é o pensamento, sendo todo o resto, inclusive a matéria, passível de dúvida. Seguindo esse raciocínio, Descartes postula que a nossa consciência e o nosso corpo são entidades diversas que se relacionam por meio da glândula pineal, a sede da nossa alma. Spinoza, finalmente, elimina a dicotomia na *Ética* (2009), determina que homem, alma e corpo são uma coisa só. Marx vai trabalhar o corpo da fábrica, o qual possui técnicas e está desconectado da sua realidade natural:

o corpo coletivo dos trabalhadores funcionando como força produtiva “ciclópica” e a aparelhagem técnica do sistema de produção do maquinismo industrial capitalista. Naquilo que Marx chama “o *corpo* da fábrica, o maquinismo”, se opera a integração completa do corpo coletivo dos trabalhadores (a subjetividade produtiva) no complexo maquínico (a objetividade produtiva). (BRÖHM, 2007, p. 343)

Essa noção moderna de corpos maquinais, integrados entre si e aos aparelhos industriais, denota a existência de um corpo adestrável, engrenagem, assim como as peças que (se) movem (n)a máquina industrial. O corpo faz o sistema funcionar, ele é técnico, seus movimentos calculados e ajustados para desempenhar uma função com total eficácia. A interação entre os corpos também é fundamental para a produção. Nesse ponto podemos perceber resquícios do sentido de comunidade, em que o indivíduo se sente parte de um todo, configurando uma existência coletiva.

Esse cenário de integração ao meio social começa a ser modificado na própria modernidade, passando a definição de corpo a implicar que “o homem esteja separado do cosmo, separado dos outros, separado de si mesmo. O corpo é o resíduo desses três retiros” (LE BRETON, 2011, p. 71). Nesse sentido, há um esvaziamento dos suportes que costumavam ancorar o corpo, inclusive ele mesmo. Na contemporaneidade, somada a essa situação está a variedade de saberes que tentam teorizar sobre o corpo, constituindo uma teia fragmentada, pois os indivíduos tomam variadas ideias que muitas vezes se contradizem. Assim, a imagem que o sujeito tem do seu corpo nunca é coerente ou inteira (LE BRETON, 2011, p. 139). “Sua liberdade de indivíduo e sua criatividade alimentam-se dessas incertezas, da permanente procura de um *corpo perdido*, que é, de fato, aquela de uma *comunidade perdida*” (LE BRETON, 2011, p. 139, grifo do autor). Essas noções de liberdade, corpo perdido e comunidade perdida, estão presentes na produção contística brasileira contemporânea que trazem o tema do suicídio.

Nas narrativas estudadas, em que o suicídio é concretizado, há uma ênfase no uso que as personagens fazem do corpo, sendo este instrumento e vítima do atentado. Matando o corpo, as personagens comunicam, simbolizam sua relação consigo e com o mundo. Essa busca da morte do corpo pode ser lida, nos contos, como uma hostilidade contra si, uma fuga, pois o organismo é o que se tem de mais próprio; pode ser uma ação contra outros humanos próximos, ou a humanidade de modo geral, valendo-se do fato de que a constituição física é a mesma, carne e sangue; pode ser também a eliminação do ícone representativo (corpo) pelo qual a sociedade os julgava. Para a análise do tratamento do corpo, analisaremos como exemplos contos em que é possível estabelecer uma maior discussão acerca do corpo, são eles “Ginny”, de Adriana Lunardi, “Uma branca sombra pálida”, de Lygia Fagundes Telles, “Penélope”, de Dalton Trevisan, “O caos do porto”, de Lucienne Samôr e “O gorila”, de Sérgio Sant’Anna.

Em “Ginny”, Adriana Lunardi ficcionaliza o suicídio de Virgínia Woolf, descrevendo a difícil superação do corpo na busca pela morte. A personagem resolve cometer suicídio afogando-se em um rio, para tal empreitada deposita uma pesada pedra no bolso do seu casaco. Virgínia tem tudo planejado, a pedra, o *modus operandi* e o local foram pensados e escolhidos de antemão. O que ela não antecipa é a dificuldade na execução do seu plano, pois tem quase sessenta anos e possui limitações físicas, necessitando de uma bengala para auxiliá-la na locomoção. Além disso, o terreno lamacento do rio a desestabiliza, levando-a à queda duas vezes. Na primeira, o narrador assinala: “Em tudo que havia previsto de impedimentos e empecilhos, Virgínia jamais

considerara a traição do próprio corpo” (LUNARDI, 2002, p. 15). Parece que a personagem acredita que o corpo deveria auxiliá-la, esforçar-se no atentado contra si próprio, mas ele tomba pela segunda vez, e agora a pedra cai sobre seu corpo, ferindo-lhe todos os membros. Mesmo machucada, o “esforço desesperado de Virgínia ignora as reações do corpo” (LUNARDI, 2002, p. 18) e ela avança esforçadamente pelas águas até que cansada decide lançar de vez seu corpo, afogando-se.

É interessante notar a luta do corpo pela sobrevivência do ideal de morte. A personagem se esforça para morrer com a dignidade que planejou. A motivação de tal ato perpassa o corpo e a mente, pois Virgínia ouve vozes há muitos anos e isso a desespera. Havia tentado diversos tratamentos médicos ao longo da sua vida, mas a piora era evidente, as vozes “eram tantas que já tinham fugido ao invólucro frágil de sua imaginação para instalar-se no corpo inteiro, especialmente junto aos brincos, no lóbulo das orelhas” (LUNARDI, 2002, p. 16). Apesar de o narrador enfatizar nas cenas apresentadas a relação de Virgínia e seu corpo, não podemos deixar de notar que ela não parece ter tanta consciência dele, posto que não o considera um empecilho na elaboração do suicídio. David Le Breton (2011, p. 192) afirma que na atualidade “parece que o corpo apaga-se, que ele desaparece do campo da consciência diluído no quase automatismo dos ritos diários”. Talvez por isso a personagem o tenha esquecido nesse momento, pois

O corpo não transparece verdadeiramente à consciência do homem ocidental a não ser, exclusivamente, nos momentos de crise, de excesso: dor, fadiga, ferimento, impossibilidade física de cumprir determinado ato ou ainda a ternura, a sexualidade, o prazer, ou para a mulher, por exemplo, durante a gestação, as regras etc. (LE BRETON, 2011, p. 195)

Ainda que sua enfermidade mental atinja também o seu corpo, e essa é apresentada como sua motivação para o suicídio, Virgínia aparenta precisar chegar ao extremo da impossibilidade física para perceber sua estrutura corpórea como limitada, como um instrumento que utiliza para se autodestruir, calando assim as vozes que a atordoam e também a dela própria. A respeito da decisão da personagem ser pautada apenas na sua escolha, sem qualquer culpa por que ou quem deixa para trás e sem apelos metafísicos, podemos pensar que se deve ao fato de o corpo na contemporaneidade ser território da posse do sujeito que torna-se cada vez mais individualista e desligado, como já apontamos, do cosmo e do outro. Essa postura corroboraria com a decisão do indivíduo de atentar contra a própria vida, pois “faz do corpo o recinto do sujeito, o lugar de seu limite e de sua liberdade, o objeto privilegiado de uma fabricação e de uma vontade de domínio” (LE BRETON, 2011, p. 18).

Nos contos, o sujeito também pode matar seu corpo com o intuito de atingir a outrem, é o que ocorre em “Uma branca sombra pálida” (1995), de Lygia Fagundes Telles. Na narrativa, Gina se mata cortando os pulsos com uma tesourinha, a mesma que utilizara para podar as rosas de Oriana, moça com a qual mantinha um relacionamento. No momento em que executava essa tarefa, a mãe, que já não suportava mais ver as duas jovens juntas, dá o ultimato à Gina: ou ela ou eu. Vítima da homofobia da mãe, a garota opta pela terceira via: o suicídio. A esse respeito pensa a mãe:

[...] foi suicídio. Acho que queria apenas me agredir, seria uma simples agressão mas desta vez foi longe demais. [...]. Até hoje me pergunto por que ela escolheu o Domingo de Páscoa. Sem ressurreição. [...]. Em nenhum momento me ocorreu que além das duas saídas que lhe ofereci, havia uma terceira. Que foi a que ela escolheu, cortar com aquela tesourinha, tique! o fio da vida no mesmo estilo oblíquo com que cortara os caules. (TELLES, 1995, p.132-138)

O suicídio de Gina parece ser um exercício de controle sobre sua vida e seu corpo ante a intransigência da sua genitora que impossibilita o relacionamento da moça com Oriana. É por meio do corpo, seu mas ao mesmo tempo sob a custódia da mãe, que Gina regula seu destino. Entre permanecer viva, diante de escolha brutal, ela opta pela morte para não ser objeto de disputa. Assim, afronta e exige domínio de si, ao passo que se pune e se limita para punir e limitar a mãe.

No mesmo sentido de fazer sofrer o outro por meio do suicídio está “Penélope” (1991), de Dalton Trevisan. O conto traz uma senhora idosa que se mata após sofrer com as suspeitas de traição que o marido lhe dirige devido a algumas cartas anônimas que recebe diariamente. A senhora é inocente, mas o seu cônjuge não acredita, chegando a comprar uma arma e apontar para ela. Magoada, um dia ela mesma utiliza a arma e se suicida.

A velha ali na cama, revólver na mão, vestido branco ensanguentado. Deixa-a de olho aberto. Piedade não sente, foi justo. [...] A mulher pagou pelo crime. Ou – de repente o alarido no peito – acaso inocente? A carta jogada sob outras portas... Por engano na sua. (TREVISAN, 1991, p. 56)

As cartas que acusavam a senhora de infidelidade continuam a chegar, provando finalmente sua inocência. Dessa maneira, o suicídio dela, motivado pela tristeza perante a injustiça e pelo desejo de se mostrar inocente, diante da continuidade das cartas, tornam o marido culpado, ao passo que o pune pelo ultraje. A arma que ele comprou para usar contra ela, foi utilizada contra ele. Essa parece ser a saída encontrada pela mulher para livrar-se da difícil situação em que se encontrava, atinge a si para se inocentar, atingir o cônjuge e fazê-lo sentir culpa pela acusação infundada.

David Le Breton argumenta que na contemporaneidade, em vista

do fato da ausência de resposta cultural para guiar suas escolhas e suas ações, o homem é abandonado à sua própria iniciativa, à sua solidão, desprovido perante numerosos eventos essenciais da condição humana: a morte, a doença, a solidão, o desemprego, o envelhecimento, a adversidade... Convém na dúvida, e às vezes na angústia, inventar soluções pessoais (2011, p. 20)

Para as nossas personagens o suicídio é uma solução pessoal para a adversidade, um controle da morte que se faz no tempo e na forma escolhida pelo indivíduo. Mas não tanto, posto que, como vimos nos contos trabalhados, há um contexto problemático que propicia o acolhimento da ideia do suicídio como uma saída.

O sujeito contemporâneo sente-se sozinho perante as ausências de referenciais, também, por isso, centra-se em sua individualidade. Perante todas as incertezas que rondam a vida atual, quando tudo se faz precário, o corpo, ainda que muitas vezes isso seja inconsciente, “permanece a âncora, única e suscetível de fixar o sujeito em uma certeza, ainda provisória certamente, mas pela qual ele pode se reatar a uma sensibilidade comum, encontrar os outros, participar do fluxo dos signos e sentir-se sempre capaz de atuar em uma sociedade na qual reina a incerteza” (LE BRETON, 2011, p. 243). O corpo é o que temos de permanente – mesmo que possa ser transformado – e em comum. Ele interage com outros corpos, ainda que hoje isso se dê mais formalmente – devido ao afastamento vigente na contemporaneidade – que afetivamente.

Essa ligação do corpo, que reata uma sensibilidade em comum do indivíduo com a humanidade, parece ser utilizada por algumas personagens do nosso *corpus* que implicitamente se revoltam contra um sistema de vida que não as acolhe e culpam a sociedade inteira pelos seus desajustes. No conto “O caos do porto”, de Lucienne Samôr, Jim, um jovem escritor, tira a própria vida, mas antes disso, quando questionado sobre o seu sofrimento e angústia, ele afirma: “é a humanidade, é essa maldita humanidade. Ah, por que eu fui nascer?” (SAMÔR, 2005, p. 220). Tudo permanece obscurecido na narrativa, mas o suicídio pode ser entendido como consequência do desacordo de Jim com a vida, com a sociedade e tudo que implica fazer parte dela. Essa inaceitação que motiva o suicídio parece vir tanto das personagens que se matam quanto da sociedade que elas acusam. É uma via de mão dupla que se liga também a questões do corpo que é ou age de maneira diversa do padrão ou da “normalidade”. Questões como a homossexualidade – ainda não aceita por algumas pessoas, como ocorre com Gina e a mãe no conto de Lygia

Fagundes Telles –, padrões comportamentais ou de beleza originam conflitos que podem desembocar na agressão do corpo via suicídio.

Retomando o conto “O Gorila” (1989), Sérgio Sant’Anna traz o protagonista, Afrânio Gonzaga que cria a personagem Gorila, uma espécie de conquistador que passa trotes telefônicos, principalmente para mulheres. Ele utiliza esse recurso para ter alguma ilusão de virilidade, pois é solitário e tem vergonha de sua aparência física: franzino, calvo e sem pelos. Um dia, o Gorila é vítima de um trote feito por uma moça para quem ele sempre ligava, ela afirma ser outra pessoa e que a mulher para quem ele dirigia as ligações havia morrido, mas que o amava profundamente, independentemente de qualquer coisa, inclusive da aparência: “Ela disse que, se houver um lugar onde habitam as almas indestrutíveis, sem as mazelas do corpo, quem sabe não nos encontramos todos lá?” (SANT’ANNA, 1989, p. 175). Acreditando ter encontrado a aceitação que sempre procurara, ele comete suicídio para se unir à mulher amada.

A preocupação com a aparência do corpo manteve o protagonista aprisionado ao seu apartamento, podendo apenas libertar-se por meio da sua voz, única qualidade sua que ele sabia estar mais de acordo com as normas estéticas. Em tempos em que se fala tanto em liberação do corpo, o indivíduo de “O Gorila” está encarcerado por não se encaixar nos padrões. Segundo Le Breton,

o corpo não está hoje ‘liberado’ senão de maneira fragmentada, cindida, do cotidiano. O discurso da liberação e das práticas que ele suscita são o fato de classes sociais médias ou privilegiadas. Essa ‘liberação’ faz-se menos sob a égide do prazer [...] do que através do trabalho de si, do cálculo personalizado, mas cuja matéria é já dada no mercado do corpo em um momento dado. O entusiasmo contribui para endurecer as normas da aparência corporal [...] e, portanto, para manter de maneira mais ou menos clara uma baixa autoestima naqueles que não podem produzir, por qualquer razão, os signos do “corpo liberado. (2011, p. 220-221)

Dessa maneira, a personagem de Sérgio Sant’Anna traz à discussão essa preocupação atual com a forma física, uma espécie de ditadura da beleza que exclui idosos, deficientes, obesos, negros e outros sujeitos que, por motivos diversos, não se encaixam nos padrões estéticos atuais. Estes, assim como o Gorila, são postos à distância por conta da ausência dos atributos corporais supervalorizados.

O protagonista mata seu corpo fora dos padrões da ‘liberação’ em voga, e, assim, conduz ele próprio por meio do suicídio sua libertação. Ao mesmo tempo, seu ato acaba reafirmando esses valores que o agridem, pois nem ele parece se aceitar. Além disso, lembremos que quando da elaboração da sua morte, ele tem o cuidado de se vestir

impecavelmente com terno e sapatos e utilizar a dentadura. A preocupação com a sua aparência é tanta que no bilhete de despedida faz o seguinte pedido: “Por obséquio, após a autópsia, não me enterrem sem os dentes e vistam-me com o mesmo traje com o qual eu for encontrado” (SANT’ANNA, 1989, p. 175).

Contudo, de uma certa maneira, o Gorila faz uma espécie de protesto quando se suicida. Mesmo que isso se dê de forma inconsciente, podemos ler seu ato como uma ação contra a humanidade da qual é vítima, haja vista ser o corpo o liame que entrelaça o sujeito aos membros da comunidade, ainda que esses laços sejam frouxos e distantes. O corpo suicida da personagem é metonímico, posto que parte do humano, assim como o escritor de “O caos do porto”, ambos, juntamente com Gina, de “Uma branca sombra pálida”, parecem na hora da morte esticar o dedo e apontar um possível algoz: “é a humanidade, é essa maldita humanidade” (SAMÔR, 2005, p. 220).

Matando o corpo mata-se o ícone representativo do sujeito, todas as atribuições, julgamentos, pairam sobre ele, e problemas advindos da relação sujeito-mundo são eliminados quando se elimina o corpo. Assim, ele parece ganhar ares de casca, destituído do ser que o habitava. A mensagem foi transmitida, o indivíduo simbolizou o questionamento, o desajuste, a revolta e a insubmissão a padrões, pela última vez por meio de seu corpo. Agora ele, o corpo, torna-se apenas um cadáver.

3.4 Estranho e estranhamento

Pensar o suicídio como um ato que causa estranhamento é, de modo geral, uma concordância do senso comum ocidental. Não apenas porque atentar contra a própria vida fere o nosso instinto mais básico – sobrevivência – como também por se tratar de algo que a compreensão humana ainda não conseguiu apreender. Diversos pensadores, de diferentes épocas, debruçaram-se sobre o tema, mas, como afirma Fernando Rey Puente (2008, p. 9), apesar de séculos de estudo, do ponto de vista filosófico não houve muito avanço, pois o tema em debate é bastante amplo e profundo.

Tal gama de abordagens permite-nos entrever a estranheza e desconforto que a temática suscita, haja vista existir tantas formas de abordá-la e ao mesmo tempo nenhuma ser suficiente, nem mesmo quando justapostas. Ficando o suicídio assim, pairando, tal qual fantasma na sociedade, um ícone incômodo do desconhecimento humano.

O indivíduo suicida carrega muito dessa aura, é visto quase sempre como um estrangeiro, pois segue a direção oposta da “humanidade”, ele caminha para o fim da vida, voluntariamente, enquanto todos seguem tentando, desesperadamente, prolongá-la ou esquecer da existência da morte e sua inevitabilidade. O suicida estranha a realidade em que vive, estranha a sociedade e torna-se estranho para ela. Enquanto parte da humanidade, torna-se, inclusive, estranho para si mesmo.

A proposta nesse tópico é analisar a produção contemporânea de contos brasileiros à luz das teorias de estranho e estranhamento. Para tanto, tomaremos como exemplo as narrativas “Meu tio tão só”, de Antônio Carlos Viana, “Silvio”, de Nivaldo Tenório, “Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô”, e “Livro de Ocorrências”, de Rubem Fonseca”.

A literatura costuma apropriar-se do suicídio e, de algum modo, levanta questões complexas que nos levam, nós leitores, a refletir acerca da temática, visto que, de modo geral, a figura do suicida causa, além do fascínio, repulsa. E isso se dá não apenas pelo desconhecimento, ou por ser algo antinatural, mas, acima de tudo, pelo que foi estabelecido durante a história e marcado culturalmente, principalmente pela Igreja e pelo Estado, ficando o suicídio imerso não só em seu mistério particular, mas em questões religiosas, morais e éticas.

A indagação que pode surgir é: se o suicídio sempre foi um tema estranho, o que torna diferente sua abordagem no conto contemporâneo? Na atualidade questões culturais de identidade e alteridade ganharam grande relevância, como nos aponta Ogliari ao dizer que “nunca se deu tanta importância à diferença (discutindo justamente seu significado), nunca se olhou tanto para o Outro, ou se discutiu sua criação e se pensou na tentativa de ressignificá-lo; nunca se falou tanto em alteridade, em centro e margem” (OGLIARI, 2012, p. 83).

O estranho está em alta? Realmente vivemos em um mundo onde a pluralidade se evidencia. As minorias nunca tiveram tantos direitos – e, conseqüentemente, tantos questionamentos a estes direitos – e visibilidade. Esse fato nos faz inquirir por que o sujeito que se sente deslocado nos moldes da vida contemporânea, ao ponto de preferir a morte, é visto como um mal pela sociedade e, em contrapartida, a vê como um mal? Todorov pode nos esclarecer a esse respeito:

Não apreciamos a diversidade se ela nos parece nociva; quer dizer, o julgamento de valor do diferente e do idêntico está subordinado ao do bem e do mal. É preciso acrescentar que, contrariamente ao que afirma com frequência uma retórica desnorteante, a defesa da diferença vem de

um pensamento conservador. [...]. É preciso dizer, sobretudo, que com muita frequência a retórica da diferença, sob pretexto de fazer o elogio da pluralidade, é apenas uma camuflagem oportunista para uma aspiração à identidade. (TODOROV, 1999, p. 233-234)

Assim o conservadorismo continua imperando, porque cada grupo defende os seus e hostiliza os demais visando se tornar mais homogêneo. O suicida não costuma fazer parte de comunidade alguma (embora existam raros grupos de suicidas potenciais na internet e o fato de que, depois da morte, eles acabem sendo agrupados), pois sobre ele paira a intolerância da maioria. As motivações do suicida constituem um mistério a ser desvendado pelas poucas pessoas que se debruçam sobre o tema, o que realmente comunica é o seu ato que é sua voz e, às vezes, os bilhetes, cartas, que não passam de fragmentos de uma vida e, em muitos momentos, não explicam seu fim. Os contistas que trabalham esse tema acabam dando voz a esses indivíduos – que são estranhos para grande parte da sociedade e na maioria das vezes são ignorados, ou rotulados – aumentando a percepção do ato suicida, inquirindo o leitor por meio de técnicas de estranhamento e retirando a visão automatizada do suicídio.

Chklovski afirma que sem estranhamento

a vida desaparecia, se transformava em nada. A automatização engole os objetos, os hábitos, os móveis, a mulher e o medo à guerra. Se toda a vida complexa de muitas pessoas se desenrola inconscientemente, então é como se esta vida não tivesse sido. E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o processo de singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de sentir o devir do objeto, o que já é “passado” não importa para a arte. (CHKLOVSKI, 1978, p. 44-45)

Os suicidas dos contos selecionados para esse estudo parecem estar conscientes demais, e o modo como eles encaram a vida e a morte vai contra o automatismo, mais ainda pela abordagem singular que os autores imprimem às narrativas.

Vejamos o exemplo de “Meu tio tão só”, de Antonio Carlos Viana. O narrador é um menino que descreve o suicídio do tio Bau com o olhar de criança, de quem vê aquela situação pela primeira vez e a estranha:

Minha mãe estava fazendo a minha comida e do tio Bau quando vieram dizer que ele tinha se enforcado na beira do rio. A princípio não acreditamos. Ali gostavam de brincar com a gente, e aquilo só podia ser mais uma brincadeira. [...] Quando chegamos lá, tinha um mundo de gente olhando tio Bau com a língua de fora, os pés suspensos no ar. Nunca pensei que galho de cajueiro fosse tão forte a ponto de aguentar um

corpão como o do meu tio. Se ele tivesse pensado bem, não teria se arriscado tanto. (VIANA, 1999, p. 26)

O menino tem um modo inocente de descrever a cena, com um tom meio abismado, mas ao mesmo tempo usando de uma simplicidade objetiva, corroborada pelos traços de oralidade, pela percepção do peso que o galho do cajueiro foi capaz de suportar e do risco que o tio correu ao escolher esse modo para dar fim à vida. Ele poderia ter caído e o quê? Nós leitores nos questionamos. Morrído? Fraturado alguma parte do corpo? A inocência do menino parece não permitir entrever o que implica a ação do tio, qual a sua intenção. Mas para nós leitores essa percepção é potencializada. Cada interpretação que o menino deixa escapar, nos é gritante. Poderíamos dizer que o menino somos nós também. A busca pela compreensão do suicídio/suicida é capaz de produzir raciocínios muito elaborados, como também ingênuos. O estranhamento talvez seja o motivador dessas leituras que se afastam e se aproximam por um mesmo motivo: o entendimento.

A partir do conto trabalhado, afastamo-nos um pouco do pensamento de Chklovski. Caetano Galindo ao abordar o estranhamento na obra do escritor americano David Foster Wallace comparando com o do formalista russo diz que: “depreende-se portanto das formulações de Chklovski que lhe parecia necessário desviar-se do normal para apreender o normal. Estranhar o familiar, o *heimlich*. Afastar-se para poder ver de perto” (GALINDO, 2014, p. 4). O estranhamento viria a partir da criação de um véu que permitiria ver a realidade de outra forma, enquanto que para Wallace, o estranhamento se daria na retirada do véu:

Trata-se não mais de forçar o viés, a refração, para que possamos perceber a maravilha do que está diante de nossos olhos, mas de tentar forçar o apagamento das barreiras e dos desvios de qualquer natureza, para que possamos perceber o impacto direto daquilo que nos acostumamos a ignorar. [...]. Antes de fazer *novo* o conhecido, o que se busca é lembrar que é *velho* o hoje esquecido. (GALINDO, 2014, p. 4-5, grifo do autor)

No conto “Meu tio tão só” parece mesmo haver a retirada do véu e não a criação, as coisas aparentam ser descritas tais quais são, apenas reveladas. Semelhante ao modo como a avó do protagonista de *À sombra das raparigas em flor*, de Marcel Proust, via as Cartas de Madame Sévigné: “[ela] é elogiada porque nos apresenta as coisas na ordem de nossas percepções, em vez de explicá-las primeiro por sua causa” (GINZBURG, 2001, p. 36).

Ginzburg, comparando o estranhamento de Chklovski com o de Proust, é categórico:

O estranhamento é um meio para superar as aparências e alcançar uma compreensão mais profunda da realidade. O objetivo de Proust parece, em certo sentido, o oposto: proteger o frescor das aparências contra a intrusão das ideias, apresentando as coisas “na ordem da sua percepção”, ainda não contaminadas por explicações causais. [...]. Em ambos os casos, temos uma tentativa de apresentar as coisas como se vistas pela primeira vez. Mas o resultado é bem diferente: no primeiro caso, uma crítica moral e social; no segundo, uma imediatez impressionista. (GINZBURG, 2001, p. 36-37)

Esse viés impressionista parece-nos mais adequado ao conto de Antônio Carlos Viana, à forma como o suicídio é narrado. Sabemos que, do ponto de vista temporal, Proust é moderno e o nosso contista contemporâneo, contudo lembramos a continuidade desses tempos e seus matizes semelhantes. “Meu tio tão só” coaduna-se com a poética mais direta de Wallace que não busca gerar uma visão nova da realidade criando excessivos efeitos de linguagem, mas recuperar a visão antiga. Essa postura vai de encontro à escrita moderna, que segundo o escritor americano é dotada de um discurso de viés, ou seja, uma escrita que se desvia de seu objetivo para atingi-lo de outra forma.

Sabemos que a tentativa de Wallace do “falar direto” revela-se impraticável antes mesmo de ser efetivada, pois a linguagem literária em si já é um véu, uma mediação que jamais permitirá acessar o real. Entretanto, seus questionamentos nos permitiram acessar os limites do estranhamento e perceber que aquele procedimento, do qual falava Chklovski, já está na ordem do dia, é-nos comum, sendo necessário, como sugere Caetano Galindo, a criação de outro véu a sobrepor o véu criado por Chklovski a fim de recriar os mecanismos de estranhamento, hoje corriqueiros. Talvez precisemos usar de um viés para desviar do viés e ver a realidade” (GALINDO, 2014, p. 15). Em nosso *corpus* é possível perceber que esse novo viés não equivale a uma sofisticação maior ainda da linguagem (o que dificultaria a compreensão), mas sim a criação de uma linguagem mais simples na abordagem do suicídio, mais direta – somada à consciência de que trata-se mesmo assim de literatura: criação e mediação.

Saindo da linguagem empregada nos contos e analisando as personagens suicidas enquanto estranhos, voltemos a “Meu tio tão só”. Na esteira da alteridade, o conto apresenta Bau como alguém perseguido, escarnecido pela comunidade ribeirinha e sobre o qual pairam zombarias acusativas de uma homossexualidade pedófila. O menino, narrador, convivía com o tio, levava-lhe as refeições diariamente e não o via dessa maneira:

Ele me agradecia com os olhos molhados, a mão macia em minha cabeça. O rosto cada dia mais macilento de nunca pegar sol. Tinha uma cara de

quem nunca fez mal a ninguém. Mas a língua do povo ninguém segura e todo mundo falava que tio Bau tinha mania de chamar menino pra dentro de casa e depois dava a eles as melhores goiabas. (VIANA, 1999, p. 27)

Não podemos afirmar que Bau era inocente das acusações, o conto não deixa isso claro, as visões que temos são a do menino e a da mãe. Agregando-se a esse mistério temos o nome Bau, quase Baú, o que transporta ou guarda. O fato é que o tio do narrador sofria com os constantes ataques a ele dirigido. Quando da sua morte a irmã acusa a todos pelo fato:

[...] começou a xingar Deus e o mundo, que todos ali tinham culpa em cartório, que não tinha um só que não tivesse atirado uma pedra em tio Bau. E foi ficando vermelha, gritando “seus assassinos”, “seus covardes”, porque tio Bau não podia sair à rua sem ver um cortejo de meninos atrás dizendo um monte de safadeza. (VIANA, 1999, p. 27)

Há uma enorme revolta da irmã e do sobrinho por um lado e a continuidade da ridicularização de Bau por outro. Seu enterro acaba sendo uma festa, motivos para mais chacotas justificadas apenas pelo fato do suicida ter sido alteridade em vida e mais ainda em morte. Retomando Todorov (1999), “o julgamento de valor do diferente e do idêntico está subordinado ao do bem e do mal” (p. 233). Bau é visto como um mal, por ser diferente naquele agrupamento.

Freud, no ensaio “O estranho”, afirma que este “é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, 1976, p. 277). Assim, a figura de Bau caminharia para sentidos opostos, estranho (*unheimlich*) e familiar (*heimlich*) para aquela comunidade. Freud argumenta que “*heimlich* é uma palavra cujo significado se desenvolve na direção da ambivalência, até que finalmente coincide com seu oposto, *unheimlich*. *Unheimlich* é, de um modo e de outro, uma subspécie de *heimlich*” (FREUD, 1976, p. 282).

A justificativa freudiana para que algo outrora familiar nos seja estranho hoje, ao ponto de nos amedrontar, é que esse elemento foi alienado pelo processo de repressão (FREUD, 1976). Nessa perspectiva cabe inquirir acerca da estranheza de tio Bau perante a comunidade, e é novamente Freud que nos mostra o caminho. Antes de dar a sua definição de estranho, o estudioso nos apresenta a noção de Jentsch que atribui “o fator essencial de estranheza à incerteza intelectual, de maneira que o estranho seria sempre algo que não se sabe como abordar” (FREUD, 1976, p. 277). Essa ideia parece se adequar à visão que a comunidade tem de Bau, mas para Freud ela está incompleta, posto que não observa a familiaridade do estranho. O importante a ser ressaltado é que o fato de algo

nos ser familiar não implica que o tenhamos sob a luz, que sejamos capazes de compreender e lidar com isso.

Podemos pensar que Bau é estranho porque não é apreensível àquela comunidade ribeirinha cercada de valores conservadores, sobre os quais paira um ideal de homem/macho. Assim a figura de Bau assombra e põe em questionamento algo que já está sedimentado e serve como referência a todos. Por outro lado, se esses valores estão sendo questionados é porque não estão tão sedimentados quanto se supunha, de modo que Bau é familiar à comunidade, pois ele acaba expressando dúvidas em relação aos valores, sentimentos de desencaixe que, em alguma medida, todos têm, mas reprimem.

Com relação ao suicídio nos contos, parece ocorrer algo similar e atinge não apenas as demais personagens, mas também a nós leitores. Lembremos do gênero conto e de sua singularidade, força, da “hora intensa e aguda da percepção”, e não esqueçamos do elemento caótico e do destaque para a alteridade que a produção brasileira contemporânea contempla. Assim, talvez seja possível entrever nessas personagens sentimentos que todos nós temos e reprimimos; a inquietação que nos causa admitir que um ser humano, assim como nós, é capaz de tirar a própria vida; como essa vida pode perder o sentido; como o sofrimento ou uma enfermidade psíquica pode anular um ser; como o nosso *modus vivendi* pode ser cruel ou inadequado, desembocando em “saídas” como essa. Diante dessas percepções, o suicida cumpre o papel de estranho, de trazer à tona tudo que “deveria ter permanecido oculto mas veio à luz”, como define Schelling (*apud* FREUD, 1976, p. 301).

Essa noção de duplicidade e retorno está presente em “Meu tio tão só”. O narrador é visto pela comunidade como uma miniatura do tio, pois fisicamente são muito parecidos, e ele mesmo os vê muito próximos, como se sua vida fosse uma continuidade da dele: “quando [...] cortou a corda, foi um baque só. Foi como se tio Bau caísse dentro de mim” (VIANA, 1999, p. 27). Juntamente com essa afinidade, há a semelhança física:

Veio um monte de mulher pra costurar a mortalha [...]. Na ausência de minha mãe, elas ficavam só falando porcarias, contando histórias de tio Bau, e olhando para mim com cara de gente ruim. Era verdade, tio Bau não tinha nem um fio de cabelo nem no peito nem no rosto. Só alguns na cabeça. As mulheres raspavam o olho por certa parte do corpo dele, cochichavam entre si e depois engoliam a risada, sempre olhando para mim. Por isso mesmo que nunca tive coragem de entrar nu nas águas do rio com os outros meninos. Além da tristeza, um calafrio. [...] Cada palavra que diziam de tio Bau era uma flechada no meu peito. (VIANA, 1999, p. 27-28)

O menino infere que o olhar e risadas que as mulheres compartilham entre ele e o tio se deve à conformidade existente entre ambos. Assim, com a ausência do tio, ele supõe que logo será a próxima vítima de ridicularização. A aproximação entre eles e a repetição se dá de forma autônoma, involuntária, carregada de uma atmosfera de mau destino, de morte – significado do duplo – que nos espreita na leitura enquanto inevitável:

O duplo que nos olha de maneira “singular” (*einmalig*), única e impressionante, mas cuja singularidade se torna “estranha” (*sonderbar*) pela virtualidade mais inquietante ainda, de um poder de repetição e de uma “vida” do objeto independente da nossa. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 229)

Dessa forma, o narrador do conto parece caminhar para o destino de Bau, como se houvesse uma lei implacável assolando as gerações dessa família, ligando-se até mesmo a questões genéticas, haja vista as características físicas de ambos. E, ao invés da continuidade ser característica da vida, aqui significa a morte, o suicídio que está brotando no pensamento do menino narrador:

Minha mãe disse que eu não ligasse. O povo sempre quer alguém para servir de Cristo. Enquanto ela rezava, fiquei admirando a galha em que tio Bau tinha se enforcado. Até que ele soube escolher. Era mesmo uma galha muito forte, capaz de aguentar um outro corpo que não fosse ainda tão pesado como o dele. (VIANA, 1999, p. 28)

O estranhamento se dá em duas vias, a do duplo, tio/menino e a propensa repetição do suicídio. É importante ressaltar que embora o conto de Viana fique carregado de uma atmosfera de predestinação, o plano escolhido pelo narrador é o real.

Pensando uma outra configuração do estranho, o duplo, analisemos “Sílvio”, conto de Nivaldo Tenório, que apresenta um jovem desajustado, parte de um pequeno núcleo familiar: mãe e dois filhos, o narrador, mais novo, e Sílvio. Este é apresentado como soturno, tomado por um desespero, agravado pela ausência do pai, que culmina com seu suicídio. Parece que seu pai sofria de algo similar, por isso abandonou a família. Sílvio aparenta repeti-lo, tal qual um duplo:

Há uma foto de meu pai quando era jovem. Uma preto e branco, amarelecida. Nela ele aparece olhando alguma coisa lá na frente, além do fotógrafo. Eu notava em Sílvio aquele mesmo olhar quando ele se recusava entregar o lanche para uns valentões da oitava série que tiranizavam os alunos menores. (TENÓRIO, 2012, p. 17)

Sílvio era fisicamente parecido com o pai e tinha personalidade semelhante. Ambos abandonam a família: “Sílvio nos deixou como antes dele fez nosso pai. [...] pendurou-se

numa corda e sufocou até morrer” (TENÓRIO, 2012, p. 21). A ideia do duplo para Freud é um tema de estranheza que se destaca mais e é também

marcada pelo fato de que o sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida sobre quem é o seu eu (*self*), ou substitui seu próprio eu (*self*) por um estranho. Em outras palavras, há uma duplicação, divisão e intercâmbio do eu (*self*). E, finalmente, há o retorno da mesma coisa – a repetição dos mesmos aspectos, características ou vicissitudes, dos mesmos crimes e até dos mesmos nomes, através das diversas gerações que se sucedem. (FREUD, 1976, p. 293)

Sílvio parece repetir involuntariamente os mesmos trejeitos do pai, sentimentos e ações, tanto que a mãe, saudosa do pai, o adora acima de qualquer coisa. A repetição, nesse conto reforça a sensação estranha: “É apenas esse fator de repetição involuntária que cerca o que, de outra forma, seria bastante inocente, de uma atmosfera estranha, e que nos impõe a ideia de algo fatídico e inescapável” (FREUD, 1976, p. 296). A noção de retorno constante da mesma coisa está em Sílvio, mas também no suicídio, pois, após a morte do jovem, a mãe e o irmão são tomados por essa ideia diversas vezes, embora não a concretizem.

É uma impressão paradoxal já que o duplo causa tanto o estranhamento quanto o espelhamento, são ao mesmo tempo repetidos e diferentes. Ou como entende Deleuze (2006, p. 17) “o ato de simular já presume uma cópia, que subverte todas as cópias e modelos preexistentes. Nesse sentido toda repetição é uma agressão”. Pensando nisso, o suicídio é um agravante da repetição e o que “une” certo laço familiar. A duplicação da história de pai e filho é naturalmente uma transgressão, pois se dissolve uma primeira narrativa para recriar outra, as quais são marcadas por um signo negativo. Novamente voltamos a Deleuze, pois para ele “a repetição pertence ao humor e à ironia, sendo por natureza transgressão, exceção, e manifestando sempre uma singularidade contra os particulares submetidos à lei, um universal contra as generalidades que estabelecem a lei” (2006, p. 24-25). A transgressão de Sílvio, enquanto conto e personagem, é justamente repetir uma narrativa já existente.

O outro conto a ser discutido é “Ascensão e queda de Robhélia, manequim & robô”, de Caio Fernando Abreu. Sabemos que o estranhamento pode advir de um gênero que não trabalha com a realidade, assim o faz o autor. Nesse conto Caio Fernando Abreu traz robôs capazes de ter sentimentos, embora não deixe claro em que grau. Robhélia, único robô remanescente da “peste tecnológica” demonstra os ter de uma forma mais afluída. A mesma sociedade que a idolatra, que fez dela uma celebridade (era isso ou a morte), foi conivente com o poder que assassinou os demais robôs, transformando, posteriormente,

seus corpos e o modo de vida deles em uma onda de moda *vintage*. Em um dado momento, Robh ea abandona tudo, foge de um baile, espatifa a fantasia e afirma desejar ficar sozinha, retirando-se para uma ilha deserta. L a, anos depois, ela comete suicídio tomando um fatal banho de chuveiro. Essa escolha inusitada confere certo humor   narrativa.

O conto parece apontar para um afastamento da realidade a fim de aumentar o grau de conscientiza o de aspectos como o poder das manobras políticas, a cultura de consumo instituída de cima para baixo e também do suicídio. O ato de tirar a própria vida   próprio da espécie humana,   expressão de vontade, de liberdade. L -lo, realizado por um robô, surpreende-nos, estranhamos radicalmente o suicídio e quem o comete, como se fosse o primeiro contato ou a primeira vez que lemos a respeito. Por Robh ea não ser humana, a nossa percep o se torna mais aguçada. Sendo robô, alteridade por natureza, e mais ainda, única num mundo humano tão diferente do que vivia anteriormente (isolada com outros robôs), ela reforça a ideia do suicida como ser desajustado, estrangeiro na sociedade, pois não há qualquer sentimento de pertencimento a um grupo. Assim, o suicídio aparece como fuga, exílio de uma vida que perde o sentido, pois não se adequa   realidade desejada. Matando-se o estranho, estranha mais ainda na forma de morrer e na escrita de “Ascensão e queda de Robh ea, manequim & robô”, o estranhamento   hiperpotencializado.

O mundo com robôs de Caio Fernando Abreu se insere no gênero “que se chamava na França, no século XIX, o *maravilhoso cientista*, e que hoje se denomina fic o científica. Aqui, o sobrenatural está explicado de maneira racional, mas a partir de leis que a ciência contemporânea não reconhece (TODOROV, 1975, p. 31). Essa tendência de escrita   muito presente na contemporaneidade, constituindo rica fonte de singulariza o que tende a alegoria, um outro modo de falar da nossa vida como algo sobrenatural, mas que se naturaliza na leitura via reconhecimento, como ocorre no conto ora trabalhado.

Num sentido contrário ao do estranhamento pela fic o científica, que se reveste de mecanismos inexistentes na realidade para lançar um novo olhar sobre as coisas, está o estranhamento pela automatiza o. Falamos que o estranhamento busca eliminar o automatismo, o agir inconscientemente perante determinado objeto. Contudo, a exposi o via literatura desse modo automático de estar no mundo, também   capaz de produzir a sensa o de estranheza. No conto “Livro de Ocorrências”, Rubem Fonseca apresenta um policial que narra tr s situa es criminosas as quais esteve encarregado de investigar, dentre elas um suicídio. O texto funciona como uma espécie de relatório, o que torna o fato bastante objetivo. E embora existam descri es que não fazem parte de um relatório

policial, elas também se mantêm a serviço de uma banalização do suicídio, apresentado ao leitor como algo cotidiano.

Um homem pobre se enforca no banheiro de casa, deixando mulher e um filho pequeno. O narrador é chamado ao local juntamente com um perito, Azevedo:

Fomos para o banheiro. Levanta o corpo, disse o perito, para eu soltar o laço. Segurei o morto pela barriga. Da sua boca saiu um gemido. Ar preso, disse Azevedo, esquisito, não é? Rimos sem prazer. Pusemos o corpo no chão úmido. Um homem franzino, a barba por fazer, o rosto cinzento, parecia um boneco de cera. Ele não deixou bilhete, nada, eu disse. Eu conheço esse tipo, disse Azevedo, quando não aguentam mais eles se matam depressa, tem que ser depressa senão se arrependem. Azevedo urinou no vaso sanitário. Depois lavou as mãos na pia e enxugou-as nas fraldas de sua camisa. (FONSECA, 1979, p. 130-131)

O leitor se depara com o suicídio visto como uma rotina investigativa, forense. A ênfase está na automatização. O homem que se matou é apenas mais um, mais um caso, mais um suicida, tanto que é incluído por Azevedo em um tipo, os que não aguentam mais e se matam depressa para não se arrependerem. As ações do policial e do perito são automáticas, técnicas e destituídas de quaisquer emoções, a não ser o tédio de ambos que parece reinar em toda a cena do banheiro. Ginzburg afirma que o estranhamento é um antídoto eficaz contra um risco a que todos nós estamos expostos: o de banalizar a realidade (inclusive nós mesmos)” (GINZBURG, 2001, p. 41). No conto de Rubem Fonseca o antídoto para a realidade banalizada é ela mesma. Repetindo-se, tornando-se estranha para nós como que investida de uma atmosfera diversa que angustia, pois a leitura torna-se crítica.

Tentamos apresentar neste tópico, algumas das diversas relações que suicídio, conto, estranho, estranhamento podem assumir na produção contística brasileira, quer seja na abordagem do suicídio, na forma da escrita mais simples, no uso de elementos como o duplo, a ficção científica, ou a automatização.

3.5 O conto como um espaço de reflexão

Entre os caminhos percorrido pela temática do suicídio no conto brasileiro contemporâneo, destacam-se as narrativas que lançam sobre o tema questionamentos, fazem reflexões filosóficas e existencialistas sobre o ato de tirar a própria vida. Alguns contos assumem tom professoral, elucidam a nós leitores, humanizam o suicida – suavizando os preconceitos socioculturais que pairam sobre o assunto – outros nos

inquerem incisivamente, provocando-nos, inquietando-nos. Há ainda os que se constroem pela ironia e pelo sarcasmo, o suicídio alcança o absurdo fazendo florescer críticas profundas sobre a realidade.

Para esta análise, traremos como exemplo, os contos “A vida do suicida cínico”, de Marcelo Benvenuti, “Suicídio na granja”, de Lygia Fagundes Telles, e “Nada do que é humano me é alheio”, de Nelson de Oliveira.

Ítalo Ogliari discute o viés crítico do conto brasileiro contemporâneo e afirma que este “nos apresenta aquilo que poderíamos chamar de conto reflexivo ou interrogativo como mais uma de suas elaborações” (OGLIARI, 2012, p. 108). Esse formato seria o resultado analítico de grande parte da nossa vivência cotidiana. Corroborando com esse argumento, Silviano Santiago afirma que:

São essas as posturas fundamentais do homem contemporâneo, ainda e sempre mero espectador ou de ações vividas ou de ações ensaiadas e representadas. Pelo olhar, homem atual e narrador oscilam entre o prazer e a crítica, guardando sempre a postura de quem, mesmo tendo se subtraído à ação, pensa e sente, emociona-se com o que nele resta de corpo e/ou cabeça. (SANTIAGO, 1989, p. 51)

A partir desse olhar, justifica-se essa nova abordagem presente na produção contística contemporânea. Não se trata apenas de narrar uma história, por vezes não há nenhuma ação sendo narrada, pois “alguns desses textos são devaneios filosóficos muito mais preocupados em fazer com que o leitor reflita sobre algo do que em contar uma história” (OGLIARI, 2012, p. 107).

É o que ocorre no conto de Marcelo Benvenuti, “A vida do suicida cínico”. O texto se constrói a partir de enunciados interrogativos e deixa claro a nós leitores que não haverá narrativa:

Leitores velhos de guerra, incansáveis em suas leituras, tudo está se acabando na imaginação. Vocês realmente acreditam na vida feliz que levam? Lembra-se de algo além de seus próprios narizes? Sei, leitores, chateiem-se porque não temos nada de novo para contar nessas linhas. Que nenhuma historinha engraçada, com segundos sentidos, metáforas inteligentes e mensagens subliminares vai se passar diante de vossos olhos. Nenhuma história policial, nenhum assassinato, nenhuma paixão, nenhuma criança, sem poesia, sem arte, sem essa mentira toda. Quem sabe perturbá-los com perguntas e mais perguntas? Para que vocês trabalhem em? Para sobreviver? E não sobrevivem os lírios do campo sem que precisem trabalhar, dizia Salomão ou qualquer um desses personagens bíblicos? Para que acumular o vil metal? Para que matar-se trabalhando em nome de um progresso, de um futuro, da herança de seus filhos, da eternidade em pedras de mármore? E o eterno pisotear entre humanos? A que chamam humanidade, em, meu? Humanidade não é o eterno pisotear das botas dos sedentos pelo poder? Pois a sociedade é isso, cegos. Simples e brutal disputa pelo poder [...]. Reconheçam que

nada podemos ganhar porque a verdade é que estamos mortos. Estamos mortos. E não existe nada que possa alterar isso. (BENVENUTTI, 2002, p. 144-145)

O suicida cínico volta-se completamente para o leitor e explicita que, embora esperemos pela narrativa, ela não virá, pois não é disso que esse texto trata. Ele não pretende nos deixar confortáveis diante do gênero conhecido pela história concisa e pela unidade de efeito de Poe. Ao contrário, a intenção é chatear-nos, perturbar-nos com um encadeamento de perguntas provocativas que nos inserem no contexto do suicida cínico, fazendo-nos visualizar a vida pelos seus olhos.

As revelações ocorrem em ambas as esferas, a do suicida, que nos inquiri sobre suas inquietações, e a de nós leitores, na qual revelamos nossas próprias inquietações diante das sentenças interrogativas. As perguntas são aquelas que a maioria dos indivíduos não deseja fazer, muito menos responder, haja vista nos retirar da zona de conforto, pondo em cheque grandes moventes sociais da contemporaneidade, como o trabalho, o progresso e o acúmulo do capital. O conto e suas perguntas tendem a despertar mais perguntas: é assim que pensa um suicida? É essa inquietação e inconformidade que motiva sua morte? Suas questões são pertinentes? Somos denominados “cegos” pelo suicida e estamos mortos, não há esperanças ou salvação para nós. Se a provocação alcança seu objetivo, não há mais cegos, a proposta do suicida cínico foi transmitida de forma bastante direta. Enveredamos pelo momento intenso, a abertura de olhos, característica do conto.

Uma outra vertente do conto reflexivo que trata do suicídio é utilizada por Lygia Fagundes Telles em “Suicídio na granja”. Essa narrativa problematiza e reflete sobre o suicídio trazendo questões presentes desde a infância da narradora até a vida adulta. O tom utilizado é professoral com exposição, exemplificações, criando, inclusive, uma tipologia do suicida. O conto já se inicia como se fosse a continuidade de uma conversa, problematizando as mensagens deixadas pelos suicidas:

Alguns se justificam e se despedem através de cartas, telefonemas ou pequenos gestos — avisos que podem ser mascarados pedidos de socorro. Mas há outros que se vão no mais absoluto silêncio. Ele não deixou nem ao menos um bilhete?, fica perguntando a família, a amante, o amigo, o vizinho e principalmente o cachorro que interroga com um olhar ainda mais interrogativo do que o olhar humano, E ele?! (TELLES, 2000, p. 17)

A linguagem mais informal – com uma pitada até de humor gerada pela enumeração de pessoas que perguntam pelo suicida, bem como pelo cachorro, elemento inusitado – confere ao conto certa leveza, facilitando-lhe a recepção.

O tom de ensinamento é corroborado pelo parágrafo seguinte no qual a narradora divide o suicídio em dois tipos: “por justa causa e sem causa alguma e aí estaria o que podemos chamar de vocação, a simples vontade de atender ao chamado que vem lá das profundezas e se instala e prevalece” (TELLES, 2000, p. 17).

A narradora fala de sua infância na fazenda quando ouviu pela primeira vez a palavra suicídio, um coronel de sua cidade havia se jogado no rio e a notícia se espalhou pela escola. Já em casa, ao contar ao pai, este diz: “No ano passado ele já tinha tentado com uma espingarda que falhou, que loucura! Era um cristão e um cristão não se suicida” (TELLES, 2000, p. 18). Vemos aqui a reprodução de um discurso estabelecido pela Igreja e, ao mesmo tempo, uma ruptura desse mesmo discurso, haja vista que, mesmo cristão, o coronel comete suicídio. O efeito dessa passagem parece ser lembrar o leitor do velho debate religião *versus* suicídio. Embora a narrativa não se centre nesse ponto, a narradora ainda questiona ao pai se as pessoas que se matam vão para o inferno, ao que ele se cala, silenciando o debate com a criança, mas fazendo a pergunta ecoar no leitor.

Sobre a morte do Coronel, a menina inquiriu o pai: “Mas pai, por que ele se matou, por quê?!” (TELLES, 2000, p. 17), e este responde:

Muitos se matam por amor mesmo. Mas tem outros motivos, tantos motivos, uma doença sem remédio. Ou uma dívida. Ou uma tristeza sem fim, às vezes começa a tristeza lá dentro e a dor na gaiola do peito é maior ainda do que a dor na carne. Se a pessoa é delicada, não aguenta e acaba indo embora! [...] Se matam até sem motivo nenhum, um mistério, nenhum motivo! (TELLES, 2000, p. 18)

As respostas sobre os porquês do suicídio costumam se pautar pela negativa, por conhecimentos médicos, problemas de fundo psicológico ou mesmo moral. A explicação do pai da narradora sobre o suicídio é bastante simples, lúcida e suave, talvez por estar se dirigindo a uma criança. Ainda que vaga, como todas as explicações sobre o suicídio parece ser, essa possui uma compreensão clara, humaniza o indivíduo e não contém julgamentos sobre seu ato.

O pai da menina ainda responde uma última pergunta: “E bicho, bicho também se mata? [...] Bicho não, só gente. Só gente? – eu perguntei a mim mesma e muitos e muitos anos depois, quando passava as férias de dezembro numa fazenda” (TELLES, 2000, p. 19). Nesse momento o conto avança temporalmente e se transfere para uma situação fabular, a amizade entre o ganso Platão, assim chamado pela narradora por ser mais calmo e ponderado, e o galo Aristóteles, este mais exaltado e questionador:

Juntos, defendiam-se contra os ataques, não é preciso lembrar que na granja travavam-se as mesmas pequenas guerrilhas da cidade logo

adiante, a competição. A intriga. A vaidade e a luta pelo poder, que luta! Essa ânsia voraz que atiçava os grupos, acesa a vontade de ocupar um espaço maior, de excluir o concorrente, época de eleições? E os dois amigos sempre juntos. Atentos. (TELLES, 2000, p. 22)

À semelhança de uma fábula, o universo humano é transposto para a relação dos animais. Os conflitos da granja são comparados aos da cidade, marcados pela disputa do poder e pela luta violenta por espaço. A menção à época das eleições estabelece o fechamento da comparação humano-animal, mostrando que mesmo todas essas problemáticas não conseguiram destruir a amizade devotada do Ganso Platão e do Galo Aristóteles.

A fábula tem como proposta lançar para o universo animal experiências do âmbito humano. O uso dos animais como personagens, a exemplo de Esopo, visam criar certo afastamento para suavizar as críticas que esse tipo de narrativa costuma fazer aos modos e costumes. Nesse ínterim, percebemos no conto de Lygia Fagundes Telles uma elevação dos valores e da relação entre o ganso e o galo em detrimento dos demais habitantes da granja, apresentados como mesquinhos que buscam o poder e negligenciam as relações afetivas.

Continuando a história dos estranhos amigos, a narradora fala do momento em que um engano aconteceu e o ganso Platão acabou sendo servido no jantar. Um cozinheiro de fora havia selecionado o animal para o abate sem a supervisão do granjeiro. Aristóteles ficou desesperado com a ausência do companheiro:

Agora esse daí ficou sozinho e procurando o outro feito tonto, só falta falar esse galo, não come nem bebe, só fica andando nessa agonia! Mesmo quando canta de manhãzinha me representa que está rouco de tanto chorar.

Foi o banquete de Platão, pensei meio nauseada com o miserável trocadilho. Deixei de ir à granja, era insuportável ver aquele galo definhando na busca obstinada, a crista murcha, o olhar esvaziado. [...]. Mais alguns dias e foi encontrado morto ao lado do tanque onde o companheiro costumava se banhar. No livro do poeta Maiakóvski (matou-se com um tiro) há um verso que serve de epitáfio para o galo branco: *Comigo viu-se doida a anatomia / sou todo um coração!* (TELLES, 2000, p. 23, grifo do autor)

Ainda se utilizando de aspectos fabulares, o conto traz consigo um ensinamento, uma moral a ser utilizada para fins educativos, nesse caso, sobre o suicídio. Não suportando a vida sem o ganso, o galo acaba se deixando morrer. A apresentação do insuportável construído por meio do animal, torna a morte de si mais fácil de compreender, humaniza os suicidas em seus variados encontros com o irremediável. A citação de Maiakóvski, juntamente com o esclarecimento de que este também matou-se, corrobora

com a humanização do suicida e com o tom professoral de todo o conto, mostrando a sentimentalidade exacerbada como um fator que acompanha o suicídio.

Na contramão de “O suicídio na granja”, está o conto de Nelson de Oliveira, “Nada do que é humano me é alheio”. Com um teor extremamente irônico, o conto narra um suicídio coletivo. Milhares de pessoas pulam do décimo sétimo andar de um prédio, o narrador ressalta alguns dos suicida e os tipifica: o poeta, o famoso colecionador artístico, a professora universitária e prostituta, o jovem travesti, entre outros. Embora apresente as justificativas de cada uma dessas figuras, essas motivações são expostas de maneira desdenhosa e irônica, pois para o narrador o real motivo para o salto é a *mimesis*:

A arbitrariedade rege tanto os sistemas filosóficos quanto o dos suicidas. Foi só o primeiro borra-botas pular do décimo sétimo andar de um edifício qualquer. Foi. Maria-vai-com-as-outras, os outros. Bastou abrirem precedente. Meia hora depois, milhares de bestas quadradas puseram-se a nadar no ar, crenes de que haviam descoberto o caminho para as Índias. (OLIVEIRA, 2001, p. 88)

A ênfase na imitação do comportamento se relaciona diretamente com o argumento mais utilizado para não se alardear o suicídio: o risco de contágio. Ao classificar a escolha da morte como arbitrária, o narrador retira quaisquer fundamentos lógicos e julga o ato coletivo como uma espécie de moda sendo reproduzida sem qualquer reflexão. Percebemos que o suicídio é tratado no âmbito do absurdo: parece irrealizável milhares de pessoas fazendo fila para pular do sétimo andar de um prédio.

Contudo é justamente a ilogicidade, a redução de significados para o ato, bem como a negativa de qualquer sentido para a ação individual e coletiva que permite a reflexão sobre o suicídio. O interior da narrativa constrói uma oposição imediata com a realidade exterior ao texto proporcionando uma reavaliação de seu *status quo*. Não são inúmeros personagens tipos, superficiais – ou mesmo uma massa disforme sem identificação – que saltam de prédios devido a uma moda, são indivíduos diversos, complexos como todo o humano. Imbuídos de múltiplas motivações e sofrendo

a dificuldade de viver/habitar um espaço [...] [a qual] pode advir do excesso, da falta de regras simbólicas, da ausência de referências, da multiplicidade de escolhas que desnorteiam o sujeito e da desarticulação passado-presente-futuro (MARQUETTI, 2011, p. 43).

O título do conto “Nada do que é humano me é alheio” traz, inclusive, essa carga de aproximação e ausência de julgamento da qual são dotados todos os contos analisados nesse tópico. O suicídio é humano e, tendo em vista o engajamento entrevisto nessas narrativas, parece que não pode/deve ser alheio a nós leitores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apresentamos aqui uma leitura de vinte contos da literatura brasileira contemporânea, em que nos propusemos a analisar a presença e as representações do suicídio. Após o trabalho de pesquisa de narrativas com a temática, foi possível estabelecer alguns tópicos gerais, apresentados nos capítulos 2 e 3, que categorizam e/ou garantem alguma estabilidade para o tema.

O discurso do suicídio/suicida ainda passa pelo crivo da interdição, mesmo que haja uma ampliação do debate, como já dissemos. Logo, a escrita acerca do tema representa uma das aberturas que possibilita pensar e/ou falar sobre o suicídio por um viés que, pelo que vimos nos contos analisados, não serve ao discurso valorativo ou preconceituoso acerca dos indivíduos que se matam. A literatura serviria muito mais para discutir as questões de fundo moral, religioso, social, cultural que foram sedimentadas durante a história e contribuíram para uma obstrução acerca do ato suicida, e, longe de tentar responder as questões, problematizaria as razões, os significados, os reflexos e as expansões, de modo a aproximar do leitor o debate. Naturalmente que não é uma escrita desapegada de traços ideológicos, porém é um discurso que se ergue contra certa tradição de rotular o suicídio/suicida, utilizando-se dessa mesma morte para denunciar as fraturas na história até chegar à composição social do modo de vida contemporâneo.

As narrativas do nosso *corpus* podem possibilitar o desejo do leitor de saber mais histórias sobre as personagens suicidas, uma vez que as lacunas ajudam a estruturar os contos em camadas, de modo a permitir uma abertura para um novo plano de leitura. Esses vazios seriam a história secreta que não foi ou não pôde ser lida na superfície do texto, mas que vem à tona quando uma das camadas se desvela, geralmente ao final do conto, possibilitando que a história, antes encoberta, continue no leitor mesmo que a “visível” chegue ao fim.

A representação do suicídio no conto seria, então, desvendada na descoberta dessa história secreta. E sendo o atentado contra a própria vida algo que a sociedade evita falar, porém intrigante, poderíamos reiterar a conclusão de que o gênero breve é bastante compatível com a questão do suicídio. Pois os silêncios não servem apenas à interdição, mas também ao fato de sua inexplicabilidade, ainda que existam motivações e justificativas evidentes. Muitas vezes não há o que explicar, resta apenas a sensação de que alguma coisa deve ser dita, mas nenhuma combinação de palavras evita ou esclarece satisfatoriamente as motivações para essa morte. O suicídio, assim como o conto, possui

camadas que habitam as entrelinhas, fogem à linguagem do papel, da palavra falada, e que talvez só se aproximam de seu sentido na introspecção, no silêncio. Talvez por isso, conto e suicídio se conformem tão bem, ao ponto de a unidade de efeito, discutida por Edgar Allan Poe, parecer mais eficaz, como se a sensação provocada pelo texto fosse mais intensa, alcançando o máximo de emoção e abertura para um tema limitado histórica e socialmente.

Para lidar com a análise da composição literária, estabelecemos relações entre algumas concepções de intertextualidade: paródia, pastiche, e a metaficção objetivando um entrecruzamento de narrativas sobre o suicídio que se imitam e se repetem. Nesse ínterim, percebemos que esses contos contemporâneos acabam se inscrevendo num jogo de escrita e leitura que, em alguma medida, compõe uma espécie de “poética suicida” dentro da tradição literária, somando-se ao “mal do século” romântico, talvez o maior exemplo na literatura moderna de uma corrente estética que inscreve o suicídio como tema de debate e ferramenta de crítica do seu tempo.

O suicídio é o vínculo inicial entre os contos analisados e seus respectivos textos de diálogo, mesmo assim, a composição estética e a questão estrutural potencializam os sentidos do suicídio nos contos ao ponto de se encontrar duplicações, continuidades, homenagens, ironias e críticas. Recursos estes que ganham novos aspectos na contemporaneidade, pois que não basta repetir um molde, como ocorreu outrora com os textos clássicos. A diferença também produzirá sentidos, ao ponto de colocar as narrativas em um mesmo plano discursivo – o do presente.

Em verdade, fazer paródia ou pastiche é trazer o texto do outro para um novo tabuleiro e jogar com novas regras, por isso que são recursos que colaboram para a manutenção e renovação dos significados, enriquecendo o processo de criação de um texto literário e ajustando a temática ao seu tempo, independentemente da época em as narrativas foram escritas. Já a metaficção subverte o limite entre realidade e ficção, não necessariamente dissolvendo as duas categorias, mas criando uma nova dimensão para se discutir a história e o fazer literário, ainda mais quando as personagens suicidas dos contos analisados são todas escritoras.

A abordagem do suicídio no conto também resvala em problemas vivenciados pelo sujeito contemporâneo. Na maior parte das narrativas, as mortes ocorrem no espaço urbano e refletem certa diminuição ou enfraquecimento de alguns laços humanos, bem como a crescente segmentação dos indivíduos gerando desorganização e ruptura das relações afetivas, amistosas, familiares, religiosas, “instituições” que são criticadas, mas

também reiteradas pelo suicídio certamente, não da mesma forma que certa tradição as inscreveu na história.

Além disso, as lacunas podem representar a presença de normas sociais mal definidas ou padrões de corpo e comportamento que são questionados pelos suicidas (MARQUETTI, 2011, p. 38). Se propuséssemos um fechamento sintético para explicar essas representações do suicídio, poderíamos repetir certas conclusões como a fragmentação da linguagem e dos discursos, fomentação da pluralidade, do fugidio, do efêmero, do instável, enfim, a dissolução de formas fixas para a contemporaneidade.

Não obstante, preferimos não nos prender a essas conclusões reducionistas e buscamos ampliar o debate sobre o suicídio, observando o que o particulariza perante, por exemplo, os suicídios existentes em outros momentos da literatura. Para tanto, elencamos cinco bases temáticas recorrentes, sobre as quais os contistas constroem suas narrativas, tais como: (1) O suicídio executado como um sacrifício, num ritual metonímico no qual o suicida atua como um bode expiatório, sacrificando-se por todos, de modo que sua morte apaziguaria e daria vazão ao desejo de violência, existente em todo ser humano, porém limitado pelos moldes sociais vigentes. (2) O suicídio como espetáculo para as massas, a subordinação à imagem e a interferência das mídias que, ao criarem simulacros, não comunicam e aniquilam os sentidos que levam ao suicídio, gerando esquecimento e/ou conclusões simplistas. (3) O (des)tratamento do corpo, haja vista na contemporaneidade existir um padrão exigente de beleza, de comportamento e de sexualidade, o que gera um desajuste da personagem com o seu meio e abre um precedente para o suicídio daqueles que, por diversos motivos, não se adequam a essas normas. (4) O suicídio visto como um ato que, de modo geral, causa-nos estranhamento, e o suicida como um estranho que nos é, ao mesmo tempo, familiar, pois faz aflorar questionamentos que, em alguma medida, todo ser humano tem, mas reprime. (5) A utilização do conto como um espaço de reflexão sobre o suicídio, conduzida pelos autores sob crítica, análise filosófica ou ironia, marcando um índice da produção contística contemporânea engajada em provocar, inquietar o leitor, neste caso, sobre o ato de tirar a própria vida.

Dessa forma, na escrita do conto brasileiro contemporâneo haveria desde uma ruptura da 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, no gênero conto – uma estrutura curta, mas multifacetada e livre, que narra, reflete e perquire o leitor – o suicídio e seus

desdobramentos na contemporaneidade se adequariam, criando uma relação que funciona tanto esteticamente quanto simbolicamente na construção de sentidos.

REFERÊNCIAS

Corpus

ABREU, Caio Fernando. A quem interessar possa. In: ABREU, Caio Fernando. *Inventário do ir-remediável*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 1996. p. 21-26.

ABREU, Caio Fernando. Ascensão e queda de Robhêa, manequim & robô. In: ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2011. p. 44-49.

BENVENUTTI, Marcelo. A vida das mulheres chuvosas. In: BENVENUTTI, Marcelo. *Vidas Cegas*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2002. p. 99-101.

BENVENUTTI, Marcelo. A vida do suicida cínico. In: BENVENUTTI, Marcelo. *Vidas Cegas*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2002. p. 144-145.

FONSECA, Rubem. Agruras de um jovem escritor. In: FONSECA, Rubem. *Feliz Ano Novo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975. p. 73-84.

FONSECA, Rubem. Livro de ocorrências In: FONSECA, Rubem. *O cobrador*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979. p. 125-131.

FREIRE, Marcelino. A ponte o horizonte. In: OLIVEIRA, Nelson (Org.). *Geração 90: manuscritos de computador*. São Paulo: Boitempo, 2001. p. 113-115.

LUNARDI, Adriana. Ana C. In: LUNARDI, Adriana. *Vésperas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 41-54.

LUNARDI, Adriana. Ginny. In: LUNARDI, Adriana. *Vésperas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 11-19.

LUNARDI, Adriana. Victoria. In: LUNARDI, Adriana. *Vésperas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 89-98.

OLIVEIRA, Nelson de. Nada do que é humano me é alheio. In: OLIVEIRA, Nelson de. *O filho do crucificado*. São Paulo: Ateliê, 2001. p. 87-108.

SAMÔR, Lucienne. O caos do porto. COSTA, Flávio Moreira (Org.). *Crime feito em casa: contos policiais brasileiros*. Rio de Janeiro: Record, 2005. p. 217-221.

SANT'ANNA, Sérgio. A suicida. In: SANT'ANNA, Sérgio. *O livro de Praga: narrativas de amor e arte*. São Paulo: Cia. das Letras, 2011. p. 43-60.

SANT'ANNA, Sérgio. O gorila. In: SANT'ANNA, Sérgio. *O vôo da madrugada*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989. p. 111-208.

SANT'ANNA, Sérgio. Um discurso sobre o método. In: SANT'ANNA, Sérgio. *A senhorita Simpson*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989. p. 87-106.

TELLES, Lygia Fagundes. Suicídio na granja. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Invenção e memória*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 17-23.

TELLES, Lygia Fagundes. Uma branca sombra pálida. In: TELLES, Lygia Fagundes. *A noite escura e mais eu: contos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. p. 125-142.

TENÓRIO, Nivaldo. Silvio. In: TENÓRIO, Nivaldo. *Dias de febre na cabeça*. Garanhuns: Carbureto, 2012. p. 17-21.

TREVISAN, Dalton. Penélope. In: TREVISAN, Dalton. *Vozes do Retrato: quinze histórias de mentiras e verdades*. São Paulo: Ática, 1991. p. 52-56.

VIANA, Antonio Carlos. Meu tio tão só. In: VIANA, Antonio Carlos. *O meio do mundo e outros contos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999. p. 26-28.

Gerais

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2007. p. 79-121.

ALVAREZ, A. *O deus selvagem: um estudo sobre o suicídio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1942.

ANDRADE, Mário de. Contos e contistas. In: ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinhos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. p. 9-12.

ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente*. 2. ed. Lisboa: Teorema, 1989.

BARBOSA, Wilmar do Valle. Tempos pós-modernos. In: LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013. p. vii-xiii.

BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Trad. Artur Mourão. Lisboa: 70, 1995.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BAUMAN, Zygmunt. *A sociedade individualizada: vidas contadas e histórias vividas*. Trad. José Gradel. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.

BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2008.

BRÖHM, Jean-Marie. “Depois de mim, o dilúvio!”: Imagens da morte e da negação do corpo em Marx. In: NÓVOA, Jorge. *Incontornável Marx*. São Paulo: Unesp, 2007. p. 339-367.

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

CASSORLA, Roosevelt M. S. *O que suicídio*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In.: EIKHENBAUM, B. *Teoria da literatura: formalistas russos*. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1978. p. 39-56.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. 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.

CORRÊA, Humberto; BARRERO, Sérgio Perez. *Suicídio: uma morte evitável*. São Paulo: Atheneu, 2006.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Perspectiva, 1974.

COUTINHO, Afrânio (Org.) *A literatura no Brasil*. 6. ed. São Paulo: Global, 2001.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo, Iluminuras, 2005.

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

DIAS, Maria Luiza. *Suicídio: testemunhos de adeus*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: 34, 1998. p. 201-230.

DURKHEIM, Émile. *O suicídio: estudo de sociologia*. Trad. Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Trad. Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

EPICURO. Da natureza. In: EPICURO; LUCRÉCIO. CÍCERO; SÊNECA; MARCO AURÉLIO. *Antologia de textos*. Trad. Agostinho da Silva et al. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1985. p. 49-63.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 2. ed. Trad. Laura Sampaio, São Paulo: Loyola, 2009.

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, 1996a. v. XVIII.

FREUD, Sigmund. O 'estranho'. In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 275-314.

FREUD, Sigmund. *Totem e tabu e outros trabalhos*. Trad. Joyce Salomão e Órizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago, 1996b. v. XIII.

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

GINZBURG, Carlo. Estranhamento: Pré-história de um procedimento literário. In: GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 14-41.

GIRARD, René. *O bode expiatório*. Trad. Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2004.

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

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 1992.

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

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Lopes. Lisboa: 70, 1989.

JAMESON, Fredric. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*. Trad. Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006a.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 2006b.

- LANCELOTTI, Mario. *De Poe a Kafka: para una teoría del cuento*. Buenos Aires: Eudeba, 1965.
- LASCH, Christopher. *O mínimo eu*. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- LE BRETON, David. *Antropologia do corpo e modernidade*. Trad. Fábio dos Santos Creder Lopes. Petrópolis: Vozes, 2011.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.
- MARQUETTI, Fernanda Cristina. *O suicídio como espetáculo na metrópole: cenas, cenários e espectadores*. São Paulo: Fap-Unifesp, 2011.
- MARX, Karl. *Sobre o suicídio*. Trad. Rubens Enderle e Francisco Fontanella. São Paulo: Boitempo, 2006.
- OGLIARI, Ítalo. *A poética do conto pós-moderno e a situação do gênero no Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- OLIVEIRA, Rodrigo Cássio. O discurso do método de René Descartes. In: LIMA, Maria de Fátima Gonçalves (Org.). *Literatura para Pas/UnB: 2.ª Etapa/2007*. Goiânia: Kelps/Leart, 2007. p. 112-127.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. História & literatura: uma velha nova história. In: *Nuevo mundo mundos nuevos*. Debates, 2006. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/1560>. Acesso em: 4 jun. 2013.
- PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 37-41.
- PLATÃO. Fédon. In: PLATÃO. *Diálogos: O banquete, Fédon, Sofista, Político*. Trad. José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1972. p. 61-132.
- PLATÃO. *A república*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. 8. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. 3. ed. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999.
- POE, Edgar Allan. O corvo. Trad. Machado de Assis. Disponível em: <<http://www.machadodeassis.ufsc.br>>. Acesso em: 16 jun. 2013.
- PUENTE, Fernando Rey (Org.). *Os filósofos e o suicídio*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TODOROV, Tzvetan. *O homem desenraizado*. Trad. Christina Cabo. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 223-241.

WOLFF, Francis. Devemos temer a morte? Trad. Marcelo Gomes. In: NOVAES, Aduino (Org.). *Ensaio sobre o medo*. São Paulo: Senac; Sesc, 2007. p. 17-38.