

A DESGRAÇA É VARIADA:

O SUICÍDIO NAS NARRATIVAS FANTÁSTICAS

Lara Luiza Oliveira Amaral (Mestre em Estudos Literários pela UEM)

RESUMO

Dentre as linhas em que uma vida banal é descrita, temos um susto quando, de repente, o assassinato se resolve por atos inexplicáveis cientificamente, e o homem estranho e perigoso é, na verdade, um monstro. Quando a magia tinge as palavras com tons não esperados, o fantástico nos abre as portas. O susto leva ao desespero, e este carrega a morte no bolso. A fuga é vã, e morrer aparece como a saída mais próxima, mesmo quando o monstro não se faz presente. Ao olhar para as mãos, a resposta é clara. Eis o suicídio. Dessa forma, pretendemos evidenciar como o elemento fantástico pode se relacionar com o ato suicida, seja direta ou indiretamente, em suas narrativas. Para a delimitação do escopo literário, utilizaremos como base teórica os autores: Todorov (2010), Ceserani (2006) e Roas (2001). As demais narrativas contempladas na análise são variadas, sendo selecionadas desde obras do século XIX, até o período mais atual da literatura.

Palavras-chave: fantástico, suicídio, literatura.

ABSTRACT

Between the lines that describe an ordinary life, we have a fright when, suddenly, the murder is solved by acts scientifically inexplicable, and the strange and dangerous man is, actually, a monster. When the magic paints the words with unexpected colors, the fantastic opens its door. The fright leads to desperation, and the latter carries the monster in its pocket. The escape is futile, and dying appears as the closest exit, even when the monster is not around. Looking at your own hands, the answer is clear. Suicide. In this way, we intend to evidence how the fantastic element can be related to the suicidal act, either directly or indirectly, in its narratives. For the delimitation of the literary scope, we will use as theoretical basis the authors: Todorov (2010), Ceserani (2006) and Roas (2001). The other narratives observed in the analysis are varied, being selected works since century XIX, until the most current period of literature.

Keywords: fantastic, suicide, literature.

Olha bem agora para a minha morte, e nessa imagem, que é a tua, verás o teu próprio suicídio.

Edgar Allan Poe

INTRODUÇÃO

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

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

Para um melhor desenvolvimento deste estudo, iremos dividi-lo em três partes principais. Em um primeiro momento, será feita uma tentativa de relativização do conceito de fantástico a partir de teóricos como Todorov (2010), Ceserani (2006) e Roas (2001). A primeira parte servirá como justificativa para o segundo momento, em que selecionaremos algumas obras, consideradas pertencentes às narrativas fantásticas, que contenham casos de suicídio (ou tentativas). Nesse segundo momento, discutiremos como o suicídio se apresenta em relação ao elemento fantástico, de forma a, posteriormente, relacioná-lo a textos teóricos mais específicos sobre o tema. O tema, como é sabido, ainda pouco

recorrente, faz com que um levantamento como este seja importante para que se comece a pensá-lo como um elemento significativo das narrativas fantásticas.

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

FANTÁSTICO: UMA EXPERIÊNCIA DOS LIMITES¹

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

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

¹ (TODOROV, 2010, p. 101).

continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós” (TODOROV, 2010, p. 30). Dessa forma, o fantástico se colocaria justamente na *ambiguidade*.

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

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

- a) reduzir os diversos níveis de discurso (filosófico, psicológico, literário) a um nível único e comum: o do discurso literário (e retórico), procurando traduzir sistematicamente em termos retóricos todos os conceitos e as experiências que possuíam uma origem diversa (filosófica, psicológica); b) dar definições claras e precisas dos diferentes tipos de discurso narrativo e linguístico pertencentes à área estudada, excluindo

drasticamente de tal área todos os outros tipos; c) construir correlativos, que pudessem servir para descrever e classificar toda a produção textual, baseando tal sistema sobre diversos tipos de enunciação linguística de recepção do leitor, reciclando assim em termos retóricos e linguísticos os conceitos que estavam já vagamente presentes nas declarações dos escritores praticantes do gênero (CESERANI, 2006, p. 50)

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

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

O termo “inquietante” remete diretamente ao estudo de Freud sobre a novela *O homem da areia* (1815), de E. T. A. Hoffmann. Do original *unheimlich*, o termo é “evidentemente o oposto de *heimlich*, *heimsch*, *vertraut* [doméstico, autóctone, familiar], sendo natural concluir que algo é assustador justamente por *não* ser conhecido e familiar” (FREUD, 2010, p. 331). Assim, o inquietante se aproxima muito àquilo posto por Ceserani ao caracterizar o fantástico do século XIX. O não familiar, o estranho, seria o mesmo que inserir o sobrenatural em um mundo “familiar”, “normal” em uma narrativa. E esse “efeito inquietante é fácil e frequentemente atingido quando a fronteira entre fantasia e realidade é apagada, quando nos vem ao encontro algo real que até então, não víamos como fantástico” (FREUD, 2010, p. 364). O foco da narrativa foi trocado, antes víamos apenas o “objeto” fantástico, e agora passamos a entender seu *efeito*. Dessa forma, nos aproximamos do conceito de David Roas em *Teorias de lo fantástico*:

para que a história narrada seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço similar àquela que habita o leitor, um espaço que se vê invadido por um fenômeno que desestabilizará sua estabilidade. É por isso que o sobrenatural irá supor, sempre, uma ameaça para nossa realidade, que neste momento cremos ser governada por leis rigorosas e imutáveis. O relato fantástico põe o leitor frente ao sobrenatural, mas não como uma fuga, mas, pelo contrário, para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança frente ao mundo real. (ROAS, 2001, p. 8, tradução nossa)²

Notamos que o termo “sobrenatural” volta a ser utilizado por Roas, diferentemente de Ceserani, porém seus conceitos se aproximam. Para o autor, o sobrenatural vem a ser aquilo que fará com que o leitor repense a sua realidade, o que remete à “hesitação” discutida por Todorov. A inserção do elemento sobrenatural, em um mundo como o nosso, torna-nos hesitantes quanto à nossa própria realidade. A razão passa a ser questionada: em

² Original: “para que la historia narrada sea considerada fantástica, debe crearse un espacio similar al que habita el lector, un espacio que se verá asaltado por un fenómeno que trastornará su estabilidad. Es por eso que lo sobrenatural va a suponer siempre una amenaza para nuestra realidad, que hasta ese momento creíamos gobernada por leyes rigurosas e inmutables. El relato fantástico pone al lector frente a lo sobrenatural, pero no como evasión, sino, muy al contrario, para interrogarlo y hacerle perder la seguridad frente al mundo real” (ROAS, 2001, p. 8).

uma parte pacata de Londres, durante uma semana normal de trabalho, um carro passa voando pelos céus. Seria possível? É real? Mas afinal, o que é real? É por isso que,

Baseado, portanto, em uma confrontação do sobrenatural e o real dentro de um mundo ordenado e estável como pretende ser o nosso, o relato fantástico provoca – e, portanto, reflete – a incerteza na percepção da realidade e do próprio eu: a existência do impossível, de uma realidade diferente da nossa, conduz, por um lado, a duvidar sobre esta última e, por outro, e em direta relação com ele, a dúvida acerca da nossa própria existência: o irreal passa a ser concebido como real, e o real, como possível irrealidade. Assim, a literatura fantástica nos revela a falta de validade absoluta do racional e da possibilidade de existência, sob essa realidade estável e delimitada pela razão em que vivemos, de uma realidade diferente e incompreensível, e, portanto, estranha a essa lógica racional que garantia nossa segurança e nossa tranquilidade (ROAS, 2001, p. 9, tradução nossa)³

O que nos garantia a certeza de ser real, possível e “normal” passa a ser questionado. A narrativa fantástica nos rouba os pilares da certeza do real, que firmamos com tanto afínco. Em resumo, “a literatura fantástica mostra a validade relativa do conhecimento racional, iluminando uma zona do ser humano, onde a razão está condenada a falhar” (ROAS, 2001, p. 9, tradução nossa)⁴. Acostumados com a verdade imposta pela ciência, presos a esse real criado para nos tranquilizar, nos vemos diante de um abismo ao nos depararmos com o fantástico. Tudo aquilo que, antes, nos assegurava um mundo já descoberto e conhecido, passa a ser questionado, (re)ilustrado e (re)escrito. Como se a tela de uma paisagem comum, retratando a cidade, tivesse agora, sobreposta, uma folha fina que inserisse dragões sobre o telhado, bruxas escondidas entre a população da rua, objetos levitando na bancada da feira. Enquanto dominado pela razão, “o homem deixa de

³ Original: Basado, por tanto, en una confrontación de lo sobrenatural y lo real dentro de un mundo ordenado y estable como pretende ser el nuestro, el relato fantástico provoca – y, por tanto, refleja, - la incertidumbre en la percepción de la realidad y del propio yo: la existencia de lo imposible, de una realidad diferente a la nuestra, conduce, por un lado, a dudar acerca de esta última y, por otro, y en directa relación con ello, a la duda acerca de nuestra propia existencia: lo irreal pasa a ser concebido como real, y lo real, como posible irrealidad. Así, a literatura fantástica nos descubre la falta de validez absoluta de lo racional y la posibilidad de la existencia, bajo esa realidad estable y delimitada por la razón en que habitamos, de una realidad diferente e incompreensible, y, por lo tanto, ajena a esa lógica racional que garantiza nuestra seguridad y nuestra tranquilidad (ROAS, 2001, p. 9).

⁴ Original: “la literatura fantástica pone de manifiesto la relativa validez del conocimiento racional al iluminar una zona de lo humano donde la razón está condenada a fracasar” (ROAS, 2001, p. 9).

crer na existência objetiva de tais fenômenos. Reduzido o seu alcance para o científico, a razão excluiu todo o desconhecido, provocando o descrédito na religião e a rejeição da superstição como meios de explicar e interpretar a realidade”, e agora, frente ao “suposto irreal”, e “suprimida sua fé no sobrenatural, o homem cai amparado apenas pela ciência frente a um mundo hostil e desconhecido” (ROAS, 2001, p. 21, tradução nossa)⁵. Quão desolador é vermos os pilares tão fixos da ciência ruírem? Abre-se o abismo frente aos nossos pés, que alerta: seja bem vindo ao universo fantástico.

Quando nos limitamos a entender o fantástico apenas como uma inserção do sobrenatural, a narrativa fantástica deixa de lado todas essas consequências psicológicas *do e no* leitor. Na literatura fantástica, a linguagem é a porta de entrada para o abismo em que estamos prestes a cair. Isso porque, retomando Todorov, “a marca distintiva do discurso literário é ir mais além (senão não teria razão de ser); a literatura é como uma arma assassina pela qual a linguagem realiza seu suicídio” (TODOROV, 2010, p. 175). Estamos diante de representações tidas como “impossíveis” que passam a ser possíveis por meio da linguagem. E que a superam e, ao mesmo tempo, são seu próprio suicídio: “o fenômeno fantástico, impossível de se explicar mediante a razão, supera os limites da linguagem: é por definição indescritível porque é impensável” (ROAS, 2001, p. 27, tradução nossa)⁶. De uma forma extraordinária, trazemos, para a linguagem, tão racionalizada e científica, aquilo que não pode ser explicado nem pela ciência, muito menos pela razão:

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

⁵ Original: “el hombre deja de creer en la existencia objetiva de tales fenómenos. Reducido su ámbito a lo científico, la razón excluyó todo lo desconocido, provocando el descrédito de la religión y el rechazo de la superstición como medios para explicar e interpretar la realidad”; “suprimida la fe en lo sobrenatural, el hombre quedó amparado sólo por la ciencia frente a un mundo hostil y desconocido” (ROAS, 2001, p. 21)

⁶ Original: “el fenómeno fantástico, imposible de explicar mediante la razón, supera los límites del lenguaje: es por definición indescritible porque es impensable” (ROAS, 2001, p. 27).

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

o que caracteriza o fantástico contemporâneo é a aparição repentina do anormal em um mundo de aparência normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, mas sim para postular a possível anormalidade da realidade, o que também impressiona terrivelmente o leitor: descobrimos que nosso mundo não funciona tão bem como criamos, tal e como se pensava no relato fantástico tradicional, ainda que expressado de outro modo (ROAS, 2001, p. 37, tradução nossa)⁷

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

⁷ Original: “lo que caracteriza a lo fantástico contemporâneo es la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad, lo que también impresiona terriblemente al lector: descubrimos que nuestro mundo no funciona tan bien como creíamos, tal y como se planteaba en el relato fantástico tradicional, aun que expresado de otro modo” (ROAS, 2001, p. 37).

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

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

UTTERSON SABIA QUE OLHAVA PARA O CORPO DE UM SUICIDA⁸

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

Para darmos continuidade e apresentarmos as narrativas fantásticas em que há ocorrências de suicídio, as dividiremos em dois grupos principais: a) o suicídio relacionado ao fantástico; b) narrativas em que há apenas breves menções - seja de personagens secundários, ou quando o ato não está diretamente relacionado ao elemento fantástico. Iniciaremos com o primeiro grupo, em que o suicídio, interligado diretamente ao elemento fantástico, será ainda dividido em mais dois momentos: a) suicídio como uma forma de fuga do elemento fantástico; b) suicídio como porta de entrada para o elemento fantástico.

O SUICÍDIO COMO FUGA DO ELEMENTO FANTÁSTICO

⁸ (STEVENSON, 2011, p. 210).

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

No conto de Edgar Allan Poe, William Wilson, um sujeito comum, durante sua estadia na universidade encontra-se com um homem que se lhe assemelha incrivelmente. Durante os anos que se passaram, seu fantasma aparecia, ocasionalmente, para lhe pregar peças e alertá-lo: enquanto roubava durante um jogo de cartas, seu duplo apaga as luzes e conta a todos os parceiros de jogo seus truques, vestindo suas mesmas roupas, com o mesmo penteado independente da ocasião, se distinguem pela voz, levemente mais baixa que o usual. Ao encontrá-lo em um baile de máscaras, em que estava prestes a se enamorar com uma garota, seu duplo aparece e o interrompe e, com isso, sua paciência se esvai. Tomado de raiva, Wilson propõe-lhe um combate, mas quando estava prestes a matar seu eu de corpo vizinho, Wilson assusta-se: “aproximei-me dele cheio de terror e vi caminhar para mim a minha própria imagem, com o rosto extremamente pálido e todo salpicado de sangue, avançando com passos lentos e vacilantes” (POE, 2008, p. 253). Antes do ato final, William Wilson narra seus últimos momentos:

Era Wilson, mas um Wilson que já não murmurava ao falar! Pelo contrário, falava tão alto que tive a impressão nítida de ouvir a minha própria voz dizendo: Venceste e eu pereço. Mas daqui para frente também tu estarás morto. Morreste para o mundo, para o céu e para a

esperança! Existias em mim. Olha bem agora para a minha morte, e nessa imagem, que é a tua, verás o teu próprio suicídio (POE, 2008, p. 253).

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

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

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

Ambos, completamente esgotados da vida dupla em que se colocaram, veem no suicídio a solução mais próxima. Após tomar o doce veneno⁹ que o levará a morte, Jekyll escreve seu relato final de despedida: “esta é a verdadeira hora da minha morte, e o que acontecer depois diz respeito a outro que não eu. Aqui então, neste momento em que pouso a caneta sobre a mesa e começo a lacrar minha confissão, ponho fim à vida do infeliz Henry Jekyll” (STEVENSON, 2011, p. 247). Não há batalhas como a de William Wilson, não há sangue:

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

Assim, Henry Jekyll mata o monstro que o habitava. Para uma realização pessoal e egoísta, Jekyll vê a necessidade de duplicar-se, mas o que não enxerga é as consequências de seus atos. Essa busca do elemento fantástico para satisfazer um sentimento egoísta da personagem faz com que pensemos em nosso último exemplo do duplo: *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. No romance, Dorian Gray, um jovem muito bonito, encontra o seu pior pesadelo no envelhecimento. Em um determinado dia, ao ser pintado pelo seu amigo Basil Hallward, desespera-se ao pensar na ideia de envelhecer e perder a sua beleza. Completamente influenciado pelas ideias de Lorde Henry, Dorian não aceita seu destino: “Seu quadro me ensinou isso. Lorde Henry está absolutamente certo. A juventude é a única coisa que vale a pena ter. Quando descobrir que estou envelhecendo, *vou me matar*” (WILDE, 2014, p. 49, grifos nossos). Antes mesmo que o fantástico o encontre, Dorian já pensa no suicídio como fuga para aquilo que o atormenta. Mas, frente aos consolos dos amigos, rejeita a ideia – por enquanto.

⁹ Quando o corpo de Jekyll é encontrado, Utterson nota um “forte cheiro de amêndoas no ar” (STEVENSON, 2011, p. 210), o que nos leva a pensar que o doutor, de alguma forma, entrou em contato com cianeto de hidrogênio, um gás incolor com típico odor amargo, lembrando amêndoas. Pode ser encontrado na forma de sais ou em plantas ricas em glicosídeos cianogênicos.

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

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

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

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

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

O modo como o suicídio é apresentado também se aproxima nas obras. No conto de Edgar Allan Poe, William Wilsom apunhala seu duplo, assim como Dorian Gray faz com seu retrato. Outra semelhança entre os atos suicidas é no envenenamento do Dr. Jekyll e Sibyl Vane. Ambos utilizam a mesma substância para alcançar a morte, o frasco com cheiro de amêndoas e o ácido prússico partilham a mesma substância letal: cianeto de hidrogênio, provavelmente ingerido na forma de sais. Dessa forma, vemos que, não somente o sentimento desesperador de fuga os interligava, mas também seu próprio ato final.

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

Desamparado e esquecido pelo criador, a criatura se vê perdida. O ódio de ter sido abandonado, os olhares de horror e nojo das pessoas, o transtorna. Sua própria imagem lhe faz mal, a vida não parece bem vinda: “Maldito o dia em que ganhei vida! exclamei em agonia. Execrável criador! Por que fez um monstro tão odioso que até *você* me dispensou com repugnância?” (SHELLEY, 2017, p. 139). O desejo de morte é sua sombra, carregada

consigo em todos os momentos. A vontade de nunca ter existido é sempre exaltada: “Por que vivi? Por que, naquele instante, não extingui a centelha de existência que você tão promiscuamente me conferiu?” (SHELLEY, 2017, p. 145). O suicídio permanece em sua mente como um ato que deveria ter feito muito antes – e que chega. Ao ver seu criador morto, a urgência de morrer o consome:

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

E dessa forma, a criatura se despede do último ser humano vivo que encontrara. Ainda a observar seu criador, o monstro, angustiado pela vida breve e pelo sofrimento que tivera, consola-se ao pensar no seu próprio fim que se aproxima: “Logo, essa sina chegará ao fim. Subirei triunfante em minha pira fúnebre e exultarei na agonia das chamas torturantes” (SHELLEY, 2017, p. 256). O elemento fantástico, que atua pela figura do monstro, é o que ele mais abomina e deseja que morra. A dor de viver é ainda mais forte do que a de morrer, seja numa pira, seja entre as geleiras.

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

querem a boneca. Ao revê-lo e, ao mesmo tempo, vendo-a ser despedaçada, Natanael enlouquece.

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

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

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

Aberto o sorriso da garganta, o fim do protagonista o alivia. A morte, seja pela navalha ou gilete, era a porta de saída mais próxima. O elemento fantástico, aqui, não se apresenta como nas demais narrativas, porém a realidade do personagem (e a nossa) passa a ser questionada, muito próximo daquilo que Roas delimitou como fantástico. Já não sabemos mais se o protagonista teve bigode algum dia, se está louco, se sua esposa está louca, se o mundo está “em anverso” e distorcendo nossas visões e crenças. O que remete às obras de Kafka, por exemplo. Em *O Veredicto* (1998), um filho conversa com seu pai que, apesar de doente, lhe condena à morte por ter sido falso com seu amigo: “eu o condeno à morte por afogamento!” (KAFKA, 1998, p. 24). Atormentado pelo discurso do pai, o filho o obedece:

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

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

O SUICÍDIO COMO PORTA DE ENTRADA PARA O ELEMENTO FANTÁSTICO

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

Sentei-me à mesa em silêncio, tirei o revólver e o coloquei à minha frente. Quando o coloquei, lembro, perguntei a mim mesmo: “É isso?”, e com absoluta determinação respondi a mim mesmo: “É isso”. Ou seja, vou me matar. Sabia que enfim nessa noite certamente me mataria, mas até lá quanto tempo ainda iria ficar sentado à mesa – isso não sabia. E é claro que teria me matado, se não fosse aquela menina (DOISTOIEVSKI, 2017, p. 411).

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

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

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

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

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

O humor aparece interligado ao trágico, pois por mais que ríamos de suas tentativas falhas, a tentativa em si não tem graça. Sobre o humor em narrativas fantásticas, Ceserani, pontua: “o humorismo tem uma presença bastante forte e parece ter o objetivo não só de alegrar os possíveis tons obscuros do fantástico, mas de juntar a ele algo a mais em termos de jogo intelectual, não privado de sua elegância e talvez também de sua seriedade”

(CESERANI, 2006, p. 36). A quase “ridicularização” da magia como auxiliadora no suicídio é uma forma que Rubião utiliza para criticar a falta de magia no mundo em si. Isso é ainda reforçado quando a única forma de suicídio que realmente o atinge é o cargo público, que o mata dia após dia, e que faz com que sinta falta dos momentos de “espetáculo” de uma vida rodeada por fantasias. O elemento fantástico e o suicídio corroboram essa visão mais crítica, que poucas vezes discernimos naquilo considerado apenas como “humor”.

Outro grande autor da literatura fantástica contemporânea americana usa elementos fantásticos para alcançar o suicídio. Na trilogia *Bill Hodges*, de Stephen King, mais especificamente no terceiro livro, *Último turno* (2016), o Assassino do Mercedes (referência ao primeiro livro) se encontra em estado vegetativo em uma clínica, sem nenhuma chance de recuperação. Mas o que não se sabe é que, por trás de seu olhar imóvel, sua cabeça está bem acordada e desenvolveu poderes. O “Príncipe do Suicídio”, como também é chamado, entra na mente de outras pessoas e as controla, muitas vezes convencendo-as a cometer suicídio. Assim, é por meio do poder sobrenatural do Príncipe do Suicídio, que o autoaniquilamento se torna possível.

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

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

BREVES MENÇÕES: O SUICÍDIO EM SEGUNDO PLANO

Não mais integrado ao elemento fantástico, o suicídio pode aparecer em narrativas fantásticas como “segundo plano”, ou seja, apenas para complementar o tema central. Normalmente, quando aparece, está relacionado a personagens secundários ou a pensamentos vagos do protagonista. Em uma tentativa de mencionar alguns dos maiores nomes da literatura fantástica, iniciaremos com algumas obras de horror de H. P. Lovecraft¹⁰. Logo no início de *O chamado de Cthulhu* (1928), temos descrito, sucintamente, um suicídio em Londres: um homem pulara da janela. O suicídio parece apresentar-se apenas como mais um elemento de suspense, e até mesmo terror, para o restante do enredo. Em *Dagon* (1919), Lovecraft nos conta as experiências de um homem que está prestes a se matar e que deixara seus escritos para que alguém possa ler futuramente. Nota-se que o suicídio, nesses casos, aparece sempre como um “pano de fundo”, diferentemente das obras citadas anteriormente.

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

¹⁰ O tema do suicídio, por mais que não apareça com frequência em suas obras, foi recorrente na vida de Lovecraft. Muito doente desde a infância, órfão de pai – e de mãe, já que a mãe era muito doente –, criado pelos avós, a morte de seu avô serve de gatilho para que pense em acabar com a própria vida. Posteriormente, a morte de sua mãe também o leva a cogitar tal ideia, mas foi abandonada ao conhecer sua futura esposa, Sonia Haft Greene. Abandonado pela esposa, o suicídio de Robert E. Howard, um de seus grandes amigos, também o abala profundamente. (Informações reunidas a partir de textos disponíveis em: <http://revistagalileu.globo.com/blogs/estante-galileu/noticia/2016/11/h-p-lovecraft-contravida.html>; <http://nerdgeekfeelings.com/literatura-lovecraft-uma-minibiografia-do-colosso-do-terror/>; <http://formigaeletrica.com.br/livros/h-p-lovecraft-o-horror-em-suas-cores-mais-macabras-final/>)

Imerso no fantástico mundo religioso africano, o cubano Alejo Carpentier, em *O reino deste mundo* (1949), apresenta-nos uma nova visão da independência do Haiti em 1803. Em uma luta entre a república e a monarquia, o rei, vendo que sua luta estava perdida, suicida-se. Indo além, tratando do fantástico religioso, em *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), Saramago reconta a versão clássica dos Evangelhos¹¹. Como é sabido pela religião cristã, um dos suicídios mais famosos é o de Judas Iscariotes. Na obra de Saramago, ao ver Judas, Jesus pensa sobre trazê-lo de volta à vida, mas não o faz. O milagre, entendido como o elemento fantástico, mesmo tão próximo do suicídio e de sua possível reversão, não acontece.

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

A partir de todas as narrativas citadas até aqui, conseguimos percorrer alguns dos grandes ícones da literatura fantástica. Na seleção feita, tentamos aproximar o elemento

¹¹ Na Bíblia – que, a depender do ponto de vista, também pode ser tomada como um texto permeado de elementos fantásticos –, encontramos outras ocorrências de suicídio além da do próprio Judas Iscariotes (Mateus, 27:3-5), tais sendo: Sansão (Juízes, 16:25-30), Saul (Samuel, 31:2-5), e Aquitofel (Samuel, 17:23).

fantástico daquilo que descreve Roas, ou seja, algo que altere nossa consciência de realidade e, complementando com Todorov e Ceserani, nos inquiete. Dessa forma, ficções científicas, distopias e utopias não entraram para a lista de seleções¹². Porém, estamos cientes de que tais escolhas são limitadas, pois refletem apenas uma parte da literatura fantástica, podendo haver outras obras que se encaixem nas categorias estabelecidas.

MINHA FUGA ERA VÃ: CONCLUSÃO

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

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

¹² Em uma breve pesquisa, encontramos algumas distopias que se relacionam com o tema do suicídio, dentre elas: *O conto da aia* (1985) de Margaret Atwood, *Caixa de Pássaros* (2014) de Josh Malerman, o conto “O reparador de reputações”, do livro *O rei amarelo* (1895) de Robert W. Chambers, *A Estrada* (2006) de Cormac McCarthy.

Camus em *O mito de sísifo* (1942). Para Camus, “um mundo que se pode explicar mesmo com poucas razões é um mundo familiar. Ao contrário, porém, num universo subitamente privado de luzes ou ilusões, o homem se sente um estrangeiro” (CAMUS, s/d, p. 9), e é partindo desse sentimento que nos aproximamos do inquietante fantástico. O sentimento de não pertencimento, assim como ocorre nos personagens frente ao elemento sobrenatural que invade, faz com o suicídio pareça uma saída mais próxima. O mundo absurdo, para Camus, parte da estranheza:

Um degrau mais abaixo e eis a estranheza: dar-se conta de que o mundo é “espesso”, entrever até que ponto uma pedra é estranha, nos é irreduzível, e com que intensidade a natureza ou uma paisagem pode nos negar. No fundo de toda beleza jaz alguma coisa de inumano e essas colinas, a doçura do céu, esses desenhos de árvores, eis que no mesmo instante perdem o sentido ilusório de que os revestimos, doravante mais longínquos que um paraíso perdido. A primitiva hostilidade do mundo, através dos milênios, se levanta de novo contra nós. Por um segundo, não a compreendemos mais, porque durante séculos só compreendemos nela as figuras e os desenhos com que previamente a representávamos, e porque doravante nos faltam forças para nos valermos desse artifício. O mundo nos escapa porque volta a ser ele mesmo. Esses cenários mascarados pelo hábito tornam a ser o que são. E se afastam de nós. (CAMUS, s/d, p. 14)

Frente a esse mundo absurdo, “o espírito que atinge os confins deve trazer um julgamento e escolher suas conclusões. Aí se colocam o suicídio e a resposta” (CAMUS, s/d, p. 21). Farto dos infortúnios de Hyde, abandonado pela sociedade e por seu criador, atormentado pelos pesadelos da infância, “à sua maneira, o suicida resolve o absurdo. Ele o arrasta na mesma morte” (CAMUS, s/d, p. 35). Assim, o suicídio se liga ao fantástico, seja por consequência *de*, através *de*, ou apenas mencionado em suas (entre)linhas.

REFERÊNCIAS

CARRÈRE, Emmanuel. **O bigode**. Trad. Vivian Mara. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

CAMUS, Albert. **O mito de sísifo**: ensaio sobre o absurdo. Lisboa, Livros do Brasil – Lisboa, s/d. Disponível em: <<http://sanderlei.com.br/PDF-Download-Book-Livro-Baixar-Online/Albert-Camus/O-Mito-de-Sisifo>>. Acesso 3 de agosto de 2017.

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

Recebido em 11 de Março de 2018

Aceito em 16 de Agosto de 2018