

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL – UFMS
FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO – FAALC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS – PPGEL

LUIZ ANTONIO PIESANTI

DOR, SOFRIMENTO E MORTE DE SI: REPRESENTAÇÕES DO COLAPSO
SUBJETIVO EM *A ARTE DA AUTOMUTILAÇÃO*, DE FELIPE LION, E *UM BURACO*
***COM MEU NOME*, DE JARID ARRAES**

CAMPO GRANDE/MS

2025

LUIZ ANTONIO PIESANTI

**DOR, SOFRIMENTO E MORTE DE SI: REPRESENTAÇÕES DO COLAPSO
SUBJETIVO EM *A ARTE DA AUTOMUTILAÇÃO*, DE FELIPE LION, E *UM BURACO
COM MEU NOME*, DE JARID ARRAES**

Tese apresentada como requisito final para
obtenção do título de Doutor em Estudos de
Linguagens junto ao Programa de Pós-
Graduação em Estudos de Linguagens, da
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

Área de Concentração: Literatura, Estudos
Comparados e Interartes.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rosana Cristina
Zanelatto Santos.

CAMPO GRANDE/MS

2025

LUIZ ANTONIO PIESANTI

**DOR, SOFRIMENTO E MORTE DE SI: REPRESENTAÇÕES DO COLAPSO
SUBJETIVO EM *A ARTE DA AUTOMUTILAÇÃO*, DE FELIPE LION, E *UM BURACO
COM MEU NOME*, DE JARID ARRAES**

Tese apresentada como requisito final para
obtenção do título de Doutor em Estudos de
Linguagens junto ao Programa de Pós-
Graduação em Estudos de Linguagens, da
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

Área de Concentração: Literatura, Estudos
Comparados e Interartes.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rosana Cristina
Zanelatto Santos.

Defendida e aprovada em: 16 de dezembro de 2025.

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dr.^a Rosana Cristina Zanelatto Santos (Orientadora)
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

Prof.^a Dr.^a Juliana Ciambra Rahe Bertin (Titular interno)
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

Prof. Dr. Andre Rezende Benatti (Titular interno)
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS) /
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

Prof.^a Dr.^a Melly Fátima Goes Sena (Titular externo)
Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul (FCMS)

Prof. Dr. Flavio Amorim da Rocha (Titular externo)
Instituto Federal de Mato Grosso do Sul (IFMS)

Prof. Dr. Ramiro Girollo (Suplente interno)
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

Prof. Dr. Leoné Astride Barzotto (Suplente externo)
Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD)

O presente trabalho foi realizado com apoio da
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal
de Nível Superior – Brasil (CAPES) – código
de financiamento 001.

*Aos meus alunos, amigos, conhecidos, familiares
e todos aqueles que, diante do esgotamento
silencioso da subjetividade, cessaram a luta pela
permanência ao romper com a própria
continuidade.*

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela força espiritual diante da densidade dessa temática tão dolorosa.

Aos meus pais, Tecla Mattioni Piesanti e Orlando Piesanti, pelo apoio incondicional e por jamais faltarem nos momentos mais difíceis da minha vida.

À minha companheira, Antonia Cristina R. Fioravante, pela presença, compreensão, apoio cotidiano, contribuições na leitura e sugestão de escrita, e, sobretudo, pela parceria ao longo de todo o processo.

À minha filha, Clara Fioravante Piesanti, razão de meu afeto, permanência e resistência.

Ao Prof. Wellington Furtado Ramos, primeiro orientador desta tese, que me acolheu desde antes da elaboração deste projeto. Minha gratidão pela amizade e pelos ensinamentos que ultrapassam os limites da sala de aula.

À Prof.^a Rosana Cristina Zanelatto Santos, orientadora atual deste trabalho, pela generosidade no acolhimento em um momento delicado do percurso, pela responsabilidade assumida e pela condução séria, comprometida e humana desta orientação.

Aos membros da banca, pela disponibilidade em avaliar este trabalho.

À psicóloga Maria Elisa de L. Faria, pelo acompanhamento no último ano desta trajetória, pela escuta, pelo suporte e pelas importantes contribuições teóricas no campo da psicanálise.

Ao meu amigo e psicólogo, Douglas Teixeira, pelas inúmeras contribuições, conselhos e pela parceria constante.

À UFMS, em especial à FAALC, pela estrutura institucional que tornou possível a realização desta pesquisa.

Ao PPGEL, em especial aos professores Nara Hiroko, Fabiana Biondo, Angela Guida, Ramiro Giroldo, Geraldo Vicente, André Benatti e William Teixeira, pelas suas aulas, orientações, diálogos e contribuições acadêmicas ao longo da minha formação doutoral.

Ao Prof. Fabrício Ono, pela amizade, acompanhamento e escuta sensível em momentos de angústia ao longo desses últimos anos.

À CAPES, pelo apoio financeiro concedido durante o desenvolvimento desta pesquisa.

E, por fim, aos autores Felipe Lion e Jarid Arraes, pela disponibilidade do diálogo informal e pela generosidade no contato estabelecido por meio das redes sociais.

PREFÁCIO

ALERTA DE GATILHO: Este trabalho aborda temas sensíveis relacionados ao sofrimento psíquico, automutilação, suicídio e outras formas de atentado contra a própria vida. A análise também pode envolver referências a episódios de agressão, entre eles situações de violência dirigida a mulheres. A leitura pode ser emocionalmente desafiadora. Caso você, caro(a) leitor(a), esteja passando por dificuldades ou necessite de apoio, não hesite em procurar ajuda especializada ou entre em contato com o Centro de Valorização da Vida (CVV)¹ pelo telefone 188.

Falar sobre o suicídio, em qualquer área do conhecimento, raramente é um gesto que se faz a partir de uma distância plenamente neutra. Trata-se de um tema que, mesmo quando abordado sob rigor teórico, costuma envolver a história de vida de quem o investiga, ainda que de maneiras distintas. No meu caso, essa aproximação não se deu de forma imediata, tampouco foi planejada. Ela se constitui a partir de uma trajetória marcada por experiências concretas de contato com a morte voluntária, com a ideação suicida e com múltiplas formas de sofrimento psíquico que, ao longo dos anos, atravessaram minha formação pessoal, afetiva e profissional. Portanto, a escolha desse tema não se dá por mera casualidade.

Meu primeiro contato direto com a experiência do suicídio ocorreu ainda na minha juventude, enquanto cursava o Ensino Médio. Lembro-me que estava dormindo quando meu celular tocou. Era um amigo me informando inconsolado que o pai de nosso amigo em comum – meu vizinho próximo e amigo de infância muito querido – havia atentado contra a própria vida. À época, o impacto daquela notícia me causou um abalo tão grande e difícil de nomear que, por alguns minutos, permaneci sem compreender exatamente o que sentia. Eu estava habituado a ver aquele pai sempre muito alegre e disposto. Após problemas referentes ao relacionamento conjugal, aquela alegria e disposição foram substituídas por um estado evidente de melancolia. Mas eu era muito ingênuo para entender a complexidade da situação em que aquele indivíduo se encontrava. Eu mesmo não fazia ideia do que era ter depressão. Assim, não é de se espantar que nunca havia passado pela minha cabeça que a morte bateria à nossa porta dessa maneira tão abrupta e violenta. Ver meus amigos mais próximos sofrendo pela perda do pai me fez refletir sobre minha própria vida. Até então, a possibilidade da morte voluntária de algum ente querido me parecia impensável. E é claro que, a partir daquele momento, nada mais permaneceu igual.

¹ Associação civil sem fins lucrativos que oferece apoio emocional e prevenção do suicídio de forma gratuita e sigilosa. O atendimento é realizado 24 horas por dia, todos os dias da semana. Além do telefone 188, o atendimento também é realizado via *chat* e e-mail disponíveis no site oficial (<https://cvv.org.br/>).

Situações como essa nos fazem abrir os olhos para detalhes que, talvez não fosse por esse tipo de contato com a morte, dificilmente observaríamos. Nesse sentido, por muito tempo passei a perceber que até mesmo na minha própria unidade familiar já se verbalizava uma contemplação recorrente para com a morte. Hoje, percebo que para chegar na etapa da verbalização, vários sinais já foram dados antes, bem como compreendo, também, que a menopausa, alinhada à falta de medicação adequada para tratamentos de saúde, aumenta a vulnerabilidade da mulher à depressão e a uma possível ideação suicida, devido a questões hormonais. Naquele momento, porém, tudo se deu como um choque sucessivo: primeiro, o suicídio de um vizinho e amigo próximo; depois, a escuta quase diária de falas de membro da minha família nuclear cogitando fazer o mesmo. Aquilo me assombrou por muito tempo.

Anos mais tarde, já no exercício da docência, embora ainda no começo de minha carreira, novos episódios aproximaram o suicídio do meu cotidiano profissional. A morte voluntária de um ex-aluno, ocorrida poucos meses após meu desligamento de uma escola de idiomas, produziu um impacto particularmente desestabilizador. Novamente me encontrava em uma situação na qual não compreendia o que estava sentindo. Diferentemente do caso do pai do meu amigo de infância, esse ex-aluno havia depositado em mim certa referência para continuar seguindo com sua vida, resistindo. Novamente, fui pego de surpresa pela notícia, pois não conseguia observar esse estado melancólico no menino. Tudo fez muito sentido após o ocorrido, pois pude perceber, em um exercício retrospectivo, o quanto ele necessitava da minha atenção e o quão importante era para ele estar presente nas minhas aulas. Todas as aulas, depois de estabelecido o vínculo, esse aluno me cumprimentava com um abraço apertado. No início, achei bacana e uma forma carinhosa; depois da tragédia, percebi que aquele gesto era um pedido de socorro. Infelizmente, mais uma vez, minha ingenuidade havia me deixado impotente perante tamanha complexidade. Uma observação importante a ser registrada é o fato de que recebi a notícia da morte desse ex-aluno por uma colega de sala dele, também minha ex-aluna. Todos sabiam o quanto ele gostava de mim e das minhas aulas, então, ela me procurou para me informar sobre o ocorrido. Parte de mim havia morrido e partido com aquele garoto naquele mês. De certo modo, envolto por um sentimento de culpa, comecei a me questionar: Será que eu poderia ter feito alguma coisa para evitar tal tragédia?

Pouco tempo depois, um novo episódio envolvendo uma ex-aluna expôs de forma ainda mais brutal o modo como a morte voluntária pode ser resultante de situações banalizadas do cotidiano dos adolescentes e da crescente exposição pública, não só pelo status, mas pelo contexto das redes sociais. Após ter imagens íntimas divulgadas, sem consentimento, pelo próprio namorado (ambos adolescentes cursando o 1º ano do Ensino Médio), a jovem, que

havia recentemente ganhado bebê, resolveu dar fim à própria vida. Filha de família influente na cidade, conhecida pela maioria dos estudantes das únicas duas escolas privadas, não suportou a repercussão negativa que aquela situação havia provocado. Essas duas tragédias envolvendo ex-alunos suscitou não apenas luto, mas questionamentos éticos e pedagógicos acerca dos limites da minha atuação docente perante o sofrimento silencioso dos meus estudantes.

Comecei a observar a quantidade de jovens que cometiam suicídio na atualidade e fiquei deveras preocupado com a questão. Busquei compreender melhor quais seriam os sinais que uma pessoa daria antes de cometer o ato. De fato, isso fez bastante diferença, visto que começava a fazer sentido para mim o motivo de alguns estudantes insistirem em usar jaquetas e blusas de manga longa durante as aulas, mesmo nos dias mais quentes. Procurei levantar essas questões nas instituições por onde passei, durante os conselhos de classe, reuniões pedagógicas com a coordenação, momentos de interação com outros professores durante o intervalo. O problema era quase sempre o mesmo: “Mas e aí, professor, o que podemos fazer? Só podemos encaminhar essas situações à Secretaria de Educação ou ao Conselho Tutelar. Não podemos fazer muita coisa.”

Falas como essa demonstraram o quão despreparados ainda estamos, enquanto profissionais da Educação, para lidar – Veras (2023) optará pelo verbo “ler” para contextos como esse – com questões tão pertinentes e complexas que se entrecruzam com nossa práxis, de modo a escancarar estigmas, preconceitos e silenciamentos institucionais. Aos poucos, foi-se tornando evidente para mim aquilo que, embora óbvio, ainda encontrava resistência para se mostrar claro diante dos meus olhos: o espaço escolar, embora seja um ambiente voltado à formação intelectual, é, também, marcado por intensos conflitos subjetivos, afetivos e sociais, que não raramente são deslegitimados, isto é, tratados como desvios de comportamento ou remetidos quase que exclusivamente à esfera familiar.

Esse despreparo se tornava cada vez mais evidente à medida que eu refletia sobre minha própria formação e me comparava a colegas que optaram por cursos como a Medicina, por exemplo, os quais, durante a residência, eram submetidos a situações-limite do cotidiano, sendo confrontados com a dor, a morte e o risco da responsabilidade direta sobre a vida do paciente. Nesse tipo de formação, essas complexidades não podem ser apreendidas apenas no plano teórico, no conforto de uma sala de aula durante a graduação. No meu caso – e de muitos colegas de profissão com os quais tive/tenho contato –, embora exista, na nossa formação acadêmica, o período de estágio supervisionado, é evidente que esse exercício não é suficiente para alcançar a real dimensão das problemáticas presentes dentro de uma escola, mais

especificamente no contexto da sala de aula. Posso afirmar, com toda certeza, que esse confronto com a realidade produziu em mim, em diversos momentos, uma espécie de morte simbólica daquele professor idealizado, construído ao longo da minha jornada acadêmica durante a graduação. Esse choque entre o ideal e o real instaurou um luto profissional silencioso, o qual gerou, inúmeras vezes, dúvidas quanto à escolha da minha profissão, se era de fato o que eu almejava para o meu futuro.

Em constante diálogo com colegas de profissão, pude notar que alguns se habituaram a essa experiência, desenvolvendo mecanismos de defesa como distanciamento afetivo ou uma ressignificação do próprio papel enquanto docente, ao passo que outros, no entanto, não suportavam mais essa situação a ponto de cogitar abandonar o magistério e partir para outras áreas, como forma de preservar a saúde física e mental. De fato, alguns o fizeram. Tenho colegas que desistiram da carreira docente e hoje atuam como advogados, policiais, médicos, psicólogos, *sommeliers*, confeiteiros...

Nós, professores, somos frequentemente compelidos a aprender a lidar, na prática, com essas questões que extrapolam em muito os limites do currículo e da formação técnica. Não é preciso dizer que esse “aprender na prática” – após a conclusão do curso e “devidamente” licenciado – dificilmente ocorre sem deixar marcas tanto para quem ensina quanto para quem aprende. Esse processo é claramente marcado por falhas, hesitações, impotências e, não raras as vezes, por vivências traumáticas. Não tenho a pretensão de discutir aqui as dinâmicas mais amplas do atual contexto educacional brasileiro, caracterizado por um viés mercadológico e por um progressivo processo de descredibilização do professor perante os alunos e a comunidade, pois esse debate exigiria outro recorte teórico. Destaco apenas, neste momento, que esse embate entre formação, expectativa, realidade e frustração constitui um dos núcleos mais sensíveis da experiência docente na sociedade contemporânea.

Há cerca de quatro anos, voltei a ser confrontado com a experiência da dor advinda da morte voluntária. Dessa vez, tratava-se de um membro de família extensa que optou pelo gesto às vésperas do Natal. O impacto desse episódio foi, como era de se esperar, profundo, sobretudo porque a expectativa de confraternização, própria de um contexto simbolicamente associado à celebração da vida e à renovação para o ano seguinte, foi brutalmente interrompida por um acontecimento que deixaria marcas permanentes naquela data. Isso atualizou, de maneira dolorosa, minha percepção de que o suicídio não escolhe idade, gênero, classe social, tempo ou lugar.

Pouco tempo depois, no ano de 2023, vivenciei, novamente no exercício da docência, uma situação que me colocou à prova diante da possibilidade concreta de intervenção. Uma

ex-aluna passou a chamar minha atenção pela recorrência de falas “aparentemente descontraídas” sobre a morte – era o que eu ouvia tanto dos demais alunos quanto da maioria dos professores com os quais conversei sobre –, sempre acompanhadas de risos e de uma postura que, a meu ver, mascarava a gravidade do discurso. O uso constante de blusas de manga longa, a dificuldade de falar sobre a própria vida e a evasão diante de perguntas simples se mostraram, para mim, como um alerta.

Em determinado momento, ao entrar na sala de aula, optei por permitir que os alunos continuassem com a rotineira “bagunça”, conversando em pares/grupos sobre assuntos variados, e resolvi abordar essa estudante de modo mais isolado, próximo à mesa do professor, para que eu pudesse ter um olhar mais atento no ato da escuta. Foi nesse breve diálogo que pude perceber que aquele sofrimento que ela carregava consigo estava prestes a transbordar. A estudante me relatou, naquela ocasião, que já havia tentado tirar a própria vida anteriormente e que voltara a ter pensamentos suicidas com mais intensidade e recorrência. Um dos fatores centrais apontados pela estudante era a dificuldade de comunicação efetiva sobre o assunto com sua mãe. Busquei acalmar a estudante, disse que não faríamos alarde e que ninguém precisava saber do que se tratava aquele diálogo. Simulei uma distração com atividades que não estavam programadas no meu plano de aula, na tentativa de deixar os demais alunos ocupados enquanto eu pudesse conduzir aquela estudante à coordenação para acompanhamento psicológico adequado.

Essa experiência produziu em mim um sentimento bastante positivo mediante a esse quadro frequentemente marcado por sentimentos negativos. Pela primeira vez, a sensação de impotência que me acompanhara nos episódios anteriores aqui narrados foi substituída por uma compreensão mais clara da responsabilidade que também recai sobre quem ocupa lugares de escuta, ainda que limitada e sem formação clínica.

Ingressei no doutorado durante o contexto da pandemia da COVID-19. Nesse período de crise sanitária sem precedentes, ficou evidente a questão do colapso subjetivo generalizado, intensificado pelo agravamento dos quadros de sofrimento psíquico, solidão, depressão e ansiedade diante da incerteza do futuro. A instabilidade provoca pelo alto grau de letalidade do vírus, somada à sensação de impotência dos Estados enfrentamento efetivo da crise, produziu um cenário de desamparo coletivo. A experiência da ameaça constante à vida, do luto contínuo e da desesperança revelou a fragilidade das estruturas psíquicas individuais e coletivas. É a partir desse conjunto de experiências que emerge a inquietação que sustenta esta pesquisa.

Enquanto professor de língua inglesa e também de Literatura, ao me deparar com obras que tematizam a dor, o sofrimento e a autodestruição, a pergunta que se impôs a mim já não pairava no “porquê” do suicídio, mas à forma como a morte voluntária, essa violência voltada contra si, é simbolicamente elaborada no plano estético da linguagem. Como a Literatura, em especial a poesia, representa essa experiência? De que modo essas representações permitem compreender aquilo que, na vida social, permanece frequentemente silenciado, banalizado e invisibilizado?

“Cada um entra na morte do jeito que lhe é parecido. Alguns, em silêncio, caminhando na ponta dos pés: outros, recuando; outros, pedindo perdão ou licença. Há quem entre discutindo ou exigindo explicações e há quem abre caminho nela a porrada, e xingando. Há quem a abraça. Há os que fecham os olhos: há quem chore.”

(Eduardo Galeano)

PIESANTI, Luiz Antonio. **Dor, sofrimento e morte de si: representações do colapso subjetivo em *A arte da automutilação*, de Felipe Lion, e *Um buraco com meu nome*, de Jarid Arraes**. 2025. 270 f. Tese. (Doutorado em Estudos de Linguagens) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, Campo Grande-MS, 2025.

RESUMO:

A presente tese se propõe a investigar as representações da dor, do sofrimento e da morte de si na poesia contemporânea brasileira, a partir da problematização do suicídio e do colapso subjetivo como experiências historicamente silenciadas, estigmatizadas e esteticamente elaboradas pela linguagem literária. O objetivo geral consiste em investigar essas representações, tendo como objetos de estudo *A arte da automutilação*, de Felipe Lion (2013), e *Um buraco com meu nome*, de Jarid Arraes (2018), analisando os atravessamentos entre tema, em uma perspectiva histórica, pulsões de morte, em uma perspectiva psicanalítica, e estilo, em uma perspectiva estilística, de modo a observar como as obras transformam o corpo ferido (física, patológica e simbolicamente) em enunciação poética e performática. Os objetivos específicos são: discutir a historiografia do suicídio e da morte de si, e suas representações literárias, observando seus deslocamentos simbólicos ao longo do tempo; examinar, à luz da psicanálise, as pulsões de vida e de morte implicadas nos poemas de ambos os autores dos corpora; e compreender o modo como o estilo e as escolhas formais de cada autor articulam a experiência da dor, do sofrimento e da morte de si mesmo (consumada ou simbólica) à criação estética. Os corpora da pesquisa são constituídos pelas duas coletâneas poéticas supracitadas, analisadas a partir de uma abordagem qualitativa de caráter comparatista, fundamentada na leitura e análise dos textos literários, no processo de construção de sentidos a partir das nuances, convergências e ressonâncias que emergem entre autores de formações e contextos distintos. O aporte teórico articula fundamentos da Nova História, especialmente em Georges Minois e Philippe Ariès, da psicanálise, com Sigmund Freud e Marcelo Veras, e da crítica literária contemporânea, com destaque para Alfredo Bosi, Norma Goldstein e Antonio Candido. Quanto ao percurso metodológico, o estudo se organiza em três capítulos: o primeiro apresenta a perspectiva histórica do suicídio e da morte de si, bem como um levantamento do estado da arte por meio do Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES; o segundo desenvolve a abordagem psicanalítica, com ênfase na teoria das pulsões e no conceito de morte de si; e o terceiro se dedica à análise estilística das obras, considerando os elementos formais da linguagem poética. Os poemas de Lion (2013) serão analisados conforme a organização tripartida de sua obra, enquanto os de Arraes (2018) são selecionados a partir dos três primeiros eixos (“selvageria”, “fera” e “corpo aberto”), que versam, respectivamente, sobre a dimensão primária da dor, o caráter conflituoso da existência e a exposição física e simbólica do sofrimento. Os resultados evidenciam que, embora oriundas de trajetórias autorais distintas, ambas as obras convergem na elaboração simbólica da morte de si como experiência estética, seja por meio da fragmentação imagética, da introspecção e da contemplação da morte em Lion (2013), seja pela articulação entre corpo, violência, sofrimento social e resistência na poética de Arraes (2018), demonstrando que, além de tematizar a dor, a poesia a encena formalmente por meio de cortes, silêncios, imagens corporais violentas e intensificação rítmica.

Palavras-chave: Sofrimento. Morte de si. Suicídio. Literatura brasileira contemporânea. Poesia brasileira contemporânea.

PIESANTI, Luiz Antonio. **Pain, suffering, and the death of the self: representations of subjective collapse in *A arte da automutilação*, by Felipe Lion, and *Um buraco com meu nome*, by Jarid Arraes.** 2025. 270 p. Doctoral thesis. (PhD in Language Studies) – Federal University of Mato Grosso do Sul – UFMS, Campo Grande-MS, 2025.

ABSTRACT:

The present thesis aims to investigate the representations of pain, suffering, and the death of the self in contemporary Brazilian poetry, based on the problematization of suicide and subjective collapse as experiences that have been historically silenced, stigmatized, and aesthetically elaborated through literary language. The general objective is to investigate these representations, taking as objects of study *A arte da automutilação*, by Felipe Lion (2013), and *Um buraco com meu nome*, by Jarid Arraes (2018), analyzing the intersections between theme, from a historical perspective, death drives, from a psychoanalytic perspective, and style, from a stylistic perspective, in order to observe how the works transform the wounded body (physically, pathologically, and symbolically) into poetic and performative enunciation. The specific objectives are: to discuss the historiography of suicide and the death of the self and their literary representations, observing their symbolic displacements over time; to examine, in the light of psychoanalysis, the life and death drives implicated in the poems of both authors in the corpora; and to understand how the style and formal choices of each author articulate the experience of pain, suffering, and the death of the self (whether consummated or symbolic) with aesthetic creation. The research corpora consist of the two aforementioned poetry collections, analyzed through a qualitative, comparatist approach, grounded in the reading and analysis of literary texts and in the process of constructing meaning from the nuances, convergences, and resonances that emerge between authors from different backgrounds and contexts. The theoretical framework articulates foundations of New History, especially in Georges Minois and Philippe Ariès, of psychoanalysis, with Sigmund Freud and Marcelo Veras, and of contemporary literary criticism, with emphasis on Alfredo Bosi, Norma Goldstein, and Antonio Candido. As for the methodological path, the study is organized into three chapters: the first presents the historical perspective of suicide and the death of the self, as well as a survey of the state of the art through the CAPES Catalog of Theses and Dissertations; the second develops the psychoanalytic approach, with emphasis on drive theory and the concept of the death of the self; and the third is dedicated to the stylistic analysis of the works, considering the formal elements of poetic language. The poems by Lion (2013) are analyzed according to the tripartite organization of his work, while those by Arraes (2018) are selected from the first three sections (“selvageria,” “fera,” and “corpo aberto”), which deal, respectively, with the primary dimension of pain, the conflictual character of existence, and the physical and symbolic exposure of suffering. The results show that, although originating from distinct authorial trajectories, both works converge in the symbolic elaboration of the death of the self as an aesthetic experience, whether through imagistic fragmentation, introspection, and the contemplation of death in Lion (2013), or through the articulation between body, violence, social suffering, and resistance in the poetics of Arraes (2018), demonstrating that, in addition to thematizing pain, poetry formally enacts it through cuts, silences, violent bodily images, and rhythmic intensification.

Keywords: Suffering. Death of the self. Suicide. Contemporary Brazilian literature. Contemporary Brazilian poetry.

PIESANTI, Luiz Antonio. **Dolor, sufrimiento y muerte de sí mismo: representaciones del colapso subjetivo en *A arte da automutilação*, de Felipe Lion, y *Um buraco com meu nome*, de Jarid Arraes.** 2025. 270 p. Tesis doctoral. (Doctorado em Estudos del Lenguaje) – Universidad Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, Campo Grande-MS, 2025.

RESUMEN:

La presente tesis se propone investigar las representaciones del dolor, del sufrimiento y de la muerte de sí en la poesía brasileña contemporánea, a partir de la problematización del suicidio y del colapso subjetivo como experiencias históricamente silenciadas, estigmatizadas y estéticamente elaboradas por el lenguaje literario. El objetivo general consiste en investigar dichas representaciones, teniendo como objetos de estudio *A arte da automutilação*, de Felipe Lion (2013), y *Um buraco com meu nome*, de Jarid Arraes (2018), analizando los cruces entre tema, desde una perspectiva histórica, pulsiones de muerte, desde una perspectiva psicoanalítica, y estilo, desde una perspectiva estilística, con el fin de observar cómo las obras transforman el cuerpo herido (física, patológica y simbólicamente) en enunciación poética y performativa. Los objetivos específicos son: discutir la historiografía del suicidio y de la muerte de sí, así como sus representaciones literarias, observando sus desplazamientos simbólicos a lo largo del tiempo; examinar, a la luz del psicoanálisis, las pulsiones de vida y de muerte implicadas en los poemas de ambos autores de los corpus; y comprender el modo en que el estilo y las elecciones formales de cada autor articulan la experiencia del dolor, del sufrimiento y de la muerte de sí mismo (consumada o simbólica) con la creación estética. Los corpus de la investigación están constituidos por las dos colectáneas poéticas anteriormente citadas, analizadas a partir de un enfoque cualitativo de carácter comparatista, fundamentado en la lectura y el análisis de los textos literarios y en el proceso de construcción de sentidos a partir de los matices, convergencias y resonancias que emergen entre autores de formaciones y contextos distintos. El aporte teórico articula fundamentos de la Nueva Historia, especialmente en Georges Minois y Philippe Ariès, del psicoanálisis, con Sigmund Freud y Marcelo Veras, y de la crítica literaria contemporánea, con énfasis en Alfredo Bosi, Norma Goldstein y Antonio Candido. En cuanto al recorrido metodológico, el estudio se organiza en tres capítulos: el primero presenta la perspectiva histórica del suicidio y de la muerte de sí, así como un levantamiento del estado del arte por medio del Catálogo de Tesis y Disertaciones de la CAPES; el segundo desarrolla el enfoque psicoanalítico, con énfasis en la teoría de las pulsiones y en el concepto de muerte de sí; y el tercero se dedica al análisis estilístico de las obras, considerando los elementos formales del lenguaje poético. Los poemas de Lion (2013) se analizan conforme a la organización tripartita de su obra, mientras que los de Arraes (2018) son seleccionados a partir de los tres primeros ejes (“selvageria”, “fera” y “corpo aberto”), que versan, respectivamente, sobre la dimensión primaria del dolor, el carácter conflictivo de la existencia y la exposición física y simbólica del sufrimiento. Los resultados evidencian que, aunque oriundas de trayectorias autorales distintas, ambas obras convergen en la elaboración simbólica de la muerte de sí como experiencia estética, ya sea por medio de la fragmentación imagética, de la introspección y de la contemplación de la muerte en Lion (2013), o por la articulación entre cuerpo, violencia, sufrimiento social y resistencia en la poética de Arraes (2018), demostrando que, además de tematizar el dolor, la poesía lo escenifica formalmente mediante cortes, silencios, imágenes corporales violentas e intensificación rítmica.

Palabras clave: Sufrimiento. Muerte de sí. Suicidio. Literatura brasileña contemporánea. Poesía brasileña contemporánea.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Comportamento suicida ao longo da vida	41
Figura 2 – Capa de <i>A arte da automutilação</i> , de Felipe Lion (2013)	211
Figura 3 – Capa de <i>Um buraco com meu nome</i> , de Jarid Arraes (2018 e 2021).	211
Figura 4 – Representação gráfica do ato de cavar em “IX”, de Jarid Arraes (2018).	221
Figura 5 – Pôsteres de eventos acadêmicos realizados entre os anos de 2017 e 2019, cujas temáticas envolvem o diálogo entre Literatura e suicídio, divulgados na página Littératuricides	264

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Poema “latitude”, de Felipe Lion (2013, p. 40).....	66
Imagem 2 – Poema “guarda-corpo”, de Jarid Arraes (2018, pp. 46-47).....	67
Imagem 3 – Poema “o prisioneiro”, de Felipe Lion (2013, p. 45).....	70
Imagem 4 – Poema “uma mulher pergunta”, de Jarid Arraes (2018, pp. 15-17).....	72
Imagem 5 – Poema “as sombras”, de Felipe Lion (2013, p. 41).	75
Imagem 6 – Poema “espinhos dentro de mim”, de Felipe Lion (2013, p. 27).	81
Imagem 7 – Poema “controle”, de Felipe Lion (2013, p. 35).....	87
Imagem 8 – Poema “fábula”, de Jarid Arraes (2018, p. 13).....	89
Imagem 9 – Poema “água de coco”, de Jarid Arraes (2018, pp. 48-49).	92
Imagem 10 – Poema “a arte da automutilação”, de Felipe Lion (2013, pp. 24-25).	101
Imagem 11 – Poema “outro poema sobre o vento”, de Felipe Lion (2013, pp. 28-29).	104
Imagem 12 – Poema “alegoria”, de Jarid Arraes (2018, pp. 18-21).....	106
Imagem 13 – Poema “Dora”, de Jarid Arraes (2018, pp. 30-31).....	113
Imagem 14 – Poema “o descompasso”, de Felipe Lion (2013, pp. 32-33).....	120
Imagem 15 – Poema “chama”, de Jarid Arraes (2018, pp. 154-157).....	142
Imagem 16 – Poema “pequeno poema, triste e erótico”, de Felipe Lion (2013, p. 58).	153
Imagem 17 – Poema “papilação”, de Jarid Arraes (2018, pp. 82-83).....	155
Imagem 18 – Poema “poema com gordura”, de Felipe Lion (2013, p. 61).	157
Imagem 19 – Poema “IX”, de Jarid Arraes (2018, pp. 64-65).	160
Imagem 20 – Poema “entre o cinza e o deserto”, de Felipe Lion (2013, p. 64).	163
Imagem 21 – Poema “ácido”, de Felipe Lion (2013, p. 54).....	166
Imagem 22 – Poema “desejo um mundo”, de Jarid Arraes (2018, pp. 80-81).	168
Imagem 23 – Prólogo da obra A arte da automutilação, de Felipe Lion (2013, p. 21).	171
Imagem 24 – Poema “gravidade”, de Felipe Lion (2013, pp. 52-53).....	173
Imagem 25 – Poema “preparo”, de Jarid Arraes (2018, pp. 62-63).....	179
Imagem 26 – Poema “somática”, de Jarid Arraes (2018, pp. 74-75).....	182
Imagem 27 – Poema “atrato”, de Felipe Lion (2013, p. 63).	190
Imagem 28 – Poema “há palavras”, de Jarid Arraes (2018, p. 111).....	192
Imagem 29 – Poema “sinta pena de mim”, de Jarid Arraes (2018, p. 132).....	223
Imagem 30 – Poema “o homem que ouvia sereias”, de Felipe Lion (2013, p. 81).	226
Imagem 31 – Poema “banho de sangue”, de Felipe Lion (2013, p. 89).....	229
Imagem 32 – Poema “paladar”, de Jarid Arraes (2018, pp. 112-113).....	232

Imagem 33 – Poema “sobre velas, algas e vagalumes”, de Felipe Lion (2013, p. 80).	235
Imagem 34 – Poema “mormaço”, de Jarid Arraes (2018, p. 96).	235
Imagem 35 – Poema “a torre”, de Jarid Arraes (2018, pp. 92-93).....	237
Imagem 36 – Poema “pássaros dodecafônicos”, de Felipe Lion (2013, p. 88).	240

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Autores que utilizaram ou discorreram sobre a temática da depressão, sofrimento humano, morte e suicídio em suas obras, em ordem cronológica, ao longo da História.	50
Quadro 2 – Obras que tem “A arte de...” no título.	98
Quadro 3 – Argumentos pró e contra o suicídio na literatura religiosa e filosófica do século XVIII.	111
Quadro 4 – Lista de dissertações e teses sobre suicídio e literatura, disponíveis no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES.	123
Quadro 5 – Lista de dissertações e teses sobre suicídio e poesia, disponíveis no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES.	125
Quadro 6 – Lista de dissertações e teses sobre literatura e a morte de si mesmo, disponíveis no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES.	127
Quadro 7 – Lista de dissertações e teses sobre literatura, poesia e psicanálise, disponíveis no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES.	133
Quadro 8 – Conto “Carta do e para o anonimato”, de Bianca Parron (2025).	140
Quadro 9 – Alguns poemas que sugerem a compulsão à repetição na obra de Lion (2013)	176
Quadro 10 – Organização do tempo enunciativo no poema “sinta pena de mim”, de Jarid Arraes (2018, p. 132).	224
Quadro 11 – Lista sugestiva de composições musicais que contemplam a temática da dor, do sofrimento, da morte de si, da ideação suicida e/ou do suicídio.	260
Quadro 12 – Lista sugestiva de obras cinematográficas que contemplam a temática do sofrimento, da ideação suicida e/ou do suicídio.	263
Quadro 13 – História do suicídio ao longo dos anos.	270

LISTA DE ABREVIATURAS, ACRÔNIMOS E SIGLAS

ABP	
Associação Brasileira de Psiquiatria	37
AIDS	
Acquired Immunodeficiency Syndrome (Síndrome da Imunodeficiência Adquirida)	23
APCA	
Associação Paulista de Críticos de Arte	29
BITE	
Bulimic Investigatory Test, Edinburgh (Teste de Investigação Bulímica de Edimburgo) ...	43
CAPES	
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.....	35
CFM	
Conselho Federal de Medicina	37
CVV	
Centro de Valorização da Vida.....	7
EAT-26	
Eating Attitudes Test-26 (Teste de Atitudes Alimentares-26).....	43
FEMIC	
Frente de Mulheres do Cariri.....	29
HIV	
Human Immunodeficiency Virus (Vírus da Imunodeficiência Humana)	23
IASP	
International Association for Suicide Prevention (Associação Internacional para a Prevenção do Suicídio).....	24
IFSC	
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Santa Catarina	54
LGBTQIAPN+	
Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Queer, Intersexo, Assexuais, Pansexuais, Não-Binários, entre outras identidades de gênero e orientações sexuais.....	29
OMS	
Organização Mundial da Saúde	23
PTSD	
Post-Traumatic Stress Disorder (Transtorno de Estresse Pós-Traumático)	45
RAS	
Rede de Atenção à Saúde	83
TAB	
Transtorno Afetivo Bipolar.....	42
TAG	
Transtorno de Ansiedade Generalizada	42
TEPT	
Transtorno de Estresse Pós-Traumático	42
TP	
Transtorno (ou Síndrome) do Pânico	42
WHO	
World Health Organization (Organização Mundial da Saúde)	43

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	23
1 PERSPECTIVA HISTÓRICA DA DOR, DO SOFRIMENTO, DA MORTE DE SI E DO SUICÍDIO NA LITERATURA	37
1.1 SUICÍDIO: UMA QUESTÃO DE SAÚDE PÚBLICA	40
1.2 ENTRE REPRESENTAÇÃO E CRÍTICA: A LITERATURA DIANTE DOS TABUS QUE CERCAM O SUICÍDIO.....	47
1.3 HISTORIOGRAFIA DO SUICÍDIO E DA MORTE DE SI: APROXIMAÇÕES COM A HISTÓRIA DAS MENTALIDADES	57
1.3.1 A morte voluntária: da Antiguidade à Idade Média.....	60
1.3.1.1 O conceito de “morte de si mesmo”	74
1.3.1.2 O olhar medieval sobre o indivíduo suicida	84
1.3.2 Da morte voluntária à consolidação do termo “suicídio” a partir do Iluminismo .	95
1.3.3 A persistência do fenômeno na contemporaneidade e seu silenciamento	115
1.4 SUICÍDIO E LITERATURA: UMA REVISÃO DO ESTADO DA ARTE.....	122
2 PERSPECTIVA PSICANALÍTICA: A PULSÃO DA MORTE NO TEXTO LITERÁRIO CONTEMPORÂNEO.....	131
2.1 A MORTE DE SI SEGUNDO A PSICANÁLISE	136
2.1.1 O papel da carta ou bilhete suicida	138
2.1.2 O silenciamento da morte de si perante um viés patológico.....	144
2.1.3 Do processo de desexistência à culminância da morte de si	146
2.2 O DESENVOLVIMENTO DA TEORIA PULSIONAL FREUDIANA	149
2.2.1 Libido: a energia psíquica da pulsão sexual	150
2.2.2 As pulsões e seus destinos	158
2.2.3 Luto e melancolia.....	161
2.2.4 O estranho	164
2.2.5 Além do princípio do prazer.....	169
2.2.6 As instâncias psíquicas: id, ego e superego	174

2.2.7 O mal-estar na civilização.....	177
3 PERSPECTIVA ESTILÍSTICA: A ESTÉTICA COMO REPRESENTAÇÃO SIMBÓLICA DA DOR, DO SOFRIMENTO E DA MORTE DE SI	185
3.1 DO FORMALISMO RUSSO.....	187
3.1.1 A constituição do objeto literário e a autonomia da forma	188
3.1.2 Estranhamento e percepção estética na linguagem poética.....	194
3.1.3 Organização rítmica e sintática da linguagem poética	197
3.2 DA ESTILÍSTICA LITERÁRIA MODERNA.....	200
3.2.1 Historicidade e representação do real	202
3.3 DOS TEÓRICOS BRASILEIROS NA CONTEMPORANEIDADE	205
3.4 DA DIMENSÃO ESTÉTICA E SIMBÓLICA DAS CAPAS DAS COLETÂNEAS ..	211
3.5 DOS POEMAS QUE DÃO NOME ÀS OBRAS	216
3.5.1 “a arte da automutilação”, de Felipe Lion	216
3.5.2 “IX”, de Jarid Arraes.....	219
3.6 DA ANÁLISE ESTILÍSTICA DOS POEMAS SELECIONADOS	222
3.6.1 Inveja ou apatia?.....	222
3.6.2 Contemplação da morte e estetização do aniquilamento.....	229
3.6.3 Empatia ou alteridade?.....	234
3.6.4 Corpo caído	237
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	243
REFERÊNCIAS.....	248
APÊNDICE I.....	260
APÊNDICE II	263
APÊNDICE III.....	264
APÊNDICE IV	266
APÊNDICE V.....	268
ANEXO I.....	270

INTRODUÇÃO

Entre os diversos desafios contemporâneos no que diz respeito à saúde pública, há um fenômeno antigo que, apesar de sua gravidade, ainda é cercado por estigmas e silenciamentos: a decisão intencional de pôr fim à própria vida, ou mais especificamente, o suicídio². Caracterizado pela autoinfligência de danos com o intuito de encerrar a própria existência, o suicídio não se limita apenas ao ato consumado. Tem-se, também, a tentativa de suicídio e a ideação suicida – também conhecida, *in nuce*, como pensamentos suicidas. No primeiro caso, o indivíduo chega a executar o ato, porém sem resultar em sua morte, ou seja, há a ação, mas a pessoa sobrevive. No segundo, a pessoa se vê imersa em uma gama de pensamentos persistentes e contemplações sobre a morte e desejos de tirar a própria vida. Segundo Nascimento *et al.* (2020),

As mortes por suicídio vêm crescendo significativamente nas últimas décadas, bem como a tentativa e a ideação suicida. O risco de suicídio é diretamente proporcional à ideação suicida, pois quanto maiores o desejo de morte e o poder de letalidade do método de escolha, bem como o sentimento de desesperança e o descontentamento com a vida, maiores as chances de um indivíduo desenvolver o comportamento suicida. Existe o consenso de que não há apenas um fator que responda à tentativa e nem ao suicídio propriamente dito. Portanto, o suicídio consiste em um fenômeno complexo, multidimensional e multifatorial, tendo como principais fatores de risco tentativas prévias de suicídio, fatores genéticos e sociais, e transtornos psiquiátricos [...] (Nascimento *et al.*, 2020, p. 5).

Além do suicídio consumado, da tentativa de suicídio e da ideação suicida, há, ainda, a morte assistida³ e o suicídio assistido⁴. O primeiro caso pode ocorrer tanto por meio da eutanásia⁵ – prática ilegal no Brasil, mas permitida em outros países como Uruguai, Equador, Colômbia, Canadá, Portugal, Espanha, Holanda, Bélgica, Luxemburgo, Nova Zelândia,

² Esse ato é considerado pela Organização Mundial da Saúde (OMS) uma das maiores causas de morte a nível global, sendo sua taxa de mortalidade mais elevada que da Malária, do HIV/AIDS, do câncer de mama, ou até mesmo de conflitos armados e homicídios (OMS, 2025).

³ Um exemplo recente de morte assistida é o de Antonio Cícero, poeta e crítico literário brasileiro, que, após ser diagnosticado com Alzheimer, optou, em 2024, pela eutanásia na Suíça, país onde o procedimento é legalmente autorizado.

⁴ Menos recente, mas igualmente significativo para a discussão aqui apresentada, está o caso do jovem compositor gaúcho Vinicius Gageiro Marques (Yoñlu), que, em 2006, protagonizou um dos primeiros episódios de suicídio assistido pela Internet, no Brasil. Diferentemente da eutanásia, da ortotanásia ou do suicídio assistido em contexto médico, tratou-se de um suicídio facilitado pelo ambiente digital, uma vez que o ato foi transmitido on-line, enquanto internautas anônimos e amigos ofereciam orientações e estímulos em tempo real.

⁵ Prática pela qual um profissional da saúde provoca deliberadamente a morte de um paciente em situação clínica irreversível, mediante solicitação expressa deste, com o objetivo de abreviar um quadro de sofrimento extremo. Envolve intervenção ativa e direta, geralmente por meio da administração de substâncias letais.

Austrália e diversos estados norte-americanos – quanto por meio da ortotanásia⁶. O segundo, por sua vez, caracteriza-se pela inexistência de intervenção direta do profissional da saúde na execução do ato, ou seja, o profissional apenas prescreve o agente letal, sendo a administração dessa droga⁷ realizada pelo próprio paciente.

Diante dessa complexidade e da urgência do problema, iniciativas globais foram estabelecidas na tentativa de conscientizar a população a prevenir tais atos. Assim, em 2003, a OMS, em conjunto com a Associação Internacional para a Prevenção do Suicídio (IASP), estabeleceu o dia 10 de setembro como o Dia Mundial da Prevenção do Suicídio. Esse marco visa a sensibilizar a sociedade, em nível global, a reduzir o estigma e incentivar ações coordenadas em prol da saúde mental. Dessa forma, o mês de setembro passou a ser reconhecido como o período de conscientização sobre a prevenção do suicídio, por meio da campanha “Setembro Amarelo”. A campanha destaca os esforços de organizações de saúde e comunidades na busca por práticas preventivas, melhoramento do apoio psicológico ofertado tanto pela rede pública quanto pela iniciativa privada, além de disseminar informações essenciais sobre a saúde mental.

A origem dessa campanha remonta à história de Mike Emme, um jovem norte-americano de 17 anos que morreu por suicídio em 1994, nos Estados Unidos. Mike era conhecido por seu espírito generoso e por seu amor por carros, especialmente por seu Ford Mustang 1968, que ele havia restaurado e pintado de amarelo. Após sua morte, a família de Mike distribuiu fitas amarelas em seu funeral com a seguinte mensagem: “*Please don’t do this, please talk to someone*”⁸. Esse gesto da família inspirou a criação do programa “*Yellow Ribbon Suicide Prevention Program*”⁹, fazendo da cor amarela¹⁰ um símbolo de esperança e proporcionando visibilidade à luta contra o suicídio.

⁶ Refere-se à decisão médica de não prolongar artificialmente a vida do paciente em situação clínica irreversível, permitindo que o processo natural de morte siga seu curso. Diferencia-se da eutanásia pelo fato de não haver intervenção direta para provocar a morte do indivíduo em sofrimento, mas a interrupção de tratamentos considerados, nesses casos, ineficazes.

⁷ Optamos pelo termo “droga” em vez de “medicamento” ou “remédio” pelo fato de que esses últimos visam ao tratamento, à prevenção e/ou ao diagnóstico de doenças de modo geral, o que não é o caso quando se refere à indução à morte do paciente.

⁸ “Por favor não faça isso, por favor converse com alguém”. Tradução nossa.

⁹ Disponível em: <https://yellowribbon.org/who-we-are-1>. Acesso em: 15 maio 2023.

¹⁰ A cor amarela, associada ao carro de Mike Emme, consolidou-se como símbolo de esperança e de incentivo ao debate sobre saúde mental; contudo, sua relação com a morte já aparecia em 1933, na música *Fita Amarela*, de Noel Rosa (1950). Na canção, o eu-lírico manifesta o desejo de ser lembrado com alegria, e não com tristeza, ao pedir uma fita amarela em seu caixão. Apesar da coincidência entre a cor e o objeto, não há relação direta entre a simbologia presente na obra de Rosa (1950) e a fita amarela difundida pela família de Mike Emme. Em *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão*, Heller (2013) define o amarelo como “a mais ambígua das cores”, vinculando-o tanto a sentidos positivos – como alegria, otimismo, luz, energia, criatividade e estímulo à atividade mental – quanto a significações negativas – como inveja, covardia, advertência e doença. A autora ressalta, ainda, que a percepção do amarelo varia culturalmente, podendo representar alegria na cultura

Há de observar que a Literatura, ainda no século XVIII, já não apenas tematizava o suicídio, mas também produzia efeitos concretos na vida social, revelando a potência que a arte possui ao dar forma ao sofrimento humano e ao mobilizar identificações coletivas. Um exemplo notável é *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Johann Wolfgang von Goethe (1774). De reconhecimento mundial, a obra goethiana impactou profundamente a sociedade da época ao abordar o suicídio de forma tão visceral e dramática. Esse impacto foi tão significativo que o sociólogo norte-americano David Phillips cunhou o termo “efeito Werther” (Quesada *et al.*, 2020), em 1974, para descrever o aumento de suicídios após a ampla divulgação de um caso similar. O chamado efeito Werther demonstra que a representação do suicídio não se limita ao plano estético ou ficcional, mas pode reverberar em comportamentos sociais, deixando claro que a questão ultrapassa fronteiras temporais e culturais.

Para além da discussão sobre o suicídio, o presente trabalho discorrerá sobre o conceito da morte de si, observado em *História da morte no ocidente*, de Filipe Ariès (2012), em uma perspectiva histórica, e em *A morte de si*, de Marcelo Veras (2023), em uma perspectiva psicanalítica. Para o historiador, o conceito de “morte de si” corresponde ao processo histórico de individualização da experiência de morrer, no qual a consciência da própria finitude passa a constituir um elemento central da subjetividade, deslocando o morrer do plano ritual-coletivo medieval para uma vivência interiorizada, dotada de significado biográfico e moral. Já para o psicanalista, trata-se de uma experiência psíquica extrema em que a dor emocional se torna tão intensa e tão invasiva que o indivíduo começa a perder o sentido de quem é, de onde está situado e de como se sustenta na vida. Nessa concepção psicanalítica, não se trata, inicialmente, do desejo de morrer, mas de sentir que não é mais possível continuar existindo daquele jeito, ou seja, há um colapso interno em que o sujeito perde a conexão com a própria vida tal como ela era, com seus afetos, seus interesses, seus vínculos e consigo mesmo.

Veras (2023) ainda apresenta um novo termo: “desexistir”. Diferentemente de “desistir”, o termo usado pelo psicanalista descreve como essa “morte de si” acontece no interior do indivíduo. Trata-se do processo que envolve o sentimento de esvaziamento, a perda de vínculos (afetos, desejos, projetos etc.), a experiência da dor como algo que ocupa todo o sujeito, e a sensação de que a existência se tornou insuportável. Para o autor, a “morte de si”

ocidental e assumir conotações de luto ou sacralidade em algumas culturas orientais. Nesse sentido, o amarelo se destaca por sua alta visibilidade, funcionando como sinal de alerta e como elemento de concentração e atenção. No caso da iniciativa dos familiares do jovem norte-americano, a cor também adquire sentidos de afeto, gentileza, respeito e alteridade, tornando-se um símbolo de conscientização e apoio emocional na prevenção do suicídio. Essa multiplicidade de significados evidencia a complexidade dos símbolos, tema que, longe de ser exclusivo da contemporaneidade, é recorrente na Literatura, a qual historicamente aborda o sofrimento humano, o vazio existencial e suas relações com o pensamento e o ato suicida.

se refere ao fenômeno do colapso da subjetividade perante a dor e o sofrimento, enquanto “desexistir” diz respeito ao processo, ao modo como o sujeito se desfaz internamente.

Apesar do número crescente de estudos sobre suicídio em áreas como Psicologia, Medicina e Saúde Pública, ainda há uma lacuna quanto ao modo como a Literatura brasileira contemporânea, especialmente a poesia, representa esteticamente o sofrimento extremo e a morte de si. Há, por um lado, escassez de análises da crítica literária que articulem a historiografia do suicídio, o conceito da morte de si, a teoria psicanalítica de abordagem freudiana e a crítica estilística; por outro, ausência de leituras comparadas entre obras que, embora provenham de trajetórias autorais distintas, convergem na elaboração simbólica da autodestruição e da morte de si como experiência poética. Diante disso, a presente pesquisa problematiza como as escolhas formais e discursivas na Literatura contemporânea, especificamente nas obras de Felipe Lion (2013) e de Jarid Arraes (2018), figuram a experiência da dor, do sofrimento e da morte de si, de modo a elaborar pulsões de morte no campo da linguagem poética.

Destaca-se que, neste trabalho, o suicídio é compreendido como uma das manifestações possíveis daquilo que se denomina, em sentido mais amplo, morte de si (ou morte de si mesmo), isto é, um processo simbólico, psíquico e existencial de aniquilamento subjetivo do indivíduo que nem sempre se consuma no ato físico da morte. A morte de si abarca, nesse contexto, experiências de ruptura do eu, esvaziamento identitário, autodestruição psíquica e formas variadas de (auto)mutilação, entendidas não apenas como lesão corporal, mas como expressão de uma violência dirigida ao próprio sujeito, que opera no interior de sua economia afetiva e simbólica. Desse modo, o suicídio não será tomado aqui como categoria isolada, mas como um dos desdobramentos extremos de uma violência que se instala no âmago do sujeito e atravessa suas formas de existência, linguagem e representação.

Quanto aos autores que integram os corpora de análise deste trabalho, Felipe Lion¹¹ nasceu na cidade de Rio de Janeiro, em uma família ligada às artes. Neto de violonista e filho de um casal de editores independentes, foi incentivado desde a infância a explorar diversas formas de expressão artística. Aos 10 anos, iniciou seus estudos musicais, dedicando-se ao piano, ao violão e à teoria musical, na Escola Municipal de Música. No entanto, foi a Literatura que o impulsionou a seguir definitivamente uma carreira artística.

Sua trajetória literária teve um marco significativo quando, ao conhecer a Academia Juvenil de Letras paulista, por meio de uma reportagem, candidatou-se a uma das cadeiras em

¹¹ A biografia que segue foi retirada e adaptada do site pessoal do autor. Disponível em: <http://www.felipelion.com/bio/>. Acesso em: 02 jun 21.

disputa e foi eleito, aos 11 anos, sendo o membro mais jovem da instituição. Durante esse período, Felipe Lion começou a publicar contos e poemas em revistas literárias e jornais de grande circulação, como a Folha de São Paulo, por exemplo, que chegou a dedicar uma página inteira de seu suplemento infantil, o extinto Folhinha, para o seu conto *O peixe voador*. Ademais, publicou dois livros de poemas: *Berração* e *Antologia do lixo*.

Aos 17 anos, sua dedicação artística se voltou para o balé, com o objetivo de se tornar bailarino profissional. Após encerrar sua carreira na dança, redirecionou suas energias para a música. Junto com o guitarrista Robert Scherb e o baixista Celso Freire, fundou a banda de *art-rock*¹² Sex Fanzine. Com o término desse projeto, iniciou uma nova fase musical ao formar a banda Merlim, em parceria com o baterista Júnior Gaspari, o baixista Bolão (Zé Luiz Zambianchi, irmão de Kiko Zambianchi) e o guitarrista Jax Molina. A banda interrompeu suas atividades em 2013, durante a produção de seu segundo álbum.

Logo após, Felipe Lion deu início ao seu projeto musical atual, Last aliens in Rio, com a proposta de criar uma sonoridade inovadora, inspirada na Bossa Nova. Disponível nas plataformas de *streaming* de áudio (Spotify, Apple Music, iTunes Store, Tidal, Deezer, Amazon Music e YouTube), a banda permanece ativa com seu mais recente álbum *Bossa dos jardins*, o qual compila canções lançadas entre os anos 2021 e 2024. Dentre os álbuns do grupo, tem-se, cronologicamente, *Bossa dos jardins* (2024), *Índia* (2019), *Bossa nova hotel* (2016) e *Teu doce jeito de dizer adeus* (2015).

Paralelamente à sua carreira musical, continuou atuando na Literatura. Em 2013, lançou o livro de poemas *A arte da automutilação* (Ateliê Editorial) – obra que integra os corpora desta tese –, cujo qual se divide em três partes, a saber: “um – a arte da automutilação e outros”; “dois – intempestades e outros”; e “três – mulheres que não amam sapatos e outros”. Há de se destacar que todos os títulos dos poemas, bem como todos os poemas (corpo do texto) da obra, estão escritos em letras minúsculas. Não há caixa alta nem sequer para nomes próprios. A pontuação também é um ponto a ser observado, visto que os poemas nem sempre seguem a norma padrão quanto à pontuação, embora ela não se faça inexistente. Ademais, os versos são todos heterométricos e não isométricos, apresentando variedade em combinações de versos maiores e menores dentro do mesmo poema – características do Modernismo e da literatura contemporânea.

¹² Subgênero do *rock* que surgiu nas décadas de 1960 e 1970, caracterizado pela fusão do *rock* com elementos de expressão artística em suas mais variadas formas, como moda, artes visuais e teatro. É comumente confundido com o *rock* progressivo, porém se diferencia pela ênfase na estética e na criatividade visual.

É recorrente, no âmbito musical, a presença de temáticas relacionadas à morte de si, ao esgotamento existencial e à autodestruição. Diversos compositores e intérpretes¹³ têm inscrito em suas produções artísticas elementos de melancolia, desamparo e dor que, posteriormente, revelaram-se consonantes com suas próprias trajetórias de sofrimento. Ainda que a voz lírica nas canções não coincida necessariamente com a experiência biográfica do artista cantor/compositor, é possível observar, em determinadas obras, a expressão de um mal-estar persistente que atravessa o processo criativo.

Nesse contexto, de um lado, a inclusão de Felipe Lion nos corpora desta tese se justifica por sua experiência literária pontual, oriunda de um autor cuja trajetória se consolidou majoritariamente no campo musical. Embora não haja registros de que Lion tenha abordado explicitamente a morte e/ou da autodestruição em sua produção musical, sua obra literária permite examinar essas temáticas de forma direta. Apesar de se tratar de uma produção isolada e não tão extensa, o texto de Lion oferece um ponto de análise significativo, permitindo investigar as transformações que ocorrem quando um artista desloca sua experiência estética de um campo para outro, articulando percepção, ritmo e intensidade emocional na escrita poética.

Do outro lado, filha e neta de cordelistas e xilogravadores, Jarid Arraes (1991)¹⁴ nasceu em Juazeiro do Norte, no Cariri cearense, em meio a um ambiente literário fortemente marcado pela tradição de cordel, cultivadas por seu avô, Abraão Batista, e por seu pai, Hamurabi Batista. Desde cedo, a autora esteve em contato com esse repertório regional, que mais tarde se articulou com a leitura de poetas brasileiros do século XX – como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Ferreira Gullar e Paulo Leminski. Essa formação híbrida delineou uma escrita que problematizou identidades, resgatou memórias silenciadas e respondeu às demandas contemporâneas de representação de raça, gênero e classe.

Sua trajetória literária ganhou visibilidade a partir de 2011, quando publicou no *blog* Mulher Dialética e colaborou em plataformas feministas como Blogueiras Negras e Blogueiras Feministas. Posteriormente, manteve a coluna “Questão de Gênero” na revista *Fórum*, em que discutiu, sob perspectiva interseccional, temas relacionados ao feminismo, ao racismo

¹³ No rock internacional, destacam-se nomes como Kurt Cobain (Nirvana), Ian Curtis (Joy Division), Chester Bennington (Linkin Park), Chris Cornell (Soundgarden; Audioslave); no rock nacional, casos como os de Pez Sousa (Nove Mil Anjos) e Champignon (Charlie Brown Jr.) ilustram fenômenos semelhantes. No âmbito da música eletrônica, a morte de Keith Charles Flint (The Prodigy; Flint) e de Tim Bergling (Avicii) reforça essa mesma linha de tensão. Já no cenário do K-pop, o falecimento de artistas como Sulli (f(x); SM Town), Goo Ha-ra (Kara) e Moonbin (Astro) evidencia o impacto de pressões externas e psicológicas sobre a produção artística. No Brasil, soma-se ainda o caso do gaúcho Vinicius Gageiro Marques (Yoñlu).

¹⁴ A biografia que segue foi retirada e adaptada do site pessoal da autora. Disponível em: <https://jaridarraes.com/biografia/>. Acesso em: 02 mar. 25.

estrutural e aos direitos da população LGBTQIAPN+. Paralelamente, participou de coletivos no Cariri, como o Grupo Pretas Simoa (coletivo de mulheres negras do Cariri), e fundou o FEMIC (Frente de Mulheres do Cariri), o que ampliou a inserção do ativismo em sua experiência literária e comunitária.

Em 2014, mudou-se para São Paulo, o que possibilitou maior circulação de sua obra e a criação do Clube da Escrita para Mulheres. A iniciativa, inicialmente concebida como encontros individuais e gratuitos, transformou-se em coletivo, oferecendo um espaço de formação e fortalecimento de escritoras em um campo literário historicamente dominado por homens. Esse projeto evidenciou a preocupação da autora em construir não apenas uma carreira individual, mas também redes de apoio e difusão de novas vozes femininas na literatura brasileira contemporânea.

Arraes publicou mais de setenta títulos de cordel e consolidou uma produção diversificada, abrangendo poesia, conto, romance e literatura infantojuvenil. Entre suas obras de maior impacto destacam-se: *Heroínas Negras Brasileiras em 15 cordéis* (2017), que reinscreveu figuras femininas negras na narrativa histórica; *Um buraco com meu nome* (2018), sua estreia na poesia; *Redemoinho em dia quente* (2019), coletânea de contos ambientada no Cariri – vencedora do Prêmio APCA e do Prêmio Biblioteca Nacional, além de finalista do Prêmio Jabuti; *Corpo desfeito* (2022), romance que aprofundou o diálogo entre literatura e trauma; e *Caminho para o grito* (2025), sua mais nova coletânea de poemas em formato de cordel, na qual é explorada a tensão entre silenciamento e emergência da voz, sobre as marcas deixadas pelo abuso sexual e pela pedofilia. Parte de sua produção foi traduzida para o francês, o espanhol, o inglês e o italiano, ampliando, assim, seu alcance internacional.

A escrita de Jarid Arraes evidencia um duplo movimento: o resgate e a valorização de personagens e experiências historicamente marginalizadas e a elaboração literária do sofrimento e da memória coletiva. Nesse sentido, sua obra representa um esforço consciente de intervir nos modos de narrar o Brasil, deslocando o centro do discurso para o Nordeste, para a experiência das mulheres e para a trajetória das populações negras, reafirmando a literatura como espaço de resistência e de reconfiguração da memória cultural.

No que diz respeito à outra obra que integra os corpora desta pesquisa, a coletânea de poemas *Um buraco com meu nome*, publicada pela editora Ferina em 2018, tendo já uma segunda edição (2021)¹⁵, estrutura-se em quatro eixos – que, diferentemente da obra de Lion

¹⁵ Utiliza-se, nesta tese, a 1ª edição de *Um buraco com meu nome* (2018), versão da Editora Ferina, por conservar, de maneira mais explícita, o projeto gráfico original do livro, no qual as imagens, intervenções tipográficas e manipulações da mancha na página (inversões, poemas de cabeça para baixo, trechos rasurados ou visivelmente

(2013), são todos nomeados e não enumerados –, a saber: “selvageria”, “fera”, “corpo aberto” e “caverna”. Cada eixo vai, progressivamente, explorar os limites do sofrimento humano. Na primeira parte, “selvageria”, a seleção de poemas confronta o leitor com a dimensão primária da dor, revelando os efeitos da marginalização e da violência estrutural. Não se trata de uma obra ancorada nos movimentos de questão única. As experiências de opressão racial, econômica e de gênero são apresentadas como forças avassaladoras, capazes de desestabilizar a subjetividade e de gerar formas intensas de sofrimento psíquico. Nesse contexto, o livro evidencia como tais pressões sociais podem, silenciosamente, conduzir à contemplação da própria morte, seja como fuga, seja como resistência simbólica à impossibilidade de transformação do ambiente ao redor.

Na segunda parte, “fera”, os textos aprofundam o caráter conflituoso da existência de suas vozes poéticas, articulando o sofrimento interno às relações sociais adversas. Antecipando o segundo capítulo desta tese, há, nos poemas dessa parte, a exploração da pulsão da morte, permitindo leituras que se aproximam da ideação suicida como resposta à violência estrutural. Aqui, o sofrimento não é apenas íntimo, mas dialético: a ferocidade interna dialoga com o externo, revelando que a dor psíquica e social é inseparável da construção de identidades femininas, negras e periféricas. As imagens poéticas intensas, carregadas de metáforas corporais e animais, articulam força e fragilidade, mostrando que a vida, diante de tanta hostilidade, é, ao mesmo tempo, resistida e ameaçada.

As duas últimas partes, “corpo aberto” e “caverna”, consolidam a reflexão sobre a vulnerabilidade e a introspecção das vozes líricas frente à opressão social. Em “corpo aberto”, há a exposição física e simbólica da dor, de modo a articular sofrimento amoroso, sexual, racial e econômico a uma possível vontade de apagamento, apontando para a presença da ideação suicida como consequência do peso social acumulado. Já em “caverna”, tem-se a investigação da interioridade, o isolamento e a reflexão sobre a própria existência, funcionando como espaço de autoenfrentamento e de confronto com a finitude. Desse modo, a obra de Arraes (2018) demonstra como a morte de si mesmo e a contemplação da morte não aparecem isoladamente, mas imbricadas às condições históricas e sociais de opressão, o que reforça a força de uma poética engajada, que une estética, política e consciência crítica sobre questões sociais como de gênero, raça e classe. Assim como a obra de Lion (2013), a poética de Arraes (2018) também

censurados) constituem parte integrante da construção de sentido e dialogam diretamente com questões relacionadas à teoria pulsional freudiana. Na 2ª edição, publicada pela Editora Alfaguara em 2021, embora haja a incorporação de novos poemas e um novo desenho editorial, observa-se uma redução significativa dessas intervenções visuais vinculadas aos textos, o que torna a edição de 2018 mais adequada aos objetivos analíticos deste trabalho.

segue o perfil contemporâneo, com uso de versos heterométricos, letras minúsculas, sem caixa alta sequer para nomes próprios também – exceto em raros momentos, como no poema “Dora”.

A escolha das obras que compõem os corpora deste trabalho se fundamenta na intenção de analisar diferentes formas de representação da morte de si mesmo na Literatura brasileira contemporânea, mais especificamente na poesia. Ambas as produções abordam, sob perspectivas distintas, a dor, o sofrimento, a morte simbólica de si e o suicídio, temas recorrentes nas narrativas atuais que tratam das relações entre corpo, subjetividade e (des)existência.

Percebe-se que, embora seja sua estreia no gênero, a obra poética de Jarid Arraes (2018) se insere em uma trajetória de escrita literária já consolidada, marcada pela presença de vozes femininas negras e por uma escrita que articula corpo, memória e experiências sociais situadas em posições historicamente marginalizadas no Brasil. Essa perspectiva contrasta com a escrita literária de Felipe Lion (2013), cuja voz poética é predominantemente masculina, branca e situada em um horizonte urbano associado a experiências de classe média-alta. Essa diferença entre os lugares de enunciação não opera aqui como parâmetro de valor, mas como ampliação do ângulo de leitura, ao reunir dois modos diversos de inscrever a dor, o corpo e o sofrimento na poesia contemporânea, permitindo observar como trajetórias sociais distintas produzem gestos poéticos igualmente potentes na elaboração da morte de si. Embora a poética de Arraes (2018) convoque questões de raça, gênero e classe, tais dimensões não serão desenvolvidas nesta tese, a fim de evitar um ecletismo teórico que exigiria aportes analíticos específicos e poderia incorrer no desvio de foco para com o objetivo central deste trabalho. O recorte privilegia a elaboração poética da morte de si, de modo a manter a coerência metodológica e evitar digressões analíticas.

É papel da crítica literária voltar-se ao texto e sua materialidade, considerando aquilo que a obra realiza no plano estético e interpretativo. Embora *A arte da automutilação* (2013) constitua um livro único na produção de Felipe Lion e *Um buraco com meu nome* (2018) corresponda ao debut de Jarid Arraes na poesia, esses dados não funcionam como critérios de valoração, apenas situam esses textos em seus respectivos horizontes de criação. Assim, ambos os títulos são tomados nesta tese em sua singularidade. O interesse recai sobre o modo como essas obras elaboram a experiência da dor, do sofrimento e da morte (tanto simbólica quanto consumada) por meio da poesia contemporânea, e não sobre sua posição quantitativa ou histórica dentro da trajetória de seus autores. Tanto a produção teórica quanto a literária se constroem em processos que não dependem de amplitude ou tradição, mas da capacidade de gerar pensamento reflexivo crítico e afetar o leitor. Nesse horizonte, interessa menos a

projeção institucional de um livro e mais a intensidade com que ele opera no campo da linguagem. Como bem adverte Pound (2006),

[...] o mau crítico se identifica facilmente quando começa por discutir o poeta e não o poema. [...] O crítico honesto deve contentar-se em encontrar uma parcela MUITO PEQUENA da produção contemporânea digna de atenção séria; mas deve também estar pronto para RECONHECER essa parcela, e para rebaixar de posto uma obra do passado quando uma nova obra a supera (Pound, 2006, 80-85).

A escolha dos corpora desta tese decorre, sobretudo, da forma particular com que essas obras abordam a temática no contexto da poesia contemporânea brasileira. Em Lion (2013), essa experiência se articula por meio de poemas curtos, diretos e de construção imagética concentrada, nos quais a fragmentação não é apenas um recurso formal, mas parte do próprio gesto performático de representar um corpo em conflito. Em Arraes (2018), a abordagem do sofrimento assume outra direção, visto que os poemas constroem uma voz que relaciona a experiência individual à dimensão histórica e coletiva, fazendo da ferida um ponto de partida para pensar a condição de corpos atravessados por desigualdades e silenciamentos. Desse modo, ao aproximar essas duas obras, torna-se possível observar como projetos poéticos distintos configuram a morte de si como experiência estética. Não se objetiva comparar essas produções a de outros autores que tematizaram a dor, o sofrimento e a morte, mas de reconhecer que ambos os livros oferecem perspectivas singulares e pertinentes ao recorte desta tese, justamente por evidenciarem modos contrastantes de representar experiências-limite por meio da linguagem poética.

Assim, discutir o suicídio na contemporaneidade não se trata de uma mera necessidade referente a uma questão de saúde pública, mas de um imperativo ético que exige da sociedade a coragem de nomear aquilo que, historicamente, foi lançado ao silêncio – e ao pecado. Falar sobre ideação suicida, tentativa de suicídio, suicídio consumado e morte simbólica da subjetividade do indivíduo significa reconhecer o sofrimento humano em sua complexidade.

Isso posto, propõe-se como objetivo geral desta tese investigar as representações da dor, do sofrimento e da morte de si na poesia contemporânea brasileira, tendo como objetos de estudo *A arte da automutilação*, de Felipe Lion (2013), e *Um buraco com meu nome*, de Jarid Arraes (2018), de modo a analisar os atravessamentos entre tema, em uma perspectiva histórica, pulsões de morte, em uma perspectiva psicanalítica, e estilo, em uma perspectiva estilística, de modo a observar como as obras transformam o corpo ferido (física, psicológica e simbolicamente) em enunciação poética e performática.

Como objetivos específicos, propõe-se: i) discutir a historiografia do suicídio e da morte de si, e suas representações literárias, observando seus deslocamentos simbólicos ao longo do tempo; ii) examinar, à luz da psicanálise, as pulsões de vida e de morte implicadas nos poemas de ambos os autores dos corpora; e iii) compreender o modo como o estilo e as escolhas formais de cada autor articulam a experiência da dor, do sofrimento e da morte de si mesmo (consumada ou simbólica) à criação estética.

A relevância deste estudo é, simultaneamente, teórica, crítica e social. Do ponto de vista teórico, a pesquisa contribui para preencher uma lacuna nos estudos literários brasileiros contemporâneos, ao articular três perspectivas que raramente são tratadas em conjunto: a historiografia do suicídio e da morte simbólica de si, a teoria pulsional freudiana e a crítica estilística. Além disso, problematiza a morte de si enquanto experiência simbólica e estética, não apenas clínica ou biográfica, de modo a deslocar a análise de autores suicidas para o texto poético em si, enquanto espaço de elaboração pulsional.

Do ponto de vista crítico, a escolha dos corpora permite contrastar duas poéticas distintas. A escrita de Felipe Lion (2013) se dá de modo fragmentário e introspectivo, emergindo da intersecção entre música, ritmo e sensibilidade urbana. Já a de Jarid Arraes (2018) articula sofrimento, ancestralidade, raça, gênero e outras questões sociais que atravessam suas vozes poéticas, de modo a inserir a experiência da dor em horizontes comunitários, históricos e políticos. Cabe ressaltar que tais camadas não constituam o foco analítico desta pesquisa, mas compõem o modo como a poética de Arraes elabora a morte de si.

Em termos sociais, o tema se mostra urgente devido ao impacto crescente do suicídio na saúde pública mundial. Ao investigar as representações poéticas da dor, do sofrimento e da morte de si, o presente estudo contribui para compreender como a Literatura participa das narrativas contemporâneas sobre a finitude e a fragilidade humanas, bem como sobre o binômio resistência-desistência que atravessa a subjetividade contemporânea. Desse modo, este trabalho tem como questão norteadora: como as obras constituintes dos corpora elaboram a dor, o sofrimento e a morte de si de modo catártico, crítico ou disruptivo para o leitor contemporâneo?

Quanto à escolha acerca do gênero, a opção pela poesia em detrimento da prosa decorre do modo singular como a poesia condensa, intensifica e reorganiza simbolicamente a experiência subjetiva. Enquanto a prosa tende a desenvolver narrativas, personagens e causalidades, a poesia frequentemente atua no âmbito mais ligado à experiência subjetiva, operando pela concentração, pela ruptura sintática, pela fragmentação e pelo uso marcado do

ritmo, do silêncio e da produção imagética. Tais características formais fazem da poesia um espaço privilegiado para a elaboração de vivências (dor, sofrimento, morte de si) que escapam à linearidade discursiva, pois convocam formas de expressão que não dependem da lógica narrativa, mas da potência sensorial e afetiva da linguagem, especialmente na forma como a poesia figura experiências corporais.

A poesia oferece espaço em que a subjetividade pode ser representada de forma indireta, por meio de imagens, cortes, silêncios e ritmos. Esses recursos formais permitem que o poema espelhe, na própria estrutura, a ruptura e a instabilidade da experiência que se pretende analisar. Além de descrever o sofrimento, o poema o encena, o performativiza, de modo a produzir uma forma sensível que corresponda àquilo que o texto tematiza. A poesia oferece um recurso estético capaz de expressar o sofrimento psíquico não apenas mediante uma simples narrativa, mas de maneira rítmica e imagética, que o tornam perceptível na própria estrutura do texto. É essa capacidade que torna a poesia a escolha mais consistente para esta pesquisa, cuja preocupação central é compreender como a linguagem literária dá forma às zonas de colapso da experiência humana. Às palavras de Rancière (2011, p. 27), “Existe uma superioridade teórica da poesia, que institui uma conexão verossímil entre acontecimentos fictícios, em relação à história, que diz exatamente que houve tal acontecimento verificado, em seguida tal outro e ainda tal outro.”

No que se refere ao percurso metodológico, esta pesquisa adota uma abordagem qualitativa de caráter comparatista, fundamentada na leitura e na análise dos textos literários que compõem os corpora. O método comparativo é aqui compreendido não apenas como procedimento de confrontação entre obras, mas como processo de construção de sentidos a partir das nuances, convergências e ressonâncias que emergem entre autores de formações e contextos distintos. A análise articula fundamentos teóricos oriundos da Nova História (Georges Minois e Philippe Ariès), da psicanálise (Sigmund Freud e Marcelo Veras) e da crítica literária contemporânea, em especial Alfredo Bosi, Norma Goldstein e Antonio Candido. Com base nesses princípios, o presente estudo se divide em três capítulos, cada um apresentando uma seleção e análise de poemas dos corpora em uma perspectiva distinta. O primeiro capítulo conta com uma perspectiva histórica do tema. O segundo, uma perspectiva psicanalítica, e o terceiro, uma perspectiva estilística. Desse modo, a estrutura capitular proposta aqui busca refletir o próprio gesto poético de Lion (2013), cuja obra se divide em três eixos: tema, emoção e estilo – os quais orientam a arquitetura analítica desta tese. A priori, a disposição dos poemas na obra parecia estar bem alinhada com a proposta deste trabalho – que é analisar as obras a partir de três perspectivas distintas (histórica, psicanalítica e

estilística) –, visto que, na abertura do livro, o próprio escritor alega que “o livro se desdobra em três, divididos, não por datas, mas por uma certa unidade, ainda que nem sempre fácil de perceber, de tema, emoção e estilo” (Lion, 2013, p. 13). No entanto, no decorrer das análises dos poemas, constatou-se aquilo que o autor comenta em seguida: “Muito tarde percebi várias incorreções na execução dessa divisão. Troquei as bolas várias vezes... Mas aí já havia abandonado a obra à sua própria sorte” (Lion, 2013, p. 13).

Destaca-se que este trabalho buscou manter a disposição elegida pelo próprio autor. Assim, os poemas selecionados da parte um serão, majoritariamente, abordados no primeiro capítulo, os da parte dois, no segundo e os da parte três, no terceiro. A obra de Arraes (2018) conta, por sua vez, com uma divisão em quatro eixos temáticos (“selvageria”, “fera”, “corpo aberto” e “caverna”), destoando um pouco da organização aqui apresentada. No entanto, os três primeiros eixos da obra se apresentam com proposta semelhante, diga-se de passagem. Assim, de modo a alinhar a análise de ambas as obras, propõe-se uma seleção e análise dos poemas constantes, majoritariamente, nas três primeiras partes da obra de Arraes, que versam, respectivamente, sobre: a dimensão primária da dor; o caráter conflituoso da existência; e a exposição física e simbólica da dor.

No que diz respeito ao quantitativo de poemas que compõe cada coletânea, *A arte da automutilação*, de Felipe Lion (2013), é composta por 18 (dezoito) poemas na primeira parte, 23 (vinte e três) na segunda e 15 (quinze) na terceira, totalizando 56 (cinquenta e seis) poemas, conforme Apêndice I. Já *Um buraco com meu nome*, de Jarid Arraes (2018), é composta por 19 (dezenove) poemas no primeiro eixo, 13 (treze) no segundo, 31 (trinta e um) no terceiro, sendo 6 (seis) sem nome, e 11 (onze) no quarto, sendo 1 (um) sem nome, totalizando 74 (setenta e quatro) poemas, conforme Apêndice II.

No decorrer de cada capítulo deste trabalho, além do aporte teórico, será apresentada uma seleção e análise dos poemas de ambas as obras dos corpora, de modo a corroborar a discussão historiográfica, psicanalítica e estética aqui proposta. Desse modo, o primeiro capítulo apresenta a perspectiva histórica do suicídio e da morte de si (mesmo), bem como de sua representação artística, tendo como base a obra *História do suicídio: a sociedade ocidental diante da morte voluntária*, de Georges Minois (2018) e *História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*, de Philippe Ariès (2012), bem como um levantamento historiográfico acerca dos trabalhos *stricto sensu* realizados em programas de Pós-Graduação, mediante plataforma do Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, de modo a realizar um mapeamento do estado da arte sobre o tema na Literatura brasileira contemporânea, em especial, a poesia.

O segundo capítulo desenvolve a abordagem psicanalítica, tendo como referência as obras de Sigmund Freud (1996a; 1996b; 1996c; 1996d; 2016; 2024a; 2024b), em especial sua teoria das pulsões, a dissertação de mestrado de Vera Toste Parreira (1988), intitulada *O suicídio em Freud*, e o texto *A morte de si*, de Marcelo Veras (2023). Ademais, propõe-se uma revisão de literatura acerca das publicações existentes que estabelecem um diálogo entre Psicanálise e Literatura. A perspectiva psicanalítica é aqui proposta para compreender as dinâmicas pulsionais implicadas na escrita poética sobre a dor, o sofrimento, a morte de si mesmo, do suicídio e da contemplação para com a morte.

Por fim, o terceiro capítulo se dedica à análise estilística das obras de Lion (2013) e Arraes (2018), apoiando-se em obras como *O ser e o tempo da poesia*, de Alfredo Bosi (1977), *Versos, sons, ritmos* de Norma Goldstein (2005) e *O estudo analítico do poema*, de Antonio Candido (2006).

No que tange à seleção dos poemas a serem analisados em cada capítulo, referente à obra de Lion (2013), tem-se: “latitude”, “o prisioneiro”, “as sombras”, “espinhos dentro de mim”, “controle”, “a arte da automutilação”, “outro poema sobre o vento”, “o descompasso”, “pequeno poema, triste e erótico”, “entre o cinza e o deserto”, “ácido”, “gravidade” e “banho de sangue”. Quanto aos textos de Arraes (2018), tem-se: “guarda-corpo”, “uma mulher pergunta”, “fábula”, “água de coco”, “alegoria”, “papilação”, “IX”, “desejo um mundo”, “preparo”, “somática”, “há palavras”, “sinta pena de mim” e “a torre”.

1 PERSPECTIVA HISTÓRICA DA DOR, DO SOFRIMENTO, DA MORTE DE SI E DO SUICÍDIO NA LITERATURA

“A vida é uma doença mortal, transmitida por via sexual.”

(Millôr Fernandes)

Segundo a cartilha *Suicídio: informando para prevenir*, publicada pela Associação Brasileira de Psiquiatria (ABP, 2014), em parceria com o Conselho Federal de Medicina (CFM), “o suicídio pode ser definido como um ato deliberado executado pelo próprio indivíduo, cuja intenção seja a morte, de forma consciente e intencional, mesmo que ambivalente, usando um meio que ele acredita ser letal” (ABP, 2014, p. 8). Ou seja, cometer suicídio significa, *in nuce*, deliberadamente terminar com a própria vida. Mas qual será a verdadeira significação por detrás da ação? Será que há algum sentido ou uma face oculta do suicídio? Por vezes, é encarado como uma válvula de escape em meio à dor e ao sofrimento. Não há discriminação no que tange ao tema, não há cor, não há raça, não há gênero. Qualquer um pode virar estatística. A qualquer momento. Em qualquer lugar.

Segundo Quesada *et al.* (2020, p. 5), “desde a Pré-História (antes de 2000 a.C.), há registros de ocorrência de morte voluntária no Egito”. O ato de sacrificar a própria vida está presente na natureza do ser humano há muito tempo, a exemplo da cultura japonesa dos Samurais – a fim de preservar a dignidade pessoal e/ou evitar a desgraça da família –, da cultura romana antiga – como forma de preservar a honra e a dignidade, especialmente em derrotas de cunho militar ou desonra pessoal –, da cultura Viking – como forma de garantir um lugar em Valhalla, o salão dos heróis no mundo dos deuses nórdicos –, da cultura Inca – como forma de sacrifício e oferenda aos deuses, a fim de obter benefícios à comunidade e garantir uma vida melhor no mundo após a morte.

Em cada uma dessas tradições – “nobres”, diga-se de passagem –, a morte voluntária não surge como expressão individual de desespero, mas como gesto enquadrado por códigos coletivos de honra, sacralidade ou destino. Isto é, trata-se de práticas compreendidas em sistemas culturais que conferem sentido social ao ato de tirar a própria vida. Ao observar esses exemplos, percebe-se que o suicídio nunca se restringiu a motivações puramente íntimas, ele também é moldado por expectativas, normas e valores que operam sobre os sujeitos. Como bem observa o jornalista George Howe Colt¹⁶ (1991),

¹⁶ George Howe Colt, *The Enigma of Suicide*, 1991, p. 341 *apud* SOLOMON, 2014, p. 245-246.

Uma horda de explicações tem sido proposta para esclarecer esta ‘epidemia’ de suicídio jovem: a dissolução da fibra moral dos Estados Unidos, o colapso do núcleo familiar, pressão da escola, pressão dos pares, pressão dos pais, lassidão dos pais, abuso infantil, drogas, álcool, baixa taxa de açúcar no sangue, TV, MTV, música popular (rock, punk ou heavy metal, dependendo da década), promiscuidade, a frequência baixa à igreja, aumento da violência, racismo, a Guerra do Vietnã, a ameaça de guerra nuclear, a mídia, o desenraizamento, aumento de riqueza, desemprego, capitalismo, liberdade excessiva, tédio, narcisismo, Watergate, desilusão com o governo, falta de heróis, filmes sobre suicídio, debate demais sobre suicídio, debate de menos sobre suicídio (Solomon, 2014, p. 245-246).

No entanto, além desses exemplos de caráter ritual, heroico ou culturalmente legitimado, existe a outra face do suicídio que está ligada ao modo como a sociedade julga e reage a esse gesto. Segundo Goffman (2004), certos acontecimentos ou marcas podem alterar a maneira como alguém passa a ser visto no convívio social, podendo reduzir esse indivíduo a um traço considerado negativo. No caso do suicídio (consumado, tentado ou cogitado), isso se torna muito evidente. Para o autor,

Podem-se mencionar três tipos de estigma nitidamente diferente. Em primeiro lugar, há as abominações do corpo - as várias deformidades físicas. Em segundo, as culpas de caráter individual, percebidas como vontade fraca, paixões tirânicas ou não naturais, crenças falsas e rígidas, desonestidade, sendo essas inferidas a partir de relatos conhecidos de, por exemplo, distúrbio mental, prisão, vício, alcoolismo, homossexualismo¹⁷, desemprego, **tentativas de suicídio** e comportamento político radical. [...] Em todos esses exemplos de estigma, entretanto, inclusive aqueles que os gregos tinham em mente, encontram-se as mesmas características sociológicas: um indivíduo que poderia ter sido facilmente recebido na relação social quotidiana possui um traço que pode-se impor a atenção e afastar aqueles que ele encontra, destruindo a possibilidade de atenção para outros atributos seus [...] (Goffman, 2004, p. 7 – grifo nosso).

Percebe-se, então, que a busca por explicações para o suicídio frequentemente oscila entre fatores morais, sociológicos, psicológicos, econômicos e até mesmo midiáticos, de modo a revelar a dificuldade de circunscrever o fenômeno a um único paradigma explicativo. Essa

¹⁷ O termo “homossexualismo” se encontra atualmente em desuso por estar historicamente associado a uma perspectiva patologizante da homossexualidade, uma vez que o sufixo “-ismo” foi amplamente empregado, nos discursos médico-psiquiátricos do século XX, para designar desvios ou doenças. A homossexualidade deixou de ser classificada como transtorno mental, sendo excluída dos manuais diagnósticos a partir de 1973, pela American Psychiatric Association e, em 1990, pela Organização Mundial da Saúde. Em traduções contemporâneas, a permanência do termo “homossexualismo” pode ser compreendida como resultado de opções tradutológicas que privilegiam a fidelidade ao vocabulário do texto original ou a preservação de um léxico historicamente situado, bem como de práticas editoriais que não incorporaram atualizações terminológicas. No caso do trecho extraído da obra de Erving Goffman (1963/2004), o termo aparece inserido em um encadeamento discursivo que associa diferentes categorias sob a rubrica do estigma social, articulando noções de fraqueza, falha moral e desvio. Tal associação, contudo, não encontra respaldo no entendimento contemporâneo da homossexualidade e deve ser lida criticamente como efeito de um regime discursivo histórico específico, sem validade conceitual no presente.

sucessão de hipóteses contraditórias funciona, justamente, como uma crítica irônica à tendência de localizar “culpados” externos e imediatos para eventos que são, na verdade, atravessados por complexidades estruturais e subjetivas.

Nessa ótica, o sujeito que comete o ato, tenta ou apenas cogita tirar a própria vida passa a ser interpretado não pelo conjunto de suas experiências, mas por esse gesto singular, que adquire força de rótulo. De acordo com Goffman (2004), o estigma do suicídio associado a ideias de fraqueza, instabilidade ou falha moral não apenas agrava a dor de quem vive essa experiência, como também contribui para o silêncio, o isolamento e a recusa social em reconhecer, com a devida seriedade, a dimensão do sofrimento psíquico que antecede o ato. Ainda para o autor,

Deve-se observar que nessa discussão sobre símbolos de prestígio, símbolos de estigma e desidentificadores, foram considerados os signos que comumente transmitem informação social. [...] Alguns signos que trazem informação social, cuja presença, inicialmente, se deve a outras razões, têm apenas uma função informativa superficial. Há símbolos de estigma que nos dão exemplos desse ponto: **as marcas no pulso que revelam que um indivíduo tentou o suicídio**; as marcas no braço do viciado em drogas; os punhos algemados dos prisioneiros em trânsito; ou mulheres que aparecem em público com um olho roxo [...] (Goffman, 2004, p. 41 – grifo nosso).

A aproximação que Goffman (2004) estabelece entre as marcas deixadas pela automutilação ou por uma tentativa de suicídio e outros sinais socialmente associados a experiências socialmente negativadas, como vício, passagem pela polícia ou violência doméstica – que, segundo o autor, acaba estigmatizando a mulher como prostituta – evidencia a rigidez com que certos traços corporais passam a funcionar como evidências públicas de desvio. Cabe salientar que o autor não equipara moralmente essas situações, mas descreve o mecanismo pelo qual qualquer marca visível pode ser tomada como indício suficiente para enquadrar alguém em categorias depreciativas: o punho algemado (delinquente), a cicatriz no pulso (suicida), o braço ferido por agulhas (usuário de drogas) e o olho roxo da mulher (prostituta). Cada um desses sinais, quando exposto ao olhar social, tende a reduzir o sujeito a um único episódio, interpretado como fracasso, culpa ou incapacidade de autocontrole.

No caso específico do suicídio, esse enquadramento estigmatizante tem, nesse viés estigmatizante, efeitos particularmente perversos. Ele tende a rotular o sujeito como alguém incapaz de lidar com a própria dor, deslocando o foco do sofrimento para uma suposta falha moral. Assim, o corpo marcado se torna prova de uma narrativa depreciativa, na qual a tentativa de tirar a própria vida deixa de ser compreendida como expressão de sofrimento psíquico extremo e passa a ser tratada como erro individual.

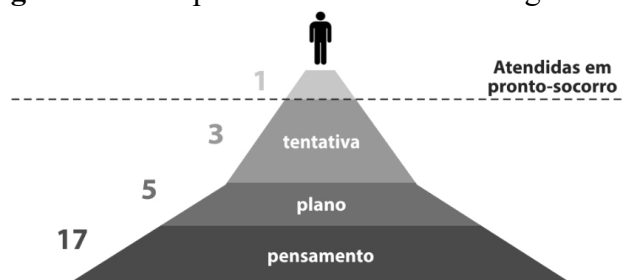
A complexa trajetória do suicídio ao longo da História evidencia que o gesto jamais foi compreendido de maneira uniforme pelas sociedades. As interpretações variam de acordo com o contexto cultural, religioso, jurídico e científico de cada época, de modo a revelar uma progressiva oscilação entre permissividade, condenação moral, criminalização, medicalização e, mais recentemente, abordagens sociológicas, psicológicas e biológicas. O Quadro 13 – Anexo I –, elaborada por Corrêa e Barreto (2006, *apud* Quesada *et al.*, 2020, p. 7), apresenta um recorte cronológico no qual se observam marcos que vão desde registros da Pré-História até os debates contemporâneos sobre autonomia e morte assistida.

Nesse contexto, este primeiro capítulo do presente trabalho busca realizar um estudo historiográfico do suicídio, tendo como base a obra *História do suicídio: a sociedade ocidental diante da morte voluntária*, de Georges Minois (2018), na qual o historiador delinea um percurso histórico demonstrando a evolução da terminologia, que varia de “morte voluntária” e “morte de si mesmo” até “suicídio”, cujo termo foi cunhado durante o Iluminismo. Ademais, o percurso traçado aqui será atravessado pela diferença conceitual entre os termos “morte de si mesmo” (Minois, 2018) e “morte de si” (Ariès, 2012). O primeiro é encarado como sinônimo (ou melhor, antecessor semântico) de “suicídio”. Quanto ao segundo, trata-se da interiorização histórico-cultural da experiência de morrer, na qual a consciência da própria finitude passa a ocupar lugar central na subjetividade.

1.1 SUICÍDIO: UMA QUESTÃO DE SAÚDE PÚBLICA

Dados da OMS (2014; 2021a; 2021b; 2023; 2025) mostram que, anualmente, milhares de vidas são abruptamente interrompidas por suicídio. Tal ocorrência representa uma importante questão de saúde pública, que é intensificada quando se considera o sofrimento profundo experimentado por familiares e comunidades, assim como pelo impacto duradouro sobre aqueles que sobrevivem às tentativas. A prevenção eficaz do suicídio requer uma compreensão holística de suas causas, bem como a identificação precisa dos fatores de risco associados, já que não é resultado de uma única causa, mas de uma complexa interação entre vulnerabilidades individuais e circunstâncias adversas.

A cartilha da ABP (2014) ilustra a informação – Figura 1 – de que, cerca de 17% dos brasileiros já experienciaram ideação suicida. Esse dado coletado em 2005 e apresentado em 2014 já apontava para a amplitude do fenômeno do suicídio no Brasil. O documento chamava a atenção para a importância de identificar precocemente sinais de sofrimento psíquico e de fortalecer estratégias assistenciais voltadas à prevenção.

Figura 1 – Comportamento suicida ao longo da vida

De cada 100 habitantes

Fonte: Botega *et al.* (2005), In: ABP, 2014, p. 9.

Na cartilha, são apresentados alguns mitos que, historicamente, têm contribuído para obscurecer a compreensão pública do suicídio e dificultar sua prevenção efetiva. Tais mitos vão desde a crença de que o suicídio seria de uma decisão puramente individual, ignorando que, na maioria dos casos, a pessoa se encontra sob influência de transtornos mentais que comprometem seu julgamento, até a ideia equivocada de que falar sobre o assunto estimularia o comportamento suicida, quando as evidências indicam justamente o contrário: “falar sobre suicídio não aumenta o risco”; o diálogo “pode aliviar a angústia e a tensão que esses pensamentos trazem” (ABP, 2014).

Em 2014, estimava-se a ocorrência de uma morte por suicídio a cada 40 segundos, sendo essa a segunda principal causa de morte entre jovens de 15 a 29 anos (OMS, 2014). Em 2019, os dados indicaram um dado alarmante: cerca de 703 mil mortes por suicídio, representando 1,3% de todos os óbitos no mundo (OMS, 2021b). Já em 2021, a estimativa foi de 727 mil mortes, número ainda superior ao de doenças como malária, HIV/AIDS ou câncer de mama, por exemplo (OMS, 2021a). Esses números mostram não apenas a dimensão do fenômeno, mas também como ele permanece uma das principais causas de mortalidade evitável em escala mundial.

Além dos dados estatísticos, a OMS oferece uma abordagem sistemática e ampla sobre as múltiplas causas do suicídio e os respectivos fatores de risco. Entre os temas discutidos, estão as questões relacionadas à saúde mental, o uso abusivo de álcool e outras substâncias nocivas, a influência cultural, os fatores socioeconômicos e as experiências traumáticas (OMS, 2014). Outro ponto destacado é a disparidade entre grupos populacionais. Consistentemente, as taxas de suicídio são mais altas entre homens do que entre mulheres, alcançando em 2021 uma taxa global de 12,3 por 100 mil para homens e 5,6 por 100 mil para mulheres (OMS, 2021b). Além disso, a distribuição geográfica é desigual: há países com taxas inferiores a 1 por 100 mil habitantes, enquanto outros ultrapassam 30 ou 40 por 100 mil. Nos países de baixa e média renda, concentra-se a maioria das mortes, o que indica uma relação direta entre vulnerabilidade

social, escassez de serviços de saúde mental e maior incidência de suicídio (OMS, 2014; 2021a).

O fenômeno do suicídio é uma realidade trágica e multifacetada que ecoa com muita intensidade no cenário global contemporâneo, afetando indivíduos de todas as classes, cores, gêneros, etnias, religiões. Essa ação, embora não seja classificada como uma doença por si só, tem ligações profundas com uma variedade de condições de saúde mental. Entre elas, destacam-se a depressão, o transtorno de ansiedade generalizada (TAG), o transtorno afetivo bipolar (TAB) durante episódios de depressão, o transtorno de estresse pós-traumático (TEPT), a síndrome ou transtorno do pânico (TP), a esquizofrenia e os transtornos alimentares, como a bulimia nervosa e a anorexia nervosa, por exemplo.

Estudos apontam que pacientes com TAG possuem altos índices de ideação e tentativa suicida, sobretudo quando o quadro é agravado por comorbidades como depressão, TP e TAB, por exemplo. A literatura evidencia que o TAG exerce influência relevante no agravamento do sofrimento psíquico, uma vez que intensifica sintomas como insônia, irritabilidade e preocupação constante, que, somados à recorrência de episódios depressivos e ao caráter crônico da ansiedade, podem favorecer o desencadeamento de pensamentos autodestrutivos (Vasconcelos *et al.*, 2015). Durante um estudo que relaciona o risco de suicídio ao TAG, Vasconcelos *et al.* (2015) evidenciaram que,

Sabe-se ainda da forte associação do comportamento suicida com transtornos psiquiátricos (88%-98%), inclusive os de ansiedade. [...] Ocorreram 32 suicídios durante o período avaliado, sendo registrada forte correlação com sintomas ansiosos. [...] Entre os pacientes com transtorno bipolar e TAG comórbidos, 62% já relataram ter tentado suicídio, enquanto apenas 22% daqueles sem TAG o fizeram. Pacientes deprimidos com TAG comórbido apresentam três vezes mais chances de tentar suicídio que aqueles com depressão sem tal comorbidade. [...] A maior parte dos entrevistados com TAG apresentou alguma comorbidade psiquiátrica (88,1%); 54,8% possuíam duas ou mais e 33,3% tinham uma. Os principais transtornos comórbidos com TAG foram os transtornos de humor, particularmente episódios de depressão maior (53,7%). O risco de suicídio foi observado em 54,8% dos indivíduos com TAG. [...] observa-se que a presença de depressão atual aumenta em mais de seis vezes o risco de suicídio, em comparação com quem não apresenta esse transtorno [...]. Já a presença de TAG imprime um risco de suicídio quatro vezes maior que o da população sem TAG [...]. Quando da comorbidade entre TAG e depressão/distímia, o risco de suicídio é de cerca de seis vezes maior que o da população sem essa combinação de transtornos psiquiátricos [...] (Vasconcelos *et al.*, 2015, p. 206-2611).

Em estudo voltado para analisar a correlação do suicídio com transtornos alimentares, além de discutir essa relação, os autores Nascimento *et al.* (2020) ainda retomam a associação feita com transtornos depressivos. Para os autores,

[...] houve, como esperado, correlação positiva entre sintomatologia depressiva e risco de suicídio, pois a relação entre suicídio e depressão é tão estreita, que existem autores que consideram o suicídio como consequência exclusiva da depressão, ou ainda um sintoma da mesma. Além disso, a ideação suicida é frequentemente considerada um dos sintomas característicos do transtorno depressivo. [...] Com relação à presença do risco de suicídio e sintomas de transtornos alimentares, foram observadas significantes associações na população estudada em ambos os testes de rastreamento EAT-26 e BITE, sendo possível notar que essa associação foi maior ainda naqueles indivíduos que apresentaram sintomas de bulimia nervosa quando comparados aos que pontuaram positivamente no EAT-26. Está bem documentado que, em pacientes com anorexia nervosa, as taxas de suicídio são mais elevadas quando comparadas aos portadores de bulimia nervosa, visto que mesmo os anoréxicos tentando menos suicídio, eles morrem mais devido às complicações sistêmicas causadas pela anorexia nervosa. Já os bulímicos tentam mais suicídio, tendo em vista a impulsividade característica desse transtorno, porém essas tentativas geralmente não são efetivas. [...] Os pacientes com bulimia nervosa evitam métodos mais letais: tentam suicídio por inalação de substâncias e *overdose* de drogas entre outros (Nascimento *et al.*, 2020, p. 6).

Os relatórios da OMS ressaltam que o suicídio é prevenível, mas que a maioria dos países ainda não possui estratégias nacionais eficazes. Até 2021, apenas 38 países haviam adotado planos nacionais de prevenção (OMS, 2021b). A OMS insiste em medidas baseadas em evidências, como restrição ao acesso a meios letais, capacitação de profissionais de saúde, acompanhamento de pessoas em risco e promoção de habilidades socioemocionais entre jovens. Além disso, o relatório de 2023 chama atenção para o papel da mídia, cujo tratamento responsável das notícias sobre suicídio pode reduzir riscos de contágio e, ao mesmo tempo, promover narrativas de esperança e recuperação (OMS, 2023). Em 2025, a Organização destacou que

Between 2000 and 2021, the global age-standardized suicide rate dropped by 35%. The decreases varied by WHO region: 3% in Africa, 26% in South-East Asia, 30% in the Eastern Mediterranean, 48% in Europe and 50% in the Western Pacific. The only region with an increase was the Americas, where the age-standardized suicide rate rose by 17% in the same time period. The global rate also decreased for age-group specific suicide rates (i.e. 15-29 years, 30-49 years, 50-69 years, and 70+ years) in the same time period¹⁸ (OMS, 2025, p. 11).

¹⁸ Tradução livre: Entre 2000 e 2021, a taxa global de suicídio ajustada por idade caiu 35%. As reduções variaram conforme a região da OMS: 3% na África, 26% no Sudeste Asiático, 30% no Mediterrâneo Oriental, 48% na Europa e 50% no Pacífico Ocidental. A única região que apresentou aumento foi as Américas, onde a taxa de suicídio ajustada por idade cresceu 17% no mesmo período. A taxa global também diminuiu para os diferentes grupos etários (ou seja, 15-19 anos, 30-49 anos, 50-69 anos e 70 anos ou mais) no mesmo intervalo de tempo.

A promoção da saúde mental é, sem dúvida, um componente essencial na prevenção do suicídio. Muitas vezes, a ideação suicida surge em resposta a sentimentos de desespero, isolamento e uma sensação avassaladora de incapacidade para lidar com problemas e emoções dolorosas. Assim, o fortalecimento da saúde mental e a disponibilização de suporte psicossocial são fundamentais para ajudar as pessoas a enfrentarem essas situações de forma mais adaptativa e resiliente.

A OMS (2023) reconhece, também, o impacto que a cultura e as narrativas midiáticas podem exercer sobre a saúde mental coletiva. Tradicionalmente, as campanhas de saúde pública – incluindo as de prevenção ao suicídio – focavam em medidas muito técnicas e institucionais, como a criação de linhas de ajuda (telefones de emergência), treinamento de profissionais de saúde para identificar sinais de risco, restrição de meios para o suicídio (como controle de medicamentos, pesticidas e armas), bem como incentivo a terapias específicas. Nesse contexto, a música, a literatura e o cinema eram vistos como elementos à parte, voltados ao entretenimento sem conexão direta e mensurável com a saúde mental. Acreditava-se que a cultura não interferia de forma significativa ou comprovada em comportamentos de saúde tão sérios. Ademais, a mídia (internet, televisão, rádio) era vista como potencial agravador do problema ao reportar suicídios – muitas vezes – de forma sensacionalista e não como uma ferramenta ativa de prevenção.

No relatório publicado em 2019, a OMS já reconhecia que determinadas práticas culturais, como a leitura e o contato com produções audiovisuais, poderiam atuar como agentes de reflexão, ao favorecerem processos de identificação, reflexão e elaboração

No relatório publicado em 2019, a OMS já identificava a Literatura e o Cinema como agentes de reflexão, capazes de favorecer processos de identificação e alteridade¹⁹. É possível destacar algumas criações artísticas (músicas, filmes, séries, documentários etc.) de alcance nacional e internacional, cuja temática do suicídio se faz presente. No entanto, é importante ressaltar que seria impossível compilar uma lista exaustiva de todas as obras que tocam nesse assunto, dada a limitação deste trabalho. Para fins de contextualização e ilustração desse cenário, o Quadro 11 – Apêndice I – compila uma lista sugestiva de obras musicais que abordam essa temática. Ressalta-se, porém, que as composições aqui listadas não compõem o objeto de análise. O Quadro 12 – Apêndice II – apresenta uma seleção de filmes, séries e documentários que contemplam a temática aqui empreendida, demonstrando o potencial da sétima arte em fomentar uma reflexão crítica e compassiva sobre o assunto. Cabe esclarecer, novamente, que

¹⁹ Segundo o documento, “*Reading books and watching films have been identified as protective factors against suicidal ideation*”¹⁹ (OMS, 2019, p. 31).

o escopo deste trabalho não inclui análise fílmica ou interpretativa destas obras, as quais são elencadas aqui apenas para fins de referência e delimitação do campo cultural em questão.

O documento da OMS (2019) traz uma análise acerca das Artes em geral, envolvendo música, dança, artes visuais e literatura, reconhecendo seu potencial de promover bem-estar, fortalecer vínculos, reduzir sintomas de estresse e ampliar a resiliência emocional. Segundo o documento,

The arts can support mental health and well-being in health-care staff. The development of empathy through music and movement has been linked with lower stress and burn-out and higher resilience. Creative arts classes can enhance confidence, well-being, identity and self-care in both professionals and students. Music has been found to improve mood and reduce stress while working, as well as improving levels of concentration, efficiency, enthusiasm and ordered working. Participatory arts classes have been found to enhance feelings of support for staff within health-care settings, and visual arts have been found to improve the working environment for staff. Stories and diary writing can also support health professionals in meeting the daily emotional challenges of their work. Collages and drawing classes have been found to improve interprofessional working and to help identify team issues for doctors and nurses, while art appreciation classes have been found to improve tolerance with ambiguity. Arts activities can reduce exhaustion and death anxiety and increase emotional awareness in those working in end-of-life care. For counsellors who have developed secondary post-traumatic stress disorder (PTSD), poetry therapy is associated with a reduction in symptoms. Finally, encouraging clinicians to participate in arts activities is also being used as a tool to try and reduce suicide in this group (OMS, 2019, p. 28).²⁰

Já em 2023, ao incluir referências à literatura, música e cinema, o relatório da OMS (2023) legitima a ideia de que a elaboração das narrativas midiáticas – por extensão interpretativa, a produção cultural – não é apenas um reflexo da sociedade, mas uma força ativa que pode moldar comportamentos, inclusive aqueles relacionados ao suicídio. Essa abordagem pode sinalizar uma mudança de paradigma, ao passo que a cultura tende a deixar de ser vista

²⁰ Tradução livre: As artes podem apoiar a saúde mental e o bem-estar de profissionais da saúde. O desenvolvimento da empatia por meio da música e do movimento tem sido associado à redução do estresse e do esgotamento, bem como ao aumento da resiliência. Aulas de artes criativas podem fortalecer a confiança, o bem-estar, a identidade e o autocuidado tanto em profissionais quanto em estudantes. Verificou-se que a música melhora o humor e reduz o estresse durante o trabalho, além de favorecer níveis mais altos de concentração, eficiência, entusiasmo e organização. Aulas de artes participativas têm se mostrado eficazes em ampliar a sensação de apoio entre equipes em ambientes de saúde, e as artes visuais têm contribuído para a melhoria do ambiente de trabalho desses profissionais. Narrativas e a escrita de diários também podem auxiliar profissionais de saúde a lidar com os desafios emocionais diários de sua prática. Oficinas de colagem e desenho se mostraram capazes de aprimorar o trabalho interprofissional e de ajudar a identificar questões de equipe entre médicos e enfermeiros, enquanto aulas de apreciação artística se relacionam ao aumento da tolerância à ambiguidade. Atividades artísticas podem reduzir a exaustão e a ansiedade diante da morte, além de elevar a consciência emocional entre aqueles que atuam em cuidados de fim de vida. Para conselheiros que desenvolveram transtorno de estresse pós-traumático (TEPT) secundário, a terapia com poesia tem sido associada à redução dos sintomas. Por fim, incentivar profissionais da saúde a participar de atividades artísticas também vem sendo utilizado como ferramenta para tentar reduzir o suicídio nesse grupo.

como um elemento periférico em uma possibilidade de se colocar no centro do debate sobre saúde pública. Segundo o documento,

On the one hand, vulnerable persons (such as those with a history of suicide attempts or thoughts, or those exposed to suicide) are at an increased risk of engaging in imitative behaviours following media reports of suicide – particularly if the coverage is extensive, prominent, sensational, explicitly describes the method of suicide, makes suicide appear to be normal or perpetuates widely-held myths about suicide. The risk is particularly pronounced if the story involves the suicide of a person who had high social status, such as a celebrity, or someone who can easily be identified with, such as a person of the same age, gender or ethnicity²¹ (OMS, 2023, pp. 1-2).

A OMS (2023) retoma a discussão sobre os impactos que narrativas veiculadas pela mídia podem exercer sobre comportamentos, sobretudo no que diz respeito às formas de representação do suicídio. A menção ao chamado “Efeito Werther”, no documento, não se configura como uma atribuição causal direta à Literatura enquanto tal, mas como referência a um episódio histórico frequentemente mobilizado para ilustrar que certos modos de narrar o suicídio – especialmente quando sensacionalizados, romantizados ou excessivamente descritivos – podem produzir efeitos de imitação em contextos sociais específicos. Ao mesmo tempo, o relatório destaca que,

On the other hand, there is increasing evidence from research that the dissemination of stories about overcoming a suicidal crisis and seeking help also leads to imitative behaviour and consequently can prevent suicide. Responsible reporting about suicide prevention ought therefore to educate the public about how thoughts of suicide or self-harm can be addressed. This may encourage persons who are having thoughts of suicide or self-harm to take alternative action and may inspire a more open and hopeful dialogue in general²² (OMS, 2023, p. 3).

A antítese, na sequência, baseia-se na ópera de Mozart, demonstrando que a história de Papageno serve como um estudo de caso arquetípico de que uma narrativa que mostra a superação da crise suicida – por meio do suporte social e da busca por alternativas – pode ter

²¹ Tradução livre: Por um lado, pessoas em situação de vulnerabilidade (como aquelas com histórico de tentativas ou pensamentos suicidas, ou aquelas expostas ao suicídio) têm um risco aumentado de adotar comportamentos de imitação após reportagens midiáticas sobre o suicídio – especialmente se a cobertura for extensiva, proeminente, sensacionalista, descrever explicitamente o método do suicídio, fizer o suicídio parecer normal ou perpetuar mitos amplamente difundidos sobre o assunto. O risco é particularmente acentuado se a história envolver o suicídio de uma pessoa com alto status social, como uma celebridade, ou de alguém com quem seja fácil se identificar, como uma pessoa da mesma idade, gênero ou etnia.

²² Tradução livre: Por outro lado, há evidências crescentes provenientes de pesquisas de que a divulgação de histórias sobre a superação de uma crise suicida e a busca por ajuda também leva a um comportamento de imitação e, conseqüentemente, pode prevenir o suicídio. Portanto, a reportagem responsável sobre prevenção do suicídio deve educar o público sobre como os pensamentos de suicídio ou automutilação podem ser enfrentados. Isso pode encorajar pessoas que estão tendo pensamentos suicidas ou de automutilação a tomar uma ação alternativa e pode inspirar um diálogo mais aberto e esperançoso em geral.

um efeito preventivo. Enquanto a OMS (2023) enfatiza o poder da música de Mozart, na ópera *A Flauta Mágica* (1971), como ferramenta de prevenção ao suicídio por meio do suporte social e da busca por alternativas, Bosi (2006) desloca a reflexão para a experiência estética romântica, destacando que a música – em especial a de Beethoven – permite ao indivíduo se entregar ao fluxo infinito do Cosmos. Segundo o crítico literário, “A música de Beethoven – dizia Hoffmann – põe em movimento a alavanca do medo, do terror, do arrepio, do sofrimento, e desperta precisamente esse infinito anelo que é a essência do Romantismo” (Bosi, 2006, p. 95). Dessa forma, tanto a perspectiva preventiva da OMS quanto a experiência estética descrita por Bosi (2006) evidenciam o poder das artes de atuar diretamente sobre a experiência emocional e cognitiva do indivíduo. Nesse ponto, é interessante observar a fala de Veras (2023, p. 23) quando afirma que “Obviamente a palavra prevenção deve ser lida com cautela; nunca devemos ter a pretensão de achar que há algum método infalível preventivo.”

1.2 ENTRE REPRESENTAÇÃO E CRÍTICA: A LITERATURA DIANTE DOS TABUS QUE CERCAM O SUICÍDIO

O debate em torno do suicídio, apesar de sua recorrência histórica e da profusão dos estudos dedicados ao tema, ainda permanece envolto em tabus e resistências sociais, mesmo no século XXI (André; Souza, 2020). Segundo os pesquisadores André e Souza (2020), a realização de eventos/encontros acadêmicos voltados à temática em questão (congressos, simpósios, seminários, colóquios, minicursos, e demais espaços de debate interdisciplinar que integram Literatura, Filosofia e Psicologia) constitui um movimento essencial para romper o silêncio histórico em torno do suicídio e reconhecer a relevância da arte como mediadora nesse diálogo. Os autores defendem que, ao longo dos séculos, a Literatura tem se mostrado um bom espaço para a problematização do sofrimento humano e, neste caso, da morte voluntária, de modo que permita ao leitor acessar, simbólica e sensivelmente, os dilemas existenciais que permeiam o ato suicida.

Quando se fala em diálogo, há de se observar que dentre as abordagens historiográfica, sociológica, política, filosófica, religiosa, psicanalítica/psicológica e literária, por exemplo, estas três últimas parecem se mostrar mais coerentes, nesse contexto. Embora todas ofereçam contribuições relevantes, tanto a Psicanálise e a Psicologia quanto a Literatura partem da pressuposição de uma troca de sentidos, ainda que mínima, entre um emissor e um destinatário: paciente e terapeuta/analista; carta e leitor; obra ficcional e leitor. Ou seja, há um diálogo (ou, por vezes, um monólogo dirigido) entre o sujeito e o Outro, relação indispensável para

compreender a dimensão subjetiva do suicídio e daquilo que Veras (2023) irá chamar de “morte de si”. Em seu texto, o psicanalista deixa claro que,

Quando falo de psicanálise e suicídio, não me refiro exclusivamente aos aspectos sociológicos, políticos ou filosóficos, que são, é claro, importantes; falo precisamente o que é uma abordagem que leva em conta a transferência, o vínculo que é possível construir com alguém que pretende romper todos os vínculos (Veras, 2023, p. 24).

Veras (2023) dá continuidade a essa reflexão acrescentando o fato de que seu antigo chefe do departamento de psiquiatria em um hospital em Paris havia comentado que havia desfeito uma sociedade da qual era fundador, a suicidologia, pois pensava que não era possível sustentar a tese na qual a disciplina estava ancorada, pois, segundo ele, “[...] o suicídio é tão atravessado por fatores distintos e imprevisíveis que o objeto corria o risco de ser relativizado demais, olhado em grandes proporções, deixando escapar, sob os nossos olhos, a singularidade de cada ato de uma vida que sempre é única” (Veras, 2023, p. 24). Desse modo, ao destacar que cada ato suicida é irredutivelmente singular e que nenhuma generalização dá conta de sua complexidade, o psicanalista expõe também o quanto essa pluralidade é frequente e sistematicamente obscurecida por discursos sociais. Quanto mais singular é a experiência, mais facilmente ela se vê submetida a estruturas coletivas rígidas que, historicamente, funcionam como verdadeiros tabus que silenciam o debate público sobre o suicídio e dificulta o reconhecimento de seu sofrimento subjacente.

A persistência do tabu em torno do suicídio decorre de um longo processo histórico no qual a morte voluntária foi, em diferentes épocas, associada a interditos religiosos, juízos morais e mecanismos de silenciamento social. Segundo a ABP (2014, pp. 11-12), “O estigma e o tabu relacionados ao assunto são aspectos importantes. Durante séculos de nossa história, por razões religiosas, morais e culturais o suicídio foi considerado um grande ‘pecado’, talvez o pior deles.” Ainda hoje, esse conjunto de proibições simbólicas age de modo a restringir a discussão pública do tema, produzindo medo, vergonha e desconforto tanto entre aqueles que o vivenciam quanto entre os que o testemunham.

A forma como parte da mídia trata o suicídio revela, também, a permanência de um desconforto histórico que se traduz em escolhas lexicais evasivas e em estruturas narrativas que evitam o confronto direto com a intencionalidade da morte. Segundo Dapieve (2006), em vez de nomear o gesto, as reportagens frequentemente recorrem a expressões eufemísticas como: morte por ingestão de medicamentos; circunstâncias indefinidas; acidente doméstico; tiro acidental; perda de controle do veículo com colisão fatal; queda; suspeita de overdose etc. A

justificativa por trás dessa escolha, segundo o autor, pode estar relacionada a um suposto caráter contagioso, relacionando, também, ao “Efeito Werther”. Segundo o autor,

Verbalizando ou não, portanto, existe nas redações o temor de que a publicação de uma notícia sobre um suicídio específico, ou até uma simples menção genérica à possibilidade de um ser humano chegar à conclusão de que sua vida não vale mais a pena ser vivida, possa transmitir ou estimular a mesma ideia num suicida em potencial – tratado de forma análoga ao “portador sadio” de uma doença latente. Tenta-se evitar, pelo rigor na edição e pelo tratamento retórico do fato, que se repita o que aconteceu com a publicação da novela *Werther*, de Johann Wolfgang von Goethe (Dapieve, 2006, p. 12).

Se, por um lado, há o silêncio produzido pelos eufemismos, por outro, a sociedade atual assiste a um movimento inverso: a espetacularização das coisas. Neste caso, da morte. Hwang (2018) evidencia que parte da mídia, sobretudo em plataformas digitais, passa a explorar casos de suicídio com excessiva exposição de detalhes, de modo a “noticiar” o gesto como espetáculo, produto de consumo rápido, inserido na lógica da audiência e da banalização do impacto visual. A morte, nesse registro, deixa de ser evitada para ser convertida em narrativa sensacionalista.

O tabu opera, assim, como uma barreira cultural que dificulta o reconhecimento do sofrimento psíquico, impede a formulação de narrativas que o expressem e reforça estigmas que atravessam tanto o indivíduo quanto seu entorno social. Falar sobre suicídio, nesses termos, não significa apenas nomear um ato extremo, mas enfrentar estruturas coletivas de sensibilidade que historicamente sujeitaram o tema ao silêncio, à culpabilização e à incompreensão.

André e Souza (2020) enfatizam que a abordagem literária do suicídio não se restringe a uma representação trágica ou moralizante, mas se configura como um exercício de reflexão sobre a condição humana, no qual a palavra assume um papel de resistência frente ao desespero. Os pesquisadores Willian André, Gabriel Victor Rocha Pinezi, Gustavo Ramos de Souza, Lara Luiza Oliveira Amaral e Luzia Aparecida Berloff Tofalini disponibilizaram, nesse sentido, uma página digital²³ (espécie de *blog*) dedicada à divulgação de estudos, eventos e produções acadêmicas que se debruçam sobre a relação entre Literatura e suicídio – Figura 5 (Apêndice III). A iniciativa, originada de um projeto de pesquisa iniciado em 2016, tem como função reunir e sistematizar materiais que tratam do tema sob uma perspectiva humanista e crítica, de modo a favorecer a construção de um espaço de diálogo interdisciplinar. Trata-se, portanto, de um instrumento de difusão científica e de incentivo à continuidade das investigações sobre o

²³ Littératuricides. Disponível em: <https://literaturasuicidio.wordpress.com/>. Acesso em 20 out. 2025.

autoaniquilamento na Literatura, oferecendo visibilidade a um campo ainda incipiente, mas de grande potencial reflexivo no âmbito dos estudos literários contemporâneos.

Observa-se que os dados obtidos da página dos pesquisadores se limitam aos anos 2017 e 2019. É digno de nota constatar que, até onde se registram evidências, os últimos eventos acadêmicos, no Brasil, que trataram explicitamente da relação entre Literatura e suicídio datam de 2019. Desde então, o que se observa é um hiato inquietante em um campo de investigação que, paradoxalmente, deveria estar em expansão diante do agravamento das crises de saúde mental e do aumento dos índices de suicídio. Essa lacuna revela não apenas uma interrupção no debate interdisciplinar, mas também um certo recuo institucional e intelectual em abordar o tema de modo explícito. A participação de pesquisadores como os mencionados acima ainda se faz recorrente, porém, em eventos sobre minorias, memórias, diálogos acadêmicos, diálogos literários, estudos linguísticos e literários etc.

A título de exemplificação do modo como a Literatura tem abordado o sofrimento humano ao longo da História, André (2018) apresenta autores que compõem o chamado “mosaico suicidológico” (André, 2018, p. 2), no qual a morte voluntária é tematizada como eixo central e estruturante de diversas obras. Com base nessa seleção do autor, tomamos a liberdade de reunir e acrescentar alguns exemplos – Quadro 1 – que evidenciam, em perspectiva cronológica, a recorrência dessa temática no percurso histórico-literário.

Quadro 1 – Autores que utilizaram ou discorreram sobre a temática da depressão, sofrimento humano, morte e suicídio em suas obras, em ordem cronológica, ao longo da História.

Autor e obra	Período / Movimento	País	Nascimento e Morte do Autor
Sófocles - <i>Ájax</i> - <i>Antígona</i>	Grécia Antiga	Grécia	496 a.C. – 406 a.C
Dante Alighieri - <i>Divina Comédia</i>	Séculos XIII; XIV (Idade Média)	Itália	1265 – 1321
William Shakespeare - <i>Romeu e Julieta</i>	Séculos XVI e XVII (Renascimento)	Inglaterra	1564 – 1616
John Donne - <i>Biathanatos</i>	Séculos XVI e XVII (Era Jacobina)	Inglaterra	1572 – 1631
Jean-Jacques Rousseau - <i>Os devaneios do caminhante solitário</i> - <i>A morte de Lucrecia</i>	Século XVIII (Iluminismo)	Suíça	1712 – 1778
Johann Wolfgang von Goethe - <i>Os sofrimentos do jovem Werther</i>	Séculos XVIII e XIX (Romantismo)	Alemanha	1749 – 1832
Lord Byron - <i>Manfredo</i> - <i>Eutanásia</i>	Séculos XVIII e XIX (Romantismo)	Reino Unido	1788 – 1824
Mary Wollstonecraft Shelley - <i>Mathilda</i> - <i>Frankenstein</i>	Séculos XVIII e XIX (Romantismo)	Reino Unido	1797 – 1851
Honoré de Balzac	Séculos XVIII e XIX (Realismo)	França	1799 – 1850

- <i>A pele de onagro</i>			
Gustave Flaubert - <i>Madame Bovary</i>	Século XIX (Realismo)	França	1821 – 1880
Fiódor Dostoiévski - <i>O sonho de um homem ridículo</i> - <i>A dócil</i> - <i>Os demônios</i>	Século XIX (Realismo)	Rússia	1821 – 1881
Liev Tolstói - <i>Uma confissão</i>	Séculos XIX e XX (Realismo)	Rússia	1828 – 1910
Álvares de Azevedo - <i>Lira dos vinte anos</i> - <i>Noite na taverna</i>	Século XIX (Romantismo)	Brasil	1831 – 1852
Oscar Wilde - <i>O retrato de Dorian Gray</i>	Século XIX (Esteticismo)	Irlanda	1854 – 1900
Alphonsus de Guimaraens - <i>Ismália</i>	Séculos XIX e XX (Simbolismo)	Brasil	1870 – 1921
Mário de Sá-Carneiro - <i>Céu em fogo</i> - <i>Fim</i> - <i>A um suicida</i>	Séculos XIX e XX (Modernismo)	Portugal	1890 – 1916
Virginia Woolf - <i>Mrs. Dalloway</i>	Séculos XIX e XX (Modernismo)	Reino Unido	1882 – 1941
William Faulkner - <i>O som e a fúria</i> - <i>Luz em agosto</i>	Séculos XIX e XX (Modernismo)	EUA	1897 – 1962
Ernest Hemingway - <i>Um lugar limpo e bem iluminado</i>	Séculos XIX e XX (Modernismo)	EUA	1899 – 1961
Carlos Drummond de Andrade - <i>A rosa do povo</i> - <i>Sentimento do mundo</i> - <i>A noite dissolve os homens</i> - <i>Mãos dadas</i>	Século XX (Modernismo)	Brasil	1902 – 1987
Samuel Beckett - <i>Esperando Godot</i>	Século XX (Teatro do Absurdo)	Irlanda	1906 – 1989
Cesare Pavese - <i>O ofício de viver</i>	Século XX (Neorealismo)	Itália	1908 – 1950
Albert Camus - <i>O mito de Sísifo</i>	Século XX (Filosofia do Absurdo)	Argélia	1913 – 1960
Arthur Miller - <i>A morte de um caixeiro-viajante</i> - <i>Depois da queda</i>	Século XX (Teatro Americano)	EUA	1915 – 2005
Clarice Lispector - <i>A hora da estrela</i>	Século XX (Modernismo)	Brasil	1920 – 1977
Charles Bukowski - <i>Os últimos dias do garoto suicida</i> - <i>Pedaços de um caderno manchado de vinho</i>	Século XX (Idade Contemporânea)	Alemanha	1920 – 1994
Di Benedetto - <i>Os suicidas</i>	Século XX (Idade Contemporânea)	Argentina	1922 – 1986
Rubem Fonseca - <i>Agosto</i>	Séculos XX e XIX (Idade Contemporânea)	Brasil	1925 – 2020
Gabriel José Garcia Márquez - <i>Cem anos de solidão</i> - <i>O amor em tempos do cólera</i> - <i>A revoada (o enterro do diabo)</i>	Séculos XX e XIX (Realismo Mágico)	Colômbia	1927 – 2014
Chinua Achebe	Século XX	Nigéria	1930 – 2013

- <i>O mundo se despedaça</i>	(Pós-Colonialismo)		
Nicolaas Thomas Bernhard - <i>O náufrago</i> - <i>Árvores abatidas</i>	Século XX (Idade Contemporânea)	Áustria	1931 – 1989
Sylvia Plath - <i>A redoma de vidro</i>	Século XX (Confessionalismo)	EUA	1932 – 1963
Georges Perec - <i>A vida modo de usar</i> - <i>O sumiço</i>	Século XX (OuLiPo)	França	1936 – 1982
Evandro Affonso Ferreira - <i>Minha mãe se matou sem dizer adeus</i> - <i>Nunca houve tanto fim como agora</i>	Séculos XX e XXI (Idade Contemporânea)	Brasil	1945 –
Paulo Coelho - <i>Veronika decide morrer</i>	Séculos XX e XXI (Idade Contemporânea)	Brasil	1947 –
Enrique Vila-Matas - <i>Suicídios exemplares</i>	Séculos XX e XXI (Idade Contemporânea)	Espanha	1948 –
Nick Hornby - <i>Uma longa queda</i>	Séculos XX e XXI (Idade Contemporânea)	Reino Unido	1957 –
Jeffrey Eugenides Kent - <i>As virgens suicidas</i>	Séculos XX e XXI (Idade Contemporânea)	EUA	1960 –
David Foster Wallace - <i>Ficando longe do fato de já estar meio que longe de tudo</i> - <i>Graça infinita</i> - <i>Um antídoto contra a solidão</i>	Séculos XX e XXI (Idade Contemporânea)	EUA	1962 – 2008
Mário Bortolotto - <i>Billy, a garota</i> - <i>Another day</i> - <i>Faz frio na varanda</i> - <i>Garotas apaixonadas não usam aliança</i>	Séculos XX e XXI (Idade Contemporânea)	Brasil	1962 –
Leila Guerriero - <i>Los suicidas del fin del mundo: Crónica de un pueblo patagónico</i>	Séculos XX e XXI (Idade Contemporânea)	Argentina	1967 –
Felipe Lion - <i>A arte da automutilação</i>	Séculos XX e XXI (Idade Contemporânea)	Brasil	1974 –
Jay Asher - <i>Os 13 porquês</i>	Séculos XX e XXI (Idade Contemporânea)	EUA	1975 –
Ricardo Lísias - <i>O céu dos suicidas</i>	Séculos XX e XXI (Idade Contemporânea)	Brasil	1975 –
Javier Arancibia Contreras - <i>Crocodilo</i>	Séculos XX e XXI (Idade Contemporânea)	Brasil	1976 –
Santiago Nazarian - <i>A morte sem nome</i>	Séculos XX e XXI (Idade Contemporânea)	Brasil	1977 –
Daniel Galera - <i>Cordilheira</i> - <i>Barba ensopada de sangue</i>	Séculos XX e XXI (Idade Contemporânea)	Brasil	1979 –
André Luiz Ponce Leones - <i>Hoje está um dia morto</i> - <i>Sobre a tristeza</i>	Séculos XX e XXI (Idade Contemporânea)	Brasil	1980 –
Raphael Montes - <i>Suicidas</i>	Séculos XX e XXI (Idade Contemporânea)	Brasil	1990 –
Jarid Arraes - <i>Um buraco com meu nome</i>	Séculos XX e XXI (Idade Contemporânea)	Brasil	1991 –
Eriq Cobra - <i>Um gay suicida em Shangri-la</i>	Séculos XX e XXI (Idade Contemporânea)	Brasil	1992 –

Keila Shaheen - <i>Diário da sombra</i>	Séculos XX e XXI (Idade Contemporânea)	EUA	1999 –
Bianca Parron - <i>Por si só</i>	Século XXI (Idade Contemporânea)	Brasil	2004 –

Fonte: Elaborado, com acréscimos, pelo autor com base na listagem realizada por William André (2018, p. 2 – adaptado).

A partir da sistematização apresentada no Quadro 1, é possível observar que a Literatura desempenha, ao longo dos séculos, um papel singular na compreensão do sofrimento humano, em particular, da morte de si mesmo (simbólica ou consumada). Diferentemente de discursos normativos (religiosos, médicos, jurídicos, midiáticos) que frequentemente tendem a moralizar, patologizar ou silenciar o suicídio, o discurso literário, em especial a poesia, destaca-se pela capacidade de produzir efeitos de reflexão que não se limitam a explicar ou enquadrar o fenômeno em categorias fixas. Seu funcionamento discursivo não é o de oferecer acolhimento – embora muitos leitores se sintam acolhidos no ato da leitura –, mas o de criar um espaço no qual a mimesis proporciona a experiência do colapso subjetivo. Nesse convite à reflexão, que pode desencadear desconforto ou promover uma compreensão mais ampla do tema, a depender do leitor, a Literatura emerge como um campo no qual o(s) conceito(s) de morte de si é(são) abordado(s) de modo a preservar a singularidade da experiência.

Com os devidos acréscimos, embora, é claro que não abarquem a totalidade das obras já publicadas nas quais a temática se faz presente, o recorte cronológico desse “mosaico suicidológico” (André, 2018 – adaptado) evidencia o fato de que não se trata de uma circunscrita à modernidade, mas um fenômeno humano que se projeta em registros artísticos desde a Antiguidade até a Idade Contemporânea, bem como o quanto a Literatura se tornou um espaço recorrente para a representação artística do tema.

Nesse cenário, vale destacar que, embora a maioria dos escritores listados não tenha recorrido ao suicídio em suas próprias vidas, alguns nomes o fizeram, como Alphonsus de Guimaraens, Mário de Sá-Carneiro, Virginia Woolf, Ernest Hemingway, Cesare Pavese e David Foster Wallace. A presença desses autores confere uma dimensão ainda mais complexa ao debate, pois estabelece uma interseção entre vida e obra que intensifica a leitura crítica, ao mesmo tempo em que exige cautela para não reduzir a criação artística a mero reflexo biográfico. André e Souza (2020) são bastante assertivos nesse ponto ao enfatizar, a partir do levantamento realizado acerca de escritores que cometeram suicídio desde o final do século XVIII:

Ao longo da história da literatura, muitos autores que abordaram o suicídio em sua obra optaram pela morte voluntária. Mas houve aqueles que se mataram sem ter transformado o suicídio em matéria literária (ou, pelo menos, sem tê-lo feito de forma efetivamente relevante), e também aqueles que escreveram textos seminais sobre o tema sem que tenham dado cabo da própria vida. [...] são vários os autores que trataram do suicídio em sua literatura e cometeram suicídio. Alguns dos exemplos mais conhecidos são Mário de Sá-Carneiro, Sylvia Plath, Sarah Kane e David Foster Wallace. Mas [...] podemos identificar muitos suicidas que não trataram o ato com maior relevância em sua obra: apenas para mencionar alguns, Ernst Toller, Hart Crane, ou Hunter Thompson. E, da mesma forma, podemos identificar em autores como Goethe, Dostoiévski, Cioran ou Carlos Drummond de Andrade, nenhum deles suicida, textos relevantes sobre o assunto (André; Souza, 2020, pp. 33-36).

A sociedade contemporânea, marcada por ritmos acelerados, exigências constantes e relações cada vez mais mediadas pela tecnologia, tem gerado um ambiente de crescente isolamento emocional e fragilidade psicológica. Enquanto valores de produtividade e sucesso individual são exaltados, há uma negligência preocupante em relação ao bem-estar coletivo e à saúde mental. Nesse contexto, escolas e universidades, como microcosmos dessa dinâmica social, tornam-se espaços privilegiados para observar os efeitos desse cenário. É nesses ambientes que sinais de sofrimento psíquico muitas vezes se revelam de forma mais visível, refletindo uma realidade inquietante e amplamente ignorada fora dos muros educacionais. Conforme aponta Veras (2023),

Vivemos um momento inquietante no qual o fenômeno da elevação das taxas de suicídio é percebido em todas as universidades e escolas, não apenas no Brasil, como em todo o mundo. O preocupante aumento de suicídios entre jovens não tem precedentes nas estatísticas de suicídio ao longo dos séculos. Enquanto em outras faixas etárias os números seguem maiores regularidade e previsibilidade, o suicídio de jovens aumentou sensivelmente. Cada vez mais escutamos histórias de tentativas de suicídio e de mortes de crianças de nove, dez anos de idade, e, sobretudo, de adolescentes (Campos, 2019) (Veras, 2023, p. 23).

Corso (2024) desenvolveu uma atividade diagnóstica com estudantes das primeiras fases dos Cursos Técnicos Integrados ao Ensino Médio no Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC) – Câmpus Florianópolis, com o intuito de investigar suas percepções sobre o conceito de literatura. Por meio de questões como “O que é a literatura para você?” e “Por que ler e estudar literatura?”, os alunos foram convidados a refletir e escrever suas respostas de maneira autônoma. O ponto de partida para essa reflexão foram contos de autoras brasileiras, escolhidos para destacar a importância de dar voz às mulheres, historicamente negligenciadas nos manuais escolares e nas histórias da literatura. Durante a pandemia, a prática precisou ser adaptada para o ambiente virtual com o uso de ferramentas online, porém, apesar dos desafios impostos por

esse contexto, o objetivo central se manteve: captar de forma genuína a visão dos alunos sobre a Literatura, sem interferências externas (Corso, 2024).

As respostas coletadas ao longo dos anos foram agrupadas em quatro categorias principais: i) sinônimo de leitura, em que a Literatura é associada à materialidade dos livros e ao ato de leitura em si; ii) qualquer produção escrita, o que amplia o escopo da literatura de modo a abarcar todo tipo de texto, incluindo contos, poemas, notícias, propagandas e outros registros escritos; iii) estudo das regras gramaticais, o que reflete uma percepção normativa e técnica, muitas vezes influenciada pelo ensino tradicional focado na gramática, demonstrando a confusão gerada pela mescla dos componentes curriculares de Língua Portuguesa e Literatura; e iv) manifestação de arte, cultura e conhecimento, capaz de expressar múltiplas linguagens e experiências humanas, oferecendo um olhar mais abrangente e reflexivo sobre sua função na sociedade (Corso, 2024).

A Literatura exerce uma função profundamente humanizadora na sociedade ao servir como espaço de reflexão, resistência e refúgio para uma ampla gama de experiências humanas. Por meio das narrativas, ela acolhe os anseios, os problemas pessoais, as crises identitárias e os dilemas existenciais que marcam a trajetória de indivíduos e coletividades. Ao dar voz a personagens e contextos diversos, a Literatura não apenas denuncia injustiças e desigualdades sociais, mas também expressa as angústias íntimas e os conflitos internos que permeiam a condição humana. Ela se torna um lugar de resistência, onde é possível enfrentar as dores do mundo e, ao mesmo tempo, buscar sentido e reconstrução. Como refúgio, a Literatura permite a elaboração simbólica das emoções e das crises, oferecendo um espaço de acolhimento e compreensão. Dessa forma, ela possibilita não apenas a conexão de alteridade com o outro, mas também o reencontro consigo mesmo. De acordo com Antonio Candido (2012), a Literatura exerce uma função humanizadora à maneira como ela reflete e atua sobre a própria experiência da vida humana. Para o autor, a Literatura tem a capacidade de ensinar tal qual a própria vida, com todas as suas peculiaridades e nuances:

[...] vejamos alguma coisa sobre a literatura como força humanizadora, não como sistema de obras. [...] Sabemos que a instrução dos países civilizados sempre se baseou nas letras. Daí o elo entre formação do homem, humanismo, letras humanas e o estudo da língua e da literatura. [...] Seja como for, a sua função educativa é muito mais complexa do que pressupõe um ponto de vista estritamente pedagógico. [...] A literatura pode *formar*; mas não segundo a pedagogia oficial, que costuma vê-la ideologicamente como um veículo da tríade famosa - o Verdadeiro, o Bom, o Belo -, definidos conforme os interesses dos grupos dominantes, para reforço da sua concepção de vida. [...] ela age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela, com altos e baixos, luzes e sombras. [...] Dado que a literatura, como a vida, ensina

na medida em que atua com toda a sua gama, é artificial querer que ela funcione como os manuais de virtude e boa conduta. E a sociedade não pode senão escolher o que em cada momento lhe parece adaptado aos seus fins [...] (Candido, 2012, p. 82-84).

Para Cândido (2012), a Literatura não se limita a um instrumento de ensino rígido ou a um veículo de transmissão de valores pré-determinados. Ao contrário, trata-se de uma expressão viva e dinâmica das complexidades humanas, capaz de refletir as nuances da vida em toda sua imprevisibilidade. Assim como a própria experiência humana, a Literatura apresenta contradições, ambiguidades e dilemas, sem se prender a padrões fixos ou manuais. Esse caráter humanizador, conforme destaca o autor, permite que a literatura dialogue com os desafios, as angústias e as esperanças das pessoas, de modo a criar um espaço onde questões delicadas, como é o caso do suicídio, possam ser exploradas com sensibilidade e profundidade. Em diálogo com Antonio Cândido, para Guarnieri e Guarnieri (2019),

A literatura está ligada diretamente ao problema da existência humana, seja do indivíduo, seja da sociedade. Sobre o indivíduo, há o problema crucial deste dar sentido a sua vida. É raro alguém que nunca tenha se perguntado sobre as razões de seu viver. Ora, e encontrar respostas a respeito de si mesmo, e do seu redor, possibilita à pessoa elevar a consciência própria e a compreensão de seu lugar no mundo. É tarefa das mais difíceis a da relação problemática homem-mundo. Mesmo assim, é inescapável, pois, “em primeiro lugar, deve-se tornar visível o ser-no-mundo, no tocante a seu momento estrutural ‘mundo’” (Heidegger, 2002, p. 103). Certamente a literatura tem algo a dizer sobre essas possibilidades, vista no sentido da humanização apontada por Antonio Candido. Evidentemente, não se espera encontrar respostas cabais e definitivas, as que a pessoa busca, mas, ao menos, algumas diretrizes para seu existir, expostas em obras literárias (Guarnieri; Guarnieri, 2019, p. 215).

Ao destacar que a Literatura se enraíza nas inquietações da existência humana e na tentativa de conferir sentido ao próprio viver, a reflexão proposta por Guarnieri e Guarnieri (2019) permite ampliar o horizonte da discussão para além do domínio estético. Se a Literatura oferece um espaço simbólico no qual o sujeito pode confrontar seus medos, impasses e dores, abrindo margem para formas indiretas de compreensão de si e do mundo, é preciso considerar que tais elaborações dialogam, em maior ou menor grau, com modos históricos de sentir e pensar. Em outras palavras, embora a criação literária possua autonomia e possa tensionar ou subverter interpretações dominantes, ela dialoga com concepções historicamente construídas sobre a vida, a dor, o sofrimento e a morte, que constituem parte do horizonte simbólico no qual os textos são lidos e produzidos.

É justamente essa relação entre experiência individual e imaginário coletivo que torna pertinente recorrer a uma perspectiva historiográfica. Ela permite compreender como diferentes

sociedades configuraram, ao longo do tempo, significados, valores e representações associados ao sofrimento, ao suicídio e à morte de si, e de que modo esses sentidos, ainda que ressignificados, tensionados ou deslocados, repercutem nas formas pelas quais a Literatura contemporânea figura e problematiza essa temática.

1.3 HISTORIOGRAFIA DO SUICÍDIO E DA MORTE DE SI: APROXIMAÇÕES COM A HISTÓRIA DAS MENTALIDADES

A compreensão histórica do suicídio, tal como é abordada neste capítulo, exige ultrapassar a simples sucessão de fatos, normativas jurídicas ou registros estatísticos, de modo a considerar a multiplicidade de sentidos culturais atribuídos à morte voluntária. Embora a análise historiográfica aqui proposta se inscreva no âmbito da Nova História²⁴, tendo como base a abordagem de longa duração proposta por Georges Minois (2018), é pertinente estabelecer um diálogo com Philippe Ariès (2012), pertencente à História das Mentalidades, consolidada na França a partir da terceira geração da Escola dos Annales²⁵. Trata-se de um campo de investigação que busca compreender as formas pelas quais diferentes sociedades, em distintos períodos históricos, perceberam e atribuíram sentido aos fenômenos que atravessam a vida humana, especialmente aqueles que dizem respeito às emoções, crenças, valores, medos e imaginários coletivos que orientam a experiência social e configuram atitudes diante da morte, do sofrimento e de suas formas de representação.

Esse enfoque permite observar não apenas quando ou como o suicídio ocorreu, mas sobretudo como ele foi percebido, interpretado e (re)significado pelas sociedades ocidentais ao longo do tempo. Trata-se de investigar as representações, crenças, temores e valores que moldaram o modo de pensar a morte voluntária em diferentes contextos históricos. Tanto

²⁴ Amplo movimento historiográfico francês, consolidado a partir das décadas de 1970 e 1980, que ampliou objetos, fontes e métodos de disciplina, privilegiando temas como sensibilidades, representações, práticas culturais e processos de longa duração. Não corresponde a uma escola unificada, mas a um conjunto heterogêneo de abordagens que renovou a escrita da História para além do enfoque político-eventual, isto é, da tradição centrada em grandes feitos políticos e acontecimentos pontuais, narrados a partir da ação das elites sem atenção às estruturas sociais e culturais.

²⁵ Surgida na França a partir da revista *Annales d'Histoire Économique et Sociale* (1929) e fundada por Marc Bloch e Lucien Febvre, a Escola dos Annales se organiza tradicionalmente em três gerações. A primeira foi marcada pela ruptura com a historiografia política tradicional, destacando Bloch e Febvre, os quais defenderam a interdisciplinaridade e a atenção às estruturas sociais. A segunda, liderada por Fernand Braudel, privilegiou análises de longa duração, ou seja, de processos de transformação lenta e de grande extensão temporal, bem como o estudo das estruturas econômicas e geográficas. A terceira, associada à chamada “Nova História”, tem como principais representantes Jacques Le Goff, Philippe Ariès, Michel Vovelle, Jean Delumeau e Roger Chartier, responsáveis pela consolidação de campos como a História Cultural, a Micro-história, a História das Sensibilidades e a História das Mentalidades, de modo a ampliar o foco para temas como imaginário social, atitudes diante da morte, religiosidade e afetos coletivos.

Philippe Ariès (2012), ao analisar a evolução das atitudes diante da morte, quanto Georges Minois (2018), ao examinar a trajetória cultural do suicídio, oferecem aporte para compreender como determinados gestos outrora vistos como honra, sacrifício ou libertação passaram a ser interpretados como pecado, crime, doença ou falha moral.

Minois (2018) traça um panorama abrangente no que diz respeito às diferentes formas de percepção e como as sociedades lidavam com a questão do suicídio ao longo dos séculos, de modo a destacar como esse fenômeno se entrelaça às transformações culturais, sociais e religiosas de cada época. O historiador francês evidencia que o suicídio é uma manifestação complexa que reflete valores morais, concepções filosóficas e estruturas de poder em constante mudança.

Logo na abertura de sua obra, Minois (2018) destaca que a insuficiência – senão ausência – de registros históricos formais sobre o fenômeno do suicídio nos séculos passados representa um desafio considerável para sua pesquisa histórica. Como o suicídio era frequentemente tido como crime, as principais fontes disponíveis para o historiador, segundo ele, são os arquivos judiciais, os quais são bastante fragmentados e incompletos.

Nas célebres análises [...] que influenciaram a historiografia dos anos 1970 e 1980, existe uma grande ausência: a morte voluntária. [...] essa lacuna tem causas documentais. As fontes que fazem referência às mortes voluntárias são diferentes das que relatam as mortes naturais. Os famosos registros paroquiais de óbito não têm nenhuma serventia nesse caso, já que os suicidas não tinham direito ao sepultamento religioso. Portanto, o historiador tem de lançar mão dos arquivos judiciais, pois a morte voluntária era considerada crime. Como esses arquivos são muito incompletos, é preciso recorrer a fontes variadas, heterogêneas e, aliás, pouco abundantes: memórias e crônicas, jornais, literatura (Minois, 2018, p. 1).

A utilização da Literatura como fonte historiográfica permitiu a Minois (2018) captar aspectos subjetivos e simbólicos do suicídio que os documentos oficiais não conseguem expressar. As obras literárias não apenas registram o ato em si, mas geralmente exploram as motivações que levam os indivíduos a essa decisão extrema. A Literatura sempre revelou – e continua revelando – como cada sociedade lidou com o suicídio, refletindo seus valores, medos e contradições, além de captar como esse fenômeno oscilou entre ser considerado um ato de honra, um pecado mortal ou um sintoma de sofrimento mental. Para Minois (2018),

[...] não podemos estudar os suicídios como podemos fazê-lo em relação à destruição provocada pela peste ou pela tuberculose, pois a morte voluntária é um tipo de óbito cujo significado não é de ordem demográfica, mas filosófica, religiosa, moral, cultural. O silêncio e a dissimulação que a rodearam durante muito tempo instauraram um clima de mal-estar em torno dela (Minois, 2018, p. 2).

A reflexão de Minois (2018) evidencia que o suicídio não pode ser analisado apenas sob uma perspectiva quantitativa ou epidemiológica; sua compreensão exige uma abordagem que contemple os aspectos filosóficos, religiosos e culturais que moldam as atitudes em relação à morte voluntária. Esse “clima de mal-estar” mencionado pelo autor reflete o estigma e o tabu que, historicamente, acompanharam (e acompanham até hoje) o suicídio, o que dificultou sua documentação formal, pois, de certo modo, impediu (impede) uma discussão aberta sobre o tema. De acordo com o historiador,

Como lembrava Jean Baechler, o que existe de mais especificamente humano do que a morte voluntária? **Os “suicídios” de animais são “mitos”; só o homem é capaz de refletir sobre sua própria existência e tomar a decisão de prolongá-la ou pôr fim a ela.** [...] Catão, Sêneca, Montherlant, Bettelheim e muitos outros consideraram que a morte voluntária, gesto especificamente humano, era a prova suprema de liberdade, a de decidir eles mesmo se viviam ou morriam [...] De forma paradoxal, porém, embora o suicídio seja um ato exclusivamente humano, ele parece tão inumano que só se pode explicá-lo pela intervenção direta do diabo ou pela loucura (Minois, 2018, p. 3-48 – grifo nosso).

A proposição de Minois (1995/2018) sobre o caráter exclusivamente humano da morte voluntária permite o diálogo com expressões literárias do século XX, como, por exemplo, o romance *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, de Luigi Pirandello, publicado originalmente em 1915, no qual há a constatação de que a condição humana é atravessada por um excesso de consciência e inquietação que nenhum outro ser vivo partilha. Se, por um lado, o historiador identifica a capacidade reflexiva do ser humano como fundamento paradoxal da morte voluntária, por outro, Pirandello (2020) a encena literariamente por meio da modernidade técnica, da alienação e da crise da subjetividade provocada pela sociedade das massas e pela emergência do cinema enquanto nova forma de arte e indústria. Na obra do italiano, tem-se que

[...] le bestie hanno in sé da natura solo quel tanto che loro basta ed è necessario per vivere nelle condizioni, a cui furono, ciascuna secondo la propria specie, ordinate; laddove gli uomini hanno in sé un superfluo, che di continuo inutilmente li tormenta, non facendoli mai paghi di nessuna condizione e sempre lasciandoli incerti del loro destino. Superfluo inesplicabile, chi per darsi uno sfogo crea nella natura un mondo fittizio, che ha senso e valore soltanto per essi, ma di cui pur essi medesimi non fanno e non possono mai contentarsi, cosicché senza posa smaniosamente lo mutano e rimutano, come quello che, essendo da loro stessi costruito per il bisogno di spiegare e sfogare un'attività di cui non si vede né il fine né la ragione, accresce e complica sempre più il loro tormento, allontanandoli da quelle semplici condizioni poste da natura alla vita su la terra [...] ²⁶ (Pirandello, 2020, p. 17).

²⁶ Tradução livre: [...] os animais têm em si, por natureza, apenas aquilo que lhes basta e é necessário para viver nas condições às quais foram, cada um segundo a própria espécie, ordenados; ao passo que os homens têm em si

Por meio da obra de Pirandello (2020), torna-se evidente que, enquanto os animais permanecem harmonizados às condições naturais de sua existência, os seres humanos vivem sob o peso de uma consciência que ultrapassa suas necessidades vitais, o que gera um estado contínuo de desajuste. Esse “diagnóstico literário” expõe a desproporção entre as exigências da subjetividade moderna e os limites oferecidos pela vida social. Assim, Pirandello (2020) antecipa, por meio da ficção, a mesma lógica que Minois (2018) reconheceria posteriormente: a morte voluntária não resulta apenas de contingências externas, mas de uma estrutura subjetiva marcada pela tensão entre lucidez, sofrimento e um mal-estar que a documentação histórica dificilmente registra, mas que a Literatura é capaz de captar com precisão estética.

Nesse contexto, torna-se evidente que a Literatura desempenha um papel de grande relevância ao proporcionar um espaço de expressão e oferecer uma narrativa alternativa, permitindo, assim, que vozes silenciadas e dilemas éticos – muitas vezes omitidos nos documentos oficiais – sejam abordados com profundidade. Um dos pontos de partida e de conexão com a Literatura na obra de Minois (2018) ocorre com a menção a uma pergunta filosófica apresentada em uma peça teatral de Shakespeare, em 1600, que ressoa com bastante intensidade ainda na contemporaneidade: “É em 1600 que Shakespeare formula, em *Hamlet*, com uma simplicidade terrível, a pergunta fundamental: “Ser ou não ser? Eis a questão”. É essa pergunta que nos servirá de guia. Por que, em uma determinada época, alguns homens escolheram não mais ser?” (Minois, 2018, p. 3). Essa questão levantada pelo dramaturgo e retomada pelo historiador proporciona uma reflexão visceral sobre a condição humana. Minois (2018) demonstra que a Literatura tem a capacidade de revelar aquilo que os documentos históricos frequentemente ocultam: os conflitos internos, os dilemas morais e as complexas relações entre o indivíduo e a sociedade.

1.3.1 A morte voluntária: da Antiguidade à Idade Média

Ao examinar o mundo antigo, Minois (2018) descreve que a morte voluntária era, na época, uma prática profundamente marcada pelas concepções culturais, filosóficas e sociais das

um supérfluo, que continuamente e inutilmente os atormenta, não os deixando jamais satisfeitos com nenhuma condição e sempre os mantendo incertos quanto ao próprio destino. Supérfluo inexplicável, que, para encontrar um desabafo, cria na natureza um mundo fictício, que tem sentido e valor apenas para eles, mas com o qual nem eles mesmos sabem e nem podem contentar-se, de modo que, sem descanso, ansiosamente o mudam e o tornam a mudar, como algo que, sendo construído por eles próprios pela necessidade de explicar e extravasar uma atividade de que não se vê nem o fim nem a razão, aumenta e complica cada vez mais o seu tormento, afastando-os daquelas simples condições impostas pela natureza à vida sobre a terra [...].

civilizações grega e romana. Cabe ressaltar que o autor deixa claro, no início da obra, que os estudos sobre o suicídio na Antiguidade se utilizaram da Literatura: “Quanto à Antiguidade, deve-se mencionar, em particular, o excelente estudo de Yolande Gris , *Le Suicide dans la Rome antique* [O suicídio na Roma antiga], baseado em **fontes literárias**” (Minois, 2018, p. 2 – grifo nosso).

Uma observação importante se faz necessária aqui no que diz respeito à terminologia. Ao discorrer sobre a história do suicídio – conforme explicitado pelo próprio título de sua obra –, Minois (2018) se utiliza de diversas escolhas lexicais como sinônimos para se referir ao gesto suicida, tendo em vista que “o próprio termo ‘suicídio’ [...] aparece pouco antes de 1700 e substitui a expressão, até então utilizada, ‘morte de si mesmo’” (Minois, 2018, p. 4). Até então, como observado pelas escolhas do autor, para mencionar apenas algumas, expressões como “morte voluntária” (p. 1), “morte de si mesmo” (p. 4), “homicídio voluntário” (p. 10), “homicídio de si mesmo” (p. 13), “escolha voluntária da morte” (pp. 27-28), “martírio voluntário” (p. 30), “sacrifício voluntário” (p. 30) e “assassinato de si mesmo” (p. 31) era usadas para se referir ao gesto suicida.

Para Minois (2018), enquanto Platão via a prática com reservas, por considerar que a vida pertencia aos deuses, correntes filosóficas como o estoicismo legitimavam o suicídio em circunstâncias de perda de autonomia ou sofrimento insuportável. Já na Roma Antiga, segundo o autor, o suicídio era frequentemente vinculado à honra e   preservação da dignidade pessoal, especialmente em contextos políticos e militares. O historiador menciona figuras hist ricas da Antiguidade   Idade Contemporânea ao descrever que o suicídio é uma atividade exclusivamente humana: “Catão, Sêneca, Montherlant, Bettelheim e muitos outros consideraram que a morte voluntária, gesto especificamente humano, era a prova suprema de liberdade, a de decidir eles mesmos se viviam ou morriam” (Minois, 2018, p. 3). Embora Henry de Montherlant (1895-1972) e Bruno Bettelheim (1903-1990) não pertençam à Antiguidade, ambos estão ligados ao suicídio por motivos de problemas de saúde.

Catão foi um influente político e filósofo romano da Antiguidade, cuja morte se transformou em um símbolo de resistência estoica e preservação da dignidade. Isso pois, após a derrota de seu aliado, Pompeu, na Batalha de Tapso, Segundo Montaigne (1984, p. 112), tratava-se de um grande homem que “foi realmente um modelo que a natureza escolheu para nos mostrar a que ponto podem chegar, no homem, a virtude e a resolução.” Catão se recusou a se submeter ao domínio de Júlio César e, em vez de aceitar a rendição, optou pela morte voluntária. Conforme aponta Minois (2018), a morte voluntária era, nessa época, vista como um recurso de reparação/manutenção da honra e da dignidade. Embora isso possa ser observado

no texto “Catão, o Jovem”, de Montaigne (1984, p. 112), em que o autor inicia e finaliza sua descrição da morte de Catão como um ato de virtude, esse estoicismo em relação à virtude, de acordo com Luz (2013),

[...] é, para o autor [Plutarco], um problema para o exercício político, pois implica negociações e trocas de favores, e o governante tem de estar apto a fazê-las se isso for levar ao bem comum. Catão, ao se preocupar com sua moral, não só deixa de evitar o colapso da república, como a precipita, fazendo com que Pompeu alie-se a César (Luz, 2013, p. 49).

Na Grécia Antiga, o suicídio era um tema amplamente discutido entre filósofos e pensadores. A atitude em relação a ele não era homogênea. Platão, por exemplo, considerava o suicídio uma transgressão moral e religiosa, exceto em determinados casos – como a necessidade de expiação de crimes ou para evitar desonra extrema. Em seu diálogo *Fédon* (387 a.C.), Platão ilustra a visão de que a vida é um presente dos deuses e que apenas eles têm o direito de decidir quando deve acabar. Essa perspectiva sugere que os seres humanos, como pertença dos deuses, não deveriam atentar contra a própria vida sem uma indicação divina clara para tanto. Tal visão é revelada na obra durante a conversa entre Equécrates e Fédon, que narra o diálogo de Sócrates e seus discípulos à ocasião de beber veneno de cicuta:

– Assim, por estes termos – prosseguiu Sócrates –, a coisa pode parecer absurda, mas talvez tenha a sua razão de ser. Há, a propósito disto, uma doutrina propalada nos Mistérios, segundo a qual nós, homens, estamos como que num cárcere, donde ninguém deve libertar-se ou evadir-se. Trata-se, a meu ver, de uma ideia profunda, embora com o seu quê de obscuro; mas neste ponto, pelo menos, parece-me certa, Cebes, quando alega que os deuses velam por nós e que nós, homens, somos pertença dos deuses. Ou não achas que assim é?

– Claro que sim – assentiu ele.

– Pois bem – retomou – ponhamos o caso em ti: se algum dos que te pertencem pusesse termo à vida, sem que lhe indicasses que tal era a tua vontade, não é certo que te irritarias? E, se encontrasses jeito de o castigares, não o castigarias mesmo?

– Que dúvida! – exclamou.

– Ora, talvez por aqui não seja absurdo concluir que não devemos pôr termo à vida sem que o deus de algum modo nos constranja, como é presentemente o meu caso.

– Isso, pelo menos – concordou Cebes –, parece-me plausível. Mas, por essa ordem de ideias, a posição que mesmo há instantes mantinhas, que os filósofos aceitam de bom grado a morte, não deixa de ser algo contraditória com o que acabamos de dizer – admitindo que com boas razões –, ou seja, que o deus vela por nós e que somos sua pertença [...].

Por minha parte, Símias e Cebes, se não estivesse tão convicto de ir para junto de outros deuses, também sábios e bons, e, além disso, de me reunir pela morte a homens melhores do que estes daqui, seria erro não me revoltar por morrer. Mas não é esse o caso [...] (Platão, 1988, pp. 48-50).

Essa doutrina reforça a ideia de que a proteção divina sobre a humanidade impede o suicídio, exceto em circunstâncias extraordinárias, como o caso de Sócrates. Assim, embora os filósofos possam aceitar a morte com serenidade, a própria filosofia platônica sugere que o suicídio sem justa causa é uma violação da ordem divina. Aristóteles (1991), por sua vez, condenava o suicídio por considerá-lo uma injustiça contra a comunidade, ao passo que cada cidadão exercia um papel e uma responsabilidade social. Para o filósofo,

Se um homem pode ou não tratar injustamente a si mesmo, fica suficientemente claro pelo que ficou dito atrás. Com efeito (*a*), uma classe de atos justos são os atos que estão em consonância com alguma virtude e que são prescritos pela lei: por exemplo, a lei não permite expressamente o suicídio, e o que a lei não permite expressamente, ela o proíbe. Por outro lado, quando um homem, violando a lei, causa dano a outro voluntariamente (excetuados os casos de retaliação), esse homem age injustamente; e um agente voluntário é aquele que conhece tanto a pessoa a quem atinge com o seu ato como o instrumento que usa: e quem, levado pela cólera, voluntariamente se apunhala, pratica esse ato contrariando a reta razão da vida, e isso a lei não permite; portanto, ele age injustamente. Mas para com quem? Certamente que para com o Estado, e não para consigo mesmo. Porque ele sofre voluntariamente, e ninguém é voluntariamente tratado com injustiça. Por essa mesma razão, o Estado pune o suicida, infligindo-lhe uma certa perda de direitos civis, pois que ele trata o Estado injustamente (Aristóteles, 1991, p. 11).

A visão de Aristóteles (1991) sobre a morte voluntária destaca uma dimensão social e legal, em que o ato de tirar a própria vida é visto como uma transgressão contra o Estado. O filósofo argumenta que a lei não apenas proíbe expressamente o suicídio, mas também vê o ato como uma violação da ordem racional e social. Nessa percepção, tem-se que a vida individual está intrinsecamente ligada ao bem-estar coletivo. A punição *post mortem* do suicida, com a perda de direitos civis, reflete a gravidade com que a polis grega tratava tal ato. A concepção aristotélica sublinha a interdependência entre o indivíduo e a sociedade ao sugerir que o bem comum deve prevalecer sobre as decisões individuais extremas. Em contraste, à luz do estoicismo senequiano, Porto (2018) aponta que

O suicídio é, em muitas ocasiões, defendido por Sêneca. [...] Sêneca não é um defensor do suicídio em qualquer circunstância. Romper com o medo que se tem da morte é uma das expressões vociferadas para se defender o suicídio quando isto se faz necessário para se defender a dignidade humana. A própria perda da razão é também motivo para se tirar a própria vida. Mas aqui cabe uma ressalva, a de que Sêneca não defende o suicídio para evitar a dor física, que seria uma condição interior nossa. As condições exteriores, estas sim, podem nos oferecer permissão, na ótica senequiana, para que demos termo a nossa própria existência. Outra situação em que a defesa do suicídio tem justificativa em Sêneca é aquela onde as condições políticas tornam impossível a vida com dignidade (Porto, 2018, pp. 64-65).

Essa perspectiva estoica diverge significativamente das visões platônicas e aristotélicas, em que o suicídio é predominantemente condenado. De acordo com Porto (2018), Sêneca valoriza a autonomia individual em face das condições insuportáveis. Essa abordagem demonstra uma filosofia de resistência e liberdade, em que a vida deve ser vivida de acordo com a razão e a natureza, e, nos casos em que a dor, a doença ou a desonra comprometem a qualidade de vida e a dignidade do indivíduo, o suicídio pode ser visto como uma escolha racional e até mesmo moralmente aceitável. Ao considerar a dignidade humana e a racionalidade como elementos centrais à ótica do pensamento senequiano, tem-se uma visão mais pragmática em relação à filosofia de Platão e Aristóteles.

Desse modo, as abordagens filosóficas da Antiguidade revelam que a morte voluntária era uma questão profundamente ligada a uma visão filosófica do viver e do morrer, enraizada na ideia de *ethos*, isto é, de um princípio ético que orientava a conduta e o julgamento das ações – inclusive do suicídio –, bem como na noção de responsabilidade diante de si e da comunidade. A reflexão sobre a possibilidade de dispor da própria vida não se restringia, portanto, a um debate sobre o valor da existência, mas implicava uma compreensão mais ampla daquilo que constituía o humano em relação com o destino, com os deuses e com a *polis*. O ato de morrer por decisão própria, longe de ser interpretado como mera transgressão, tornava-se um campo de tensão entre liberdade e dever, em que a razão deveria arbitrar sobre os limites da autonomia e da virtude. Assim, tanto em Platão (1988) quanto em Aristóteles (1991), observa-se uma tentativa de submeter a morte a uma ordem racional e teleológica, em que o homem, mesmo diante da dor ou da desonra, deveria permanecer fiel ao princípio de que sua vida não lhe pertence integralmente.

Já o estoicismo inaugura, ao deslocar o centro ético da submissão à lei divina ou civil para a soberania da razão interior, outra forma de pensar a liberdade. Não mais como obediência ao destino, mas como consentimento lúcido diante daquilo que o ultrapassa. Nesse embate entre transcendência e autonomia, entre dever e autodeterminação, a morte voluntária se impunha como uma espécie de espelhamento das contradições éticas da Antiguidade, antecipando debates que, séculos depois, seriam reinterpretados à luz da teologia e do controle moral cristão.

Antes de avançar para as leituras dos poemas de Lion (2013) e Arraes (2018), cabe salientar que, a partir deste ponto, as análises estabelecerão um diálogo constante entre diferentes temporalidades e, por vezes, evidenciarão ressonâncias com a contemporaneidade. Assim, embora os poemas escolhidos não representem, diretamente, os cenários pré-históricos, antigos e medievais, por exemplo, seu caráter imagético oferece uma forma contemporânea de

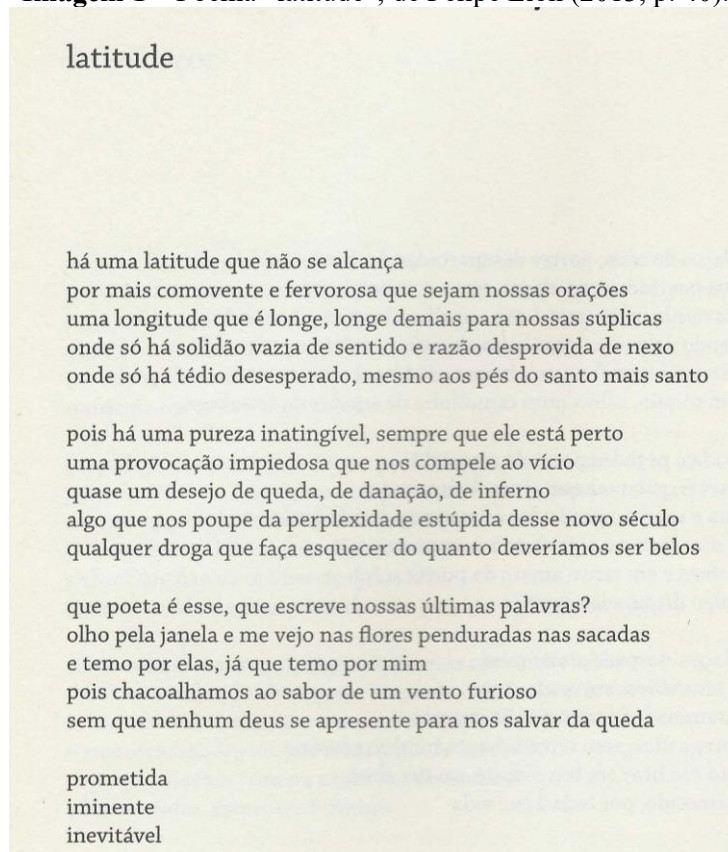
(re)leitura de questões que atravessam séculos, sobretudo, no que diz respeito à dor, ao sofrimento, à relação do sujeito consigo mesmo e às maneiras pelas quais a morte é (re)significada. Esse movimento comparativo de *vaivém* não visa a estabelecer paralelos rígidos entre épocas e períodos distintos, mas a demonstrar como certas questões reverberam no tempo presente. Desse modo, essas imagens poéticas possibilitam ao leitor contemporâneo, ainda que indiretamente, o pensamento reflexivo acerca da temática do sofrimento e da culminância na morte, seja esta de caráter simbólico-subjetivo ou factual, por meio do gesto suicida.

Segundo Rancière (2011), o anacronismo não deve ser entendido como erro a ser evitado, mas como possibilidade crítica que emerge sempre que uma obra do passado ou do presente produz efeitos de sentido que excedem a temporalidade na qual foi originalmente inscrita. Para o autor, toda leitura implica uma redistribuição dos tempos, pois o intérprete não se limita a posicionar cada “coisa” em seu tempo, ele estabelece relações, por vezes inesperadas, entre diferentes regimes temporais, fazendo coexistirem, numa mesma operação crítica, formas, sensibilidades e questões que pertencem a épocas distintas. Nessa perspectiva, é importante destacar que o movimento de *vaivém* que aqui se assume nas análises, isto é, retornar ao passado para compreender imagens do presente e, em seguida, reler esse passado à luz do que o presente evoca, não constitui, necessariamente, digressão ou desvio metodológico. Longe de produzir uma confusão cronológica, esse gesto interpretativo é aqui realizado na tentativa de demonstrar como certas representações imagéticas da morte de si mesmo ressoam no presente porque ativam, em novo contexto, estruturas de sensibilidade que não pertencem apenas ao seu tempo de origem.

Os poemas selecionados serão apresentados na íntegra, dispostos em imagens digitalizadas, de modo a garantir ao leitor total acesso ao texto. Contudo, ressalta-se que, devido às múltiplas camadas do texto poético, as análises subsequentes poderão se utilizar de apenas trechos e excertos, tendo em vista o foco analítico de cada contexto histórico abordado no poema em discussão. Essa escolha busca oferecer ao leitor aquilo que lhe é fundamental para a fruição da leitura, percepção estética e crítica pessoal: o texto completo, sem recortes.

No poema “latitude” (Lion, 2013, p. 40) – Imagem 1 –, há a percepção do suicídio como uma – ou a única – alternativa plausível para o alcance de uma pureza e beleza que o ser humano deveria ter por direito, mas que, ao contrário, esse pedestal é muito alto, impossível de ser alcançado.

Imagem 1 – Poema “latitude”, de Felipe Lion (2013, p. 40).



Fonte: Lion (2013).

O único jeito de se alcançar esse distanciamento para com a “solidão vazia de sentido”, a “razão desprovida de nexo”, o “tédio desesperado”, o “vício” é a morte, que se mostra “prometida / iminente / inevitável”. No poema, o ato suicida é sugerido ao passo que há uma comparação com as flores – que não se sabe se já estão mortas e por isso o eu lírico teme por elas ou se ele as teme pela falta de cuidado que decorrerá da sua ausência após a queda, esta última faz mais sentido por conta do verbo “temer”, haja vista que o termo expressa medo, receio, preocupação, ou seja, sentimentos e emoções referentes a algo futuro. Ao olhar pela janela e se ver nessas flores “penduradas” – única descrição do local onde a situação está situada –, tem-se a sugestão de que o eu lírico se encontra (ou se projeta neste local) pendurado em uma janela, chacoalhando à fura do vento externo, sem que haja deus algum para o salvar da morte que a queda ocasionará.

No poema, o movimento latitudinal se constrói a partir da sensação de suspensão que envolve o eu lírico, posicionado diante de uma janela que o coloca entre a altura e a queda. Essa instabilidade se reflete na imagem das flores penduradas, que funcionam como um espelho de sua própria vulnerabilidade, expostas ao vento e prestes a ceder. À medida que o texto avança, essa inclinação para baixo se torna mais evidente, sobretudo, na disposição vertical dos versos

finais, que conduz a leitura como se acompanhasse o gesto da descida. Nesse percurso, a morte surge não como ruptura inesperada, mas como desfecho quase natural de um estado que já se encontra à beira do colapso.

A sugestão de que não se trata mais – poderia ter sido até outrora, não mais – de uma projeção do eu lírico no lugar das flores à janela e sim do posicionamento desse indivíduo nesse local é pertinente ao passo que, dentre os três adjetivos utilizados para caracterizar a morte certa, um deles é “iminente”, ou seja, aquilo que está a ponto de acontecer, próximo, imediato. O poema termina justamente com três palavras, uma logo embaixo da outra, o que sugere, mais uma vez, esse movimento de queda ao encontro daquilo que é a única via plausível para certa dignidade, isto é, a única forma de cessar a tensão entre existir e sucumbir.

O poema “guarda-corpo”, de Arraes (2018, pp. 46-47) – Imagem 2 –, segue o mesmo contexto temático do poema “latitude”, de Lion (2013), visto que também se trata de uma ideação suicida.

Imagem 2 – Poema “guarda-corpo”, de Jarid Arraes (2018, pp. 46-47).

guarda-corpo	guarda-corpo
não se debruce sobre o parapeito	não se debruce sobre o parapeito
olhe para o abismo	olhe para o abismo
rapidamente	rapidamente
troque olhares flertivos	troque olhares flertivos
olhe para o chão	olhe para o chão
timidamente	timidamente
não se incline sobre o parapeito	não se incline sobre o parapeito
não coloque o peso do corpo	não coloque o peso do corpo
para frente	para frente
mantenha os pés firmes	mantenha os pés firmes
mantenha as mãos espalmadas	mantenha as mãos espalmadas
numa distância segura	numa distância segura
olhe assim	olhe assim
rapidamente	rapidamente
olhe apenas	olhe apenas
o suficiente	o suficiente
para imaginar a queda	para imaginar a queda
e afastar-se	e afastar-se
intrigada	intrigada

Fonte: Arraes (2018).

Entretanto, no poema de Arraes (2018), não há a concretização do ato suicida, apenas a contemplação para com a morte. Enquanto, no poema anterior, o eu lírico se encontrava na janela de uma residência, em “guarda-corpo”, a voz poética, embora também se encontre em um local alto, não há menção de que se trata de uma residência. O que caracteriza uma ideação

suicida são as sutilezas por meio de termos como “troque olhares **flertivos** / olhe para o chão” e “olhe apenas / **o suficiente** / **para imaginar a queda**” (grifo nosso). Flertar é comportar-se demonstrando interesse que envolve a libido, que, por sinal, é encarada na teoria freudiana como um tipo de pulsão [discutiremos esses conceitos no próximo capítulo]. Aqui, o eu lírico sugere que seu interlocutor (neste caso, inclui-se o sujeito-leitor real) compartilhe de seu ato contemplativo para com a morte. O fato de flertar com a queda demonstra o desejo pulsional para com a ideação suicida.

Fato interessante de se observar é a disposição do poema nas duas páginas, sendo, na primeira, o texto escrito debaixo para cima, de modo espelhado da direita para a esquerda, enquanto, na segunda página, o texto se apresenta conforme o padrão da escrita ocidental, isto é, horizontal, de cima para baixo e da esquerda para a direita. Desse modo, o poema constrói a representação visual de um guarda-corpo por meio da linguagem. Esse efeito visual²⁷ leva o leitor a um processo de imersão, no qual se pode, de certo modo, vivenciar a experiência, que por sinal é toda escrita com verbos no modo imperativo (“não se debruce”, “olhe”, “troque”, “não se incline”, “não coloque”, “mantenha”), o que, mais uma vez, sugere a interação do poema com a pessoa que o lê.

O poema não segue uma métrica fixa. Os versos mais longos demonstram a segurança enquanto os versos mais curtos demonstram os gatilhos pulsionais. Observa-se que, em: “não se debruce sobre o parapeito”, “não se incline sobre o parapeito”, “não coloque o peso do corpo”, “mantenha os pés firmes”, “mantenha as mãos espalmadas” e “numa distância segura”, por exemplo, tratam-se de versos longos, cujos verbos que se encontram no imperativo negativo sugerem que não seja realizado o ato de se debruçar/inclinar sobre o parapeito, pois há risco de queda, e os verbos que se encontram no imperativo afirmativo impõem que o indivíduo se mantenha com os pés firmes e as mãos espalmadas em segurança para não cair.

Em contraste a isso, tem-se: “olhe para o abismo”, “rapidamente”, “olhe para o chão”, “timidamente”, “para frente”, “olhe assim”, “rapidamente”, “olhe apenas”, “o suficiente”. Fica claro, ao isolar esses trechos, que há uma intenção de se realizar o contrário do que foi solicitado pelos versos maiores. Isto é, ignorar o fator de segurança e se arriscar.

Desse modo, o poema se constrói como uma metáfora visual e simbólica do próprio conflito entre o desejo de viver e a atração pela morte. O guarda-corpo, enquanto elemento físico de contenção, converte-se em signo da fronteira entre o Eros e o Thanatos, pulsões de

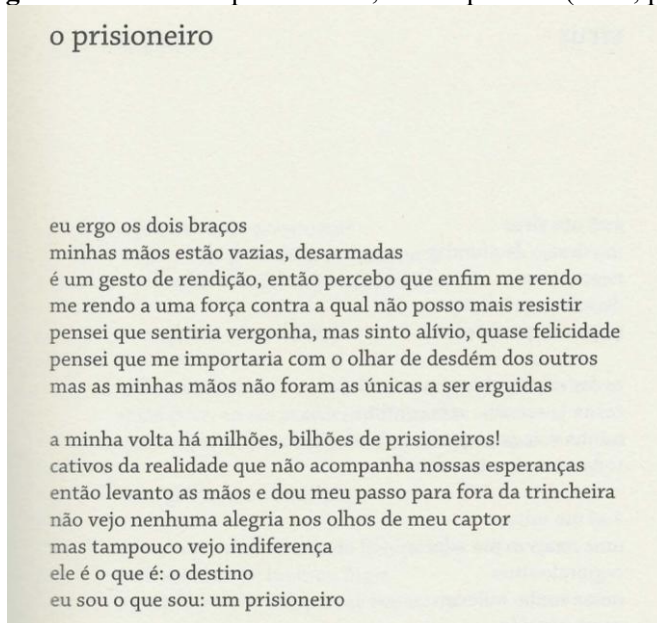
²⁷ Conforme explicado no capítulo introdutório, este é o principal motivo pelo qual a edição de 2018 foi escolhida para compor os corpora deste trabalho, haja vista que, na edição atual da obra, não somente o poema “guarda-corpo”, em questão, mas também outros da coletânea perderam esse elemento visual.

vida e de morte, respectivamente, que coexistem no sujeito e o tensionam entre o instinto de preservação e o desejo de dissipação [novamente, abordaremos conceitos freudianos no segundo capítulo]. Ao mesmo tempo em que o eu lírico adverte, ele convida. A queda não se realiza, mas é imaginada, idealizada.

Enquanto, em “latitude” (Lion, 2013), o eu lírico se encontra imerso na experiência do suicídio como resolução, direcionando-se à inevitabilidade da morte como única forma de transcendência e purificação, em “guarda-corpo” (Arraes, 2018), prevalece a suspensão do ato, o instante liminar entre o impulso e a contenção. Em Lion (2013), há a representação do sujeito já atravessado pela pulsão de morte – a linguagem do poema declina, desce, acompanha visualmente o movimento da queda, sugerindo a entrega, a rendição como libertação do absurdo da existência. Em Arraes (2018), ao contrário, há uma fixação no limite, isto é, o poema transforma o gesto suicida em contemplação e o corpo em fronteira simbólica. Se em “latitude” a morte é o destino inevitável, em “guarda-corpo” ela é apenas a imagem possível, um espelho que devolve ao sujeito sua própria divisão entre desejo e proibição.

Pouco mais adiante em seu livro, Lion (2013) segue a mesma noção apresentada em “latitude”, a do destino. No poema “o prisioneiro” (p. 45) – Imagem 3 –, o eu lírico também se rende à morte, encarando-a como um “destino” ao qual ele se vê como um “prisioneiro”. No entanto, cabe destacar que, como este capítulo se trata de uma perspectiva histórica, a leitura do poema está embasada no conceito de morte de si segundo Ariès (2012). Caso o leitor queira, em outro momento, realizar nova leitura à luz da psicanálise, fica aqui o convite para o retorno a este poema selecionado – bem como a outros mais adiante ainda neste capítulo – após o percurso metodológico proposto para esta tese. O motivo desta pausa é simples: os poemas utilizados neste capítulo não serão revistos nos capítulos seguintes, exceto aquele que dá nome à obra de Lion (2013) – “a arte da automutilação” –, o qual será retomado no Capítulo 3.

Imagem 3 – Poema “o prisioneiro”, de Felipe Lion (2013, p. 45).



Fonte: Lion (2013).

O poema começa com a representação imagética de “um gesto de rendição”, de desistência, de entrega, ao passo que o eu lírico ergue seus dois braços, de mãos vazias e desarmadas. Ele se rende ao que lhe parece inevitável (assim como em “latitude”). Porém, em contraste ao poema anterior, o eu lírico não discorre sobre os desprazeres que a vida lhe impõe, pelo contrário, destaca que pensou que “sentiria vergonha”, mas o que na verdade sente é “alívio, quase felicidade”. Pensou que se “importaria com o olhar de desdém dos outros”, mas compreende que não é o único indivíduo fadado ao mesmo “destino”: “as minhas mãos não foram as únicas a ser erguidas”, “a minha volta há milhões, bilhões de prisioneiros!”. Em “latitude”, há a sugestão do salto de um lugar alto em direção ao chão (à morte), em “o prisioneiro”, não há menção explícita à morte, mas fica nítido o sofrimento que gera um colapso subjetivo por meio da desistência: “então levanto as mãos e dou meu passo para fora da trincheira”.

A possibilidade de associar essa desistência ao morrer se dá pelas escolhas lexicais: o verbo render e os termos captor e destino. De acordo com as definições apresentadas no dicionário Priberam ao verbete “render”²⁸, tem-se: “dar de si”; “dar-se por vencido ou deixar de resistir”; “entregar-se”; bem como “morrer”. Nessa ótica, entre os possíveis sinônimos de “render-se”, tem-se: “sucumbir” e “tentar-se”. Em paralelo a isso, nota-se a relação entre “captor” e “prisioneiro”. Captor é, em senso comum, aquele que captura, que aprisiona. Mas,

²⁸ RENDER. In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (DPLP). Lisboa: Priberam Informática, 1998. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/render>. Acesso em: 25 nov. 2025.

quando o eu lírico afirma se render a uma força, ele deixa claro que não se trata de uma outra pessoa, mas de algo que nem ele mesmo consegue nomear. É uma força. Pode ser divina, pode ser psíquica. Entretanto, “alívio”, “felicidade”, “vergonha”, “alegria” e “indiferença” são emoções e estados de humor de natureza exclusivamente humana. Haveria uma contradição nessas colocações se não fosse fato de que, nesse momento – plasmando o conceito que Ariès (2012) chamará de “morte de si mesmo”, ao contexto contemporâneo –, fica perceptível a interiorização do morrer. Embora não seja o mesmo contexto medieval, a tensão do eu lírico para com a análise do seu gesto de rendição (equiparado ao “último suspiro”) pode ser interpretada como

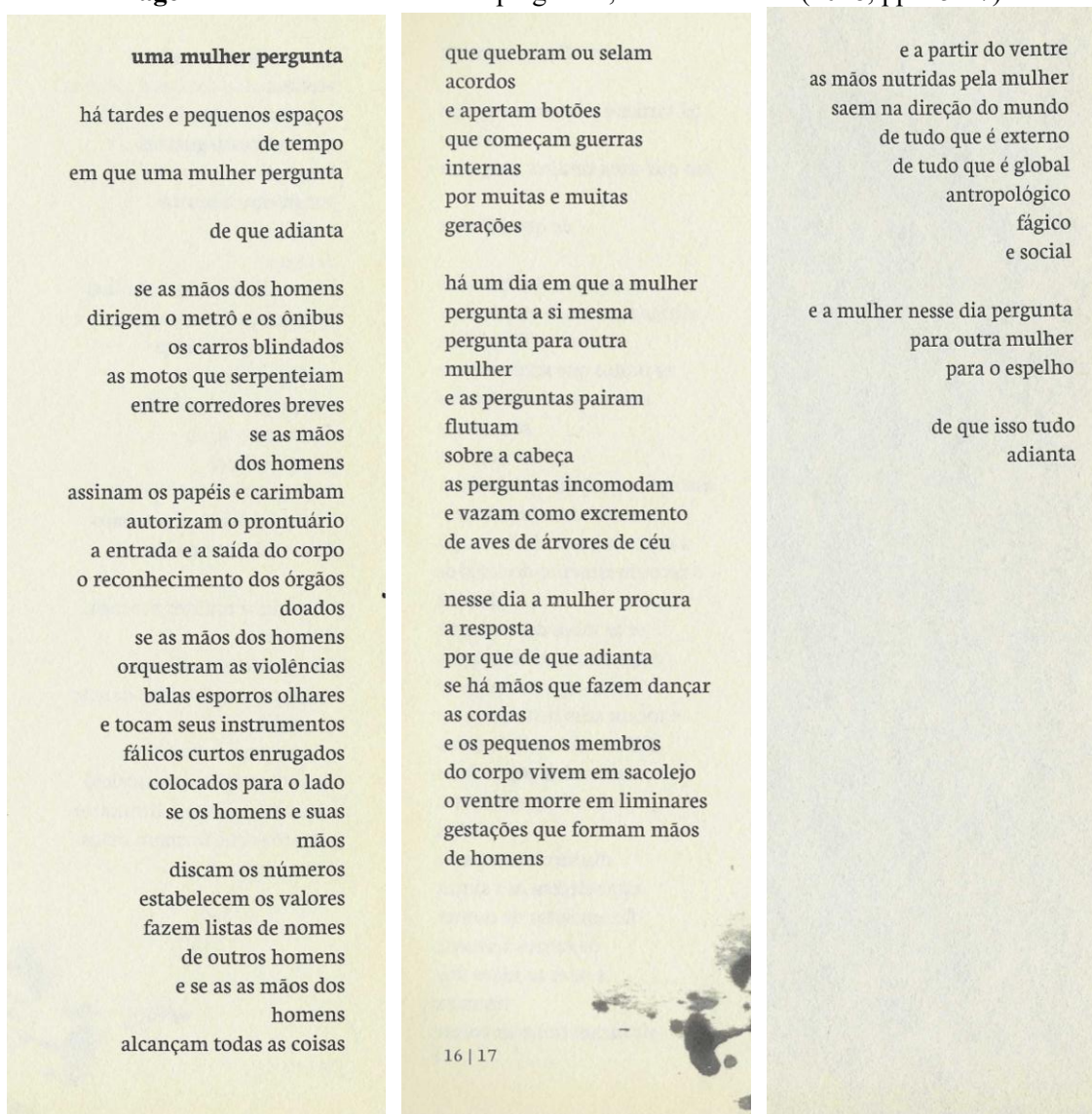
[...] uma luta cósmica entre as potências do bem e do mal que disputam a posse do moribundo; quanto a este, assiste ao combate como um estranho, embora ele mesmo esteja em jogo. [...] Mas se lemos com atenção [...] percebemos tratar-se de outra coisa, que constitui a segunda interpretação. Deus e sua corte estão presentes para constatar como o moribundo se comportará no decorrer da prova que lhe é proposta antes de seu último suspiro e que determinará a sua sorte na eternidade (Ariès, 2012, pp. 53-54).

A ambivalência dessa força (de caráter cósmico e ao mesmo tempo psíquico) demonstra outro fator digno de observação no poema em questão: o olhar depreciativo da religião para com a rendição da vida, ou seja, a morte voluntária. No ato da desistência, o eu lírico menciona que não seu captor não esboçou sentimento de alegria, tampouco agiu com indiferença. Embora ele sentisse certo “alívio, quase felicidade” para com sua tomada de decisão, percebe que não houve reciprocidade para com aquele que lhe tem como prisioneiro. Ora, se a vida é tida como um dom sagrado, a morte (mesmo que simbólica), sobretudo a voluntária, é vista, sob a ótica religiosa, como um ato de rebeldia contra o criador. Nesse sentido, o “captor” pode ser compreendido como uma metáfora para esse ser criador, essa “força” ontológica que julga o “destino” da humanidade. Julga, não rege, pois ao ser humano foi dado o livre arbítrio, não sendo passível a manipulação de seu destino senão pelo próprio indivíduo.

Por outro lado, os sentimentos humanos descritos no texto inferem o caráter de introspecção dessa força. Assim, ela pode ser lida, também, como uma luta interna do indivíduo com ele próprio, passando a interiorizar a questão da desistência. Parte do seu eu foi abdicada nessa rendição, algo que supostamente deveria fazê-lo sentir culpa (Goffman, 2004). Abre-se, então, a possibilidade de uma leitura do texto em viés psicanalítico, em que, segundo a teoria pulsional freudiana [discutiremos a teoria proposta por Freud no capítulo seguinte], há um conflito entre o Id e o Superego para com essa pulsão de morte (Thanatos) presente no inconsciente do eu lírico.

No poema “uma mulher pergunta”, de Arraes (2018, pp. 15-17) – Imagem 4 –, o eu lírico, explicitamente feminino, demonstra que de nada adianta tentar suprir as demandas da sociedade, pois o machismo estrutural persiste e minimiza a figura da mulher ao ponto de que esta, em determinado momento de sua vida, acabará se indagando – ou a outra – qual seria o motivo de persistir nessa vida. Não seria a desistência, como em “o prisioneiro” (Lion, 2013), a melhor – ou talvez única – solução?

Imagem 4 – Poema “uma mulher pergunta”, de Jarid Arraes (2018, pp. 15-17).



Fonte: Arraes (2018).

O poema já inicia demonstrando o agito da vida na sociedade contemporânea, quando o eu lírico diz que “há tardes e **pequenos espaços** / de tempo” para que uma mulher possa parar seus afazeres e perguntar a si ou a outra: “de que adianta”? A ausência de pontuação aqui pode sugerir a censura até mesmo no ato de questionamento, indicando, de certo modo, o

silenciamento histórico da mulher. Isso posto, abre a leitura tanto para refletir sobre o questionamento: “de que adianta” continuar vivendo, ser resiliente?; bem como: “de que adianta” tentar fazer questionamentos, se minha voz não é ouvida?

À parte dessa segunda leitura, retomemos o foco acerca da idealização da morte em detrimento do sofrimento da realidade. O eu lírico destaca que são “as mãos dos homens” que “dirigem o metrô e os ônibus / os carros blindados / as motos que serpenteiam / entre corredores breves”, são “as mãos / dos homens” que “assinam os papéis e carimbam / autorizam o prontuário / a entrada e a saída do corpo / o reconhecimento dos órgãos / doados”, são “as mãos dos homens” que “orquestram as violências / balas esporros olhares / e tocam seus instrumentos / fálcos curtos enrugados / colocados para o lado”, são “os homens e suas / mãos” que “discam os números / estabelecem os valores / fazem listas de nomes / de outros homens”, são “as mãos dos / homens” que “alcançam todas as coisas / que quebram ou selam / acordos / e apertam botões / que começam guerras / internas / por muitas e muitas / gerações”. Isso evidencia a angústia e o sofrimento feminino mediante o machismo estrutural enraizado na sociedade.

Em contraste, o eu lírico alega, em seguida, que “há um dia em que a mulher / pergunta a si mesma / pergunta para outra / mulher / e as perguntas pairam / flutuam / sobre a cabeça / as perguntas incomodam / e vazam como excremento / de aves de árvores de céu”. Aqui é perceptível a crítica a esse machismo, visto que basta uma mulher questionar o sistema, incentivar outras a fazerem o mesmo, que, mesmo assim, suas vozes serão tidas como um “incômodo”, como algo tão pejorativo como transtorno causado por um pássaro/pombo que defeca sobre os corpos/roupas das pessoas ao passarem embaixo de alguma árvore.

Na sequência, a voz poética diz que, em meio a esse mal-estar da civilização atual em que a figura feminina é quase que descartável, “nesse dia a mulher procura / a resposta”. Mesmo diante de tanta luta, mesmo sendo a mulher a carregar em seu ventre os fetos que virarão, um dia, as “mãos / de homens”. Ainda assim, não há mais sentido, pois, mesmo o homem sendo nutrido pela mulher no início de sua vida, ao “descartar” a figura feminina, os homens “saem na direção do mundo / de tudo que é externo / de tudo que é global / antropológico / fágico / e social”, isto é, trata-se de um fenômeno sociocultural com raízes fortes. Os termos “antropológico” e “fágico” sugerem algo semelhante ao postulado no *Manifesto antropofágico* (1928), de Oswald de Andrade, porém de modo análogo, em que o homem “deglute”, “absorve” o que é necessário da mulher (tanto da figura materna quanto de outras que fizerem parte de sua vida de alguma maneira) a fim de se fortalecer e se projetar no mundo social, deixando para trás tudo aquilo que o sustentou e que não é reconhecido como essencial – no caso, a presença feminina.

Nesse sentido, a idealização da morte ou da desistência, presente no questionamento do eu lírico, emerge como resposta extrema a um sistema que continuamente invisibiliza, consome e submete a mulher, reduzindo seu valor à função de nutrir e servir em termos de cuidados, ou seja, a um papel instrumental para o sucesso e a projeção masculina. O poema evidencia não apenas a violência estrutural de gênero, mas também o choque entre a experiência íntima de sofrimento da mulher e a indiferença do mundo patriarcal, tornando o ato de questionar e procurar sentido a um gesto ao mesmo tempo político e existencial, em que a morte se apresenta, paradoxalmente, como último recurso de agência diante da persistência de um machismo histórico e sistêmico.

1.3.1.1 O conceito de “morte de si mesmo”

Na Idade Média, o suicídio era frequentemente interpretado como uma forma de influência/tentação demoníaca. Ao examinar registros medievais sobre o tema, Minois (2018) observa que as informações disponíveis provêm de fontes específicas (memórias, diários de religiosos e burgueses da época, além de documentos judiciais que sobreviveram à ação do tempo). Embora sejam fragmentadas e diversificadas, o que dificulta uma compreensão mais ampla do fenômeno, ainda assim, tais vestígios revelam que a prática do suicídio não se restringia a um grupo específico. Pelo contrário, ocorria em diferentes camadas sociais e envolvia ambos os gêneros masculino e feminino.

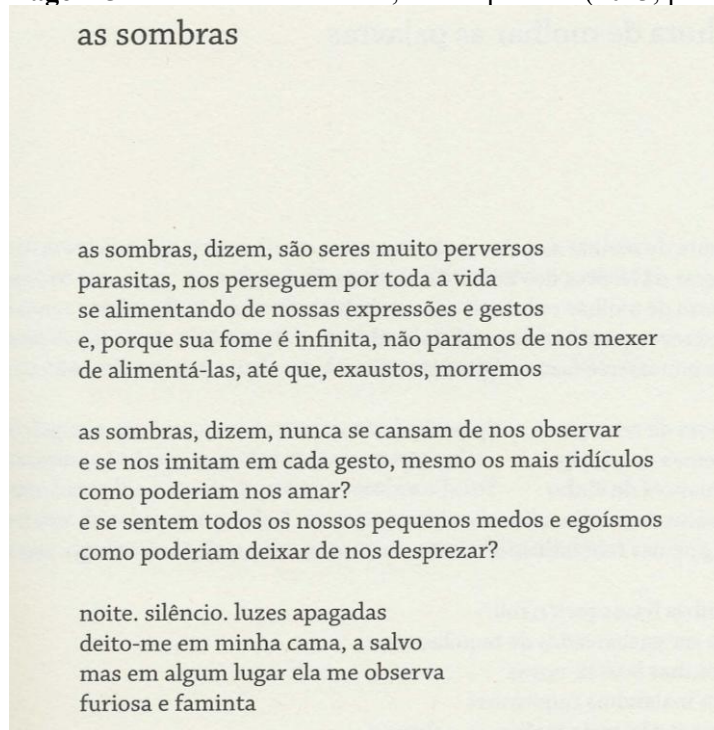
Em sua tese, Braga (2022) investiga os casos de possessão demoníaca e os rituais de exorcismo realizados na França entre os séculos XVI e XVII, abordando-os como manifestações simbólicas da cultura do pecado e do controle social. O autor examina fontes históricas e teológicas diversificadas para compreender como a noção cristã do Mal foi construída e disputada entre diferentes campos do saber (religioso, médico, filosófico). Sua pesquisa evidencia que os episódios de possessão, especialmente os que envolviam mulheres, funcionavam como dispositivos de poder e espetáculo, articulando crenças, práticas e discursos que reafirmavam tanto a autoridade da Igreja quanto a subordinação do corpo feminino. Segundo Braga (2022),

[...] Antes dos sintomas se manifestarem, era comum, nos casos de possessão, haver relatos de ter visto **sombras**, escutado barulhos, vozes ou mesmo de experimentar uma interação corporal, que poderia ser sexual. Esses dois corpos, o humano e o demoníaco, interagiam até o ponto em que este se apossava do primeiro e lá se estabelecia, formando, a partir dessa união, um novo corpo, um corpo possuído. [...] O fenômeno da possessão se inclui nessas

imitações grotescas que o Diabo fazia de Deus. Ele seria uma **sombra** da possessão singular que uniu Deus à humanidade, ou seja, pela encarnação de Jesus Cristo. O Messias cristão era como um Deus envolto de humanidade. A imitação deste ato de amor seria o demônio adentrar um corpo humano para destruí-lo. [...] O exorcismo ocorreu como parte da missa, diante dos olhos dos presentes. No momento em que foi dada a hóstia a Françoise, uma **sombra** [figura do Demônio] encobriu a igreja, quebrou um dos vitrais e ainda tomou a vela do altar. A moça começou a levitar, revirou os olhos para trás e abriu a boca de forma medonha. Foram necessárias 5 ou 6 pessoas para contê-la (Braga, 2022, pp. 117-215 – grifo nosso).

No horizonte da pesquisa de Braga (2022), o Demônio não aparece apenas como uma figura ativa e visceral, mas também como uma sombra simbólica, uma espécie de reflexo incompleto e perturbador da encarnação divina. O autor demonstra como, nos tratados demonológicos e exorcismos, essa sombra se torna instrumento retórico para legitimar rituais sagrados, definindo limites entre o sagrado e o profano, ao mesmo tempo em que projeta no corpo – sobretudo feminino – uma marca visível dessa dissimetria entre luz e treva. No poema “as sombras” (p. 41) – Imagem 5 –, de Lion (2013), a figura da “sombra” de fato assombra o eu lírico.

Imagem 5 – Poema “as sombras”, de Felipe Lion (2013, p. 41).



Fonte: Lion (2013).

Já no início do poema, há menção sobre as crenças a respeito desse universo místico de assombração: “as sombras, **dizem**, são seres muito perversos” (grifo nosso). A sombra é descrita, no poema, como um ser autônomo e hostil, um “parasita” que se alimenta dos gestos

e expressões humanas e que “sua fome é infinita”. Essa relação de dependência invertida, em que a sombra sobrevive do homem e o homem, sem perceber, vive para sustentá-la, remete à lógica demoníaca identificada por Braga (2022), segundo a qual o Mal se define por sua condição derivada e parasitária. Uma presença que não possui substância própria, mas que se constitui na deformação da luz, na negação do divino. Essa fome infinita das sombras ecoa, de certo modo, o desejo insaciável do Demônio de participar da criação sem jamais poder criá-la, revelando o tormento de uma existência sem origem e sem fim. Na última estrofe, a cena íntima do eu lírico, deitado “a salvo” em meio ao “silêncio” e às “luzes apagadas”, reencena o conflito entre corpo e espírito, entre o humano vulnerável e a sombra que o observa.

Minois (2018) aponta que a condenação do suicídio pela religião tinha como base, principalmente, o quinto mandamento, em que se tem a proibição de matar. Segundo o historiador, “A interdição de todos os tipos de suicídio se baseia no quinto mandamento, que não prevê nenhuma exceção” (Minois, 2018, p. 32). O autor ainda destaca que

Essa proibição absoluta do suicídio se deve, ao mesmo tempo, à influência platônica predominante e a uma reação exagerada diante do donatismo. Embora admitam algumas exceções, os platônicos consideram, na verdade, que o suicídio é um atentado contra os direitos de Deus, ideia retomada por Plotino, Porfírio, Macróbio e Apuleio. Santo Agostinho aprofunda esse princípio à luz do “Não matarás”. A vida é um dom sagrado de Deus, diz ele, e só Deus tem o direito de dispor dela. E os hereges donatistas agem como criminosos quando defendem o martírio voluntário (Minois, 2018, p. 32).

Os teólogos medievais, como Santo Agostinho e São Tomás de Aquino, contribuíram significativamente para a formação dessa perspectiva condenatória. Em sua obra *A Cidade de Deus* (1996), Santo Agostinho argumentou que o suicídio era um ato de desespero e falta de fé, o que contrariava a vontade de Deus.

Que sensibilidade humana se recusará a desculpar as que se suicidaram para evitarem tal ultrage? E se alguém acusar as que se não quiseram suicidar para evitarem com este pecado o delito alheio – esse mesmo não se livrará da acusação de estupidez. Sabemos que não há rei que consinta que se tire a vida, inclusive ao culpado, por iniciativa privada e, portanto, quem a si próprio se mata é homicida. E é tanto mais culpado ao suicidar-se quanto mais inocente era a causa que o levou à morte. Se justificadamente detestamos o caso de Judas; se a Verdade decide que, ao suspender-se do laço, ele, longe de expiar, mais agravou a vilania da sua traição, pois que, desesperando da misericórdia de Deus, fechou com um funesto remorso todo o caminho a uma salutar penitência – muito mais se deve abster do suicídio quem nenhuma culpa teve a expiar com tal suplício. Porque Judas, ao matar-se, matou um celerado e todavia acabou a sua vida réu não somente da morte de Cristo mas também da sua própria morte. Suicidou-se por causa do seu crime e ao seu crime juntou mais outro crime (Agostinho, 1996, p. 149).

Para Goés (2021), Agostinho apresenta uma argumentação robusta de condenação ao suicídio sob a perspectiva da fé cristã, no entanto, o teólogo admite como exceção em alguns casos. Assim, nota-se que Agostinho apresentava uma visão elitista do suicídio dentro do âmbito cristão, pois sua condenação recaía majoritariamente ao ato cometido por pagãos.

[...] tomar Agostinho como um pensador de seu tempo. Gênio do cristianismo, é verdade, mas seu pensamento não rompe os limites já estabelecidos. O vigor do seu argumento lógico fenece diante do casuísmo citado, do qual não foi o criador, visto que o mesmo se inseria na perspectiva da apologética da época, a saber, a exaltação da morte heroica e a condenação dos atos pagãos. O rigor de sua lógica de condenação ao suicídio não foi suficiente para apresentar um enfoque novo em relação a casos já louvados pela Tradição. Em suma, no que convém à fé, ou seja, na consideração da vida como um dom de Deus, condenou o suicídio com argumentos lógicos e, ao enfrentar fatos em que essa lógica seria inconveniente, encampou a casuística vigente, a saber, a tendência de se justificarem as mortes heroicas, dentro do cristianismo, especialmente as que poderiam ser consideradas como martírio e de condenar os atos pagãos, mesmo aqueles revestidos de um contexto em que é inegável a presença de alguma virtude (Góes, 2021, p. 166).

São Tomás de Aquino (2012) reforçou a visão de Santo Agostino ao afirmar que o suicídio era um pecado contra si mesmo, contra a sociedade e contra Deus. Segundo o teólogo, tratava-se de um pecado mortal, que condenava a alma à perdição eterna, visto priorizar o indivíduo da oportunidade de arrependimento.

Matar-se a si mesmo é absolutamente ilícito, por três razões: 1º Todo ser se ama naturalmente a si mesmo. Por isso é que se conserva na existência e resiste, quanto pode, ao que poderia destruí-lo. Portanto, quem se mata vai contra a tendência da natureza e contra a caridade, pela qual cada um deve amar-se a si mesmo. Assim, o suicídio será sempre pecado mortal, enquanto se opõe à lei natural e à caridade. [...] portanto, deve-se dizer que o homicídio é pecado não só porque vai contra a Justiça, mas também contra a caridade, que cada um deve ter para consigo mesmo. Sob esse aspecto, o suicídio é um pecado em relação a si mesmo. Mas, em relação a Deus e à comunidade, assume o caráter de pecado também por sua oposição à justiça. [...] Não é também permitido à mulher matar-se para não ser manchada por outrem. Pois não deve cometer contra si mesma o maior dos crimes, dando-se a morte, para evitar um menor crime alheio. Com efeito, não há crime na mulher a quem se fez violência, se não houve consentimento; pois, “o corpo não se mancha, se o espírito não consente”, como proclama Lúcia. E é verdade que é menor pecado a fornicção ou o adultério do que o homicídio, e sobretudo o suicídio, que é o mais grave, por prejudicar a si próprio, a quem se deve o maior amor; e é também o mais perigoso, pois não se tem mais o tempo para expiá-lo pela penitência (Aquino, 2012, pp. 138-140).

Apesar da rigidez moral e religiosa que marcava o período, Minois (2018) evidencia que a aplicação da justiça nem sempre era uniforme. Em certos casos, as autoridades demonstravam certa complacência, ponderando as circunstâncias pessoais e familiares do indivíduo que

cometera o ato. Essa oscilação entre punição e tolerância sugere que o suicídio, embora condenado, também era reconhecido como fruto de condições humanas, como “miséria, doença, sofrimento físico, medo da punição, honra, recusa da humilhação, amor, ciúme” (Minois, 2018, p. 10), que ultrapassavam o simples juízo moral.

Em *História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias* (2012), Philippe Ariès analisa as transformações históricas das sensibilidades ocidentais diante da morte, percebendo como as práticas funerárias, os gestos rituais, as disposições espaciais e as representações individuais se articularam, ao longo dos séculos, a diferentes modos de compreender a finitude da vida. O historiador demonstra que o morrer, longe de ser experiência estática ou exclusivamente biológica, constitui um fenômeno cultural profundamente moldado por mentalidades específicas de cada época. Para isso, utiliza-se de um extenso conjunto de fontes, como testamentos, iconografias, narrativas literárias, prescrições litúrgicas e registros eclesiásticos, o que lhe permitiu identificar a lógica cultural que orientou a experiência da morte em diferentes períodos do Ocidente cristão.

A partir desse levantamento, Ariès (2012) identifica quatro categorias históricas predominantes de relação com a morte. A primeira, a “morte domada”, predominante durante o longo medievo, descreve um contexto em que a morte era tratada como acontecimento previsível, público e socialmente acompanhado. A segunda, a “morte de si mesmo”, evidencia, a partir dos séculos XII e XIII, a progressiva interiorização do morrer, marcada pela importância crescente da consciência individual e do exame pessoal no momento final. A terceira, a “morte do outro”, já nos séculos XVII e XIX, caracteriza-se pela intensificação do luto, deslocando o centro da experiência para o sobrevivente, para o afeto e para a dor causada pela perda. Finalmente, a “morte interdita”, que marca a modernidade tardia, na qual a morte é progressivamente silenciada, deslocada do espaço doméstico e administrada sob mediação institucional.

Com base nessas quatro categorias, é possível compreender como cada uma estruturou, em sua época, a representação da morte, bem como o modo como o morrer era – paradoxalmente – vivido e organizado. No caso da chamada “morte domada”, Ariès (2012) descreve um cenário em que o fim da vida ocorria sob plena visibilidade comunitária, segundo gestos e expectativas compartilhadas, e no qual a presença dos outros era parte constitutiva do rito. Tratava-se de uma morte anunciada, reconhecida e conduzida pelo próprio moribundo, cuja autoridade sobre o momento final se expressava em ações concretas: pedir perdão, conceder bênçãos, determinar a disposição do corpo e reafirmar vínculos com a comunidade. O espaço doméstico permanecia aberto ao trânsito de familiares e vizinhos, e a proximidade física entre

vivos e mortos, expressa na localização das sepulturas junto às igrejas, por exemplo, integrava a morte ao cotidiano. Nesse quadro, morrer não representava ruptura drástica, mas etapa previsível inscrita na ordem social e religiosa. Segundo o historiador,

[...] a morte é uma cerimônia pública e organizada. Organizada pelo próprio moribundo, que a preside e conhece seu protocolo. Se viesse a esquecer ou a blefar, caberia aos assistentes, ao médico, ou ao padre trazê-lo de volta a uma ordem, ao mesmo tempo cristã e tradicional. Tratava-se também de uma cerimônia pública. O quarto do moribundo transformava-se, então, em lugar público, onde se entrava livremente (Ariès, 2012, p. 39).

Na tentativa de ilustrar tal categoria, esse imaginário medieval conforme observado por Ariès (2012) é representado, também, em obras cinematográficas, como, por exemplo: *Stardust: o mistério da estrela* (2007), de Matthew Vaughn, na qual, no início do filme – baseado no romance homônimo de Neil Gaiman (1999) –, há a presença do rei agonizando em seu leito, encontra-se acompanhado pelos filhos no quarto e discursa sobre a sucessão ao trono, reconhecendo a aproximação da morte; e *O Senhor dos Anéis: as duas torres* (2002) [versão estendida], de Peter Jackson, na qual a adaptação – baseada na obra homônima de J. R. R. Tolkien (1954) – apresenta a cerimônia pública do funeral do príncipe Théodred, com seu corpo sendo carregado por amigos e exposto à comunidade, que se encontra reunida aos túmulos dos reis de Rohan.

Quanto à “morte de si mesmo”, conforme elucidado por Ariès (2012), o que caracteriza a categoria não é a rejeição da morte, mas a individualização de sua significação. A presença insistente do Juízo Final na iconografia e nos sermões, a proliferação de práticas penitenciais, a precisão crescente dos testamentos e a elaboração minuciosa das disposições funerárias indicam um deslocamento do eixo comunitário para o eixo subjetivo do morrer. O leito de morte, segundo o historiador, torna-se lugar espaço de introspecção e o cadáver, por sua vez, ganha relevo enquanto signo de identidade, principalmente no que diz respeito à progressiva personalização das sepulturas, de modo a mostrar que a morte passa a funcionar como espelho da trajetória individual do sujeito. Nesse sentido, Ariès (2012) demonstra que morrer se torna uma experiência centrada no sujeito e mediada pela consciência de si, integrando dimensões espirituais, morais e autobiográficas. Assim, o morrer deixa de ser um momento organizado primordialmente pelo grupo para se tornar expressão da história singular do indivíduo.

Essa categoria, tal qual delineada por Ariès (2012), manifesta-se por meio de quatro fenômenos que traduzem a crescente interiorização da experiência do morrer entre a Baixa Idade Média e o início da modernidade. O primeiro fenômeno é relacionado ao Juízo Final, cuja

iconografia e pregações reforçam a ideia de que cada indivíduo será avaliado singularmente após a morte. De acordo com o autor,

No século XIII, a inspiração apocalíptica, a evocação do grande retorno foi quase apagada. A ideia do juízo prevaleceu, sendo representada uma corte de justiça. O Cristo está sentado no trono do juiz, rodeado de sua corte (os apóstolos). Duas ações tomam uma importância cada vez maior: a avaliação das almas e a intercessão da Virgem e de São João, ajoelhados e de mãos postas, ladeando o Cristo-juiz. Cada homem é julgado segundo o “balanço de sua vida”, as boas e más ações são escrupulosamente separadas nos dois pratos da balança (Ariès, 2012, p. 52).

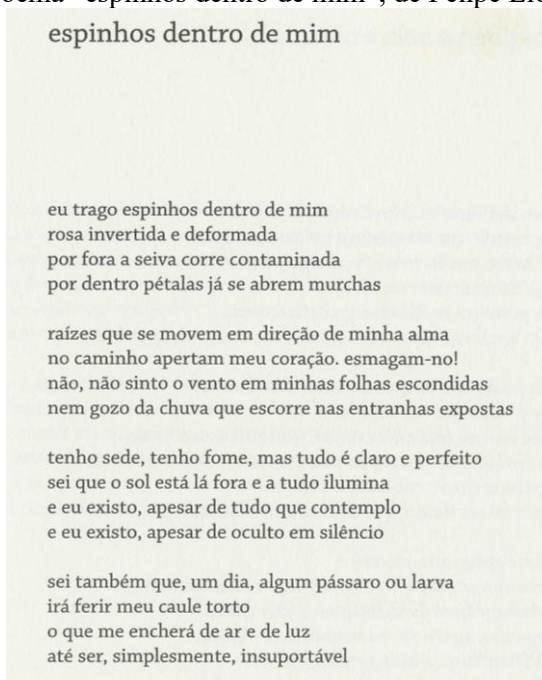
Há de se destacar que, segundo Ariès (2012), existe um elemento de caráter cósmico, o livro da vida, que se tornou uma espécie de instrumento de prestação de contas de cada indivíduo. “Assim, a ideia do Juízo Final está ligada [...] à da biografia individual, mas esta biografia só é concluída no final dos tempos, e não apenas na hora da morte” (Ariès, 2012, p. 52). O historiador se utiliza das gravuras do livro *Ars Moriendi*, publicado por volta de 1450, para discorrer sobre o segundo fenômeno, que é a descrição do quarto do moribundo. O local se torna espaço de introspecção e exame de consciência, no qual o sujeito, ainda consciente, confessa, revisa a vida e organiza suas disposições finais. Segundo o autor, há uma prova que

[...] consiste em uma última tentação. O moribundo verá sua vida inteira, tal como está contida no livro, e será tentado pelo desespero por suas faltas, pela “glória vã” de suas boas ações, ou pelo amor apaixonado por seres e coisas. Sua atitude, no lampejo deste momento fugidio, apagará de uma vez por todas os pecados de sua vida inteira, caso repudie todas as tentações ou, ao contrário, anulará todas as suas boas ações, caso a elas venha a ceder. A última prova substituiu o Juízo Final (Ariès, 2012, pp. 54-55).

O terceiro fenômeno é o do cadáver decomposto, que, segundo Ariès (2012, p. 57), “[...] trata-se do aparecimento do cadáver chamado ‘cadáver decomposto’, ‘a carniça’, na arte e na literatura.” O historiador observa que a decomposição é deliberadamente exposta. O cadáver passa a aparecer emagrecido, putrefeito, às vezes habitado por vermes, em contraposição direta ao corpo idealizado das efigies funerárias tradicionais. A decomposição, nesse contexto, segundo o autor, não é um espetáculo macabro, trata-se de um dispositivo moral e identitário que obriga o observador a reconhecer, no cadáver singularizado, a continuidade da pessoa para além da vida. Esse uso simbólico do cadáver, que transforma a morte em narrativa singular e situada, encontra ressonâncias na Literatura realista machadiana, podendo ser observado no célebre início de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), em que se tem: “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas memórias póstumas” (Assis, 2009, p. 14). Na poética de Lion (2013), essa lógica identitária do “cadáver

decomposto” (Ariès, 2012) apresenta ressonâncias, especialmente no poema “espinhos dentro de mim” (p. 27) – Imagem 6 –, em cuja tessitura imagética se delineia a representação de um corpo cadavérico.

Imagem 6 – Poema “espinhos dentro de mim”, de Felipe Lion (2013, p. 27).



Fonte: Lion (2013).

Diferentemente dos contextos apresentados nos dois primeiros fenômenos, o poema não se estrutura em torno de uma prestação de contas da vida do eu lírico perante um julgamento Superior, tampouco há a descrição de um ritual de passagem no qual o sujeito organizaria seus últimos gestos. No caso do poema em questão, tem-se a percepção eu lírico dos sinais de sua própria decomposição simbólica, como se já habitasse a condição cadavérica que Ariès (2012) identifica nas representações tardomedievais. A imagem de uma “rosa invertida e deformada”, cujas “pétalas já se abrem murchas”, sugere a percepção de uma subjetividade desgastada, incapaz de gerar vitalidade e vista como um espaço de estagnação e dor.

Na primeira estrofe, o eu lírico informa a seu interlocutor que seu eu interior já não mais capaz de produzir coisas boas, onde “as pétalas já se abrem murchas”, visto que se trata de um espaço deformado e composto por “espinhos”. Isto é, a agressão provocada pelo espinho é realizada tendo como alvo a si próprio, configurando uma forma de autolesão simbólica que fere o sujeito por dentro. Não somente os espinhos, mas também as “raízes” – sejam estas reais, situando o corpo em um ambiente cemiterial, ou simbólicas, expressando a interiorização do colapso –, “se movem em direção” à alma do indivíduo e apertam seu coração. Essa

representação imagética não remete à noção de sustentação vital, mas a um aprisionamento do sujeito em sua própria deterioração. Trata-se de uma metáfora dessa contradição, em que aquilo que deveria nutrir passa a estrangular, sufocar. Essa inversão reforça a ideia de um ser que perdeu sua vitalidade e se encontra em um estado inerte entregue a um processo de decomposição (real ou simbólica) lenta.

Embora o poema não apresente explicitamente um cadáver físico, sua construção imagética está alinhada ao fenômeno da decomposição na categoria da “morte de si mesmo”, segundo Ariès (2012), na qual a exteriorização, em signos corporais degradados, sugere uma interioridade que já não encontra lugar na vida. A autopercepção da voz poética, nesse caso, como aquele que existe, “apesar de oculto em silêncio”, mas que aguarda o momento em que um “pássaro ou larva” ferirá seu caule de modo a tornar essa existência “insuportável”. Nesse ponto, o poema também se aproximará da dimensão subjetiva que será explorada no segundo capítulo, acerca da noção de que, segundo a psicanálise (Veras, 2023), o sujeito busca eliminar a parte de si que se tornou insustentável.

Quanto ao último fenômeno, destaca-se, a individualização das sepulturas, a qual não desapareceu no mundo contemporâneo. Apesar da crescente institucionalização da morte – mais associada à última categoria (“morte interdita”) –, muitas sociedades mantêm práticas que reforçam a individualidade do falecido, por meio de túmulos com fotografias, epitáfios pessoais, objetos significativos, símbolos religiosos específicos, jazigos familiares (inclusive com cores e gravuras escolhidas pelo próprio indivíduo antes de sua morte), entre outras. Segundo Ariès (2012),

“Esses túmulos monumentais nos são muito conhecidos, pois pertencem à história da arte da escultura. [...] No século XIII, ao lado desses grandes túmulos monumentais, vemos multiplicarem-se pequenas placas de 20 a 40 cm de lado que eram aplicadas de encontro à parede da igreja (no interior ou no exterior) ou de encontro a um pilar. [...] Algumas são simples inscrições em latim ou em francês: aqui jaz tal pessoa, morta em tal data, com tal função. Outras, um pouco maiores, comportam, além da inscrição, uma cena em que o defunto é representado sozinho ou acompanhado de seu santo padroeiro, diante de Cristo, ou ao lado de uma cena religiosa (a crucificação, a Virgem da Misericórdia, a ressurreição do Cristo ou de Lázaro, Jesus no monte das Oliveiras, etc.). [...] Essas placas murais são muito frequentes nos séculos XVI, XVII e XVIII [...]. Traduzem a vontade de individualizar o lugar da sepultura e de perpetuar nesse local a lembrança do defunto. [...] Contudo, essas placas tumulares não eram o único meio, nem talvez o mais difundido, de perpetuar a lembrança. Os defuntos previam em seu testamento serviços religiosos perpétuos para a salvação de sua alma. [...] Essas placas de fundação eram, pelo menos, tão significativas quanto as inscrições “aqui jaz” (Ariès, 2012, pp. 63-64).

Na sequência, Ariès (2012) identifica a terceira categoria, a “morte do outro”, a qual se afirma entre os séculos XVII e XIX. Nela, o que se destaca não é mais a preparação consciente do próprio morrer, mas o impacto emocional provocado pela morte alheia. Segundo o historiador, o vínculo afetivo com o falecido se torna elemento central e o luto passa a ocupar lugar de destaque na experiência social da morte. Esse movimento acompanha a consolidação do sentimento moderno de família e se manifesta em práticas como o cuidado contínuo com as sepulturas, as visitas regulares aos cemitérios, a conservação de objetos ligados ao morto e a difusão de retratos e monumentos memorialísticos. Para o autor, a morte passa a ser sentida como ruptura dolorosa, exigindo formas de recordação capazes de preservar a presença simbólica daquele que não mais se encontra no plano terreno. Em contraste com a primeira categoria, a “morte domada”, ressalta-se a centralidade da ausência, visto que a perda do outro passa a reorganizar a vida daqueles que permanecem, orientando gestos de lembrança que procuram conservar, no tempo, a presença afetiva e simbólica de quem morreu.

Por fim, na categoria “morte interdita”, Ariès (2012) pontua que a morte é progressivamente retirada da vida social e transferida para instituições especializadas. Essa interdição não diz respeito, contudo, ao conceito de morte assistida, por exemplo, mas à forma como a sociedade contemporânea reorganizou e passou a administrar o processo de morrer. Nesse contexto, hospitais, unidades de internação e serviços de cuidados paliativos²⁹, por exemplo, tendem a assumir a condução técnica dos cuidados finais.

No cenário contemporâneo, observa-se um deslocamento significativo da lógica individualizante da “morte de si mesmo” para a categoria “morte interdita”. A escassez de espaço urbano, as exigências sanitárias, a organização industrial do setor funerário e as diretrizes do urbanismo têm produzido formas de sepultamento cada vez mais uniformizadas, como cemitérios verticais, columbários³⁰, e cemitérios-parque, que restringem construções, estátuas, cercas ou ornamentos mais elaborados. Tais espaços geralmente impõem uma estética homogênea, de modo a permitir apenas marcas mínimas de individualização. A gestão institucional do morrer, que se estende do hospital ao cemitério, restringe a capacidade das famílias de produzir narrativas personalizadas, transferindo para protocolos burocráticos e

²⁹ Segundo o *Manual de cuidados paliativos* (2023), organizado pelo Hospital Sírio-Libanês em parceria com o Ministério da Saúde, cuidados paliativos constituem serviços especializados inseridos na Rede de Atenção à Saúde (RAS), nos quais equipes multiprofissionais oferecem suporte contínuo ao paciente com doença grave, dispondo de dispositivos de apoio para orientar familiares durante o adoecimento e no período de luto. Esses serviços operam de forma interdisciplinar, integrando diferentes profissionais na condução técnica das necessidades clínicas, sociais, emocionais e até mesmo espirituais do indivíduo acometido (D’Alessandro *et al.*, 2023).

³⁰ Local destinado à guarda de urnas contendo cinzas de pessoas cremadas, frequentemente situado em cemitérios ou igrejas e projetado para armazenar de forma digna e segura as cinzas daqueles que optaram pela cremação em vez do enterro do corpo em um caixão.

serviços padronizados aquilo que outrora era compreendido como expressão íntima e identitária.

1.3.1.2 O olhar medieval sobre o indivíduo suicida

Entre os séculos V e XV, a compreensão medieval da morte voluntária se organiza a partir de uma tensão entre a condenação moral reiterada pelo discurso teológico e a percepção pragmática de que determinados gestos de morte voluntária podiam decorrer de experiências-limite, nas quais o sofrimento parecia dissolver [discorreremos sobre a noção de destino das pulsões no próximo capítulo] a fronteira entre o pecado e a tragédia. É justamente nesse período, ainda segundo Ariès (2012), que se configura o processo inicial de interiorização do morrer (a “morte de si mesmo”), no qual a consciência individual, o exame moral e a narrativa biográfica começam a ganhar peso na elaboração da morte. Essa inflexão, contudo, não produz maior inteligibilidade estatística do fenômeno. Como observa Minois (2018, p. 10), “É impossível estabelecermos algum dia um índice de suicídio medieval, que permitisse fazer comparações com outras épocas”. Isso decorre tanto pela natureza fragmentária das fontes quanto pela função normativa dos registros disponíveis, produzidos para qualificar moralmente o ato e não para o descrever de maneira sistemática.

Ademais, segundo Minois (2018), muitas mortes voluntárias eram ocultadas pelas próprias famílias, reinterpretadas pelas autoridades da época, ou até mesmo registradas de modo impreciso. Isso dificulta qualquer tentativa de reconstrução quantitativa acerca do tema. Ao alinhar as observações dos dois historiadores da Nova História, percebe-se que a morte de si mesmo (Minois, 2018; Ariès, 2012) permanece inapreensível em termos estatísticos, sendo possível apenas análises qualitativas das sensibilidades e práticas de sua época.

No quesito “honra”, o suicídio é comumente associado ao ritual japonês conhecido como *seppuku*³¹ – prática samurai comum no Japão feudal. Longe de ser interpretado como gesto de desespero, o *seppuku* integrava um conjunto de valores centrados na honra, na reparação moral e na lealdade, sendo socialmente legitimado em contextos específicos, como derrota militar, punição ou preservação da reputação familiar. Oliveira (2020) analisa o suicídio

³¹ Também conhecido no Ocidente como *harakiri*, trata-se de uma prática ritualística de suicídio associada ao código de conduta dos samurais (*bushidō*) no Japão feudal. Consistia na abertura deliberada do abdômen com espada de lâmina curta (*wakizashi*) – a qual os guerreiros carregavam consigo além da espada de lâmina longa (*katana*), destinada aos combates em campo aberto –, seguida, em muitos casos, da decapitação assistida por um segundo (*kaishakunin*), com o objetivo de abreviar o sofrimento. A prática aparece representada em obras cinematográficas como, por exemplo, *Harakiri* (1962), de Masaki Kobayashi, e *O último samurai* (2003), estrelado por Tom Cruise e dirigido por Edward Zwick.

samurai como um fator social a partir de quatro tipologias estabelecidas por Durkheim (egoísta, altruísta, fatalista ou anômico) e demonstra que o ritual japonês tem caráter social e altruísta.

Para tanto, a pesquisadora estabelece que “O suicídio altruísta pode ser categorizado de três formas: obrigatório, opcional ou agudo” (Oliveira, 2020, p. 293). Em sua explicação, o suicídio obrigatório ocorre quando as normas culturais impõem essa prática – como os servos que se matavam após a morte de seus senhores no Egito, ou idosos e doentes que não podem mais cumprir suas funções sociais, ou até mesmo viúvas que tiram sua vida após a morte de seus maridos). O tipo opcional é semelhante ao primeiro – embora relacionado mais à velhice ou doença –, mas visto como opção em culturas primitivas. Já o tipo agudo é visto como um meio de alcançar certa superioridade espiritual, sendo realizado por motivos religiosos. Assim,

Como aponta Young (2002), inicialmente, o suicídio no ocidente era visto diversas vezes como um problema religioso, moral, legal e médico, enquanto, no século XXI, o ato de cometer o suicídio começou a ser tratado como a evidência de uma doença mental. Contudo, no Japão, o suicídio “não é visto como a negação do valor da vida, mas como uma afirmação do valor dado à devoção moral ao próximo” (Young, 2002, p. 413). O suicídio é derivado de um senso de dever (*giri*) e, por esse motivo, está relacionado à integração do indivíduo ao meio social. Tais ações podem ser vistas nos samurais, nos *kamikazes* e, inclusive, mesmo que de forma mais rara, na atualidade (Oliveira, 2020, p. 296).

Desse modo, percebe-se que o suicídio no Japão feudal era uma prática aceita e até mesmo honrada – como ainda é representado em vários filmes na atualidade. Era reservado para os samurais e envolvia um ritual rigoroso que visava a restauração da honra após uma falha ou derrota que ocasionaria a desonra do nome da família. Esse ato era profundamente enraizado nos valores de lealdade e coragem, o que reflete uma percepção cultural específica em que a vida individual era secundária à honra e ao dever.

Desde a Grécia antiga e Roma até o Japão feudal, diferentes filosofias e culturas apresentaram justificativas variadas para o suicídio, de modo a refletir suas próprias concepções de honra, dignidade e dever. Platão e Aristóteles, representando a tradição filosófica ocidental, condenaram o suicídio com base em fundamentos religiosos, morais e sociais, enfatizando a vida como uma dádiva divina e um dever cívico. Em contraste, o estoicismo de Sêneca oferece uma visão mais permissiva, defendendo o suicídio como uma escolha racional diante de condições intoleráveis que comprometem a dignidade humana. No Japão, o *seppuku* ilustra uma prática cultural na qual o suicídio era visto como um ato de honra e lealdade, o que reforça a importância dos valores sociais sobre a vida individual.

Minois (2018) apresenta, inicialmente, duas categorias sociológicas do suicídio: direto e indireto. A distinção entre o suicídio direto (ou egoísta) e o suicídio indireto (ou altruísta) revela as contradições que permeiam a história moral do Ocidente. Ao classificar como “direto” o gesto que nasce do sofrimento ou da recusa da existência, e como “indireto” aquele que se realiza em nome de uma causa coletiva, o historiador evidencia que o julgamento do ato suicida não se funda na morte em si, mas na intenção socialmente reconhecida que o legitima ou condena. Assim, enquanto o suicídio do tipo “egoísta” foi historicamente estigmatizado como desordem moral e afronta à lei divina, o suicídio do tipo “altruísta” pôde ser elevado à categoria de sacrifício ou martírio, recebendo a chancela da honra ou da santidade. Essa diferença de valoração demonstra que a moral ocidental não lida com o suicídio como um fenômeno ético autônomo, mas como instrumento de regulação simbólica, em que a vida e a morte do sujeito são medidas segundo sua utilidade à coletividade. Segundo o francês,

É pouco provável que a sociedade medieval tenha sido uma exceção, muito embora a Idade Média se caracterize por uma **ausência quase total** de suicídios ilustres, o que contrasta fortemente com a Antiguidade pagã. Aqui, nada de Lucrécia, Brutus, Catão ou Sêneca. Em mais de mil anos, nenhum suicídio célebre. O descrédito lançado pelo catolicismo onipresente sobre uma prática rotulada de covarde com certeza desempenha um papel importante entre as elites, de resto bastante limitadas e profundamente marcadas pela influência clerical. Mas os modos de vida da aristocracia guerreira implicam condutas substitutas que também são suicídios indiretos: os torneios podem ser comparados, em vários aspectos, a “suicídios lúdicos”, assim como os duelos judiciais e as diferentes formas de julgamentos divinos. Onipresente, a guerra é, ao mesmo tempo, um derivativo essencial de pulsões suicidas e uma proteção contra o suicídio direto (Minois, 2018, p. 11 – grifo nosso).

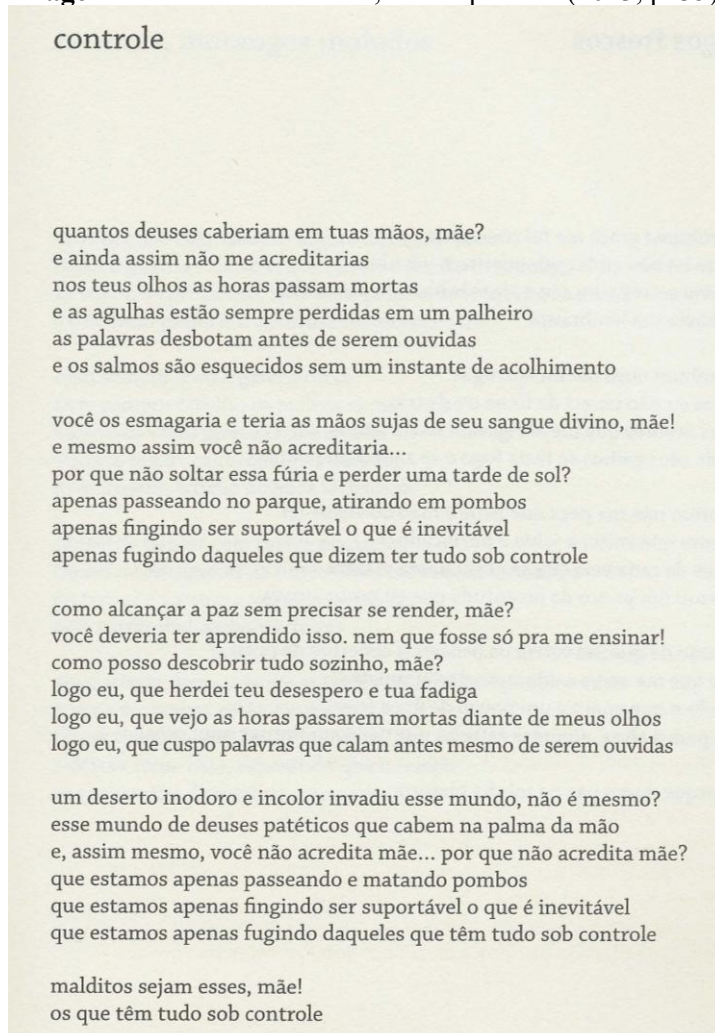
Desse modo, fica claro que, na Idade Média, o suicídio era amplamente [condenado] controlado pela Igreja. A visão predominante durante esse período era fortemente influenciada pelo Cristianismo, que considerava a vida como um dom sagrado de Deus, e o ato de tirar a própria vida era visto como um pecado grave. A Igreja Católica – que exercia grande influência sobre a vida cotidiana e as leis civis – sustentava que a morte voluntária era uma violação dos mandamentos divinos, especificamente aquele que estipulava: “Não matarás”, o que incluía o auto homicídio. De modo polêmico, Minois (2018) exemplifica a noção dessas duas categorias do suicídio (direto e indireto) para que, mais adiante, possa tecer uma crítica ao próprio cristianismo. Para o autor,

O camponês e o artesão se enforcam para fugir da miséria e do sofrimento; o cavaleiro e o clérigo se matam para escapar da humilhação e privar o infiel de seu triunfo. Suicídio direto no primeiro caso, e de tipo egoísta, de acordo com as categorias sociológicas; suicídio indireto e de tipo “altruísta” no segundo

caso. O objetivo é o mesmo, embora os meios e as motivações sejam diferentes. A moral dominante, que é a moral da elite, sanciona essa diferença de motivações e meios: o primeiro tipo de suicídio, identificado com um gesto de covardia e fuga, é reprimido com rigor por meio do suplício do cadáver, da recusa de sepultamento em terreno sagrado, da certeza de condenação eterna e do confisco dos bens. O segundo, considerado um gesto corajoso fiel à honra cavaleiresca ou uma demonstração de fé inquebrantável até no martírio, é transformado em modelo (Minois, 2018, p. 13).

Nesse contexto de controle religioso e da nobreza, no poema “controle”, de Lion (2013, p. 35) – Imagem 7 –, há uma crítica à sociedade contemporânea em que os chamados influenciadores digitais, os líderes religiosos, os políticos, além daqueles que detêm o poder das redes sociais, exercem certo tipo de controle manipulatório sobre a população.

Imagem 7 – Poema “controle”, de Felipe Lion (2013, p. 35).



Fonte: Lion (2013).

Enquanto a prática da morte voluntária era altamente condenada durante a Idade Média, visto que a Igreja exercia certo controle moral – e psicológico – sobre as pessoas da época,

ainda hoje há a manipulação por meio dos líderes religiosos, políticos, e mais recentemente os influenciadores. O poema inicia com o questionamento polêmico do eu lírico a sua mãe, acerca de “quantos deuses caberiam em tuas mãos, mãe?”. Esses deuses aos quais o eu lírico se refere são justamente essa parcela da população que exerce determinado controle/influência sobre a vida das pessoas, e que esses líderes/influenciadores estão em todos os lugares, pois cabem na palma da mão, isto é, são acessíveis por meio da tecnologia (*smartphones, tablets*).

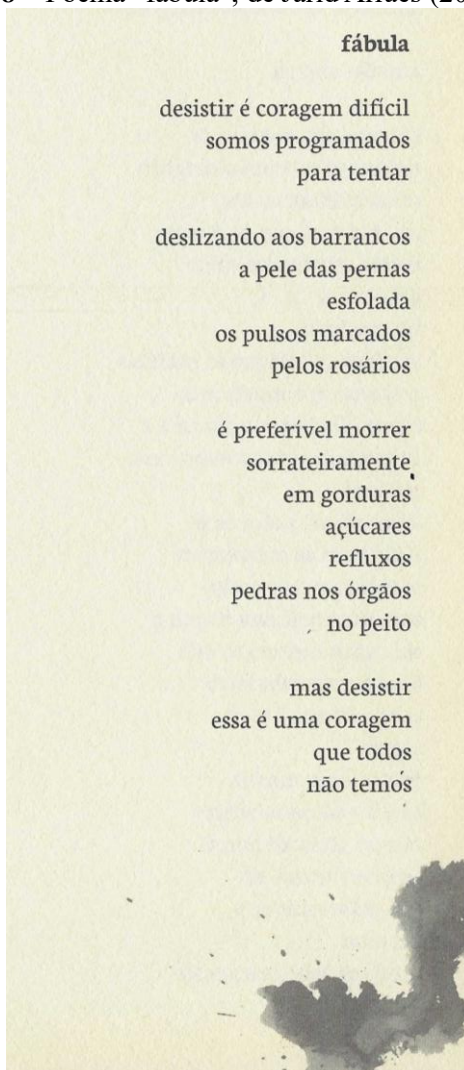
O fato curioso é que o filho está a dialogar com sua mãe, porém, a figura da mãe é simbólica, haja vista que fica implícito, no início da terceira estrofe, que a mãe cometera suicídio: “como alcançar a paz sem precisar **se render**, mãe? / você deveria ter aprendido isso, nem que fosse só pra me ensinar! / como eu posso descobrir tudo sozinho, mãe?” (grifo nosso). O eu lírico se encontra sozinho neste mundo, tendo herdado o “desespero” de sua mãe.

Para o eu lírico, a tecnologia, mais especificamente as redes sociais, é considerada “um deserto inodoro e incolor” que “invadiu esse mundo” e pela qual “as horas passam mortas / e as agulhas estão sempre perdidas em um palheiro”, ou seja, trata-se de um universo raso, supérfluo e superficial, quase como um vazio, em que o vício dopaminérgico conduz o indivíduo a passar horas a fio diante de uma tela, em que encontrar algo realmente útil é extremamente difícil de se fazer, quiçá impossível. E é nesse universo em que o eu lírico se vê aprisionado, condenado, controlado, em “que estamos apenas fingindo ser suportável o que é inevitável / que estamos apenas fugindo daqueles que têm tudo sob controle”. Nesse contexto, sugere-se que mesmo que não seja suportável viver nesse mundo, o eu lírico é condenado a fingir e tentar fugir do controle exercido por essas figuras de liderança por meio da tecnologia, do algoritmo que tudo vê e ouve – e controla seus conteúdos. O dístico final do poema deixa bem claro a frustração e indignação para com essa situação para com a realidade da existência: “malditos sejam esses, mãe! / os que têm tudo sob controle”.

O poema de abertura da obra de Arraes (2018), “fábula” (p. 13) – Imagem 8 –, opera como uma crítica sutil, porém incisiva, ao se inserir em um campo de tensão que remonta à moralidade medieval, quando a vida era concebida como propriedade divina e o suicídio (do tipo egoísta, é claro), como violação direta da lei de Deus. O controle religioso e político sobre o corpo e a vontade individual produziu uma longa tradição de condenação à desistência, vista como pecado e covardia. Essa herança, ainda que secularizada, continua a ecoar na modernidade sob outras formas, como a cultura do desempenho, a lógica produtivista e o imperativo da superação constante. Isso tudo reitera o dogma de que é preciso resistir a qualquer custo. O gesto de renúncia, outrora interpretado como fraqueza espiritual, converte-se hoje em falha moral ou inadequação social. O poema em questão tem início justamente nessa revelação

de como os resquícios desse imaginário medieval persistem no inconsciente coletivo, operando como mecanismos de coerção que interdita a liberdade de desistir e impõem ao sujeito a obrigação de continuar, mesmo diante do esgotamento e da dor.

Imagem 8 – Poema “fábula”, de Jarid Arraes (2018, p. 13).



Fonte: Arraes (2018).

O eu lírico afirma que “somos programados / para tentar” (*Ibid.*, p. 13), sugerindo um condicionamento social que naturaliza o esforço contínuo, mesmo diante do sofrimento extremo. Esse “programa” – que pode ser lido como uma metáfora das normas culturais, religiosas e morais da sociedade – não apenas impede o reconhecimento do esgotamento, mas também transforma a renúncia e o abandono (inclusive da própria vida) em um tabu maior que o sofrimento prolongado. Em uma perspectiva histórica, tal qual é a proposta deste capítulo, o poema dialoga com a tradição de estigmatização do suicídio no ocidente: é mais “natural” morrer lentamente por doenças autoimpostas (alimentação, vícios, negligências) – “é preferível

morrer / sorrateiramente / em gorduras / açúcares / refluxos / pedras nos órgãos / no peito” (*Ibid.*, p. 13) – do que romper de forma deliberada com a própria vida. Isso revela como a sociedade tolera certos modos de autodestruição difusa, mas condena a desistência explícita.

Os versos “deslizando aos barrancos / a pele das pernas / esfolada / os pulsos marcados / pelos rosários” (*Ibid.*, p. 13) abordam um aspecto imagético que alude tanto à dor física quanto à disciplina religiosa, de modo a criar um cenário de penitência contínua. A presença do rosário sugere funcionar como símbolo da tradição cristã, que, historicamente, demonizou o suicídio e enalteceu o sofrimento como via de expiação. Essa combinação de corpo ferido e espiritualidade punitiva remete ao lugar histórico das mulheres e dos pobres na cultura ocidental, para os quais a resistência silenciosa, a penitência e o adiamento da própria vida foram socialmente exigidos como virtudes. Arraes insere, assim, na tessitura do poema, uma crítica implícita à moralidade que sustenta a manutenção do sofrimento como destino e não como escolha.

Na estrofe final, ao afirmar que “[...] desistir / [...] é uma coragem / que todos / não temos” (*Ibid.*, p. 13), o eu lírico retoma a ambiguidade do início do poema e coloca o suicídio (ou a renúncia radical) no lugar paradoxal de gesto de coragem impossível. Não há glamourização do ato, mas uma denúncia das forças sociais e culturais que, ao mesmo tempo, interditam a desistência e normalizam a autodestruição lenta e difusa.

Além da condenação religiosa, o suicídio também era punido civilmente. Em muitas regiões da Europa medieval, as leis seculares refletiam as doutrinas da Igreja e puniam os suicidas mesmo após a morte. Seus corpos poderiam ser desonrados, por exemplo, sendo enterrados em encruzilhadas ou fora de terrenos sagrados, e suas propriedades poderiam ser confiscadas pelo Estado, deixando suas famílias desamparadas. De acordo com Carneiro (2013),

A lei medieval promovia o confisco dos bens do suicida, e os costumes da época permitiam a mutilação do corpo. Na lei inglesa, todas as propriedades do suicida eram interditadas aos herdeiros, mas isso era frequentemente evitado pela alegação de insanidade, e a lei foi abolida em 1870. Na Inglaterra, um estatuto em 1823 permitia enterrar suicidas em terreno sagrado, mas os rituais não foram liberados até 1882. A atitude em relação ao suicídio nesse país foi mudando de avaliação moral para abordagem de tendência psicossocial (Carneiro, 2013, p. 19).

Observa-se até aqui, portanto, que, culturalmente, o suicídio era visto com estigma e desonra. As comunidades locais frequentemente evitavam as famílias dos suicidas, considerando que a ação do indivíduo trazia desgraça e vergonha para seus parentes. Essa

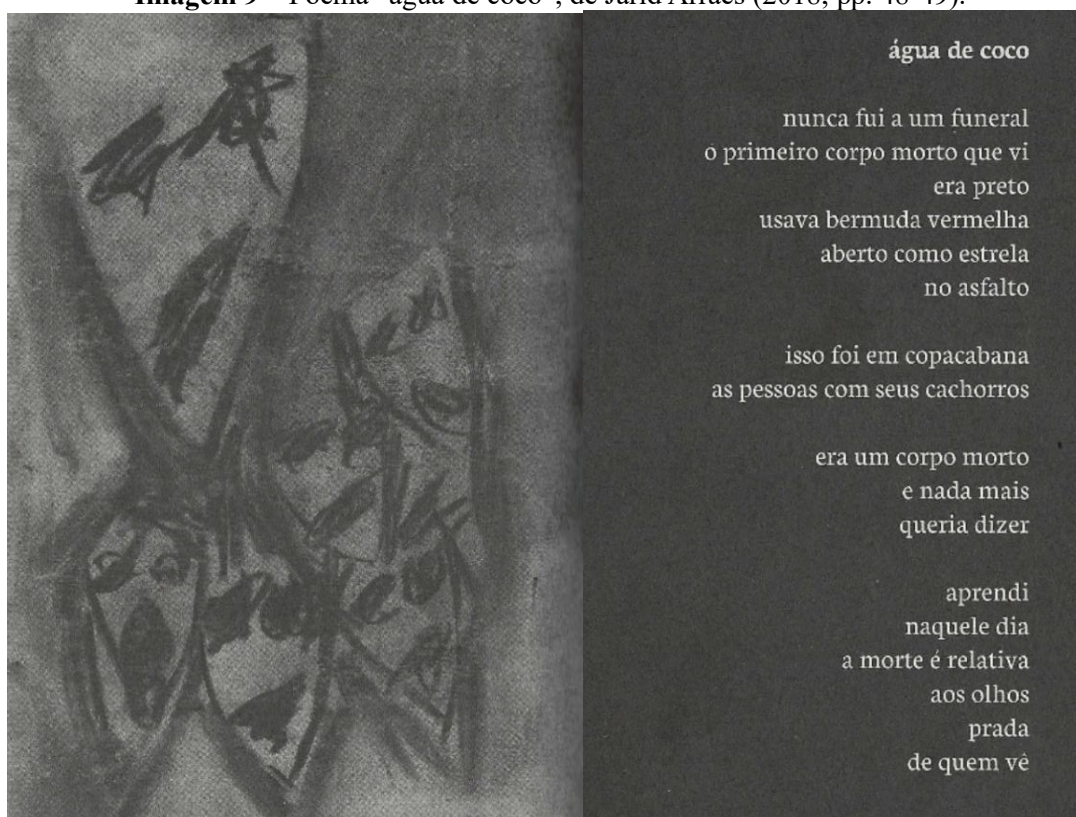
marginalização social e as severas consequências legais e religiosas funcionavam como um forte dissuasor contra o suicídio – o que demonstra que, durante a Idade Média, o suicídio não era somente desprezado, mas também temido. Acerca das particularidades das categorias sociológicas apresentadas por Minois (2018), o autor destaca que essa diferença no controle religioso e da nobreza da época já escancarava uma disputa de classe. Segundo o historiador,

O suicídio do nobre ou é do tipo altruísta, quando ele se sacrifica pela causa que defende, ou é provocado pelo amor, pela cólera ou pela loucura: nos dois casos, é justificável. De todo modo, é um suicídio ligado à função social do nobre: quer se trate de suicídio guerreiro ou amoroso, ele compromete o círculo mais próximo do personagem, diluindo, portanto, a responsabilidade deste último. Gesto social, o suicídio do nobre é, de certa maneira, honroso. O suicídio do homem rude é um gesto isolado, de uma pessoa egoísta e covarde: ele foge de suas responsabilidades, indo se enforcar às escondidas; é motivado pelo desespero, defeito fatal que lhe é inoculado pelo diabo. O nobre enfrenta suas responsabilidades até a morte gloriosa. [...] Tanto nos tratados de moral como nas letras capitulares, a cólera, defeito “nobre”, raras vezes provoca o suicídio. Este último resulta quase sempre do desespero, salvo os casos de loucura e “frenesi”. Os membros do clero que tentam o suicídio constituem uma categoria particular. O suicídio de um padre ou de um monge é, segundo os textos, um fato raro. Mas a dissimulação dos casos, seu disfarce em acidente ou morte natural a fim de evitar o escândalo sem dúvida é frequente (Minois, 2018, pp 17-18).

O que se percebe, ao observar o contraste traçado por Minois (2018), é que o suicídio medieval expõe um jogo de forças no qual a morte voluntária não é apenas um ato individual, mas um espelhamento das estruturas sociais que o produzem. A nobreza, detentora do prestígio simbólico e do monopólio da honra, era capaz de transformar sua morte em narrativa, em gesto público de coerência entre o ser e o dever, como modelo; já o homem comum, privado dessa legitimidade, era reduzido à condição de desvio moral, sua morte confinada ao silêncio e à vergonha. Nesse sentido, a própria concepção de suicídio se torna um território de disputa, isto é, aquilo que em um corpo é lido como coragem, em outro é condenado como fraqueza. A diferença de classe atravessa a morte e lhe confere sentidos desiguais, revelando que o controle sobre a vida – inclusive sobre o seu fim – sempre foi, também, um privilégio social.

No poema “água de coco”, de Arraes (2018, pp. 48-49) – Imagem 9 –, propõe-se um olhar cru e desmistificador sobre a morte, de modo a romper com qualquer traço de solenidade ou transcendência. Em uma análise plasmada do cenário medieval para a contemporaneidade, no ambiente litorâneo do Rio de Janeiro, a cena descrita no poema traduz um contraste brutal entre o cotidiano urbano e a banalização da violência.

Imagem 9 – Poema “água de coco”, de Jarid Arraes (2018, pp. 48-49).



Fonte: Arraes (2018).

O poema inicia com a quebra de uma inocência: “nunca fui a um funeral / o primeiro corpo morto que vi / era preto”. A ausência de cerimônia fúnebre, de rito, de luto, anuncia a dessacralização da morte. Há uma denúncia implícita: não é a morte em si que choca, mas a indiferença diante dela por se tratar de um corpo preto. A escolha do cenário – um bairro símbolo da elite carioca: Copacabana – e o detalhe relacionado a um *status quo* de riqueza – “olhos prada” – ampliam a crítica à naturalização do racismo e das desigualdades sociais, evidenciando como o valor da vida e da morte é determinado pelo *status* e pela cor do corpo.

O corpo negro não é velado, mas é exposto, “aberto como estrela / no asfalto”. A imagem, ao mesmo tempo poética e violenta, subverte o símbolo tradicional da estrela (luz, ascensão) e o converte em signo de brutalidade e abandono. A morte, que no imaginário ocidental cristão é acompanhada por ritos de passagem e significação espiritual, aqui é reduzida ao corpo, à matéria: “era um corpo morto / e nada mais / queria dizer”. Essa recusa de sentido denuncia a falência moral da sociedade contemporânea, que não enxerga humanidade naquilo que não se encaixa em seus padrões de valor estético, racial ou econômico.

Copacabana representa o espaço da indiferença burguesa diante da violência cotidiana. O verso no qual o eu lírico descreve a ação – embora sem utilização de verbos de ação, mas que não há necessidade, pois, a crítica deixa implícito que as pessoas continuaram fazendo o que

estavam fazendo – no local: “as pessoas com seus cachorros” destaca uma ironia sutil: os animais recebem mais atenção e empatia do que o corpo humano caído no asfalto. Há, aqui, uma inversão hierárquica que reflete a lógica de uma sociedade que, sob o disfarce da civilidade, reproduz o mesmo desprezo pela alteridade que marcava as hierarquias medievais entre o nobre e o pobre. A morte pública do corpo negro se torna, desse modo, o espelho da estrutura social brasileira, na qual o privilégio define o alcance da empatia.

O desfecho do poema é um golpe de ironia e lucidez: “aprendi / naquele dia” que “a morte é relativa / aos olhos / prada / de quem vê”. O termo “relativa” desloca o debate moral e religioso sobre a morte – em que, durante a Idade Média, a Igreja controlava o destino das almas – para uma crítica social contemporânea: a morte é, hoje, também relativa, mas conforme o poder aquisitivo e o olhar de consumo que estrutura as relações humanas. A palavra Prada, uma das maiores marcas de luxo reconhecida mundialmente por sua sofisticação, sintetiza esse olhar elitizado e vazio de compaixão, em que a estética do consumo substitui o senso ético da vida. O corpo negro, nesse contexto, torna-se invisível porque não pertence ao imaginário do belo, do digno ou do sagrado.

Há outro ponto interessante a se observar aqui. Novamente, como em “guarda-corpo” (Arraes, 2018, pp. 46-47), os versos curtos operam de modo diferente e simbólico em relação aos versos longos. Ao isolar todos os versos longos das três primeiras estrofes, tem-se: “era preto / no asfalto / e nada mais / queria dizer”. Ou seja, não interessa o contexto descrito: experiência pessoal, vestimenta do indivíduo morto – que, inclusive, é descrita apenas a bermuda, não há menção de camiseta, o que sugere o *status* de pobreza –, descrição de como o corpo está estirado no chão, local onde se situa a história apresentada, o que está ocorrendo ao redor. Nada disso importa, pois tratava-se, “apenas”, de um preto pobre.

Retomando a historiografia do suicídio, de modo geral, Minois (2018) observa que a história do suicídio até a Idade Média é marcada pela oscilação entre legitimação e condenação, passando da valorização como gesto de honra, na Antiguidade, à criminalização e demonização sob a égide cristã. Quanto à polêmica mencionada anteriormente acerca da crítica ácida tecida por Minois (2018) ao cristianismo, embora a citação seja demasiada extensa, julgamos necessário apresentá-la integralmente para que o leitor compreenda a posição crítica do autor em questão. A passagem evidencia um tópico específico historicamente sensível e bastante polêmico, cuja discussão, até hoje, encontra resistência em setores da sociedade, muitas vezes marcada por certo engessamento ou evasão diante de temas que desafiam crenças e convicções pessoais. A inclusão da citação se dá na tentativa de proporcionar transparência acadêmica e permitir que o leitor avalie a argumentação do historiador à luz das evidências e do contexto

em que se insere, mantendo o rigor crítico e evitando mal-entendidos sobre a autoria das ideias aqui apresentadas. Desse modo, Minois (2018) compreende que

O Novo Testamento, por meio do qual os cristãos vão se diferenciar do mundo judaico, não aborda o tema em lugar nenhum. A morte de Cristo não é um verdadeiro suicídio? Apresentada dessa forma brutal, a pergunta escandaliza. No entanto, quando João faz que Jesus diga: “Minha vida, ninguém a tira de mim; pelo contrário, **eu espontaneamente a dou**”, e: “**Eu dou minha vida pelas ovelhas**”, essa não é uma afirmação clara de **escolha voluntária da morte**, escolha que denominamos **suicídio**? [...] Cristo sabe o que o espera quando sobe a Jerusalém para a Páscoa; ele caminha **deliberadamente** para a morte, e, durante seu processo, não faz nada para evitá-la. Visto no contexto do homem-Deus e da redenção, o suicídio de Jesus tem um significado e uma dimensão diferentes dos do suicídio comum. Mas a ambiguidade existe. Aliás, o cristão, que deve **imitar** seu mestre em todas as coisas, é convidado a sacrificar sua vida: “Quem quiser salvar a sua vida perdê-la-á; e quem perder a vida por minha causa achá-la-á”; “Se alguém vem a mim, e não aborrece a seu pai, e mãe, e mulher, e filhos e irmãos, e irmãs e ainda a sua própria vida, não pode ser meu discípulo”; “Quem ama a sua vida perde-a; mas aquele que odeia a sua vida neste mundo preservá-la-á para a vida eterna”; “Ninguém tem maior amor do que este: de dar a alguém a própria vida em favor dos seus amigos”. [...] As primeiras gerações de cristãos o concebem exatamente assim durante o período das perseguições, e se entregam ao martírio de modo voluntário. [...] O cristianismo nasce e se desenvolve em uma atmosfera ambígua: afirma que esta vida terrena, no “mundo”, é detestável e que é preciso aspirar à morte para se encontrar com Deus e alcançar a vida eterna. Essa tendência triunfa claramente nos primórdios da Igreja. [...] A morte feliz do mártir contrasta com a morte desesperada do pecador. Assim, o suposto suicídio de Judas torna-se rapidamente o arquétipo da morte desonrosa e condenável, não tanto em razão do gesto em si como do desespero que o provoca. Só Mateus afirma que Judas se enforcou. Os outros evangelistas nada dizem, e os *Atos dos apóstolos* mencionam, ao contrário, que ele morreu de uma queda: “E, precipitando-se, rompeu-se pelo meio, e todas as suas entranhas se derramaram” (Minois, 2018, pp. 27-29 – grifo nosso).

Ao destacar essa trajetória, o autor evidencia que não há uma visão única, mas sim um conjunto de construções históricas moldadas por interesses filosóficos, jurídicos e teológicos em relação hierárquica de poder. Essa perspectiva abre caminho para compreender como, a partir do Renascimento até o Iluminismo, o termo e a prática passam a ser ressignificados, em um contexto no qual o homem ocupa progressivamente o centro do pensamento ocidental.

A narrativa de Minois (2018) evidencia que, desde seus primórdios, a Igreja cristã exerceu um controle simbólico e institucional sobre a vida e a morte, moldando a percepção do suicídio como comportamento moralmente condenável. Essa influência se manifestava não apenas na doutrina e nos sermões, mas também na gestão dos registros e na regulamentação social da morte, determinando quais mortes eram consideradas honrosas ou pecaminosas. A ambiguidade presente nos textos bíblicos, como no caso da morte do próprio messias, Jesus

Cristo, e seu apóstolo, Judas, por exemplo, forneceu à Igreja um campo de interpretação que lhe permitia diferenciar o sacrifício redentor do suicídio desviante, legitimando certas mortes voluntárias em função de um ideal de fé e condenando outras como fruto de desespero ou pecado.

Como consequência dessa distinção, a Igreja não apenas moralizava o ato suicida, mas também estruturava relações hierárquicas de poder sobre o corpo e a memória social do indivíduo, decidindo quais mortes poderiam ser lembradas, enterradas em território sagrado e quais seriam excluídas do imaginário coletivo. Esse controle revela que a condenação do suicídio transcendeu a esfera espiritual. Tornou-se ele próprio – suicídio – um instrumento de regulação social, política e simbólica, capaz de orientar comportamentos, preservar a autoridade clerical e consolidar a hegemonia moral da Igreja na vida cotidiana da população medieval.

1.3.2 Da morte voluntária à consolidação do termo “suicídio” a partir do Iluminismo

Antecipando as discussões freudianas do próximo capítulo, Castro (2011) discute a tensão entre linguagem e realidade a partir de uma perspectiva que engloba Filosofia, Literatura e Psicanálise. O autor se baseia na teoria lacaniana, embora traga conceitos freudianos para a discussão. Castro (2011) demonstra que o ato de nomear, inaugurado simbolicamente pela figura de Adão no mito bíblico, instaura uma cisão irreversível entre o homem e o real. Para o autor, “A posição hegeliana é retomada por Lacan (1966, p. 627), para quem ‘o ser da linguagem é o não-ser dos objetos’. Quando utilizamos a linguagem, trocamos a coisa pela palavra: o símbolo passa a ocupar o lugar da coisa simbolizada” (Castro, 2011, p. 1411).

Ao dar nome às coisas, o sujeito as submete à ordem do simbólico, fazendo com que deixem de existir em sua plenitude concreta para passarem a existir apenas como representação. Segundo Castro (2011), a palavra, ao mesmo tempo em que funda o pensamento e a cultura, implica a morte da coisa nomeada, pois transforma o ser em signo, o real em linguagem. Apoiando-se em Saussure, Hegel, Benjamin e Blanchot, o autor alega que, quando algo é nomeado, deixa de ser simplesmente o que é e passa a existir dentro da ordem da linguagem, sob o domínio humano. Nesse sentido, para o autor, o símbolo só pode emergir mediante a ausência – o “assassinato” da coisa –, e é justamente nesse vazio que se constitui o sujeito do desejo.

Castro (2011) mobiliza Freud e Lacan, demonstrando que o surgimento do significante (a palavra, a lei, o símbolo) só é possível mediante um ato de perda, representado miticamente pelo assassinato do pai em *Totem e tabu*. A morte do pai primordial/originário, em Freud,

inaugura a lei e o interdito, convertendo o pai real em pai simbólico, isto é, em uma figura de autoridade que existe apenas na linguagem. Em Lacan, o “Nome-do-Pai” não designa um ser concreto, mas um significante fundador, cuja ausência dá origem à própria estrutura da cultura e do desejo. O pai morto é, portanto, o emblema da “morte da coisa”, ou seja, o momento em que o real é suprimido para que o simbólico possa emergir.

Retomando a historiografia do suicídio, tendo como base a obra de Minois (2018), durante o período do Renascimento, o crescente número de suicídios passou a ser notado – e mencionado – por autores como Bocage, Erasmo e Lutero. Historiadores do século XIX, embasados nessas declarações, passaram a investigar os motivos por trás do índice de suicídio emergente durante o Renascimento, como Felix Bouquerlot (1841), William Lecky (1877) – este inclusive, usa o termo “morte voluntária” para se referir ao suicídio –, James O’Dea (1882), Gaston Garrisson e Ruth Cavan (1928). Em contrapartida, autores como Albert Desjardins (1887), Emile Durkheim (1897), Henri Fedden (1938) e S. E. Sproot (1961) não creem em um motivo plausível para esse aumento nos casos de suicídio durante o Renascimento (Minois, 2018).

Minois (2018) elucida que a historiografia passou a exigir mais dados concretos, com pesquisas quantitativas, sob influência da Escola dos Annales. Na França, berço da Nova História, não havia um censo que quantificava as mortes e seus motivos, sendo registradas na memória coletiva apenas aquelas que foram fomentadas pelo escândalo. No entanto, na Inglaterra, um estudo “oferece uma fonte estatística de valor excepcional” (Minois, 2018, p.75), levantada por Michel MacDonald e Terence Murphy em sua obra *Sleepless Souls: Suicide in Early Modern England*, o que leva a um breve equívoco: de que haveria mais suicídios na Inglaterra do que no resto da Europa, quando, de fato, o que houve foi a sistematização dos casos. E os motivos dessa sistematização partem de uma lógica mercadológica, pois os médicos-legistas e o capelão do rei eram melhor beneficiados em casos de morte em que se decretava o veredito *felo de se*³² – muitas vezes forjados pelos juris.

No que tange à Literatura, Minois (2018) destaca que, embora seja um período de transformação lenta, o papel da imprensa foi essencial para que a elite intelectual, a burguesia e a pequena nobreza tivessem acesso aos textos literários que fugissem do escopo religioso, que determinava até então o comportamento, a moralidade e os receios da sociedade. Segundo o historiador, por meio do retorno dos clássicos da Antiguidade, como

³² Expressão de origem do Latim medieval, que significa “assassino de si mesmo”, com tradução mais moderna para: um suicida (Dicionário latim-português [livro eletrônico]: termos e expressões. Supervisão editorial: Jair Lot Vieira; revisão técnica: Alexandre Hasegawa. São Paulo: Edipro, 2020).

[...] Plutarco, Tito, Lívio, Tácito e Plínio, o público entra em contato novamente com os grandes suicidas heroicos da história greco-romana; as obras filosóficas estoicas e epicuristas e as adaptações das peças de Seneca expõem, sem a mínima interferência cristã, uma moral paralela – ainda mais atraente pelo fato de estar envolta em numerosos exemplos históricos e mitológicos. A ideia do suicídio penetra sub-repticiamente o pensamento das pessoas; o véu que até então o envolvia, produzido pela vergonha e pelo medo, vai se desfazendo aos poucos, ao passo que as imagens respeitáveis de Lucrecio, Catão, Brutus e Seneca se impõem (Minois, 2018, p. 77).

Além do retorno ao classicismo greco-romano, Minois (2018) enfatiza que o gênero feminino passou a ser incorporado, na temática do suicídio, por obras como *The Legend of Good Women*, de Chaucer (1386), a qual destaca os suicídios por amor, *O cortesão* (1528), de Baldassare Castiglione, que aponta os casos de suicídios na esfera social, e *The Defence of Good Woman* (1530), de Thomas Elyot, na qual são tecidos elogios à coragem feminina das esposas fiéis. O suicídio por amor também é ressaltado em obras como *Romeus and Juliet*, de Arthur Brooke (1562) e *Le Palais du Plaisir*, de Willian Painter (1566). Não obstante à fama dada à Inglaterra, o historiador salienta a obra *Officina* (1520), de Ravísio Textor. Trata-se de um catálogo de, ao menos, 150 suicídios “ilustres”. Ademais, cinquenta anos depois, Théodore Zwinger retoma essa lista e a completa em sua obra *Theatrum Vitae Humanae* (1565) (Minois, 2018).

O suicídio, até então criticado pela liturgia cristã, passa a ser exaltado pelo retorno dos clássicos greco-romanos, pela acessibilidade da Literatura e pela abertura da nobreza ao apelo antropocêntrico em detrimento do teocêntrico. O ato passa a ser considerado de coragem ou panaceia, como destaca Thomas More, em *Utopia* (1515/1964, p. 108, *apud* Minois, 2018, p. 81), em que “[...] considerando que sua vida não passa de um inferno, não deve ter medo de morrer, mas pelo contrário, encher-se de esperança e livrar-se, ele mesmo, dessa vida dolorosa e miserável [...]”. Embora More defenda, em sua obra, a eutanásia, na sua vida particular, era cristão e contra o suicídio, o que demonstra um paradoxo entre sua racionalidade literária e sua moralidade religiosa.

Engana-se, também, quem acredita que as religiões cristãs foram esmagadas pelo Renascimento. O catolicismo e as religiões advindas das reformas – protestantes, anglicanas, calvinistas – demonizavam a “morte voluntária”, atribuindo-a ao sentimento de desespero (Minois, 2018). Segundo Minois (2018, p. 86, grifo nosso), “contra esse tipo de desespero, a Igreja oferece sempre a ajuda de confissão, e os **manuals sobre a arte de morrer**, que se multiplicam no século XVI, dão uma atenção particular a esse perigo”. Os teólogos católicos passam a atacar veemente o ato do suicídio, como um atentado a natureza, ao amor-próprio, ao

Estado, à sociedade e a Deus. Para o inquisidor Barthélemy Fumus, em sua obra *Summa Aurea* (1554), passam a ser considerados pecados mortais “o desespero, o suicídio, o duelo e a **mutilação**” (Minois, 2018, p. 86-87, grifo nosso). Amplia-se, aqui, essa noção condenatória e pecaminosa acerca da mutilação e da ideação suicida mediante a automutilação.

Nessa ótica, é válido observar a escolha lexical utilizada para o título da obra de Lion (2013): “a arte”. Há diversas obras – Quadro 2 – que levam essa mesma escolha na composição do título, em diferentes contextos e perspectivas, porém demonstrando um padrão: tendem a servir, por vezes, como “manuais” – de modo a plasmar a acepção de Minois (2018) para o contexto aqui discutido. Segundo o historiador, “Em 1711, William Withers aborda a questão por meio da ironia e do humor negro, propondo-se a escrever um tratado sobre a arte do suicídio, uma espécie de guia da morte voluntária para pessoas da alta sociedade” (Minois, 2018, p. 232). Dito isso, há:

Quadro 2 – Obras que tem “A arte de...” no título.

Obra	Autor/Época	Resumo
A arte da guerra	Sun Tzu (séc. V a.C.)	Clássico chinês sobre estratégia militar e filosofia.
A arte de amar	Ovídio (séc. I a.C.)	Poema didático latino sobre o amor e a sedução.
A arte de viver	Epíteto (séc. I d.C.)	Compilação de máximas estoicas sobre a vida e a conduta ética.
A arte de ser feliz	Sêneca (Cartas a Lucílio, séc. I d.C.; título usado em versões modernas)	Compilação de reflexões morais sobre a felicidade e a vida virtuosa.
A arte de morrer (<i>Ars Moriendi</i>)	Anônimo medieval (séc. XV)	Manual cristão sobre o bem morrer e a preparação espiritual para a morte.
A arte da prudência	Baltasar Gracián (1647)	Manual moral e filosófico em máximas breves sobre prudência e conduta.
A arte de escrever	Arthur Schopenhauer (1851)	Ensaio sobre estilo, clareza e expressão escrita.
A arte de ter razão	Arthur Schopenhauer (1864)	Ensaio sobre argumentação e persuasão.
A arte de amar	Erich Fromm (1956)	Ensaio sobre amor como atitude e prática social.
A arte de ver	Aldous Huxley (1950)	Ensaio sobre percepção, visão e consciência.
A arte da felicidade: um manual para a vida	Dalai Lama; Howard Cutler (1998)	Ensaio sobre budismo e psicologia ocidental aplicada à felicidade.
A arte de fazer acontecer	David Allen (2001)	Manual de produtividade e organização pessoal.
A arte de meditar	Matthieu Ricard (2007)	Guia sobre práticas de meditação.

A arte de correr na chuva	Garth Stein (2008)	Romance que usa a metáfora da corrida para refletir sobre a vida.
The art of dying: a journey to elsewhere	Peter Fenwick; Elizabeth Fenwick (2008)	Ensaio sobre morte consciente e preparação para o morrer.
A arte da imperfeição	Brené Brown (2010)	Ensaio sobre vulnerabilidade, autocuidado e aceitação das imperfeições.
A arte de ser leve	Leila Ferreira (2012)	Ensaio sobre leveza e equilíbrio na vida cotidiana.
La discrétion ou l'art de disparaître	Pierre Zaoui (2013)	Ensaio sobre anonimato e retirada do mundo social.
A arte da procrastinação	John Perry (2014)	Ensaio filosófico sobre adiar tarefas de forma criativa.
A arte da automutilação	Felipe Lion (2013)	Coletânea poética sobre sofrimento e corpo como campo de expressão.
A sutil arte de ligar o f*da-se	Mark Manson (2017)	Ensaio de autoajuda sobre foco no essencial e aceitação das limitações.
A arte de se comunicar	Thich Nhat Hanh (2017)	Guia sobre como ouvir e se expressar atentamente para evitar mal-entendidos e frustrações.
A arte de viver	Thich Nhat Hanh (2019)	Ensaio sobre práticas e atitudes para uma vida plena e consciente.
A arte de relaxar	Thich Nhat Hanh (2020)	Ensaio sobre técnicas de relaxamento e equilíbrio interior.
A arte de caminhar	Thich Nhat Hanh (2021)	Ensaio sobre a prática de caminhar como meditação e atenção plena.
Autos de fê – A arte de destruir livros	Michel Onfray (2021)	Ensaio sobre a destruição de livros e censura cultural na história.

Fonte: Levantamento realizado pelo autor (2025).

Embora a expressão “a arte de...” tenha sido historicamente associada a tratados normativos ou prescritivos, como os *Ars Moriendi* medievais, elaborados para orientar o fiel na preparação espiritual para a morte, é importante reconhecer que nem todas as obras que recorrem a essa fórmula no título se organizam como manuais, guias ou instruções de conduta. Em muitos casos, o uso do termo “arte” funciona como operador conceitual, retórico ou mesmo metafórico, de modo a ampliar o campo de reflexão e não o restringir a uma diretriz prática. A própria diversidade de obras listadas no Quadro 2 evidencia esse contexto, haja vista que alguns títulos descrevem sistemas de pensamento, outros estruturam ensaios filosóficos ou literários, além de alguns assumirem natureza inteiramente poética, como é o caso da obra de Lion (2013).

Minois (2018) destaca a retomada da satanização do ato suicida por figuras históricas como Lutero e Calvino, por exemplo, que, embora destoassem teologicamente em suas doutrinas durante a Reforma Protestante, ambos consideravam o ato suicida como pecado instigado pelo Demônio. Fazendo referência a Henri Estienne, o Jovem, Minois (2018, p. 88) destaca que, à visão (e propagação desta em sermões) dos “teólogos e moralistas protestantes”, no que diz respeito ao “mau exemplo dado pelos pagãos da Antiguidade, o suicida não merece mais ser chamado de cristão nem deve ser considerado **uma pessoa**” (grifo nosso).

Nesse contexto, por meio da obra poética de Lion (2013), observa-se como os ecos desse discurso de exclusão e condenação atravessam os séculos e se reconfiguram na sensibilidade moderna. A assertiva de que o suicida sequer mereça ser chamado de pessoa ressoa como um vestígio do poder disciplinar exercido pela Igreja sobre o corpo e a alma, de modo a instaurar uma lógica de desumanização que persiste, sob outras formas, no imaginário contemporâneo.

Antes de iniciar a análise do poema, traremos à discussão a noção acerca de ideação suicida apresentada por Moreira e Bastos (2015) em um levantamento acerca da *Prevalência e fatores associados à ideação suicida na adolescência: revisão de literatura*. No texto, os autores apresentam a classificação dada ao comportamento suicida:

Todo e qualquer ato por meio do qual uma pessoa causa lesão a si própria, independente do grau de letalidade, é considerado comportamento suicida. O comportamento suicida classifica-se em três categorias distintas: ideação suicida, tentativa de suicídio e suicídio consumado. A ideação suicida fica em um dos extremos, o suicídio consumado no outro e a tentativa de suicídio entre eles. (Werlang, Borges, & Fensterseifer, 2005) (Moreira; Bastos, 2015, p. 446).

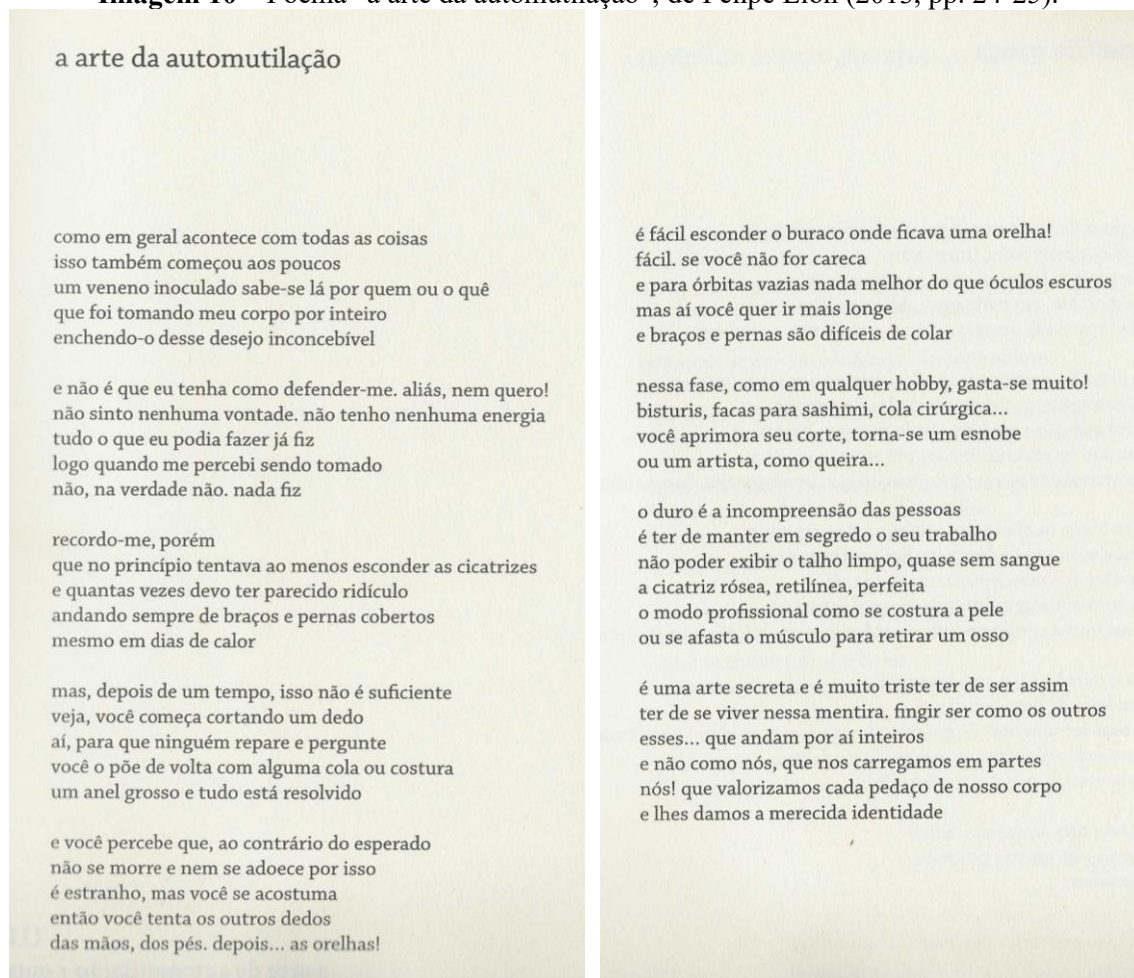
Acerca da definição de ideação suicida em si, os pesquisadores trazem o seguinte:

Ideação suicida se refere aos pensamentos de autodestruição e ideais suicidas, englobando desejos, atitudes e planos que o indivíduo tem para dar fim à própria vida (Borges, & Werlang, 2006b). [...] A intensidade desses pensamentos, sua profundidade, bem como o contexto em que surgem e a impossibilidade de desligar-se deles é que são fatores que distinguem um jovem saudável de um que se encontra à margem de uma crise suicida (Borges, Werlang, & Copatti, 2008). O desejo de morrer é considerado “o portal” do comportamento autodestrutivo, que representa a inconformidade e a insatisfação do indivíduo com seu modo de vida no momento atual [...] (Correa, & Barrero, 2006b). A ideação suicida pode ser considerada um fator de risco para o suicídio efetivo, junto com a depressão e a desesperança (Borges, & Werlang, 2006a) [...] A ideação suicida prediz o ato [...] (Araújo, & cols., 2010) (Moreira; Bastos, 2015, p. 447).

Assim, seguindo essa linha de raciocínio de retorno arcaico e da noção plasmada da automutilação como sendo um pecado mortal, o poema de abertura e que dá título à obra de

Lion (2013, pp. 24-25), “a arte da automutilação” – Imagem 10 –, parece emergir desse espaço simbólico interditado, onde o sujeito que sofre não encontra amparo na fé, na medicina tampouco na comunidade. O único amparo que lhe vem ao encontro é a ressignificação da desconstrução/destruição de seu próprio corpo visando à reconstrução/renovação de sua identidade enquanto sujeito suicida.

Imagem 10 – Poema “a arte da automutilação”, de Felipe Lion (2013, pp. 24-25).



Fonte: Lion (2013).

O eu lírico que se mutila e observa o próprio corpo se fragmentar traduz, plasmada e metaforicamente, o mesmo gesto de exclusão religiosa e social que, outrora, relegava o suicida ao não-ser, isto é, a um corpo sem nome e sem lugar – este último, de modo análogo, é justamente aquilo que busca o eu lírico do poema “IX”, de Arraes (2018, pp. 64-65), o qual dá título à obra da escritora: *Um buraco com meu nome*.

No poema, a experiência do corpo fragmentado e do sofrimento interno é apresentada com tal intensidade que ressoa a marginalização histórica do indivíduo suicida pela Igreja cristã. Na primeira estrofe, o eu lírico descreve, mesmo sem saber de que se trata, aquilo que Freud

chama de pulsão [conceito a ser abordado no próximo capítulo], ao passo que diz que, “aos poucos”, foi tomado por um “veneno inoculado”, isto é, que foi introduzido (estimulado) em si por meio do Outro. Para não ampliar e desviar o foco da análise aqui proposta neste capítulo, a figura deste “Outro” pode sugerir a representação simbólica tanto de uma instância psíquica quanto da própria sociedade. Na mesma estrofe, o que antes era “veneno” passa a ser denominado como “desejo”. De qualquer forma, o eu lírico não sabe explicar, nem sequer imaginar, “quem ou o quê” motiva (estimula) essa “coisa”³³, diga-se de passagem, que preencheu seu “corpo por inteiro”.

O poema demonstra, já no próprio título, um ato masoquista³⁴, ao colocar em evidência a prática consciente e repetida da automutilação como uma forma de experienciar dor e sofrimento corporal. Esse gesto deliberado de autoflagelo ressoa com a histórica demonização do suicídio e da mutilação – neste caso, automutilação – pelo cristianismo. Ao comparar sua prática como expressão artística – “você aprimora seu corte, torna-se um esnobe / ou um artista, como queira...” –, além do fato de dar dicas ao seu interlocutor acerca do processo – “[...] você começa cortando um dedo / aí, para que ninguém repare e pergunte / você o põe de volta com alguma cola ou costura / um anel grosso e tudo está resolvido”; “então você tenta os outros dedos / das mãos, dos pés, depois... as orelhas!”; “e para órbitas vazias nada melhor do que óculos escuros” – e dos equipamentos/instrumentos necessários para tanto – “bisturis, facas para sashimi, cola cirúrgica...” –, o eu lírico faz, mesmo que inconsciente e indiretamente, referência aos chamados “manuais sobre a arte de morrer” mencionados por Minois (2018).

A ideiação suicida é nítida no início do poema, embora, ao final, se transforme em um gesto masoquista da morte de si. O eu lírico alega, na segunda estrofe, que não consegue se defender desse instinto que o conduz à morte, pois se vê sem forças para tanto e diz que já fez tudo o que podia ter feito. Desse modo, entrega-se a essa “coisa” que não sabe explicar, visto que não é um mero sentimento. É algo maior e mais introspectivo a ponto de formar um novo

³³ Abordaremos, no próximo capítulo, as instâncias psíquicas formuladas na psicanálise, mas antecipamos aqui que as traduções para o português das obras de Freud utilizaram os termos “Id”, “Ego” e “Superego” ou “Isso”, “Eu” e “Supereu” para nomear as instâncias psíquicas que, originalmente, chamam-se: “*das Es*”, “*das Ich*” e “*das Über-Ich*”, respectivamente. Sem adentrar aos conceitos psicanalíticos e observando a complexidade do exercício tradutório, em tradução livre do alemão, o termo “*das*” é o equivalente ao artigo definido “*the*”, no inglês, e “o”, em português. Já o termo “*es*” equivale ao pronome pessoal “*it*”, no inglês, porém, nem o “*it*” tampouco o “*es*” possuem tradução direta/literal para o português. Dessa forma, para traduzir “*das Es*” para o português, recorre-se a soluções aproximativas de equivalências, isto é, mantém-se o termo em latim “Id” ou opta-se pelo por “Isso”, que tenta preservar o caráter impessoal e neutro do original. Essa escolha não é apenas linguística, mas também conceitual, já que o português não dispõe de um pronome neutro que carregue simultaneamente funções referenciais e expletivas, como no alemão e no inglês.

³⁴ Termo cunhado por Richard von Krafft-Ebing, em referência ao escritor Leopold Ritter von Sacher-Masoch, em sua obra *Psychopathia sexualis* (1886) e ressignificado por Freud, na psicanálise, expandindo a compreensão para além da dimensão sexual a um contexto moral.

“Eu” em si. Essa constatação pode ser comprovada quando o próprio eu lírico afirma que os indivíduos suicidas, ele incluso, carregam-se em partes e valorizam cada pedaço de si em seus corpos, dando a essas partes/pedaços “a merecida identidade”. Ou seja, ao se automutilar, o indivíduo se refaz, se recria, renova sua identidade matando sua antiga, isto é, seu novo “Eu” (o Outro) mata seu “eu” anterior. E isso é cíclico. Desse modo, o poema homônimo da obra de Lion (2013) serve como um bom exemplo da representação do conceito de morte de si mesmo como morte simbólica do indivíduo e não como a categoria apresentada por Moreira e Bastos (2015): o suicídio consumado.

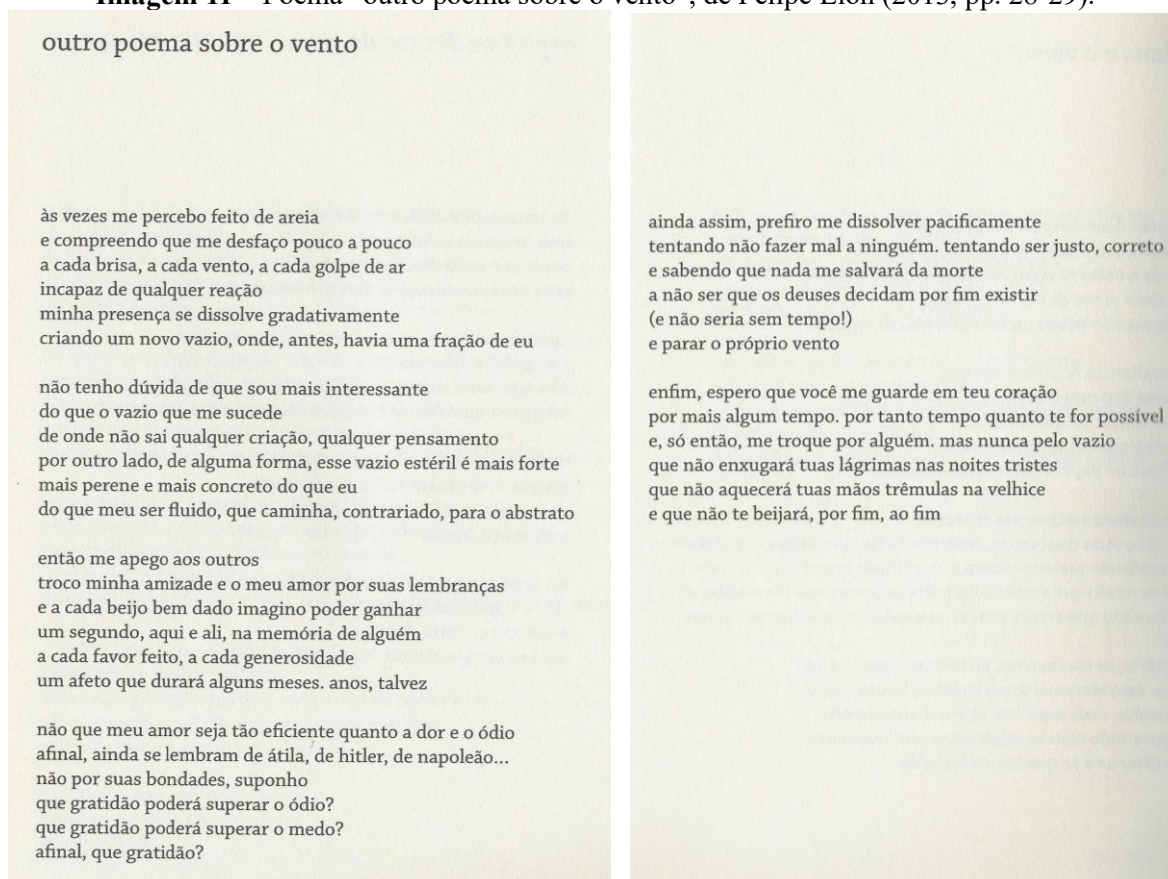
O texto consegue tanto resgatar a perspectiva histórica da condenação da Igreja cristã e da elite à (auto)mutilação – “o duro é a incompreensão das pessoas / é ter de manter em segredo o seu trabalho” – quanto apresentar a abrangência do escopo da morte de si, na qual o suicídio consumado, tal qual o termo “suicídio” de modo isolado comumente se remete, faz-se interno e não externo a ela: “e você percebe que, **ao contrário do esperado** / não se morre e nem se adoece por isso / é estranho, mas você se acostuma”. O eu lírico alega que não se trata de uma doença e é estranho não morrer, visto que este é o resultado esperado de um ato autodestrutivo como a automutilação, porém, ao adquirir essa consciência, a ação ou o ato transcende e ganha nova significação. A morte não é vista mais como algo concreto, mas como algo simbólico. Ou seja, a morte de si se torna uma categoria universal ao passo que o suicídio consumado passa a se inserir dentro dela, tornando-se singular.

O poema de Lion (2013), “a arte da automutilação”, contrasta com o de Arraes (2018), “água de coco”, nessa simbologia da morte de si, ao passo que a presença do corpo físico “vivo”, por assim dizer, não chama a mesma atenção da sociedade quanto a presença do corpo físico “morto”. Quando o corpo desaparece (suicídio consumado; corpo a ser enterrado) parece causar maior comoção do que quando o corpo permanece (ideação suicida; morte simbólica, interna).

O quarto poema que compõe essa primeira parte da obra de Lion (2013, pp. 28-29) – Imagem 11 –, “outro poema sobre o vento”, inscreve-se de forma velada na experiência do esvanecimento do eu e na consciência da finitude. O texto também serve como exemplo da morte de si mesmo de modo simbólico, ao passo que o indivíduo se percebe em constante transformação, na qual o seu “Eu”, por meio de uma metáfora da efemeridade da vida, historicamente associada ao tempo por conta do conteúdo de uma ampulheta, “se dissolve gradativamente / criando um novo vazio, onde, antes havia uma fração de eu”. Destaque para a escolha do pronome: não é “minha” tampouco é “mim”, o pronome utilizado é justamente “eu”. Não é uma mera parte de si (pronome oblíquo), trata-se de uma dissolução de si, criando um novo “Eu” (pronome reto). Isto é, não se trata de um fenômeno de passividade, mas de um

sujeito agente, de uma ressignificação para um novo indivíduo. A troca de pronomes evidencia o que a Filosofia questiona sobre o objeto ser – ou não – captado pelo sujeito ou se o próprio sujeito o constrói.

Imagem 11 – Poema “outro poema sobre o vento”, de Felipe Lion (2013, pp. 28-29).



Fonte: Lion (2013).

O eu lírico, o qual às vezes se percebe “feito de areia” e “incapaz de qualquer reação”, descreve a própria dissolução paulatina diante das forças do vento – imagem esta que remete ao desgaste existencial e ao sentimento de impotência frente à vida. Há um ditado popular que diz: a vida é um sopro. Se, no imaginário ocidental, o sopro é o elemento que inaugura a vida, no poema, ele é também aquilo que a consome, dissolvendo lentamente o eu. Essa dialética entre criação e destruição sublinha a consciência da finitude: viver é, desde sempre, desfazer-se. À metáfora do vento, o eu lírico contrapõe uma tradição histórica que concebe o suicídio como um gesto abrupto, ao passo que percebe a existência como um processo contínuo de esvaziamento, em que, “a cada brisa, a cada vento, a cada golpe de ar”, tem-se uma pequena antecipação da morte.

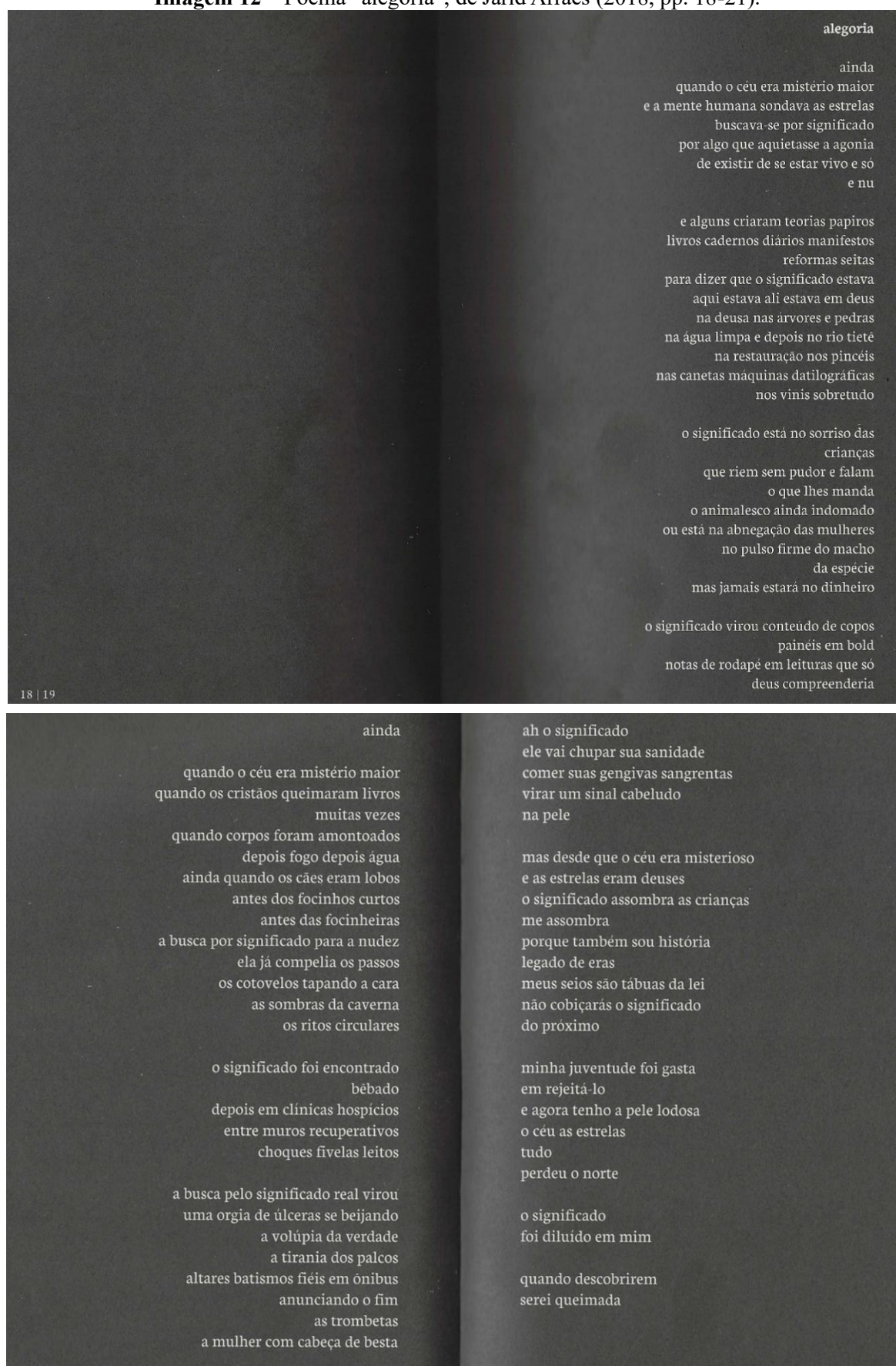
Nos versos centrais, a tentativa do eu lírico de se apegar aos outros – “então me apego aos outros / troco minha amizade e o meu amor por suas lembranças” –, para fixar sua memória

e prolongar a própria existência, sugere um desejo de permanência, comum às representações literárias do suicídio desde a Antiguidade. Se, em obras clássicas, a morte voluntária é frequentemente justificada por honra ou glória (Catão, Lucrecia), aqui, a busca não é por heroísmo, mas por rastros de afeto, pequenos gestos que garantam sobrevivência simbólica. O contraste marcado por elementos como “amor” e “ódio” – “afinal, ainda se lembram de Átila, de Hitler, de Napoleão...” – reforça a percepção de que a memória coletiva privilegia os agentes da destruição, não os que se dissolvem pacificamente – tema recorrente nas reflexões modernas acerca do suicídio, especialmente no século XIX, quando ele passa a ser compreendido como expressão de um mal-estar civilizatório e não apenas desvio moral.

Os versos finais explicitam uma postura ética pautada na não violência – “ainda assim, prefiro me dissolver pacificamente / tentando não fazer mal a ninguém, tentando ser justo, correto / e sabendo que nada me salvará da morte” –, que ecoa concepções modernas do suicídio como gesto íntimo, silencioso, particular, diferentemente dos sacrifícios heroicos ou vingativos do passado. O eu lírico aceita a inevitabilidade da morte, mas suplica por ser guardado no coração do outro – “enfim, espero que você me guarde em teu coração” –, gesto este que lembra as cartas, confissões e testamentos deixados por suicidas, cuja função é garantir alguma continuidade simbólica no mundo dos vivos.

A morte simbólica de si também é perceptível já na primeira parte da obra de Arraes (2018), por meio de poemas como “alegoria” (pp. 18-21) – Imagem 12. O poema estabelece uma alegoria acerca do significado da vida, por meio da abertura e recorrência do termo “ainda”, de modo a mostrar uma lógica temporal na qual a humanidade retorna incessantemente às mesmas inquietações fundamentais. O termo age como percepção de uma estrutura cíclica da experiência humana.

Imagem 12 – Poema “alegoria”, de Jarid Arraes (2018, pp. 18-21).



Fonte: Arraes (2018).

O termo “significado” assume caráter polissêmico de modo metafórico. Aqui, inclui-se à essa polissemia, a alegoria do significado à morte de si. Esse espaço de sombra na primeira página do poema pode ser lido como representação daquilo que, no sujeito, ainda não foi nomeado, um “não-lugar” – se é que podemos assim dizer por hora – no qual o mistério do existir antecede a razão. O verso inicial sugere a continuação dessa obscuridade quase onírica, visto que “ainda / quando o céu era mistério maior / e a mente humana sondava as estrelas / buscava-se por significado”, ou seja, o universo ainda é desconhecido, tanto o cosmos quanto o universo psíquico do ser humano. Há, desse modo, a sugestão de continuidade mesmo que no “início” do poema, visto que ele “começa” com o advérbio “ainda”, demonstrando que há algo anterior e que “isso” [intrigantemente sugestivo³⁵] perdura “ainda” até o presente momento.

Há, nesse ponto de partida do poema, um eco de um cosmos em estado de gestação, quando o humano, “nu” e “só”, ainda tateava o próprio significado de sua existência. Assim, o preto que inaugura o poema sugere o indizível, aquilo que precede a consciência. Toda a composição do poema se organiza em torno da busca incessante por um “significado”, termo este que se repete como um refrão de desejo e de desespero. Como o ponto de partida das análises do presente capítulo não é sob uma perspectiva psicanalítica, mas sim histórica, esse movimento repetitivo não será lido à luz da teoria freudiana da compulsão à repetição. Distanciemo-nos, por hora, da psicanálise e retomemos a historiografia, em que as áreas do conhecimento volta ou outra retornam ao questionamento filosófico na tentativa de tentar explicá-lo: qual é o sentido da vida? Esse retorno ao significado em cada estrofe do poema confere alegoricamente a dificuldade – ou impossibilidade – de fixar um sentido único. Quanto mais o sujeito tenta nomear o mundo, mais se aproxima da dissolução desse significado.

O poema inicia demonstrando que desde quando se tem registro, o homem busca compreender sua própria existência, sua história, sua origem. Segundo o eu lírico, “alguns criaram teorias papiros / livros cadernos diários manifestos / reformas seitas”, tudo isso “para dizer que o significado estava / aqui estava ali estava em deus / na deusa nas árvores e pedras / na água limpa e depois no rio tietê / na restauração nos pincéis / nas canetas máquinas datilográficas” e, mais importante, “nos vinhos”. É interessante observar o grau hierárquico e

³⁵ Como mencionado anteriormente em outra nota de rodapé, sugestivo pelo fato de que, em português, não há tradução literal para o termo no qual pretendemos chegar. Mas para título de exemplificação, fiquemos com a seguinte comparação entre idiomas latinos e germânicos: i) Português → É o lugar.; ii) Espanhol → Es el lugar.; iii) Italiano → È il luogo.; iv) Francês → C’est l’endroit.; v) Inglês → It is the place.; e vi) Alemão → Es ist der Ort. Percebe-se que os dois idiomas de origem germânica se utilizam de um pronome impessoal para a conjugação do verbo ser. O único idioma de origem neolatina que mantém um pronome impessoal é o francês, nos demais aqui citados (português, espanhol e italiano), há a elipse do sujeito por meio da omissão do pronome pessoal, visto que não há necessidade, pois o próprio verbo indica a pessoa do discurso. Mas isso gera um problema de tradução. Eis o resgate ao latim, idioma no qual a oração utilizada como exemplo seria traduzida como: **Id** est locus.

cronológico que o eu lírico se utiliza para representar a importância de cada meio na tentativa de explicação da vida. A planta aquática utilizada na Antiguidade pelos egípcios para a documentação dos textos da época, servindo como precursor do papel, assume o primeiro lugar, demonstrando que, na Antiguidade, surgiram várias teorias sobre a vida e sobre a morte e elas foram registradas, inicialmente, em papiros. Na sequência, tem-se a evolução para o papel, proporcionando a criação dos livros. Depois, dos cadernos. E aí se tem um giro para o aspecto pessoal, pois cadernos e diários são instrumentos de registro mais intimistas, nos quais o indivíduo busca, na solidão da escrita, conferir sentido à própria subjetividade. Em seguida, há o retorno ao coletivo, porém com olhar crítico e mobilizante, visto que manifestos e reformas religiosas, por sua vez, representam tentativas coletivas de atribuir um significado transcendente à existência. Esse poema dialoga diretamente, nesse contexto, com “uma mulher pergunta” – Imagem 4 –, ao passo que o eu lírico, analogamente, faz-se o mesmo questionamento: “de que adianta”?

O eu lírico, em “alegoria”, acompanha o percurso da História, do papiro à máquina de datilografar, simbolizando que, mesmo com os avanços tecnológicos, a pergunta permanece a mesma: qual é o sentido? Essa busca, no entanto, desloca-se continuamente durante o texto: de deus (qual ou quais não se sabe) às deusas, das árvores e pedras (elementos da Natureza) ao rio Tietê. Neste caso do rio, a sinédoque é utilizada de modo que o rio Tietê (singular) sirva como símbolo da degradação ambiental e da complexidade urbana de modo geral, não somente em São Paulo, mas em todos os lugares do mundo (universal). O teor subjetivo posto como símbolo mor da representação se encontra “nos vinis sobretudo”. O vinil é símbolo que faz referência à Música, a qual, mais uma vez por sinédoque, representa as expressões artísticas de modo geral, visto que falar em livros nesse contexto indagador histórico-filosófico, remeter-se-ia, provavelmente, a obras teóricas e não literárias em primeira instância. A arte, portanto, surge como último refúgio de sentido, um espaço onde o significado ainda parece residir de forma mais autêntica e menos corrompida pelas instituições ou pela instrumentalização racional.

É evidente o posicionamento do eu lírico nesse emaranhado de impulsos na tentativa de responder ao questionamento inicial, que é o da recusa à redução da existência à lógica mercantilista: “mas jamais estará no dinheiro”. Para contrapor essa mercantilização da existência, o eu lírico destaca diversos significados. Primeiramente, estaria ele “no sorriso das / crianças / que riem sem pudor e falam / o que lhes manda / o animalesco ainda indomado”. Desse modo, o sorriso de uma criança reflete a pureza do ser humano cuja essência ainda não foi corrompida pela sociedade. Na sequência, alega que poderia estar “na abnegação das mulheres / no pulso firme do macho / da espécie”, ou seja, na luta das mulheres contra o

machismo estrutural. Pode o significado estar em tudo isso, só não pode estar no dinheiro, caso contrário, o próprio significado estaria corrompido.

Entretanto, o eu lírico demonstra, nesse jogo de alternância de realidades/contextos/interpretações pode banalizar esse significado. Para a voz poética, o sentido da existência humana “virou conteúdo de copos / painéis em bold”, retratando como o indivíduo contemporâneo dá maior valor, por vezes, a futilidades e à superficialidade das coisas. Quando se tem “notas de rodapé em leituras que só / deus compreenderia”, sugere-se uma referência ao âmbito acadêmico, visto que notas de rodapé são mais comumente encontradas em textos formais – como este trabalho. Essa asserção do eu lírico indica duas problemáticas: i) textos de baixa qualidade, que acabam sendo ignorados devido ao descrédito dos pares ou ii) textos de extrema complexidade, que também acabam não servindo para a população de modo geral, apenas para uma parcela da academia.

Novamente (ou melhor, “ainda”), a história da humanidade é evocada e narrada como uma sucessão de violências: a queima de livros por autoridades que os julgavam serem obras perigosas ou dissidentes; o amontoamento de corpos em valas comuns e enterros em massa durante grandes crises humanitárias, como guerras, genocídios, epidemias, desastres naturais etc.; o fogo e a água como elementos de destruição naturais; a seleção artificial, na qual o homem confere ao animal características que sejam úteis ou agradáveis para os humanos – mesmo correndo riscos, como é o caso da necessidade de se utilizar “focinheiras” para cães de raças perigosas, como o Pit Bull, por exemplo; as regras sobre a exposição do corpo, que leva o ser humano a se cobrir, a criar sombras e ritos na tentativa desesperada de conferir dignidade ao que é cru e exposto.

Na sequência, o poema descreve uma espiral de degeneração, ao passo que desloca o significado ao indivíduo que “foi encontrado / bêbado”, depois confinado em “clínicas hospícios / entre muros recuperativos” e submetido a “choques fivelas leitos”. O termo “leitos” também é sugestivo, ora com significado literal: camas de hospitais, clínicas e hospícios, ora com significado figurado, simbolizando a morte.

Na estrofe seguinte, a busca, outrora sagrada, desloca-se em uma “orgia de úlceras”, na “volúpia da verdade”, na “tirania dos palcos altares”. A fé se torna espetáculo, anúncio apocalíptico em ônibus, e o significado assume uma feição demoníaca, bestial. A próxima estrofe mantém o aspecto monstruoso, porém agora na representação simbólica da luta contra monstros do imaginário cultural tipicamente gótico, como lobisomens e vampiros, os quais vão “chupar sua sanidade / comer suas gengivas sangrentas / virar um sinal cabeludo / na pele”. Essa figuralização do significado como um monstro devorador evidencia o caráter

autodestrutivo da ânsia por sentido, em que, na tentativa de capturá-lo (obter êxito no questionamento inicial), o sujeito é consumido por ele.

É nesse movimento que se inscreve a noção simbólica da morte de si. A confusão do eu lírico em “minha juventude foi gasta em rejeitá-lo / e agora tenho a pele lodosa” revela o paradoxo central da rejeição do significado. Longe de representar uma libertação, a recusa prolongada se revela um processo tão desgastante quanto a busca infrutífera. Em um mundo estruturado pela ânsia de sentido, a pura oposição não cria um novo chão para a existência, pelo contrário, condena o sujeito a um vazio. Dessa forma, a rejeição não se configura como uma alternativa ou uma saída, mas como uma variante da mesma crise, culminando na morte simbólica de si mesmo, isto é, a diluição da sua subjetividade em seu confronto com o vazio.

Retomando a historiografia novamente, de acordo com Minois (2018),

Ao contrário do Renascimento, o Grande Século tem uma visão pessimista do ser humano e do mundo, e transfere suas esperanças para o além. De vários pontos de vista, é um século de proibições e frustrações. A retomada do controle cultural e político traduz-se em uma maior exigência de rigidez moral e um formalismo seco que marcam o espírito clássico em todas as esferas. Este mundo é mau e deve ser disciplinado à espera da única vida verdadeira, a do além. A vida neste mundo nada mais é do que uma breve passagem, que devemos realizar na mais absoluta indiferença, com os olhos fixos no fim tão desejado: a morte e a vida eterna. Nessa extenuante corrida de obstáculos que é a vida diária, é proibido trapacear e pegar um atalho para o além (Minois, 2018, p. 217).

Na sequência, Minois (2018) descreve que o surgimento do termo “suicídio” ocorre na transição do Grande Século ao Iluminismo. Em 1643, Sir Thomas Browne cunha o termo oriundo do latim “*sui*” (si mesmo) e “*caederes*” (homicídio), na obra *Religio Medici*; nos anos seguintes ocorre o debate acerca do ato; depois, estudiosos se debruçam para compreender o fenômeno e, por conseguinte, há a consolidação do neologismo por volta de 1737, por menção do abade francês Desfontaines, em meio aos debates acerca do “mal inglês”:

Todos esses suicídios, amplamente difundidos e comentados pela imprensa, produzem uma forte impressão. Em 1702, John Evelyn anota em seu *Journal* [Diário]: “É uma coisa triste pensar em todos aqueles que se mataram neste país nos últimos quinze ou dezesseis anos”. O comentário coincide com o começo do aumento do número de suicídios relatados pelas *bills of mortality*, doravante estampadas nos jornais. Portanto, parece que os suicídios célebres são o reflexo e a ilustração de uma onda de fundo, de uma tendência profunda e tipicamente inglesa. Nasce assim o mito do “mal inglês”, oficializado pelo livro *The English Malady, or a Treatise of Nervous Diseases of all Kinds* [A doença inglesa, ou um tratado de doenças nervosas de todos os tipos], do médico George Cheyne, publicado em 1733. [...] Esse mito do Iluminismo só irá desaparecer com a chegada das estatísticas modernas” (Minois, 2018, p. 223).

No percurso histórico da morte voluntária até a consolidação da terminologia, foi a partir do século XVII e, sobretudo, ao longo do século XVIII, o Ocidente começou a nomear, comentar, debater e estudar o gesto suicida, demonstrando, assim, que a nomenclatura não constituiu apenas um marco lexical, mas o início de uma transformação profunda no imaginário europeu. A consolidação desse neologismo fez com que o ato deixasse de ser descrito prioritariamente em categorias teológico-jurídicas e passasse a ser compreendido como uma decisão individual e, portanto, passível de análise secular. contar, comentar e enquadrar o gesto suicida em categorias (filosóficas, médicas, estatísticas) que relativizavam o monopólio teológico e jurídico sobre o tema. No que diz respeito à proliferação de tratados pró e contra o suicídio, Minois (2018) apresenta algumas obras que se propõem a debater a questão em razão dos “avanços do ‘deísmo’, do ‘livre pensar’, do ‘ateísmo’ e do ‘espírito filosófico’” (Minois, 2018, p. 262). Ao discorrer sobre a obra *La Religion vengée* [A religião vingada], de autoria coletiva, publicada em 1757, o historiador destaca “dez objeções que os defensores do suicídio poderiam fazer, e as respostas que lhes devem ser dadas” (Minois, 2018, p. 263) – Quadro 3:

Quadro 3 – Argumentos pró e contra o suicídio na literatura religiosa e filosófica do século XVIII.

OBJEÇÕES	RESPOSTAS
1) A lei não proíbe o suicídio, pois continua havendo exceções.	As exceções são previstas justamente para defender a vida.
2) A busca da felicidade é mais importante que o amor pela vida.	O suicídio conduz à infelicidade eterna.
3) Nosso corpo é desprezível.	Ao conservá-lo, temos a possibilidade de sofrer e, portanto, de ser mais virtuosos.
4) Não causamos nenhum mal à alma nos matando, já que ela é imortal.	Nós a privamos do prazer da virtude.
5) A vida é um presente, mas podemos renunciar a um presente se for preciso pagar muito caro por ele.	A felicidade eterna nunca é cara demais.
6) O suicídio permite evitar crimes.	É o mesmo que dizer que podemos nos envenenar para evitar a doença.
7) Todos os povos praticam o suicídio.	Todos os povos esclarecidos o condenam.
8) A natureza nos induz a evitar o mal.	Se Deus quisesse nos chamar para si, ele simplesmente nos faria morrer.
9) Matar-se é um ato de coragem.	É um ato de covardia ou de loucura.
10) Quando Deus, proprietário da casa que é nosso corpo, estraga essa casa destruindo nossa saúde, é sinal de que o locatário deve desocupar o local.	Não somos locatários de nossos corpos, e sim zeladores, encarregados de tomar conta da casa.

Fonte: Minois, 2018, pp. 263-264.

Minois (2018) identifica um indício claro, sobretudo a partir da primeira metade do século XVIII, de um movimento que surge em confronto direto com a circulação de ideias deístas, com o livre-pensamento e com a autonomização progressiva da razão frente à autoridade teológica. O historiador observa que, na Inglaterra, a produção de obras antissuicidas se intensificou nesse período à medida que o gesto passou a ser discutido fora do enquadramento estritamente teológico, ainda que a condenação religiosa permanecesse dominante. Para o autor, a necessidade de refutar, classificar e responder questões acerca desse tema confere o valor sintomático à proliferação dos tratados. O suicídio já não mais poderia ser visto como pecado evidente ou crime indiscutível, mas como questão que exigia argumentação, debate e categorização racional. Mais adiante, Minois (2018) discorre sobre a associação entre suicídio e loucura. Para o historiador,

[...] avança entre muitos filósofos a ideia de que o suicídio é um caso de loucura ou de disfunção psicológica, pertencendo, portanto, muito mais ao campo da medicina do que ao campo da justiça ou da religião. [...] Além das causas psicológicas, todos os excessos das paixões e das atividades físicas e mentais são considerados fenômenos que perturbam o cérebro e podem gerar melancolia e mania suicida. [...] Quando lemos *Essai sur les opérations de l'entendement humain* [Ensaio sobre as atividades do entendimento humano], de Jean-François Dufour, publicado em 1770, nos perguntamos como ainda podem existir pessoas equilibradas quando cada função fisiológica se tornou responsável pela hipocondria, pela melancolia, pela mania, pela histeria, pela loucura [...] nosso humor é controlado pelo papel desempenhado por dois princípios contraditórios: 'O primeiro é uma luz pura acompanhada de calma e serenidade, uma fonte salutar da qual emanam a ciência, a razão e a sabedoria; o outro é um falso clarão que só brilha por meio da tempestade e na escuridão, uma torrente impetuosa que avança e provoca à sua passagem as paixões e os erros'. [...] Quando os dois princípios se enfrentam com a mesma força, a tentação do suicídio vem espreitar o indivíduo [...] (Minois, 2018, pp. 300-302).

Em sua análise historiográfica acerca dessa associação, nota-se que Minois (2018) é contido em debater o tema da histeria, porém, as referências por ele utilizadas são bastante sugestivas: *Treatise of Spleen and Vapours, or Hypochondriacal and Hysterical Affections* [Tratado da melancolia e dos vapores, ou afecções hipocondríacas e histéricas], de Richard Blackmore (1725); *Traité des maladies nerveuses* [Tratado das doenças nervosas³⁶], de Whytt (1777); *De l'influence des affections de l'âme dans les maladies nerveuses des femmes* [Sobre a influência das afecções da alma nas doenças nervosas das mulheres], de Beauchesne (1783); e *A Treatise on Female, Nervous, Hysterical, Hypochondriacal, Bilious, Convulsive Diseases [...] with Thoughts on Madness, Suicide, etc.* [Tratado sobre as doenças femininas, nervosas,

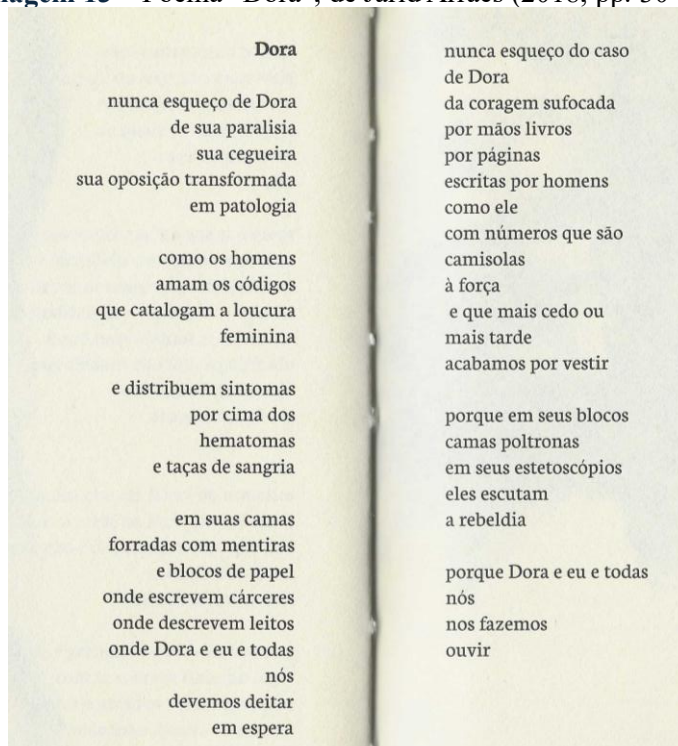
³⁶ Tradução livre.

histéricas, hipocondríacas, biliosas e convulsivas [...] com reflexões sobre a loucura, o suicídio etc.], de Rowley (1788).

Esse conjunto de obras permite observar que, ainda que o historiador seja cauteloso em tratar diretamente da histeria nesse ponto em sua obra, o contexto médico-intelectual do século XVIII estabelece uma associação implícita, porém recorrente, entre suicídio, loucura e aquilo que passa a ser nomeado como “doenças nervosas”, frequentemente codificadas em alusão ao sexo feminino. A recorrência do termo histeria demonstra uma tentativa progressiva de mover o suicídio para o campo da patologia, não de maneira neutra, mas atravessada por marcadores de gênero. Trata-se de uma fisiologia moral que atribui ao corpo feminino maior vulnerabilidade à instabilidade psíquica. Ainda que Minois (2018) não endosse essa leitura, sua documentação evidencia como o discurso médico da época contribuiu para naturalizar a associação entre fragilidade nervosa, histeria e propensão suicida, com ênfase na figura feminina, ao passo que transformava conflitos morais, afetivos e sociais em disfunções do organismo, ou mais especificamente, do sistema nervoso.

O poema “Dora” – Imagem 13 –, de Jarid Arraes (2018, pp. 30-31) destaca como essa associação ainda é atual. O texto é alusivo ao chamado Caso Dora, denominação atribuída por Sigmund Freud ao estudo clínico publicado originalmente em 1905 como *Análise fragmentária de uma histeria*.

Imagem 13 – Poema “Dora”, de Jarid Arraes (2018, pp. 30-31).



Fonte: Arraes (2018).

Dora era o pseudônimo de Ida Bauer, jovem paciente cuja análise se tornou paradigmática por evidenciar os impasses da escuta psicanalítica diante dos conflitos inconscientes. Embora classifique os sintomas como manifestações típicas de uma “*Petite hystérie*”, isto é, uma “pequena histeria” – tais como “[...] dispneia, tosse nervosa, afonia, possivelmente enxaquecas, também ânimo deprimido, insociabilidade histérica e um *taedium vitae* provavelmente não muito sincero” (Freud, 2016, 195) –, o psicanalista afirma que sua relevância reside na possibilidade de esclarecer os mecanismos psíquicos envolvidos nos quadros histéricos mais comuns. O interesse teórico do caso reside na possibilidade de examinar como sintomas ordinários se organizam a partir de conflitos inconscientes, ou seja, de desejos, afetos e lembranças que não alcançam a consciência, mas continuam a atuar sobre o sujeito. Freud (2016) mostra que tais conflitos são mantidos pelo recalque, mecanismo psíquico pelo qual conteúdos incompatíveis com a vida consciente são afastados, retornando de maneira indireta sob a forma de sintomas.

Esses conflitos se articulam à sexualidade infantil, entendida não como prática sexual precoce, mas como conjunto de investimentos afetivos e pulsionais que se formam desde a infância e influenciam as relações na vida adulta. A análise freudiana evidencia, ainda, a ambivalência afetiva, isto é, a coexistência de sentimentos contraditórios, como desejo e rejeição, os quais são dirigidos a uma mesma pessoa. Por fim, o caso se torna decisivo ao evidenciar a transferência, processo pelo qual o paciente desloca para o analista afetos e expectativas originados em relações anteriores, aspecto que, no tratamento de Dora, manifestasse de forma conflituosa e contribui para a interrupção prematura da análise que se apresenta fragmentária, visto que, “O tratamento não prosseguiu até a meta fixada, sendo interrompido por vontade da paciente ao se chegar a determinado ponto” (Freud, 2016, p. 180).

O poema de Arraes (2018) dialoga diretamente com essa problemática ao descrever a passagem do suicídio para o campo da loucura e da disfunção psicológica a partir do século XVIII. Quando o eu lírico afirma que a “oposição” de Dora é “transformada em patologia”, ecoa precisamente esse movimento histórico pelo qual gestos de recusa e resistência são reinterpretados como sintomas. A associação entre paralisia, cegueira e patologia ultrapassa o discurso médico e se apresenta como denúncia de sua lógica classificatória, isto é, da tendência de converter experiências de violência em categorias clínicas abstratas. A crítica incide sobre o caráter generificado desse processo.

A referência explícita à “loucura feminina” e “códigos que catalogam” remete diretamente ao vocabulário médico-intelectual dos séculos XVIII e XIX, tal como descrito por Minois (2018), nos quais a histeria, a hipocondria e as afecções nervosas são reiteradamente

associadas ao corpo feminino. Ao mencionar que os sintomas são distribuídos “por cima dos hematomas” e das “taças de sangria”, o poema evidencia o apagamento da violência em favor de uma leitura patologizante. Novamente, assim como nos tratados médicos da época, o sofrimento é deslocado de suas causas sociais e afetivas para o interior do corpo e do sistema nervoso, caracterizando uma neutralização política da dor.

A presença de termos imagéticos ligados à escrita (“códigos”, “catalogam”, blocos de papel”, “escrevem”, “descrevem”, “livros”, “páginas escritas”, “números”) reforça a crítica ao saber letrado e institucional que produz diagnósticos como formas de confinamento. As “camisolas à força” e os “cárceres” descritos pelo eu lírico remetem diretamente à lógica disciplinar que atravessa tanto a medicina quanto a psiquiatria nascente, lógica essa que Minois (2018) identifica como parte do processo de medicalização do suicídio e da loucura. No poema, o espaço clínico aparece como prolongamento do controle social: “leitos”, “camas”, “poltronas” e “estetoscópios” se tornam instrumentos de escuta seletiva, capazes de ouvir apenas aquilo que já foi previamente nomeado como patológico.

A estrofe final do poema rompe com a singularização do caso clínico freudiano e o converte em símbolo coletivo, denunciando como a histeria operou, historicamente, como rótulo capaz de absorver e neutralizar formas de rebeldia feminina. Se, nos tratados do século XVIII, a voz feminina é frequentemente interpretada como sintoma, no poema ela se afirma como enunciação consciente, recusando a redução do sofrimento à loucura ou à histeria. Nesse sentido, o poema subverte a associação histórica entre suicídio, loucura e gênero feminino, transformando aquilo que foi lido como patologia em gesto de fala e resistência simbólica da subjetividade.

Nesse contexto, pode-se dizer que Minois (2018) identifica a convivência entre causas consideradas “antigas” e outras percebidas como “novas”. Motivações tradicionalmente associadas à esfera moral e religiosa, como culpa espiritual, vergonha pública, perda de honra, desgraça familiar, persistem, porém passam a coexistir com explicações de natureza médica, psicológica e sociocultural. Se antes a morte voluntária era concebida majoritariamente como pecado ou como efeito de tentação demoníaca, ela passa agora a ser descrita como manifestação patológica, crise de sensibilidade ou ruptura subjetiva diante das contradições da modernidade.

1.3.3 A persistência do fenômeno na contemporaneidade e seu silenciamento

Ao tratar da permanência do suicídio entre a população comum, Minois (2018) demonstra que, apesar das transformações políticas, religiosas e científicas ocorrida ao longo

dos séculos, a morte voluntária jamais deixou de atingir as camadas populares. Mesmo quando silenciado pelas instituições ou situado às margens dos registros oficiais, o fenômeno continuou a se manifestar como prática recorrente, especialmente em contextos de extrema vulnerabilidade social. O historiador é enfático ao afirmar que,

Nada mudou desde a Idade Média: a miséria e a decadência física e moral continuam sendo as principais causas da morte voluntária entre a população rural. Existe um único elemento novo: o alcoolismo, que piora os casos de fragilidade mental. Os meios também não mudaram: enforcamento para os homens, afogamento ou veneno para as mulheres, cujo número é cinco vezes maior entre as vítimas. [...] O suicídio provoca sempre uma grande agitação na comunidade, além de estimular a formação de grandes agrupamentos de pessoas. [...] O primeiro reflexo dos familiares é o medo, e geralmente a investigação enfrenta dificuldade para começar por causa da desconfiança das testemunhas, intimidadas pelo aparelho judiciário (Minois, 2018, pp. 349-350).

A persistência do suicídio popular evidencia, segundo Minois (2018), que a repressão religiosa, jurídica e/ou moral não foi suficiente para eliminar a prática. Ao contrário, mesmo sob forte controle institucional, a morte voluntária continuou a ocorrer como resposta a situações de ruína material, isolamento social, doença e desamparo. Nesse sentido, o historiador demonstra que o suicídio popular não se inscreve prioritariamente no campo das grandes elaborações filosóficas ou existenciais que marcaram os debates das elites, mas nas dinâmicas concretas de sobrevivência cotidiana.

A partir da segunda metade do século XVIII, Minois (2018) observa uma mudança significativa na atitude social diante do suicídio no interior das comunidades. A família e as pessoas mais próximas do suicida passam, com frequência, a tentar esconder ou desculpar o ato, sobretudo quando existe o risco de exposição pública, estigmatização ou sanções indiretas. Esse comportamento revela a transferência da morte voluntária para o âmbito da vergonha. A tentativa de ocultação do suicídio aparece, portanto, como uma prática recorrente. Busca-se, sempre que possível, apresentar a morte como acidente, enfermidade súbita ou fatalidade. Essa estratégia objetiva proteger a memória do morto e, ao mesmo tempo, resguardar a família das consequências morais, jurídicas e sociais ainda associadas ao gesto, mesmo em um contexto de diminuição das condenações formais.

Esse recuo das condenações se expressa também na diminuição acentuada dos processos judiciais por suicídio. Segundo Minois (2018), os julgamentos se tornam progressivamente raros ao longo do século XVIII, sinalizando uma inflexão clara na postura das autoridades. O suicídio deixa, aos poucos, de ser tratado como crime contra Deus, passando a ser observado em um campo de tolerância ambígua e crescente indiferença institucional. Um dos indicadores

mais evidentes dessa transformação é o enfraquecimento do fator religioso na interpretação do suicídio. O historiador pontua que, diferentemente da Idade Média, o suicídio já não é automaticamente interpretado como resultado da intervenção demoníaca. A figura do diabo, tão presente nos discursos teológicos dos séculos anteriores, perde centralidade explicativa, sendo substituída por leituras de ordem moral, social ou médica.

Essa mudança de mentalidade produz novas formas de resposta social ao fenômeno do suicídio. Minois (2018) registra o surgimento de associações voltadas à ajuda e à reinserção social dos sobreviventes, sobretudo daqueles que tentaram contra a própria vida e não obtiveram êxito. A preocupação já não recai apenas sobre a punição simbólica do gesto, mas sobre a recuperação do indivíduo. Paradoxalmente, conforme apontado pelo historiador, esse movimento de atenuação das condenações coincide com um aumento significativo dos casos de suicídio na segunda metade do século XVIII. O autor destaca que as taxas crescem justamente no momento em que o tema se torna mais visível no debate público, o que evidencia uma tensão entre liberalização do discurso e agravamento das condições sociais de existência.

No que diz respeito às classes médias e baixas, Minois (2018) pontua que as causas do suicídio permanecem fortemente ligadas às vicissitudes de um cotidiano rigoroso, árduo e cruel, a uma existência inóspita. As dificuldades econômicas, o endividamento, o desemprego, as doenças, as frustrações familiares, o alcoolismo e as humilhações sociais continuam sendo elementos recorrentes na deflagração do gesto. O historiador chama a atenção a um novo elemento: o bilhete suicida. Nesse novo contexto, os bilhetes deixados pelos suicidas adquirem relevância documental. Minois (2018) destaca que esses escritos revelam não apenas a intenção de justificar o gesto, mas também a tentativa de organizar simbolicamente a própria morte, distribuindo culpas, legados afetivos, pedidos de perdão e/ou acusações contra o mundo o qual abandona. Segundo o autor,

Na maioria das vezes, o bilhete suicida é uma maneira simples de se desculpar, mostrando que a pessoa foi induzida àquele gesto por um destino injusto. [...] Os bilhetes suicidas levam a cabo a secularização da morte voluntária, já que eliminam dela o papel do diabo, inserindo-a em uma lógica racional e humanamente explicável. O público se acostuma a ler essas cartas, a tomar conhecimento do suicídio como um fato comum, um *fait divers*, e não mais como um ato criminoso. Afirmção do individualismo e da liberdade, como também um modo de influenciar a sociedade, o bilhete suicida é típico do espírito iluminista (Minois, 2018, p. 360).

Entretanto, a ampla circulação dessas narrativas provoca reações ambíguas. De um lado, intensifica-se a curiosidade pública; de outro, cresce o temor de que a divulgação estimule novos casos – como o “Efeito Werther”, por exemplo. Não por acaso, difunde-se a ideia de que

“as pessoas se matam muito mais do que antes, e a culpa é do espírito filosófico” (Minois, 2018, p. 363). Essa percepção produziu um debate recorrente: deve-se falar do suicídio? Minois (2018) salienta que essa questão passou a dividir médicos, filósofos, juristas e governantes. Para alguns, o silêncio seria necessário para evitar o contágio moral, ao passo que, para outros, a discussão aberta seria condição indispensável para a compreensão e a prevenção do fenômeno. Segundo o historiador, na França,

[...] o acobertamento ganha corpo. Em primeiro lugar, proibindo todos os textos que fazem apologia ao suicídio. A declaração de 1757, que aplica a pena de morte a todos os autores de obras que atacam a religião, visa em particular aos livros sobre o suicídio. Alguns são queimados, como o *Système de la nature* de D’Holbach, e trechos são censurados, como uma frase do *Bélisaire* de Marmontel favorável a Catão. [...] O governo vai além, impondo silêncio em torno dos casos de suicídio: as gazetas são proibidas de falar das mortes voluntárias [...]. De fato, os jornais franceses da segunda metade do século XVIII não mencionam o assunto. É como se houvesse um acordo tácito entre as autoridades civis e religiosas e as famílias. Fim das execuções, sepultamentos discretos; o suicídio só é evocado à meia-voz. O suicídio não existe: a estratégia [...] instaura as condições ideais para a perpetuação e o fortalecimento do tabu. A postura da Inglaterra é diametralmente oposta. Ali, o suicídio é [...] exposto em todos os jornais, com inúmeros comentários que ajudam imensamente a banalizar e secularizar o fato. A expansão extraordinária da imprensa forja uma mentalidade diferente da que predomina no continente, uma mentalidade muito mais aberta e livre [...] (Minois, 2018, pp. 365-366).

No plano jurídico, esse deslocamento de mentalidade se traduz progressivamente em uma jurisprudência favorável à descriminalização do suicídio. Segundo Minois (2018), a Inglaterra se destaca por apresentar, já no século XVIII, uma postura relativamente mais liberal em relação ao tema, ainda que atravessada por ambiguidades. Na França, por sua vez, embora a resistência das instituições perdure até aproximadamente 1770, passa-se a exigir com insistência o abrandamento ou mesmo a supressão das penas aplicadas aos suicidas, o que sinaliza um claro enfraquecimento da lógica repressiva tradicional. A partir de 1780, conforme observado pelo historiador, a pressão a favor da descriminalização se intensifica de modo decisivo, sustentada por argumentos diretamente vinculados ao ideário iluminista.

Entre 1789 e 1790, imediatamente após o início da Revolução Francesa, Minois (2018) registra a publicação de ao menos cinco tratados que versam explicitamente em prol da descriminalização do fenômeno. O gesto de pôr fim à própria vida passa a ser discutido no interior dos grandes debates políticos da época, articulado às noções de liberdade, cidadania e autonomia do sujeito. O autor destaca ainda que o suicídio já se encontrava descriminalizado há bastante tempo na maior parte das colônias inglesas na América. Em contrapartida, no

continente europeu, esse processo ocorreu de modo mais lento. Segundo o historiador, as sanções jurídicas desapareceram aos poucos, variando conforme as tradições políticas e religiosas de cada Estado. Na Prússia, por exemplo, a punição legal ao suicídio desaparece já em 1751. Na Áustria, entretanto, ainda em 1787 persistia a proibição do sepultamento cristão.

Na Inglaterra, por sua vez, a descriminalização apresenta caráter mais tardio. Minois (2018) pontua que, embora o tratamento social do suicídio fosse relativamente mais liberal, as sanções jurídicas só são oficialmente abolidas em 1823, o que revela a coexistência de uma prática social mais tolerante com um aparato legal ainda repressivo. O autor observa, também, diferenças significativas nos índices de suicídio segundo os grupos sociais. As mortes voluntárias entre religiosos e filósofos permanecem estatisticamente baixas, sobretudo quando comparadas às taxas significativamente mais elevadas entre militares – categoria social fortemente exposta à rigidez da disciplina, à violência e às experiências-limite impostas pelos conflitos armados.

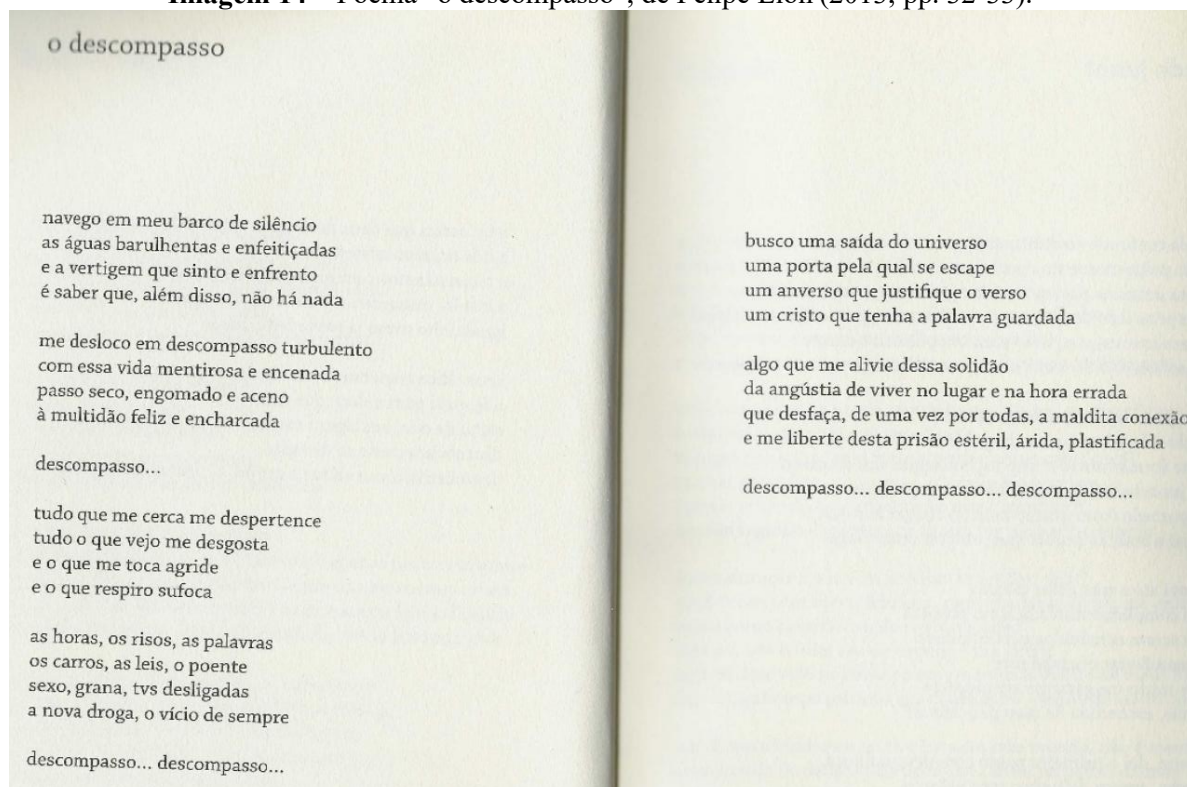
Durante a Revolução Francesa, o debate sobre o suicídio atinge seu ápice histórico de visibilidade pública. Discute-se abertamente a legitimidade do gesto, suas causas, seus fundamentos morais e suas implicações políticas. No entanto, esse mesmo período é marcado por uma crescente hostilidade dos jornais, manuais morais e discursos políticos em relação ao suicídio. Minois (2018) destaca que essa hostilidade não se explica apenas por razões morais ou religiosas, mas também por um motivo eminentemente político: o suicídio impede que o poder exerça plenamente sua autoridade sobre o corpo do indivíduo. Ao tirar a própria vida, o sujeito se subtrai do controle estatal, frustrando, assim, segundo o historiador, a possibilidade de punição como forma de exemplo à sociedade.

Paralelamente a esse movimento repressivo, a Literatura revolucionária recoloca em circulação a temática do suicídio à moda antiga, isto é, como gesto de honra, sacrifício ou protesto. O suicídio reaparece como figura simbólica de resistência, retomando modelos da Antiguidade greco-romana, em nítido contraste com a crescente tentativa institucional de silenciamento. Porém, novamente em contraste, Minois (2018) aponta que é instalado um regime de culpabilização do suicida, transferindo o que antes era relacionado ao pecado ao nível da patologia moral e mental. Nesse processo, a medicina do século XIX desempenha papel decisivo, de modo a contribuir para o redirecionamento do suicídio a um estigma de “doença vergonhosa”, ou seja, em uma patologia que deve ser ocultada, tratada em sigilo e retirada da esfera do debate público. Assim, de acordo com Minois (2018),

Sim, o suicídio existe, as estatísticas o comprovam amplamente; porém, se é possível tentar explicar suas origens, legitimá-lo está fora de questão. O suicídio é uma doença mental, moral, física e social. Pelo menos quanto a isso as autoridades políticas, religiosas e morais estão de acordo. Fragilidade, covardia, loucura, perversão: o suicídio é tudo menos uma manifestação da liberdade humana, o que os mais audaciosos pensadores entre os séculos XVI e XVIII tinham procurado sugerir. [...] O parêntese fechou; as ciências do século XX não questionaram essa postura. Contrastando com o silêncio constrangedor que se instaura em torno do suicídio, [...]. Quanto mais escondemos os suicídios concretos, mais falamos do suicídio abstrato, um sinal de que a morte voluntária continua incomodando (Minois, 2018, p. 400).

Esse longo percurso histórico, marcado pela oscilação entre repressão, tolerância ambígua, debate público e, por fim, silenciamento patologizante, permite compreender que o suicídio, longe de desaparecer com a modernidade, apenas se desloca de campo simbólico. Ao ser progressivamente retirado do debate filosófico, político e moral, bem como tomado para si pelo discurso médico, o suicídio se torna simultaneamente mais invisível no plano social e mais presente nas estatísticas. Esse paradoxo histórico fundamenta as formas contemporâneas de representação e silenciamento da morte de si. Nesse contexto, no poema “o descompasso”, de Felipe Lion (2013, pp. 32-33) – Imagem 14 –, é perceptível tal silenciamento mediante a opção da morte voluntária como forma de enfrentamento das vicissitudes de um do dia a dia.

Imagem 14 – Poema “o descompasso”, de Felipe Lion (2013, pp. 32-33).



Fonte: Lion (2013).

No poema, o eu lírico não encontra espaço legítimo para nomear sua dor, pois habita uma realidade atravessada justamente pelo silenciamento em torno do suicídio, conforme apontado por Minois (2018). O sofrimento se mostra como uma experiência que, embora reconhecível, encontra-se socialmente deslocada. Esse contexto já é perceptível logo no primeiro verso: “navego em meu barco de silêncio”. Apesar da intensidade do sofrimento melancólico que almeja uma válvula de escape, esta, pela figura da morte voluntária, foi progressivamente empurrada para a esfera da vergonha, do controle e da patologização. O silêncio, nesse caso, não se mostra como ausência de linguagem, ou seja, não se trata de uma escolha estética, mas de um sintoma histórico.

O “descompasso” que estrutura – e nomeia – o poema expressa justamente essa condição de deslocamento do sujeito em relação ao mundo social: “me desloco em descompasso turbulento / com essa vida mentirosa e encenada”. O eu lírico se apresenta como alguém cuja dor não encontra correspondência nas formas de vida disponíveis. Esse movimento ecoa a análise de Minois (2018) acerca do fechamento progressivo do debate público sobre o suicídio a partir do século XIX, quando o sofrimento deixa de ser tratado como questão moral, política ou existencial e passa a ser interpretado quase exclusivamente pela análise clínica.

O encadeamento de versos como “tudo o que vejo me desgosta / e o que me toca agride / e o que respiro sufoca” atualiza, no plano poético, aquilo que a História identifica como a persistência do sofrimento subjetivo mesmo após o silenciamento institucional do suicídio. Sofrimento este deslegitimado perante a hostilidade do cotidiano (“as horas, os risos, as palavras / [...] / sexo, grana, tvs desligadas”).

Ademais, quando o eu lírico declara buscar “uma saída do universo / uma porta pela qual se escape”, bem como a busca por “um anverso que justifique o verso” sugere a busca por um discurso que legitime a dor, um lugar simbólico onde essa experiência possa ser reconhecida. Conforme apontado pelo historiador ao longo desse percurso historiográfico, a modernidade retirou da cultura ocidental justamente esse lugar, que já foi moralizado, depois se tornou politizado e mais tarde passou a ser patologizado. Contudo, trata-se da reaparição de um desejo historicamente recalcado, o qual retorna justamente pelo fato de que o sofrimento continua operando nas mesmas estruturas de precariedade, frustração e esgotamento subjetivo. Nesse sentido, o sujeito continua sofrendo, continua desejando escapar da vida, mas já não encontra, no campo social, um discurso que reconheça essa dor como problema humano, apenas como desvio e como fraqueza.

Por fim, o refrão insistente e crescente: i) “descompasso...”; ii) “descompasso... descompasso...”; e iii) “descompasso... descompasso... descompasso...” opera como um índice

de experiência subjetiva que se repete (inclusive estatisticamente) sem encontrar resolução. Esse ritmo circular sugere o impasse histórico de que o suicídio é ao mesmo tempo combatido, patologizado, silenciado e estatisticamente crescente. O descompasso já se mostra como sendo estrutural, entre o sujeito e uma cultura que não sabe como lidar com a morte de si.

Na contemporaneidade, observa-se a intensificação da circulação social de modelos identitários – padrões de ser, agir e se apresentar que se transformam com rapidez e se disseminam amplamente por meio das mídias e das redes digitais. Paralelamente, multiplicam-se os dispositivos de exposição de si, que estimulam o sujeito a construir narrativas públicas sobre a própria vida, convertendo a identidade em objeto de performance e visibilidade contínua. A subjetividade contemporânea herda, por assim dizer, os efeitos do deslocamento do suicídio para os campos da vergonha, da patologização e da interdição discursiva, consolidados a partir do século XIX.

Nesse contexto, ainda que o sofrimento psíquico seja amplamente tematizado na esfera pública, a morte de si permanece na opacidade por meio do tabu. O sujeito é convocado a se mostrar, a se narrar, a se expor, mas encontra limites rígidos quando se trata de nomear o desejo de desaparecer, de romper ou de não mais existir. Desse modo, a contemporaneidade incide no paradoxo apresentado por Minois (2018): quanto mais o tema é objetivado por estatísticas, diagnósticos e políticas públicas, menos ele se apresenta como questão simbólica, ética e existencial no espaço social. A morte de si, reduzida à condição de categoria patológica, perde visibilidade como problema humano compartilhado e permanece circunscrita aos discursos técnicos, ainda que continue a se manifestar de forma concreta nas trajetórias individuais atravessadas pelo colapso subjetivo e pela fragilização dos laços sociais.

1.4 SUICÍDIO E LITERATURA: UMA REVISÃO DO ESTADO DA ARTE

Ao realizar uma revisão de literatura para um levantamento de pesquisas que discorreram sobre a temática aqui abordada, utilizamos o Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES. Como descritores, utilizamo-nos das seguintes entradas na barra de pesquisa: “suicídio e literatura”. A busca retornou um quantitativo de 261 resultados. É claro que – às vezes se faz necessário destacar o óbvio – a palavra “literatura” não se refere apenas ao uso estético da escrita, confiando um conjunto de obras literárias – canônicas ou não – de um determinado país. Sabe-se que o termo “literatura”, enquanto descritor em uma pesquisa como essa, pode – e certamente irá – retornar resultados referentes a obras científicas, filosóficas, médicas etc., que versam sobre questões outras, como a literatura do direito, a literatura da medicina, a literatura

da física, assim por diante. Desse modo, esse número resultante da pesquisa (261) não faz jus apenas a trabalhos que dizem respeito à Literatura. A página da CAPES proporciona uma filtragem dos resultados por “tipo”, “ano”, “autor”, “orientador”, “banca”, “grande área do conhecimento”, “área do conhecimento”, “área de avaliação”, “área de concentração”, “nome do programa”, “instituição” e “biblioteca”. Mediante essas opções, ao refinarmos a pesquisa com filtros relacionados a “ciências humanas”, “linguística, letras e artes”, “psicologia”, “letras”, “psiquiatria”, “linguística e literatura”, “estudos literários” e “teoria literária”, por exemplo, o quantitativo reduziu para 16 (dezesesseis) resultados – Quadro 4 – especificamente referentes à temática, sendo 14 (quatorze) trabalhos de mestrado e 2 (dois) de doutorado. A saber:

Quadro 4 – Lista de dissertações e teses sobre suicídio e literatura, disponíveis no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES.

Autor	Título	Ano
ORNELLAS, Barbara Coutinho	Tradição e modernidade em Gota d'água, de Chico Buarque e Paulo Pontes. (Dissertação)	2023
HERCULANO, Janaina Smith Dias	Cerrar os olhos: as entrelinhas da dor na literatura de Lygia Bojunga. (Dissertação)	2023
SANTOS, Jhenifer Emanuely Rodrigues dos	Da sagacidade no olhar à engenhosidade da escrita: as masculinidades negras suicidas tensionadas nas escritas contísticas de Olhos d'água, de Conceição Evaristo. (Dissertação)	2023
RODRIGUES, Danielle Santos	Escrever a morte para sobreviver: uma literatura suicida em Sérgio Sant'Anna. (Tese)	2022
RIBEIRO, Carmina Monteiro	Realismo e fantasia no tratamento de temas fraturantes em Sapato de salto e Corda bamba, de Lygia Bojunga. (Dissertação)	2022
BATISTA, Ana Heloise	As representações da mulher no romance Aurélia, de Délia (Maria Benedita Bormann). (Dissertação)	2022
GULICZ, Igor da Rocha	O nada risível: sobre o riso e o absurdo em Glória (2012), de Victor Heringer. (Dissertação)	2022
ALMEIDA, Adriana Soares de	A morte de si pelo sertão da memória: uma análise do universo literário de Antônio Torres. (Tese)	2021
FARIA, Cinthia Lima de	Silvia Plath entre a Redoma de vidro e seus diários: a escrita e a inscrição do sofrimento. (Dissertação)	2021
PINTO, Luisa de Almeida Lirio	A autoficção e a ética: considerações sobre o narradorperformativo lisiano. (Dissertação)	2021
CAPUTO, Elieni Cristina da Silva Amorelli	Corpos do fantástico: o duplo em “William Wilson”, de Poe, “O espelho”, de Machado de Assis e O médico e o monstro, de Stevenson. (Dissertação)	2021
OLIVEIRA, Laura Conrado Dias de	Perfil das protagonistas na literatura jovem (2010-2019): uma análise de narrativas das editoras Galera e Verus. (Dissertação)	2021
GATTI, Priscila Vargas	O suicídio na literatura: uma análise discursiva crítica. (Dissertação)	2020
OLIVEIRA, Hider Araujo de	As percepções do medo e da morte nos contos de Lygia Fagundes Telles. (Dissertação)	2019
SANTOS, Andre Luiz Vieira dos	A invenção da própria morte ou a fadiga da vida, em Hubert Aquin. (Dissertação)	2017

ALVARENGA, Aracelly Galvino	O suicídio como radicalização do ato de não mais escolher: um estudo a partir do entrelaçamento entre filosofia e literatura em Sartre. (Dissertação)	2015
--------------------------------	---	------

Fonte: Levantamento realizado pelo autor com base nos dados disponibilizados pela CAPES em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/>.

Ornellas (2023) apresenta uma leitura da peça *Gota d'Água*, na qual o mito de Medeia é reinscrito no corpo de uma mulher periférica. A autora discorre sobre como a morte de si da protagonista revela o colapso das estruturas patriarcais e capitalistas, transformando o suicídio em gesto trágico de denúncia social e expressão de marginalização coletiva.

Herculano (2023) mostra que a literatura infantojuvenil de Lygia Bojunga desloca o tabu da morte para o campo da formação subjetiva. Temas como suicídio, violência extrema e morte provocada são tratados não como choque gratuito, mas como instrumentos de elaboração psíquica e crítica social. Ribeiro (2022) também abordou essa perspectiva, de modo a evidenciar que o uso de fantasia e realismo permite à infância confrontar traumas e experiências-limite, ressignificando o mundo e tornando o suicídio metáfora da perda de lugar e de agência social.

Santos (2017) e Santos (2023) discutem a morte voluntária em contextos de opressão racial e existencial. Santos (2017) evidencia que, em *Olhos d'Água*, o suicídio de personagens negros não pode ser compreendido como ato isolado, mas como resposta à necropolítica e à desumanização histórica, enquanto Santos (2023) ressalta a morte de si como gesto de denúncia estética, política e de resistência identitária.

Rodrigues (2022) demonstra que a escrita do suicídio nas contísticas de Sant'Anna opera como dispositivo de criação e sobrevivência: o ato de escrever-se à beira do fim impede a morte real, transformando o suicídio em recurso estético e ontológico. De modo convergente, Faria (2021) evidencia que a escrita confessional constitui uma tentativa de borda psíquica contra o desamparo, configurando a morte de si como colapso da representação, entrelaçando criação literária e autodestruição.

Gulicz (2022) investiga o riso e o absurdo como experiências-limite que se aproximam do suicídio simbólico. O riso diante do absurdo revela sujeitos que flertam com a autodestruição, experimentando a morte de si como esvaziamento identitário. Em diálogo com essa perspectiva, Almeida (2021) analisa o suicídio como elemento estruturante do sujeito sertanejo deslocado, cuja memória e desenraizamento revelam uma morte simbólica anterior à morte física, evidenciando o impacto da diáspora, do pertencimento negado e da saudade paralisante sobre a constituição identitária.

Pinto (2021) discute a morte de si em narradores-autores performáticos, atravessando limites éticos e identitários. Caputo (2021) evidencia como o duplo e o fantástico representam

fragmentos de identidade, aproximando o suicídio simbólico do colapso subjetivo. Oliveira (2021) e Gatti (2020) mostram que a morte de si em narrativas jovens funciona como construção de empatia, crítica social e formação subjetiva.

Oliveira (2019) aponta que o suicídio emerge como gesto de resistência diante do trauma e da imposição social, reforçando o caráter estruturante da morte de si. Alvarenga (2015) aproxima o suicídio da radicalização do não-agir e da liberdade negada, revelando sua dimensão teórica e existencial.

Por fim, Batista (2022) evidencia que o suicídio feminino no século XIX funciona como crítica à imposição social de papéis restritivos, revelando a morte de si como forma trágica de denúncia da clausura patriarcal.

Assim, seja pelo riso trágico, pelo trauma infantil, pela opressão racial, pela memória migrante, pela escrita confessional, pela subjetividade feminina, pelo duplo e o fantástico ou pela filosofia existencial, o suicídio e a morte de si mesmo se apresentam como pontos de convergência entre existência e estrutura, revelando não o fim do indivíduo, mas o colapso de formas de vida inviabilizadas pela ordem social.

Ao entrar com os dois descritores-chave (suicídio e poesia) no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, apenas 11 (onze) resultados retornam – Quadro 5 –, sendo 9 (nove) trabalhos de mestrado e 2 (dois) de doutorado. A saber:

Quadro 5 – Lista de dissertações e teses sobre suicídio e poesia, disponíveis no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES.

Autor	Título	Ano
RICARDO, Claudia Maria Kras	Melancolia e suicídio na poesia contemporânea de Ana C. Cesar e Torquato Neto. (Dissertação)	2023
BUZATTI, Natalia Pereira	Amor, isto não é um livro, sou eu: um estudo sobre a intimidade na poética de Ana Cristina Cesar. (Dissertação)	2023
CASTANHARO, Fernanda Rodrigues	<i>Slam</i> na sala de aula: ouvir as vozes (silenciadas) dos alunos. (Dissertação)	2023
SILVA, Erika de Andrade	Música e habilidades para vida: uma estratégia para promoção da saúde. (Tese)	2021
SIQUEIRA, Emanuela Carla	Meu nome em cada página, em cada palavra uma mentira: o caderno sobrevivente de Elise Cowen pela crítica literária feminista. (Dissertação)	2019
JÚNIOR, José Mariano Tavares	A performance do suicídio em “Ariel” de Sylvia Plath. (Dissertação)	2011
SILVA, Jaqueline Fernandes da	A imagem do suicídio nos versos de Mário de Sá-Carneiro. (Dissertação)	2011
FRANÇOSO, Márcia Elis de Lima	A presença do corpo na cena da morte: uma análise da escritura nos poemas de Ariel. (Dissertação)	2008
BARBOSA, Ellen Guilhen	A morte de Ofélia nas águas: reflexos da personagem de Shakespeare na poesia simbolista brasileira. (Dissertação)	2008

NASCIMENTO, Carla	O eclipse do sentido-poesia, melancolia e suicídio em Ana Cristina Cesar. (Dissertação)	1999
CARVALHO, Ana Cecília de	Escrita com fim, escrita sem fim: a poética do suicídio em Sylvia Plath. (Tese)	1998

Fonte: Levantamento realizado pelo autor com base nos dados disponibilizados pela CAPES em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/>.

Na pesquisa realizada por Carvalho (1998), a autora investiga a dimensão confessional e performática da escrita de Plath, mostrando que a poesia é utilizada como mecanismo para explorar a tensão entre registro da memória e dissolução do eu. A pesquisadora evidencia dois movimentos: um inicial, em que há o distanciamento do sofrimento interno por meio da escrita como força que detém a dor, e outro, nos poemas finais, em que a palavra se torna veículo direto de exposição da realidade e da escolha suicida.

Nascimento (1999) reforça a centralidade da melancolia e do desejo de morte na obra de Cesar, demonstrando como esses elementos estruturam a tensão entre linguagem e existência. A autora evidencia que a poesia da escritora funciona como espaço de confrontação com o limite entre vida e morte, em que o suicídio se torna metáfora da fragilidade da subjetividade e da exposição extrema do eu frente às pressões sociais e afetivas.

Françoso (2008) explora a corporeidade do suicídio na poesia de Sylvia Plath, evidenciando como o corpo do sujeito se torna palco da tensão entre vida e morte. A autora mostra que a voz lírica de Plath dramatiza a relação entre escritura e finitude, construindo o poema como um espaço no qual a morte é simultaneamente vivida e apresentada, transformando a corporeidade em instância estética da experiência do limite.

Barbosa (2008) discute como a intertextualidade com Ofélia, de *Hamlet*, inspira representações de dissolução e suicídio na poesia, articulando tradição literária e subjetividade extrema. A autora aponta que a figura trágica de Ofélia permite que poetas simbolistas explorem a morte e a loucura como elementos estruturantes da criação poética, demonstrando que o suicídio pode ser performado no plano simbólico e literário.

Júnior (2011) analisa como a poesia de Plath funciona como performance ritual da morte e ressurreição, manipulando memória e corpo autobiográfico para ensaiar a subjetividade. O autor demonstra que, em *Ariel*, o suicídio se articula como elemento performático que tensiona a linha entre experiência real e criação literária, revelando o espaço do poeta-perfomático e a construção do eu pela experiência da finitude.

Silva (2011) mostra que o suicídio é tematizado na obra do poeta português como performance simbólica que tensiona identidade, linguagem e destino. A autora evidencia que a recorrência da temática da morte na poesia de Sá-Carneiro reflete crises psicológicas e a

construção de uma estética do limite, demonstrando a articulação entre experiência pessoal e forma literária.

Siqueira (2019) analisa a escrita de Cowen como mecanismo de sobrevivência e resistência frente ao desamparo e marginalização. A autora pontua que a prática literária permite às mulheres da Geração Beat criar territórios de subjetivação e expressão, em que o suicídio e a violência simbólica são problematizados e transformados em criação estética.

Silva (2021) demonstra que práticas artísticas e musicais funcionam como mediação para a prevenção de sentimentos de automutilação e melancolia. A autora aponta que o engajamento com Arte e Música permite a elaboração emocional, constituindo estratégias de resistência e cuidado em contextos de vulnerabilidade psíquica. Nesse sentido, Castanharo (2023) aproxima o tema do suicídio das práticas pedagógicas, mostrando que a poesia falada e a performance poética permitem adolescentes expressarem experiências-limite. Castanharo (2023) evidencia que a literatura performática funciona como espaço de elaboração do sofrimento, consolidando a escrita e a performance como estratégias de enfrentamento da dor e resistência simbólica.

Ricardo (2023) evidencia como melancolia e desejo de morte se articulam na produção poética contemporânea, funcionando como expressão de angústias existenciais e construção estética da vulnerabilidade, sobretudo em autores submetidos às contradições da ditadura e à mercantilização da arte. Buzatti (2023) corrobora essa perspectiva ao mostrar que a escrita intimista da escritora articula a exposição do eu e o suicídio como parte de uma poética de autoexposição, na qual o risco de dissolução da identidade se transforma em potência literária.

Quando se utiliza o descritor “literatura e a morte de si mesmo” na pesquisa, o resultado – Quadro 6 – é ainda menor: 6 (seis) pesquisas, sendo 5 (seis) de doutorado e 1 (uma) de mestrado. A saber:

Quadro 6 – Lista de dissertações e teses sobre literatura e a morte de si mesmo, disponíveis no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES.

Autor	Título	Ano
MASSOTTI, Joao Paulo	A morte que não cessa: as perdas, os lutos e os traumas em Caio Fernando Abreu. (Tese)	2023
MELO, Fabiana Passos de	Além da história: romances de José Saramago que reparam nos cantos e recantos da vida. (Tese)	2023
RODRIGUES, Danielle Santos	Escrever a morte para sobreviver: uma literatura suicida em Sérgio Sant’Anna. (Tese)	2022
GUIMARAES, Thiago Maciel	Inumanos demasiado humanos: normas, fantasmas e máquinas em A desumanização e em A máquina de fazer espanhóis, de Valter Hugo Mãe. (Tese)	2022
DANTAS, Isabela de Souza	Deus, erotismo e morte: a santíssima trindade em A obscena senhora D, de Hilda Hilst. (Dissertação)	2021

CARVALHO, Alessandra Regina de	Violência, morte e silêncio em “O reino”, de Gonçalo M. Tavares: construções de personagem. (Tese)	2021
-----------------------------------	--	------

Fonte: Levantamento realizado pelo autor com base nos dados disponibilizados pela CAPES em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/>.

Massotti (2023) pontua como a morte, os traumas e os processos de luto estruturam a escrita ficcional e epistolar de Caio Fernando Abreu. O autor aponta que a morte, tanto real quanto simbólica, funciona como fio condutor das narrativas e cartas do autor, articulando experiências de perda, abandono e ruptura afetiva com a construção de uma sensibilidade literária singular. A pesquisa destaca que a consciência da finitude e da “morte-de-si” desperta, paradoxalmente, o desejo de vida, mostrando a literatura como espaço de mediação entre sofrimento e resistência. A tese corrobora perspectivas psicanalíticas e antropológicas, articulando conceitos de Freud, Becker e Morin para compreender como a escrita opera como elaboração estética e psicológica do trauma e da perda.

Melo (2023) afirma que os romances de Saramago: *Levantado do chão*, *Memorial do convento*, *O ano da morte de Ricardo Reis* e *História do cerco de Lisboa* articulam experiências humanas, relações sociais e a finitude dentro de um enquadramento literário que se distancia do romance histórico tradicional. A autora pontua que os personagens transitam entre violência, esperança e solidão, e que a morte e os limites temporais estruturam suas vivências. Por meio da análise do narrador e da subjetividade das personagens, a tese destaca como a literatura de Saramago transforma eventos históricos em experiências existenciais, mostrando o impacto da finitude e da mortalidade sobre a construção da identidade e da memória coletiva.

A pesquisa de Rodrigues (2022) já apareceu no levantamento elencado no Quadro 4.

Guimaraes (2022) pontua silenciamentos e estruturas sociais produzem a desumanização dos personagens, articulando a morte simbólica e a vulnerabilidade existencial. O autor afirma que, em obras de Valter Hugo Mãe, a morte impulsiona a construção narrativa, ao mesmo tempo em que revela os efeitos de regimes sociais opressivos sobre indivíduos. O pesquisador destaca, ainda, que a Literatura se torna espaço crítico para refletir sobre a anormalidade, o protofascismo e a perenidade das injustiças sociais, dialogando com Nietzsche, Lukács, Foucault, Derrida e Deleuze.

Dantas (2021) corrobora a análise de como vida e morte, sagrado e profano, lucidez e loucura se entrelaçam na obra de Hilst, destacando o suicídio e a morte simbólica como elementos centrais na construção da subjetividade da protagonista. A autora afirma que a escritora articula erotismo, morte e religiosidade para explorar limites existenciais, transformando a Literatura em um espaço de transgressão e reflexão sobre vulnerabilidade e

potência do eu. A pesquisa pontua referências de Bataille, Derrida, Beauvoir e Felman para interpretar como a escrita de Hilst cria tensão entre experiências extremas e elaboração estética da dor.

Por fim, Carvalho (2021) aponta como a morte e o silêncio estruturam a construção das personagens e a dinâmica narrativa. A autora destaca que o suicídio e a violência revelam, quando representados na Literatura, os limites da experiência humana e a precariedade da vida contemporânea. A pesquisa corrobora que em *O reino*, Gonçalo M. Tavares utiliza a morte como dispositivo estético e simbólico para explorar vulnerabilidade, isolamento e conflito existencial, mostrando a Literatura como espaço para reflexão crítica sobre o sofrimento e a subjetividade em contextos de opressão e desamparo.

Depreende-se dessa revisão que há certa escassez de trabalhos que se debrucem sobre a temática da morte de si mesmo – tanto simbólica/metafórica (colapso subjetivo) quanto literal/consumada (suicídio) –, principalmente no que tange à Literatura brasileira contemporânea, ainda mais especificamente nos estudos de poesia. A motivação por trás deste trabalho não é suprir essa lacuna, mas instigar futuras pesquisas de diferentes áreas do conhecimento a investigar essa relação entre a morte de si e as diversas expressões artísticas, especialmente a poesia. Isso pois, quando se fala em suicídio na Literatura, muito se discute sobre a obra goethiana, em especial *Os sofrimentos do jovem Werther*. Porém, como se pode perceber até aqui, a Literatura há muito tempo ofereceu subsídio para que fosse possível manter – e estudar – um registro histórico acerca da “morte voluntária” (Minois, 2018) e, certamente, continuará sendo campo fértil para a compreensão dos efeitos que o texto literário, em especial o poético, é capaz de produzir no sujeito-leitor. Segundo Certeau (1998),

[...] os leitores são viajantes; circulam nas terras alheias, nômades caçando por conta própria através dos campos que não escreveram [...] seu lugar não é *aqui* ou *lá*, um ou outro, mas nem um nem outro, simultaneamente dentro e fora, perdendo tanto um como o outro misturando-os, associando textos adormecidos mas que ele desperta e habita, não sendo nunca o seu proprietário. [...] a leitura se tornou há três séculos uma obra da vista. Ela não é mais acompanhada, como antigamente, pelo ruído de uma articulação vocal nem pelo movimento de uma mastigação muscular. Ler sem pronunciar em voz alta ou a meia-voz é uma experiência “moderna”, desconhecida durante milênios. Antigamente, o leitor interiorizava o texto: fazia da própria voz o corpo do outro, era o seu ator. Hoje o texto não impõe mais o seu ritmo ao assunto, não se manifesta mais pela voz do leitor. Esse recuo do corpo, condição de sua autonomia, é um distanciar-se do texto. [...] A autonomia do olho [...] faz do escrito um objeto e aumenta as possibilidades que o sujeito tem de circular. [...] é no imaginário que se estende o poder dos meios, ou seja, sobre tudo aquilo que deixa vir de si mesmo nas redes do texto – seus medos,

seus sonhos, suas autoridades fantasmadas e ausentes (Certeau, 1998, 269-272).

Para além do chamado “efeito Werther”, o efeito literário pode se manifestar como uma força de deslocamento [discutiremos este conceito freudiano mais adiante] que provoca no leitor uma experiência de confronto com a alteridade e com os próprios limites da existência. Por meio do texto narrativo, lírico ou dramático, o interlocutor é conduzido a um espaço de tensionamento entre o real e o imaginário, no qual a morte de si pode ser vivenciada não como fim, mas como possibilidade de (re)significação. Assim, o texto literário, ao mesmo tempo em que expõe o leitor à dor, à ausência e ao abismo da autodestruição, também o convida à reflexão e à reconstrução simbólica de sua subjetividade.

Ao percorrer a história do suicídio desde suas formulações coletivas e ritualizadas, bem como do conceito de morte de si a partir da Idade Média, até sua progressiva interiorização, este primeiro capítulo evidenciou que a experiência do morrer – e, em especial, da morte voluntária – acompanha as transformações mais profundas da relação do sujeito consigo mesmo e com o mundo. A análise historiográfica demonstrou que o deslocamento da morte e do espaço público para a esfera da intimidade não ocorre de forma abrupta, mas se constitui como um processo histórico de longa duração, vinculado à emergência da individualidade moderna e à crescente responsabilização do sujeito por sua própria existência. Nesse percurso, a noção de “morte de si” permite compreender como o sofrimento deixa de ser apenas um evento externo ou circunstancial e passa a configurar uma experiência íntima, inscrita no interior do sujeito. Assim, a história do suicídio revela um processo de transformação da relação do indivíduo com sua própria finitude.

A partir dessa perspectiva historiográfica, justifica-se a passagem para a abordagem psicanalítica desenvolvida no capítulo que segue. Se este primeiro capítulo reconstrói os modos pelos quais a cultura ocidental passou a conceber a morte de si mesmo como experiência individual e problemática, o segundo se dedicará a investigar os mecanismos psíquicos que sustentam esse colapso subjetivo, à luz da teoria pulsional freudiana. Desse modo, a historicização da morte de si aqui apresentada se apresenta como base conceitual para a análise da emergência da subjetividade moderna enquanto espaço de conflito, ambivalência e autodestruição.

2 PERSPECTIVA PSICANALÍTICA: A PULSÃO DA MORTE NO TEXTO LITERÁRIO CONTEMPORÂNEO

“Eu não sou médico, nem psiquiatra, nem psicanalista; eu não sou moralista, nem filósofo, nem teólogo; eu não sou etnólogo, nem psicólogo e tampouco sociólogo. Assim, eu preencho as condições necessárias, senão suficientes, para estudar os suicídios.”

(Jean Baechler)

O percurso analítico que se inicia neste capítulo propõe um deslocamento do olhar histórico-sociológico da morte de si, desenvolvido no capítulo anterior, para uma leitura que privilegia o inconsciente, o simbólico e as manifestações pulsionais que permeiam o texto literário. Se, no primeiro capítulo, o suicídio foi compreendido à luz de suas determinações culturais, religiosas e políticas, de modo a evidenciar como a moral e o poder moldaram a percepção do gesto autodestrutivo, aqui, a abordagem psicanalítica terá como propósito sondar a interioridade desse ato, não mais como fato social, mas como sintoma do mal-estar que estrutura a própria condição humana. A Literatura, nesse sentido, torna-se espaço privilegiado para a encenação desse conflito entre Eros (pulsão de vida) e Thanatos (pulsão de morte), entre a pulsão e a tendência à dissipação, a fim de revelar a dimensão simbólica do conflito entre as instâncias psíquicas freudianas.

Em consonância com a discussão estabelecida no capítulo anterior acerca do aspecto humanizador da Literatura, abordado por Candido (2012), André, Amaral e Pinezi (2020) afirmam que,

[...] quanto mais se discutir o comportamento autodestrutivo das pessoas, quanto mais forem compreendidos os porquês de elas chegarem ao beco escuro da ideação suicida, mais se poderá fazer para ajudá-las. [...] A literatura há muito vem trazendo à tona a problemática do suicídio e levando os leitores à reflexão (André; Amaral; Pinezi, 2020, p. 371-372)

Como mencionado, a proposta deste capítulo é abordar a temática do suicídio presente na Literatura por meio das obras que compõem os corpora deste trabalho, em uma perspectiva psicanalítica. No entanto, como bem destacado por André (2018),

Com a mesma constância que, em textos literários de autores e épocas diversas, aparece a questão do suicídio, também a atividade crítica se debruça

sobre o assunto à medida que o objeto contemplado o pede. Afinal, [...] um olhar sobre a questão da morte voluntária será inevitavelmente requisitado, a depender da proposta analítica que se empreenda. [...] Em face dessa constatação e considerando: i) que a crítica deve sempre se mover conforme as necessidades que o texto literário lhe impõe – pois é o objeto tratado que determina qual o melhor aporte teórico-crítico para se contemplá-lo, quais as melhores abordagens, as possibilidades de leitura, etc.; ii) que devemos, sempre que possível, evitar a rigidez de esquematizações analíticas, quando estas se transformam em macroestruturas a serem sobrepostas ao material estudado, quase sempre o distorcendo ou amputando-o para que se adeque às arestas pouco flexíveis do esquema; iii) que, não observando essas duas considerações, corremos o risco de cair na armadilha das camisas-de-força teórico-críticas, contradizendo a maleabilidade que deve ser predominante em nossa área de estudo (André, 2018, p. 1).

Assim como a leitura crítica que se fundamenta na teoria literária, também a leitura psicanalítica de uma obra poética, para se dizer o óbvio, não se restringe à identificação de traços biográficos ou à tradução direta de sintomas individuais do autor. Embora possa de fato parecer óbvio, como uma das concepções freudianas acerca das pulsões é a possibilidade de sua sublimação ocorrer nas formas artísticas, como na música, no teatro, na literatura, cabe-nos destacar que, o que se propõe aqui não é a análise dessa possível sublimação enquanto fenômeno psíquico do escritor, mas a leitura das manifestações pulsionais que emergem do próprio texto literário. A atenção se desloca, portanto, da figura autoral para o discurso poético em si, compreendido como espaço simbólico em que as forças inconscientes encontram expressão estética.

A abordagem psicanalítica permite compreender como a obra poética pode materializar, sob forma simbólica, os embates entre as pulsões de vida e de morte. A linguagem, ao mesmo tempo em que organiza o caos pulsional, deixa entrever suas fissuras: lapsos, repetições, ambiguidades, silêncios. O poema, nesse sentido, não é apenas veículo de expressão, mas espaço de conflito e de elaboração, em que o sujeito lírico, ainda que ficcional, encena o drama da divisão interna que estrutura a experiência humana.

Ao inserir os descritores “Literatura”, “Poesia” e “Psicanálise”, foram identificados 55 trabalhos acadêmicos, entre dissertações e teses. Desses, 9 foram selecionados – Quadro 7 – para compor o corpus desta pesquisa. A seleção ocorreu em duas etapas: inicialmente, foram excluídos os trabalhos indisponíveis em texto completo nos repositórios institucionais e no banco de dados da CAPES; em seguida, após a leitura dos resumos, permaneceram apenas aqueles que de fato articulavam poesia e psicanálise, sendo descartados os estudos que, embora indexados pelos mesmos descritores, não se alinhavam ao objetivo da investigação.

Quadro 7 – Lista de dissertações e teses sobre literatura, poesia e psicanálise, disponíveis no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES.

Autor	Título	Ano
LIMA, Rita Isadora Pessoa Soares de	A marca de Tântatos: O traço melancólico no texto literário. (Dissertação).	2013
MACHADO, Andreia Proença	Oswald de Andrade e a devoração crítica - poesia, psicanálise e utopia. (Dissertação)	2014
MACHADO, Renata Lisboa	Poesia e psicanálise: do poeatar sobre a infância ao (in)dizível da experiência em Manoel de Barros. (Dissertação)	2016
SOUZA, Olavo Barreto de	O gozo pela palavra nas vozes femininas paraibanas: Amneres Santiago e Regina Lyra. (Dissertação)	2017
SILVA, Anderson Marcelo da	Arte do poeatar a partir da dor: a poesia de Carmen Carneiro. (Dissertação)	2019
PAZ FILHO, Luis Alberto dos Santos	Um punhado de flores sobre um pântano atormentado: uma leitura de “Novas poesias”, de Lúcio Cardoso'. (Dissertação)	2019
SILVEIRA, Lara Cavalcante da	O amor na poesia de Hilda Hilst'. (Dissertação)	2019
WAJNSZTOK, Adriana Rabelo Borba	Olhar da inveja está entre nós. (Dissertação)	2023
TAVELIN, Cristina Martins	Os impasses do sujeito-pedra: expressões de mal-estar contemporâneo na literatura e na clínica. (Dissertação)	2023

Fonte: Levantamento realizado pelo autor com base nos dados disponibilizados pela CAPES em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/>.

Lima (2013) investiga como a tradição da melancolia, marcada por múltiplas metamorfoses, entre a medicina, arte e psicanálise, se expressa no texto literário. Partindo da estreita relação entre melancolia e pulsão da morte, tal como formulada por Freud e retomada por Lacan, a autora busca identificar um eixo constante que caracteriza o traço melancólico ao longo do tempo. Para isso, a pesquisadora articula reflexões sobre sublimação, seus riscos e sua ligação com a pulsão da morte, delimitando critérios para reconhecer esse traço na criação literária. Como estudo de caso, analisa a obra final de Sylvia Plath, em que considera especialmente visível a presença da melancolia.

Proença (2014) examina a poesia de Oswald de Andrade para compreender como o humor e a escrita de vanguarda operam como força crítica e como gesto utópico, capazes de desestabilizar sentidos fixos e renovar a linguagem. A autora articula o estranhamento freudiano – entendido como experiência que rompe certezas e suscita novas perguntas – com o ato poético e o ato analítico, ambos vistos como práticas que instauram rupturas e permitem o surgimento de novas formas de significação. Ao aproximar poesia, psicanálise e utopia, o estudo mostra que o encontro com a diferença e com as potencialidades do outro se torna elemento central para reinventar o cotidiano e ampliar as possibilidades de criação e de crítica social.

Machado (2016) investiga a relação entre poesia e psicanálise a partir da poética da infância em Manoel de Barros, articulando o tema do (in)dizível com teorias do imaginário

(Bachelard), do poético (Dufrenne) e com a psicanálise winnicottiana. Utilizando a topoanálise de Bachelard em diálogo com os conceitos de transicionalidade e espaço potencial de Winnicott, o estudo examina como a Estética da Ordinarietàade de Barros reinscreve a infância como experiência que simultaneamente amplia o dizível e preserva o indizível. A pesquisa conclui que esse encontro entre poesia e psicanálise oferece uma via ética e estética para pensar a condição humana, permitindo reimaginar a infância e aprofundar as camadas de escuta na clínica, onde a poesia barrosiana funciona como um deslocamento que renova a experiência psíquica.

Souza (2017) analisa como metapoesia e erotismo se articulam nos poemas das duas autoras. Partindo dos referenciais dos estudos literários e da psicanálise, o trabalho propõe a categoria “gozo pela palavra” para descrever um modo de escrita em que o erotismo se converte em experiência estética e afetiva, revelando a sua busca das poetisas por uma linguagem capaz de condensar prazer, criação e reflexão sobre o próprio fazer poético. A pesquisa examina a insuficiência da linguagem como tema recorrente nas duas obras, uma linguagem claudicante e quase assimbólica, discutindo como essa falta não limita, mas impulsiona a criação de novas estéticas.

Silva (2019) investiga como a poetisa paranaense transforma experiências dolorosas de sua vida em criação literária. Tomando como corpus o livro *Poemas Escolhidos*, especialmente o poema autobiográfico *O portão florido*, o estudo analisa como a realidade circundante e a tragédia pessoal da autora são reelaboradas poeticamente, resultando em um estilo singular. Articulando a abordagem imagética de Gaston Bachelard, que ressignifica conceitos psicanalíticos, com elementos da estilística e com referenciais de Freud e Lacan, buscam compreender como a dor, convertida em palavra, produz efeitos estéticos e participa da construção da literariedade de Carmen Carneiro.

Silveira (2019) investiga como Hilda Hilst elabora o amor em sua poesia, destacando a proximidade entre sua escrita amorosa e a tradição do amor cortês, herdada das cantigas trovadorescas e reelaborada em chave contemporânea. Partindo da marginalização crítica que por anos marcou a recepção da autora, o estudo mostra como sua poesia articula categorias do amor e do feminino à luz da teoria psicanalítica, de Freud a Lacan. A pesquisa discute o feminino como posição subjetiva – distinto de feminilidade e de “mulher” – percorrendo temas como a bissexualidade psíquica, o Édipo e as fórmulas da sexualização, e analisa como a dinâmica entre amante (ligada ao feminino) e amado (ligada ao masculino), proposta por Lacan, emerge na lírica de Hilst. Ao colocar em cena um amor voltado a uma figura idealizada e inalcançável,

sua poesia aponta para o irrepresentável da falta e do desejo, fazendo da experiência amorosa um enigma que convoca a interlocução entre literatura e psicanálise.

Wajnsztock (2023), investiga a inveja como um afeto estrutural do psiquismo humano, defendendo que ela é inerente à constituição do sujeito e se manifesta em diferentes intensidades e modalidades nas relações sociais. Fundamentada principalmente na psicanálise de Freud, Melanie Klein e Lacan – especialmente na noção lacaniana do olhar como objeto a –, a pesquisa discute tanto formas elaboradas de inveja quanto sua dimensão “mortífera”, marcada por agressividade e hostilidade quando não há possibilidade de mediação simbólica. Para enriquecer o debate teórico, a autora recorre ainda à literatura, à arte e à filosofia, utilizando essas expressões culturais como campo de reflexão e ilustração dos modos como a inveja atravessa a experiência humana.

Tavelin (2023) tem como objeto a investigação das manifestações de mal-estar contemporâneo que emergem na clínica e ultrapassam tanto os modelos diagnósticos tradicionais quanto as formulações clássicas da psicanálise. Para isso, a autora recorre ao campo literário, especialmente a poesia de Francisco Alvim, Rubens Rodrigues Torres Filho e Sebastião Uchoa Leite, como um espaço capaz de iluminar dimensões estéticas e paradoxais da experiência subjetiva. O trabalho parte da hipótese que a figura lírica do “sujeito-pedra”, recorrente nesses poetas, expressa formas de sofrimento psíquico características da atualidade e pode ampliar a escuta clínica. Deste modo, Tavelin (2023) articula dois eixos: discute o mal-estar na perspectiva da psicanálise como discurso crítico da modernidade, depois caracteriza a emergência do sujeito-pedra na literatura contemporânea brasileira para promover o diálogo entre esses dois campos.

Apesar de abordarem autores, afetos e perspectivas teóricas distintas, todos os trabalhos convergem na articulação entre literatura/poesia e psicanálise como via para compreender zonas limítrofes da experiência humana – sobretudo aquilo que escapa à representação plena, seja como melancolia, dor, erotismo, amor, inveja ou mal-estar contemporâneo. Em comum, investigam como a linguagem poética funciona como espaço privilegiado para revelar, deslocar ou reinscrever dimensões do inconsciente, explorando o indizível, o excesso, a falta ou o gozo como operadores estéticos e psíquicos. Esses estudos também mobilizam tanto teorias psicanalíticas clássicas (especialmente Freud, Klein, Lacan e Winnicott) quanto reflexões estéticas e filosóficas, demonstrando que a poesia pode iluminar fenômenos subjetivos que a teoria, isoladamente, não alcança. Assim, todos reafirmam a literatura como campo de elaboração simbólica capaz de ampliar a compreensão do sujeito, enriquecer a clínica e tensionar os limites entre o dizível e o indizível.

2.1 A MORTE DE SI SEGUNDO A PSICANÁLISE

A compreensão psicanalítica do suicídio emerge em um cenário intelectual marcado pela oscilação entre o enigma clínico e a elaboração conceitual. Parreira (1988) evidencia que a noção de autodestruição nasce como conceito plenamente formulado, mas como um problema clínico recorrente que atravessa a obra freudiana desde seus primórdios. Segundo a pesquisadora, Freud descobre o suicídio no entrechoque dos fenômenos clínicos: episódios depressivos, fantasias agressivas, “acidentais casuais” que revelam intenção inconsciente, “atos obsessivos autopunitivos”, “impulsos autodestrutivos” e, especialmente, configurações afetivas do luto e da melancolia.

Parreira (1988) discorre sobre o percurso em que Freud menciona o suicídio de maneira pontual e fragmentária, quase sempre como parte de processos psíquicos mais amplos e nunca como objeto de uma teoria autônoma. Nos primeiros textos, segundo a autora, as lesões corporais e “acidentes” se revelam como manifestações disfarçadas de uma intenção autodestrutiva inconsciente, de modo a sinalizar a presença de impulsos que, embora recalçados, encontram meios para se expressar. Já nos casos clínicos como o de Anna O., Dora e o Homem dos Ratos, o suicídio surge como ameaça, fantasia, gesto ou pensamento ruminativo, articulado à ambivalência afetiva e a conflitos que o sujeito não domina.

Embora o presente trabalho não se destine ao estudo da melancolia³⁷, é a partir desse estado psíquico que Parreira (1988) identifica o primeiro ponto de organização conceitual para pensar o suicídio em Freud. Em *Luto e melancolia* (1917), conforme destaca a autora, o psicanalista descreve o processo pelo qual a perda de um objeto de amor (concreta ou ideal) conduz a uma identificação do eu com esse objeto, fazendo com que a agressividade inicialmente dirigida a ele retorne contra o próprio sujeito. Assim, a autodepreciação, a culpa e a necessidade de autopunição não configuram ruptura súbita ou decisão voluntária, mas

³⁷ Em *Luto e melancolia* (1917/1996a), Freud distingue o luto da melancolia a partir da natureza da perda e do modo como ela é elaborada pelo psiquismo. Em uma leitura contemporânea, no luto, trata-se de uma perda consciente e identificável, como a morte de alguém, o fim de um vínculo, a ruptura de um ideal ou de uma posição desejada, ou seja, há a figura do objeto perdido, cuja dor, embora intensa, inscreve-se no campo das reações afetivas consideradas normais. Já a melancolia se caracteriza por uma perda cuja determinação não é inteiramente acessível ao sujeito, envolvendo um empobrecimento do eu, sensação de vazio e autorrecriminações que apontam para um conflito inconsciente. Freud (1996a) observa que, no luto, o sujeito tem consciência do objeto perdido. Na melancolia, não há essa consciência. Trata-se de uma perda de valor simbólico: uma forma de reconhecimento, uma expectativa de ser amado, uma posição que sustentava o amor-próprio ou um ideal pelo qual o eu se orientava. Quando esse suporte interno se rompe, o sujeito não consegue nomear com precisão o que lhe falta, e a perda assume a forma de um empobrecimento do eu. Surgem, assim, o sentimento de vazio, a diminuição da autoestima e as autorrecriminações. Desse modo, mais do que a perda física de alguém, a melancolia envolve a queda de um elemento estruturante na vida psíquica, cujo desaparecimento provoca um conflito que o sujeito não consegue tornar consciente.

expressão de uma ambivalência afetiva profunda, na qual amor e ódio coexistem e se voltam para dentro. Nesse contexto, o suicídio não emerge como ato deliberado, mas como desfecho extremo de um conflito inconsciente em que o eu, tomado pela “sombra do objeto”³⁸, passa a ocupar, simbolicamente, o lugar do que deve ser destruído. Observa-se que, embora o conceito de “morte de si” não tenha sido desenvolvido na teoria freudiana, essa lógica de retorno da agressividade ao próprio eu já oferece um ponto reflexão acerca das formas de dissolução subjetiva.

Pode-se dizer que, no campo nosológico contemporâneo, a melancolia se refere a um processo de perda cuja determinação é, em grande medida, inconsciente, compartilhando certos aspectos com quadros depressivos de grau moderado a grave, ao passo que o luto é compreendido como uma reação normativa à perda, não configurando, por si só, um estado patológico. Convém ressaltar, contudo, que o conceito freudiano de melancolia não se limita à descrição de sintomas depressivos, pois remete a um funcionamento (mecanismo) psíquico específico, mascado pela identificação inconsciente com o objeto perdido e pela intensificação de conflitos afetivos ambivalentes (amor e ódio). No que diz respeito ao luto, embora doloroso e marcado por retraimento afetivo temporário, é considerado um processo psíquico esperado, não sendo equiparável aos transtornos depressivos, salvo quando se prolonga ou assume características que ultrapassam o curso habitual da elaboração da perda.

Tomemos como exemplo o último o poema “alegoria” (Arraes, 2018, pp. 18-21) – Imagem 12 –, analisado no capítulo anterior deste trabalho. O crítico literário poderia realizar sua análise utilizando apenas três páginas, que constam de linguagem verbal, visto que não há ilustrações ou elementos visuais a serem acrescidas à interpretação. Entretanto, a primeira página, embora aparentemente “vazia”, é altamente representativa. O vazio também é carregado de significado à luz da psicanálise. A página em branco (ou melhor, preenchida por um fundo negro) age como uma espécie de prelúdio da dissolução do eu, inscrevendo visual e simbolicamente a tensão entre a busca pelo sentido e o esvaziamento do eu. Em termos freudianos, sugere-se que esse espaço negro cumpre um papel de origem simbólica da psique, pois não se trata de uma mera ausência gráfica, mas de um lugar psíquico, isto é, um lugar que,

³⁸ A formulação freudiana segundo a qual “a sombra do objeto caiu sobre o ego” (Freud, 1996a, p. 254), apresentada em *Luto e melancolia*, designa o mecanismo pelo qual, na melancolia, a perda do objeto não é elaborada mediante o desligamento da libido, como ocorre no trabalho do luto, mas por meio de uma identificação inconsciente do eu com o objeto perdido. Nesse processo, a instância crítica anteriormente dirigida ao objeto, direciona-se ao próprio eu, fazendo com que as autorrecriminações e a depreciação incidam sobre o sujeito. A perda do objeto se converte, assim, estruturalmente na perda do eu.

na primeira tópica de Freud, correspondia ao inconsciente e que, posteriormente, na segunda tópica, seria reformulado como id.

Em *A morte de si* (2023), Marcelo Veras trabalha a categoria “morte de si” como uma experiência existencial complexa que ultrapassa qualquer definição imediata de suicídio, o que, para este trabalho, demonstra que essa categoria exige atenção do leitor ao se deparar com tal temática. No capítulo “Desistir ou desexistir?”, Veras (2023, p. 16) inicia sua discussão discordando da máxima do *Mito de Sísifo*, de Albert Camus, ao dizer que “Não é o suicídio o problema mais sério, ele faz parte de um problema maior, que é o do mal e do sofrimento humanos.” O autor parte de uma crítica, alinhada a sua prática clínica, ao “que se fala e o que se escreve sobre o suicídio em geral”. Para o psicanalista, o debate público costuma ser moldado por discursos que reduzem o fenômeno a estatísticas, diagnósticos apressados ou julgamentos morais, enquanto a experiência subjetiva do sofrimento – que é justamente onde o suicídio se gesta – acaba sendo silenciada ou ignorada.

2.1.1 O PAPEL DA CARTA OU BILHETE SUICIDA

Veras (2023) insiste que a sociedade fala muito sobre o suicídio, mas raramente o escuta, ou seja, não percebe o que de singular o gesto carrega consigo. Nesse contexto, o autor escolhe “ler” o suicídio e não “lidar” com ele. Essa escolha lexical não é trivial. Lidar com o suicídio implica em administrar, resolver ou neutralizar o gesto. Lê-lo, ao contrário, implica escuta, interpretação e a não imposição de explicações prévias, de modo a permitir que o sofrimento singular do sujeito possa ser “lido” sem reduções, preservando a complexidade da dor e reconhecendo que cada ato suicida guarda uma narrativa própria. Em falar de narrativa, Veras (2023) convoca a Literatura, mais especificamente a machadiana, na qual as obras tratam da finitude, da ruína moral, do sofrimento humano e da relação entre razão e desespero. A menção a Machado de Assis não funciona como exemplo clínico, mas como lembrete de que a Literatura é, historicamente, um dos espaços mais profundos de elaboração da dor e do pensamento sobre a morte, no qual é possível estabelecer um diálogo com o leitor.

Esse percurso leva Veras (2023, p. 17) a uma máxima: “[...] todo suicida tem uma carta.” O psicanalista deixa claro que a carta do indivíduo suicida não configura um gênero literário, mas se tornou símbolo recorrente do gesto. Trata-se do instrumento pelo qual o sujeito deixa indícios, justificativas ou “pistas” acerca da motivação que o levou ao ato, bem como, de forma paradoxal – e um tanto poética –, permite-se continuar a viver no Outro, mesmo após a morte, não mais pela presença física, mas por meio da linguagem que endereça a quem fica. Segundo

o psicanalista, “A expectativa do encontro da carta mobiliza os afetos de todos. Todos queremos ler essa carta, a família, a polícia, a imprensa, também os escritores de romance, de novelas policiais e mesmo os poetas” (Veras, 2023, p. 18). Quando Minois (2018) cita a abordagem de William Withers acerca de seu “tratado sobre a arte do suicídio”, sintetiza informando que: “As regras básicas são: escolher um método limpo e eficaz, e **deixar um bilhete de suicida** para que a viúva possa lê-lo e relê-lo mais tarde” (Minois, 2018, p. 232 – grifo nosso).

A carta é entendida, segundo Veras (2023), como o resíduo discursivo do sujeito, o último gesto de endereçamento. Mesmo quando não é deixada na mancha do papel, ela existe simbolicamente: nos gestos, nos recados indiretos, nas mudanças de comportamento, nos pedidos de ajuda não reconhecidos. Para o autor, a carta também revela outro paradoxo: “[...] por mais que [o suicídio] seja um ato solitário, inclui o destinatário. O suicídio não ocorre sem o Outro [...]” (Veras, 2023, p. 18). A expectativa dos que ficam (familiares, amigos, interlocutores de modo geral) de encontrar a tal “carta” confirma essa estrutura. Há sempre a busca por algo que explique, traduza, esclareça o ponto impossível de tocar do sofrimento do outro. Segundo Minois (2018),

As causas comuns de suicídio nas classes médias e baixas estão ligadas principalmente às vicissitudes de um cotidiano duro e implacável. Elas não mudaram muito desde a Idade Média, mas agora as conhecemos bem melhor graças aos **bilhetes suicidas**, cada vez mais frequentes, fenômeno que não se deve apenas ao aumento do índice de alfabetização. Voltaire afirma que os bilhetes suicidas são comuns desde meados do século, e Mercier escreve em 1782: “Vários suicidas adotaram o **costume de escrever previamente uma carta** ao diretor da polícia a fim de evitar qualquer dificuldade após sua morte. Essa atenção é recompensada com a oferta de sepultura”. O suicida procura, assim, inserir seu gesto dentro de uma lógica, dar-lhe um sentido e uma continuidade, para que seu sacrifício possa ter consequências sobre as pessoas mais próximas ou sobre a sociedade como um todo, caso se trate de um motivo mais geral. Essa prática se insere, portanto, em uma abordagem racional da morte voluntária e na consideração do aspecto social do ato. [...] Os bilhetes suicidas revelam, na verdade, seu desejo de viver, ao permanecer depois da morte e ao dar a seu gesto uma eficácia que não conseguiu ter em vida (Minois, 2018, p. 359 – grifo nosso).

Nesse contexto, cabe abrir um parêntese quanto aos corpora deste estudo para introduzir um exemplo contemporâneo da simbologia da carta na Literatura. Ainda em pré-venda, o livro *Por si só* (2025), da jovem autora paranaense Bianca Parron – nosso acréscimo mais jovem (Geração Z³⁹) ao “mosaico suicidológico” proposto por André (2018) –, reúne textos que

³⁹ Em estudos históricos e sociológicos, diferentes grupos etários são nomeados a partir de marcos culturais e transformações coletivas. Entre os mais citados estão: a Geração Perdida (*Lost Generation*), formada por jovens adultos após a Primeira Guerra Mundial e marcada pelo desencanto e pela crítica à modernidade; a Geração Beat, nos EUA dos anos 1940-1950, associada à contracultura e à experimentação estética; os *Baby Boomers* (c. 1945-

tematizam anedonia, depressão, ideação suicida e morte. Entre os contos que compõem a obra, destaca-se a “Carta do e para o anonimato” (Parron, 2025, pp. 33-34) – Quadro 8 –, por incorporar, de modo ficcional, esse gesto de endereçamento que Veras (2023) identifica como estrutural no suicídio consumado.

Quadro 8 – Conto “Carta do e para o anonimato”, de Bianca Parron (2025).

Caro leitor,

eu não sei qual é o seu nome, sexo, ou a cor da sua pele, não que mude muita coisa. Comprei esse papel de carta ontem numa livraria qualquer e, quando terminar de enchê-lo com meus pensamentos, vou colocá-lo em uma prateleira no fundo da biblioteca para que a vida faça o que quiser, assim como fez comigo.

Amanhece o sol, o dia, e com ele vêm os ruídos: sobre estudo, alguém, isso e aquilo e talvez outra coisa, porém não escuto. Não passa de estática ao fundo. Em meio ao turbilhão na sala, o pensamento flui sóbrio. Tentam interromper-lhe, mas este não se permite findar, calar; ele é independente, abastado de desejo.

Não liberta a si, tampouco a mim. O fluxo contínuo e cético contraria tudo. Creio, portanto posso deixar de crer. Amo, portanto posso deixar de amar. O caráter seletivo de onde despejamos sentimentos e esperanças me persegue: “é o certo?”

Tão genérico e metamórfico é meu conceito de certo e errado que jazo no “should I stay or should I go” sobre muitas coisas há meses. Tão rasa é a certeza em minha alma que lembra um caldo fino, sopa aguada, fácil para derramar, escorrer, perder.

E com isso nasce o instinto de perdição, de andar pelas ruas cambaleando de uma decisão à outra com os modos de um bêbado até finalmente tropeçar e acabar em um canto da calçada de onde, após cair no sono, sem a mínima noção do que estou fazendo, parece impossível escapar.

Essa é a minha condição, meu *modus operandi*, e dia após dia corre a data, em um piscar de olhos passa uma semana ou mês, ou em mil anos, dez minutos. Meu acordo com o tempo

1964), vinculados ao pós-Segunda Guerra e ao crescimento da cultura de massa; a Geração X (c. 1965-1980), atravessada pelo avanço das mídias eletrônicas e por um *ethos* de ceticismo cultural; a Geração *Millennial* (c. 1981-1995), marcada pela expansão da Internet, pela intensificação da educação superior e pela transição para economias estruturadas em serviços e tecnologias digitais; a Geração Z (c. 1996-2010), socializada integralmente em ambientes digitais e plataformas interativas; a Geração *Alpha* (c. 2010-2025), composta por crianças já imersas em dispositivos inteligentes, inteligência artificial e ambientes altamente mediados por tecnologia; e a futura Geração *Beta* (2025-2039), a qual se espera crescer em ecossistemas digitais avançados, sob impacto climático intensificado e novas configurações de aprendizagem (Cowley, 1994; Willer, 2009; Howe e Strauss, 1991; Howe e Strauss, 2000; Twenge, 2014; Coupland, 1991; McCrindle, 2014; McCrindle e Fell, 2023; Cohn, 2014).

é que devo reconhecer a maleabilidade da sua natureza e a ele entrego-me, como faço agora com você.

Faça o que quiser comigo, deduza o que lhe convir. Se já passa da tarde do dia 22, minha mente finalmente encontrou o seu silêncio eterno, e é a você que entrego meus reais restos mortais, aqueles que perduram. Conto contigo para cuidar bem de mim.

Fonte: Parron, 2025, pp. 33-34.

O conto de Bianca Parron (2025) dramatiza aquilo que Veras (2023) entende como estrutura discursiva do gesto suicida, cuja materialização privilegiada é a carta (literal ou simbólica) deixada pelo sujeito suicida. O vocativo logo na abertura do conto (“Caro leitor”) comprova a máxima de Veras (2023): não há suicídio sem destinatário. Mesmo sem saber quem é esse outro, o narrador precisa endereçar a alguém aquilo que já não encontra lugar nos vínculos da vida cotidiana. É o último gesto de comunicação possível antes do silêncio absoluto.

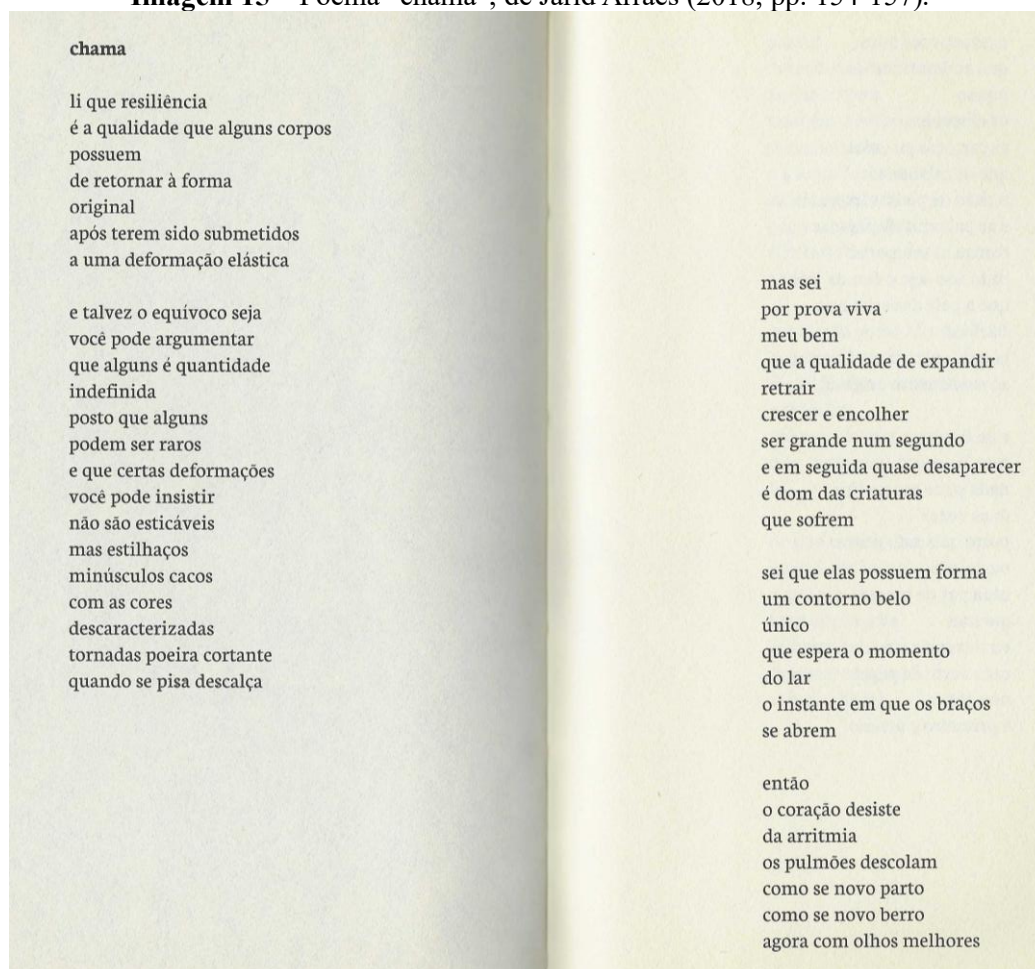
A escolha de esconder o papel da carta “em uma prateleira no fundo da biblioteca da escola para que a vida faça com ele o que quiser” descreve a dimensão paradoxal do gesto que, segundo Veras (2023), por mais solitário que seja, sempre convocará o Outro, mesmo que este seja anônimo, hipotético ou futuro. A carta é deixada para alguém, ainda que esse alguém seja um leitor imaginado. Ademais, o desfecho do conto, ao atribuir ao leitor imaginado a tarefa de “cuidar” dos “restos mortais” simbólicos, reforça a perspectiva de Veras (2023) de que a carta não resolve o sofrimento, ela o deposita no Outro, o qual passa a ser uma espécie de guardião daquilo que o sujeito já não podia carregar. Em um espaço de diálogo promovido pela Literatura, o leitor dessa carta fictícia é, também, um leitor real, revelando a força reflexiva do texto literário. A arte cria um destinatário imaginado, mas o convoca a partir de uma posição concreta: quem lê assume, inevitavelmente, o lugar daquele Outro para quem a carta foi escrita. A Literatura não apenas representa o gesto suicida nesse caso, ela redistribui suas posições enunciativas ao desfazer a distância entre testemunhar e participar. Ela obriga o leitor real a assumir simbolicamente o papel do leitor ficcional.

Se o suicídio não ocorre sem o Outro, conforme afirma o psicanalista, a Literatura é capaz de ampliar essa estrutura, ao situar o leitor dentro da cena do endereçamento, tornando-o corresponsável pelo processo de escuta e, simultaneamente, pela impossibilidade de compreender completamente o sofrimento narrado. A carta literária, nesse sentido, não só representa a dissolução subjetiva do narrador, mas faz com que o leitor se confronte com a própria insuficiência de compreender totalmente o gesto suicida. A Literatura não explica, ela

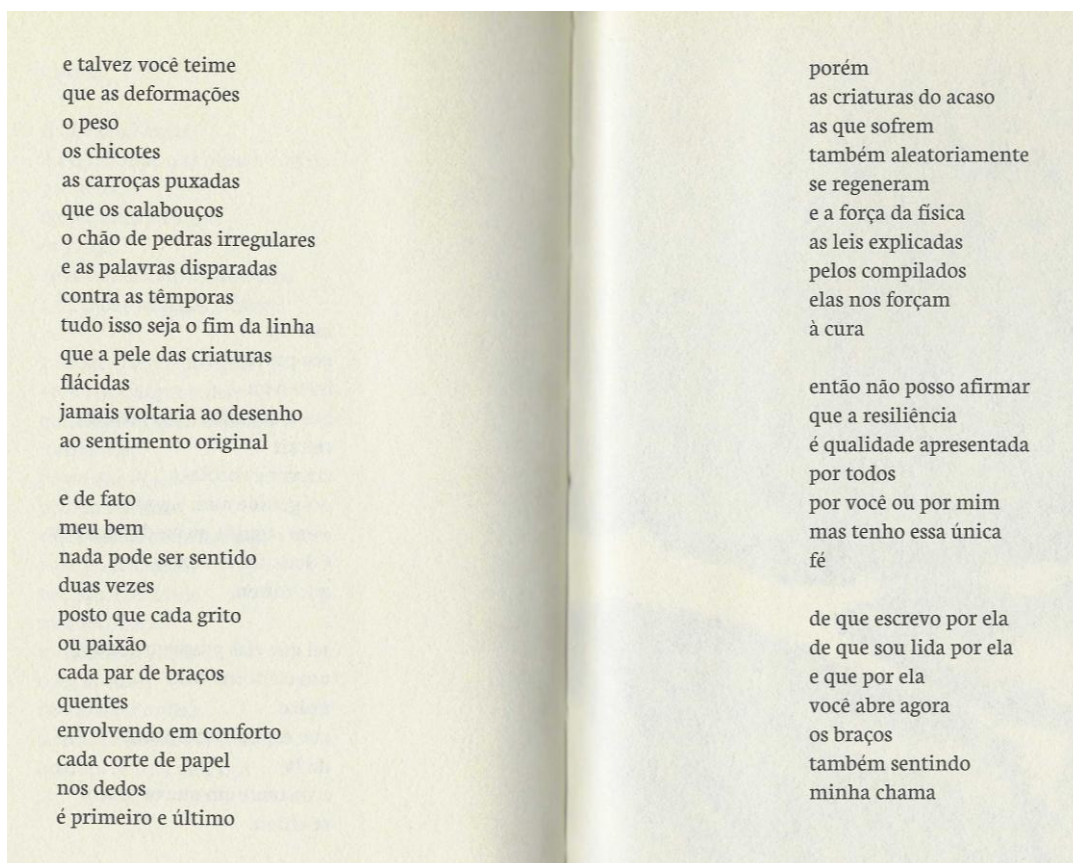
expõe, convida, desestabiliza. Ao simular a carta deixada por alguém anônimo, devolve ao leitor a experiência de lidar com o silêncio, com a ambivalência, com o não-dito.

No que diz respeito aos corpora deste trabalho, e à luz da discussão precedente sobre o elemento do bilhete ou carta como forma discursiva vinculada à experiência da finitude, observa-se a presença desse gesto epistolar em forma poética no último⁴⁰ texto da coletânea de Arraes (2018), “chama” (pp. 154-157) – Imagem 15 –, inserido no quarto eixo da obra. Não se trata de um bilhete suicida em sentido estrito, tampouco de um texto que anuncie a iminência do gesto autodestrutivo, mas de uma carta dirigida a um interlocutor específico, na qual o eu lírico reconhece a própria exaustão subjetiva. O poema se constrói, assim, como um endereçamento marcado pela consciência de uma perda já consumada no plano psíquico, aproximando-se da noção de morte de si enquanto experiência de colapso interno, anterior ou independente da morte física.

Imagem 15 – Poema “chama”, de Jarid Arraes (2018, pp. 154-157).



⁴⁰ Ressalta-se, novamente, que a obra analisada neste trabalho é a primeira versão, publicada em 2018 pela editora Ferina. A nova edição, publicada em 2021 pela editora Alfaguara, é composta por textos inéditos que aparecem logo após o poema “chama”.



Fonte: Arraes (2018).

No poema, o eu lírico se dirige a um “você” que não é genérico, mas situado na intimidade do vínculo afetivo, como indica o vocativo recorrente “meu bem”. Essa estrutura aproxima o texto da lógica da carta enquanto tentativa de sustentação de um laço diante da dissolução do eu. Diferentemente do bilhete suicida, cuja função costuma ser a de organizar sentidos finais ou justificar uma decisão iminente, a escrita no poema em questão não anuncia a morte física, mas testemunha a consciência de uma deformação irreversível do eu. O eu lírico se apresenta como alguém que já não coincide consigo mesmo e cuja forma anterior de existência foi irremediavelmente alterada, assim, não escreve para se despedir da vida, mas para nomear a impossibilidade de continuar sendo o que era.

A reflexão inicial sobre a resiliência opera como eixo conceitual e metafórico do texto. Ao evocar a definição física da resiliência – ou seja, não à capacidade de adaptação diante de adversidades, mas à propriedade de um corpo de retornar ao estado original depois de sofrer deformação –, o eu lírico introduz deliberadamente um campo de saber normativo para colocá-lo em tensão com a experiência psíquica do sofrimento. As interlocuções insistentes (“você pode argumentar”; “você pode insistir”; “e talvez você teime”) estruturam o poema como um diálogo implícito entre explicações racionalizantes do âmbito científico e a experiência subjetiva da deformação, sem que esta seja reduzida a um simples estado patológico. O que está

em jogo não é a destruição absoluta do sujeito, mas a perda de uma forma de si que não pode ser retomada.

As imagens de fragmentação (“estilhaços”, “cacos”, “poeira cortante”) não apontam para o aniquilamento do corpo ou para a iminência da morte física, mas para a decomposição simbólica do eu lírico. Trata-se de uma linguagem que traduz a experiência de esvaziamento identitário, na qual o eu se percebe incapaz de recompor a coerência anterior. Essa fragmentação não impede a continuidade da vida, mas altera profundamente o modo de existir, configurando aquilo que, ao longo deste trabalho, vem sendo definido como morte de si.

Nos versos finais, quando o eu lírico afirma escrever “por ela” e ser lido “por ela”, a escrita assume a função de bilhete simbólico. Não se trata de um adeus definitivo, mas de um gesto de endereçamento que busca garantir alguma forma de reconhecimento após a morte de si. A “chama” evocada não representa renascimento ou restauração, mas a persistência mínima de um vínculo possível, sustentado pela linguagem. Escrever se torna, assim, a forma encontrada pela voz lírica para inscrever sua perda no campo do outro, mantendo-se legível mesmo após um colapso subjetivo.

2.1.2 O SILENCIAMENTO DA MORTE DE SI PERANTE UM VIÉS PATOLÓGICO

Veras (2023) critica o modo como a psiquiatria, especialmente quando orientada apenas pela lógica da medicação, tende a calar a subjetividade ao transformar o suicídio em simples produto de uma doença – tal qual o mito da doença inglesa ou o “mal inglês”, conforme apontado por Minois (2018). Isso não significa negar a importância da psicofarmacologia, mas recusar a ideia de que ela possa substituir a escuta. Quando a medicação ocupa todo o espaço, corre-se o risco, segundo o autor, de reduzir o suicida a um conjunto de sintomas, apagando sua narrativa, sua carta, seu sofrimento e sua singularidade. A medicalização absoluta faz com que o suicídio se torne algo a ser suprimido, e não compreendido.

Essa categorização do suicídio ao estatuto de enfermidade é resultado de um longo processo histórico, tal qual delineado no Capítulo 1. Conforme demonstra Minois (2018), é sobretudo a partir do século XIX que a morte voluntária passa a ser progressivamente movimentada do âmbito religioso e jurídico, associada ao pecado e ao crime, para o domínio da patologia. Ao ser enquadrado como expressão de uma doença mental, o suicídio passa a ser interpretado sob a ótica da medicina. O suicídio se torna, portanto, um objeto técnico a ser controlado. Veras (2023) aponta uma problemática acerca dessa questão:

Em uma tentativa de associarmos o suicídio a problemas mentais, encontramos diversas estatísticas vindas da psiquiatria. [...] 37% dos casos de suicídio ocorrem entre pessoas com depressão ou os chamados transtornos de humor, e 23%, por dependência química. Aqui cabe uma reflexão. As pessoas estão tão medicadas que fica difícil saber se estamos diante de uma sociedade medicalizada ou de uma sociedade adicta. Porque hoje todos se submetem ao imperativo de alguma droga, lícita ou ilícita, que promete adequar o sujeito ao mundo, apagando suas idiossincrasias, seus sintomas, tudo o que nos torna únicos (Veras, 2023, p. 40).

À luz da medicina contemporânea, a tendência de enquadrar o suicídio quase exclusivamente como expressão de um transtorno mental levanta questões importantes sobre o risco de apagar a complexidade do fenômeno. Como observa Hwang (2018), embora a associação entre suicídio e condições psiquiátricas seja estatisticamente relevante, reduzir o gesto a um desdobramento direto da patologia implica desconsiderar fatores socioculturais, contextuais e subjetivos que participam decisivamente da motivação suicida. Assim, segundo a pesquisadora, o caráter subjetivo pode ser apagado pela linguagem tecnicista que o enquadra apenas como “caso” ou “perfil de risco”. Ainda que intervenções médicas e farmacológicas desempenhem papel relevante na prevenção e no cuidado, tratá-las como explicação suficiente obscurece a complexidade do fenômeno e pode ignorar a morte simbólica do eu em detrimento da (não) consumação do gesto suicida. Nesse contexto, Veras (2023) propõe que seja

[...] necessário analisar com cuidado os fatos que culminaram no ponto de viragem em que a proteção de si, conferida pelo amor narcísico, foi substituída pela vontade de terminar com a própria vida. [...] a decisão pelo suicídio pode acontecer em pessoas que nunca tinham pensado nisso anteriormente. [...] Meu propósito é mostrar que o que está em jogo no suicídio, na maioria das vezes, é a “morte de si”, algo bem distinto da “morte de mim”. Dizer que se trata de uma morte de si é dizer que há um assassino de si, ou seja, em muitos casos é essa *persona* que se apresenta para nós diante do espelho que se busca eliminar [...] (Veras, 2023, p. 22).

A distinção proposta por Veras (2023) entre “morte de mim” e “morte de si” permite compreender que o gesto suicida não se dirige necessariamente ao corpo físico, mas à parcela interior do sujeito que se tornou intolerável de sustentar. Trata-se de um processo silencioso, no qual o indivíduo se separa de si mesmo e tenta eliminar aquilo que reconhece como núcleo do próprio sofrimento. A “morte de si”, nesse sentido, não é a aniquilação da vida, mas a tentativa de suprimir a imagem interna que aprisiona, paralisa e/ou humilha. Essa leitura transporta o suicídio do campo das explicações moralizantes e o insere no âmbito da subjetividade, em que o conflito não se dá mais unicamente entre o sujeito e o mundo, mas entre o sujeito e algo dentro dele próprio que já não pode mais ser tolerado.

Há, portanto, uma diferença conceitual entre o que Veras (2023) formula, no campo da psicanálise, como “morte de si”, e o que foi apresentado no primeiro capítulo deste trabalho como “morte de si mesmo”, segundo Philippe Ariès (2012). Para o historiador, trata-se de uma categoria histórica que descreve o surgimento de um modo de morrer marcado pela interiorização, em que o sujeito passa a considerar a própria vida como narrativa, elabora suas disposições finais, examina moralmente seus atos e registra seu caráter identitário em sua sepultura. Na psicanálise, ao contrário, a “morte de si” não se refere à organização do morrer, mas a um processo intrapsíquico no qual o sujeito tenta, mesmo que inconscientemente, eliminar uma parte de si percebida como intolerável. Enquanto Ariès (2012) descreve uma mudança nas formas sociais da morte que atribui ao indivíduo um papel crescente no momento final, Veras (2023) demonstra um conflito interno no qual o próprio eu se torna alvo da agressividade, configurando uma experiência subjetiva que pode se expressar no gesto suicida.

A categoria “morte de si mesmo”, apresentada por Ariès (2012), evidencia um processo histórico de individualização do morrer, no qual a consciência do sujeito passa a organizar o momento final por meio de práticas como o exame moral, as disposições testamentárias e a personalização das sepulturas. Trata-se de uma interiorização situada no plano cultural. Essa interiorização encontra certa ressonância naquilo que Veras (2023) denomina como “morte de mim”, entendida como a vivência subjetiva da parte frágil do sujeito, aquela que sofre e se sente vulnerável diante do próprio desamparo. Na psicanálise, “mim” nomeia a dimensão afetiva que se retrai sob o peso do sofrimento psíquico.

2.1.3 DO PROCESSO DE DESEXISTÊNCIA À CULMINÂNCIA DA MORTE DE SI

O conceito de “desexistir”, tal qual formulado por Veras (2023) não deve ser confundido com o simples desejo de morrer, tampouco deve ser associado diretamente ao ato consumado do suicídio. Trata-se, antes de mais nada, de uma modalidade específica de relação do sujeito com a própria existência, marcada pela recusa em continuar a sustentar a posição subjetiva que ocupa na sociedade. Desexistir não é almejar a morte biológica, mas desejar retirar-se simbolicamente da cena da existência, isto é, abdicar dessa forma de existência que passou a se organizar inteiramente em torno do sofrimento. Segundo o psicanalista,

A morte é um furo no simbólico. Podemos falar muito sobre a morte [...], mas não podemos perder a dimensão de que lidamos com palavras que rodeiam a *Coisa* bruta, o sem sentido da vida [...]. Se a morte não pode ser inscrita no simbólico, ela não pode ser inscrita no relógio da vida que nos dá um antes e um depois. Ela é atemporal. “Não posso pensar que a morte será algo novo

para mim; eu já fui morta antes. Nasci, vivi e voltarei para o mesmo estado de antes de meu nascimento.” Sim, no plano pragmático a morte sempre estará para nós no futuro, mas, no fundo, ela sempre esteve aí, ela atravessa nossa existência, viemos dela. Viver é uma busca por algo perdido, e atualizamos essa perda em cada momento de nossas vidas (Veras, 2023, pp. 40-41).

Veras (2023) propõe o termo “desexistir” na tentativa de driblar a polarização clássica entre “viver” e “morrer”, que costuma empobrecer a escuta clínica. Entre a vida e a morte, segundo o psicanalista, há a possibilidade de uma terceira posição, a da desistência da existência tal como ela se organiza para o sujeito. O desexistir designa, assim, uma forma de esgotamento subjetivo que não se expressa necessariamente pelo impulso direto de autodestruição, mas por um processo contínuo de apagamento de si. Há uma ruptura progressiva com os significantes. O psicanalista pontua que, em muitos casos, o sujeito que “desexiste” não formula explicitamente um desejo de morrer. Ao contrário, ele pode continuar com sua rotina do cotidiano e manter vínculos sociais aparentes. O desexistir opera de modo silencioso, como um processo de esvaziamento interno, no qual o sujeito já não se sente efetivamente presente em sua própria vida. A título de exemplificação, o autor apresenta o poema “Desexistir”, de Frederico Barbosa – embora não o analise, deixando a interpretação a cargo do seu leitor –, o qual é transcrito a seguir:

Quando eu desisti
de me matar
já era tarde.

Desexistir
já era um hábito

Já disparara
a autobala:
cobra-cega se comendo
como quem cava
a própria vala.

Já me queimara.

Pontes, estradas,
memórias, cartas,
toda saída dinamitada.

Quando eu desisti
não tinha volta.

Passara do ponto,
já não era mais
a hora exata.
(BARBOSA, 2013, p. 367).

No poema, os três primeiros versos: “Quando eu desisti / de me matar / já era tarde” operam como uma inversão em que, em vez de significar um retorno à vida, sugere-se essa terceira via, ao passo que, no momento em que o projeto de morte voluntária é abandonado, o sujeito já atravessou um ponto crítico a partir do qual a existência, tal como era anteriormente, não pode mais ser retomada. A desistência do ato não implica recomposição, ao contrário, evidencia que a morte de si já se consolidou em outro plano, anterior ou paralelo ao gesto suicida, em consonância com o que Veras (2023) descreve como desexistência, isto é, uma terceira posição entre viver e morrer, marcada pelo esvaziamento da implicação do sujeito na própria vida.

Esse olhar se justifica já na estrofe seguinte, quando o eu lírico confessa que o ato de “Desexistir / já era um hábito”. Há a evidência da repetição. Não se trata de uma decisão pontual, mas de um modo de funcionar subjetivamente. Desexistir é algo que a voz poética já vinha fazendo, pouco a pouco, ao longo do tempo. Nesse sentido, a desexistência aparece como rotina de apagamento de si, e o suicídio deixa então de ser o início do problema para se tornar apenas uma possível culminância de um percurso de longa duração.

Veras (2023) pontua que o desexistir deve ser distinguido de categorias diagnósticas fechadas. Trata-se menos de uma estrutura psicopatológica específica e mais de uma posição subjetiva diante do insuportável. Segundo o autor, o sujeito não consegue mais sustentar a continuidade de sua narrativa de si e, diante disso, passa a desejar interromper a própria história, não necessariamente por meio do ato suicida, mas pelo abandono de sua subjetividade. O desexistir se diferencia, também, segundo o psicanalista, do simples “desistir” enquanto categoria moral ou comportamental. Desistir ainda implica se reconhecer como agente de uma decisão. No caso de desexistir, a própria condição de agente se encontra comprometida. Segundo o especialista, o sujeito não decide propriamente abandonar a vida, mas é progressivamente abandonado por sua capacidade de desejar, projetar-se e sustentar um futuro.

Todo esse olhar psicanalítico na análise poética torna possível compreender o gesto suicida e o colapso subjetivo na Literatura não como simples representação de um ato individual, mas como metáfora do impasse entre Eros e Thanatos, entre o desejo da continuidade e a tendência à dissipação. A morte de si, enquanto figura simbólica, revela o ponto de saturação do mal-estar, ponto este em que o sujeito, cindido entre pulsões opostas, parece buscar na destruição de si uma forma paradoxal de resolução. Ao compreender o texto poético como campo de forças em que se projetam e se confrontam as pulsões, desloca-se também a função da crítica. Não se trata de interpretar o poema como enigma a ser decifrado,

mas de escutá-lo em sua densidade simbólica, em que a linguagem se abre ao inconsciente. Nesse quesito de abertura do texto, Eco (2019) destaca a importância de se observar a função referencial da linguagem para que tanto o emissor quanto o interlocutor de uma mensagem/texto consigam realizar a interpretação dos símbolos estabelecidos no ato comunicativo. Para o autor,

[...] a mediação entre símbolo e o referente é dada pela “referência”, que nada mais é – como diz Ullmann – que “a informação que o nome transmite ao ouvinte”. Essa definição pode bastar provisoriamente para indicar algo que, para alguns, será um *conceito*, para outros uma *imagem mental*, para outros ainda a *condição de uso* do símbolo em questão etc. [...] São infinitas as discussões sobre as relações entre símbolo, referente e referência. [...] A presença do referente, sua ausência ou sua inexistência, *não influem no estudo de um símbolo enquanto usado em determinada sociedade em relação a determinados códigos*. [...] A transmissão de sinais concebidos segundo um código rigoroso, fazendo uso de uma abundante redundância, podia ser explicada mesmo sem recorrer à intervenção interpretativa do receptor, pois aqui entra em jogo o repertório dos valores convencionais que uma comunidade confere aos elementos de uma mensagem. Entretanto, a transmissão de uma sequência de sinais com uma redundância escassa, com alta dose de improbabilidade, requer que, na análise, se considerem as atitudes e as estruturas mentais com que o receptor seleciona a mensagem, introduzindo nela, a título de liberdade de escolha, uma probabilidade que de fato se encontra na mensagem, mas junto a muitas outras. Isso significa, certamente, introduzir o ponto de vista da psicologia na análise estrutural dos fenômenos comunicativos [...] se pretendemos examinar as possibilidades de significado de uma estrutura comunicativa, não podemos prescindir do polo “receptor”. Em tal sentido, preocupar-se com o polo psicológico significa reconhecer a possibilidade formal (indispensável para explicar a *estrutura* e o *efeito* da mensagem) de uma significância da mensagem somente enquanto interpretada *por uma dada situação* (situação psicológica e, através dela, histórica, social, antropológica em sentido lato) (Eco, 2019, pp. 112-132).

O gesto interpretativo, nesse caso, assemelha-se mais à escuta analítica do que à explicação teórica, isto é, o crítico literário se coloca agora diante do texto como o analista diante do discurso, atento às falhas, às repetições, às resistências que revelam o movimento inconsciente do desejo. O poema, enquanto forma, contém ao mesmo tempo que transfigura esse movimento, fazendo do trabalho estético um equivalente simbólico do trabalho psíquico. Entretanto, cabe ressaltar que o crítico literário não se “converte” em psicanalista; ele mobiliza um olhar psicanalítico sobre o texto, visando a compreender como a linguagem poética dá forma aos movimentos do inconsciente.

2.2 O DESENVOLVIMENTO DA TEORIA PULSIONAL FREUDIANA

Ao mencionar que práticas como torneios, duelos e guerras funcionavam como “um derivativo essencial de **pulsões** suicidas”, Minois (2018, p. 11 – grifo nosso) emprega o termo

“pulsão” em um sentido que, ainda que não sistematizado teoricamente, já aponta para a ideia de uma força interna irreduzível que conduz o sujeito a experiências de risco ou de autodestruição. Segundo Minois (2018, p. 11), “Uma das explicações psicológicas clássicas do suicídio é que, na maioria dos casos, o indivíduo volta contra si mesmo uma agressividade que ele não pode **liberar** contra os outros nas sociedades civilizadas” (grifo nosso).

Essa utilização lexical, em consonância à noção da teoria pulsional freudiana, evidencia uma intuição fundamental: a existência de tendências que excedem a racionalidade consciente e se manifestam de forma repetitiva e, muitas vezes, paradoxal. É justamente esse campo de forças que Freud buscará formalizar, ao longo de três décadas, na formulação de sua teoria pulsional, deslocando a noção de simples inclinação ou disposição comportamental para a de um mecanismo estrutural psíquico.

Há de se destacar que a teoria das pulsões constitui apenas um dos eixos centrais da psicanálise freudiana. A evolução da teoria pulsional em Freud pode ser compreendida por meio de um percurso conceitual gradual que se delineia ao longo de algumas de suas obras entre 1905 e 1930, por meio de reformulações teóricas que acompanharam seu amadurecimento intelectual na análise clínica. Esse percurso revela uma mudança importante na composição da teoria freudiana, uma transição de modelos iniciais de energia e liberação, de base essencialmente fisiológica, para uma visão na qual o sistema psíquico é concebido como um local onde se tem uma disputa de forças, o qual é permeado por tensões opostas: destruição e preservação ao mesmo tempo.

Para ancorar as análises dos poemas neste capítulo, será realizado uma revisitação ao percurso delineado por Freud na composição da teoria pulsional, realizando o recorte temático a partir das obras: *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (2016); *Luto e melancolia* (1996a); *As pulsões e seus destinos* (2024b); *O estranho* (1996d); *Além do princípio do prazer* (2024a); *O ego e o id* (1996); e *O mal-estar na civilização* (1996c).

2.2.1 Libido: a energia psíquica da pulsão sexual

A partir da obra *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, Freud (1905/2016) inaugura, de forma sistemática, o estudo da sexualidade sob o prisma psicanalítico, estabelecendo e fundamentando as bases do que mais tarde seria conhecido como a teoria pulsional. Nessa obra, o autor se afasta definitivamente das concepções biológicas da época, as quais vinculavam a sexualidade apenas para fins de reprodução, de modo a propor que a sexualidade está presente em toda a vida psíquica e não se restringe a um ganho de maturidade fisiológica.

Freud (2016) define a libido como a energia psíquica das pulsões sexuais, isto é, a força que impulsiona o sujeito na busca por satisfação. Essa energia, segundo o autor, manifesta-se desde a infância e percorre uma série de transformações, conforme o desenvolvimento do indivíduo. Assim, a noção de sexualidade infantil é introduzida de um jeito a demonstrar que a criança é um ser sexual e que suas primeiras experiências de prazer não estão subordinadas à função reprodutiva, mas ao princípio do prazer enquanto satisfação de zonas corporais específicas, as quais são denominadas de zonas erógenas. O austríaco discorre que, desde o nascimento, o corpo da criança apresenta múltiplos pontos capazes de gerar satisfação (as zonas erógenas), entendidas como regiões corporais nas quais se concentra uma excitação particular que pode ser descarregada sob a forma de prazer. Entre essas zonas, o autor destaca a boca, o ânus e os órgãos genitais, embora ressalte que qualquer parte do corpo possa adquirir esse caráter.

A satisfação obtida por meio dessas zonas ocorre, segundo Freud (2016), de maneira autoerótica, isto é, o próprio corpo funciona como fonte e objeto de prazer. Nesse sentido, o autor afirma que, antes de o desejo se dirigir a um outro, o sujeito encontra prazer em si mesmo – no ato de tocar, olhar, chupar (*sugar*), mamar, expelir e reter. Para o autor,

O ato de *chupar* ou *sugar*, que aparece já no lactente e pode prosseguir até o fim do desenvolvimento ou se conservar por toda a vida, consiste na sucção, repetida de maneira rítmica, com a boca (os lábios), sem a finalidade da alimentação. São tomados como objeto da sucção de uma parte do próprio lábio, a língua ou qualquer outro local da pele que esteja ao alcance – até mesmo o dedão do pé. [...] A sucção deleitosa absorve completamente a atenção, e conduz ao adormecimento ou, inclusive, a uma reação motora da natureza de um orgasmo. Não é raro que a sucção deleitosa seja combinada com a fricção de algumas partes sensíveis do corpo, como o peito ou os genitais externos. Por essa via, muitas crianças passam da sucção à masturbação. [...] A primeira e mais vital atividade da criança, mamar no peito da mãe (ou de seus substitutos), já deve tê-la familiarizado com esse prazer. Diríamos que os lábios da criança se comportaram como uma *zona erógena*, e o estímulo gerado pelo afluxo de leite quente foi provavelmente a causa da sensação de prazer (Freud, 2016, pp. 82-83).

De modo semelhante, o ato de reter as fezes pode ser investido libidinalmente por estar associado à zona anal. É bastante comum observar, em redes sociais, pessoas publicando memes⁴¹ de crianças chorando ao terem que se despedir do cocô. Esses vídeos geram riso para uma parcela da população, porém, nesses casos, desconsidera-se que a criança está frustrada ao ver partir o (seu) objeto que gerou satisfação pulsional. Isso, muitas vezes, ocasiona no ato de

⁴¹ Imagem, informação ou ideia que se espalha rapidamente através da Internet, correspondendo geralmente à reutilização ou alteração humorística ou satírica de uma imagem. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/meme>. Acesso em: 10 ago. 2025.

retenção das fezes, pois, a satisfação ao expelir as fezes, além de gerar frustração por ter que eliminar (dar descarga) seu objeto de prazer, é também ridicularizada (riso), fazendo com que a criança busque outra forma de obter a mesma satisfação por essa mesma zona. Segundo Freud (2016),

As crianças que utilizam a excitabilidade erógena da zona anal se revelam no fato de reter a massa fecal até que esta, acumulando-se, provoque fortes contrações musculares e, na passagem pelo ânus, exerça um grande estímulo na mucosa. Isso deve produzir, juntamente com a sensação de dor, uma sensação de volúpia (Freud, 2016, p. 91-92).

Isso se configura no que Freud (2016) denomina de predisposição polimorficamente perversa, que, segundo o autor, a criança pode “se tornar polimorficamente perversa, ser induzida a todas as extensões possíveis [...] porque as barragens psíquicas para extensões sexuais – vergonha, nojo e moral – ainda não foram erguidas ou se acham em construção [...]” (Freud, 2016, p. 98).

Depois de explicar a sexualidade infantil, ao discutir as transformações da puberdade, Freud (2016) elabora sua teoria da libido. O autor observa que o desenvolvimento sexual humano se dá de forma processual, isto é, por meio de uma série de reorganizações e deslocamentos da libido ao longo do tempo. A sexualidade infantil, caracterizada por sua dispersão e pelo predomínio das zonas erógenas, passa, com o avanço do crescimento e da educação, por um período de latência, no qual ocorre uma inibição temporária das manifestações sexuais. Segundo o austríaco, é durante esse período que são consolidadas as barragens psíquicas. Segundo o autor,

Provavelmente à custa dos impulsos sexuais infantis mesmos, que não cessaram nesse período de latência, mas cuja energia – integralmente ou na maior parte – é desviada do emprego sexual e dirigida para outros fins. [...] desviando-se as forças instintuais sexuais das metas sexuais para novas metas – um processo que merece o nome de *sublimação* – adquirem-se fortes componentes para todas as realizações culturais (Freud, 2016, p. 80).

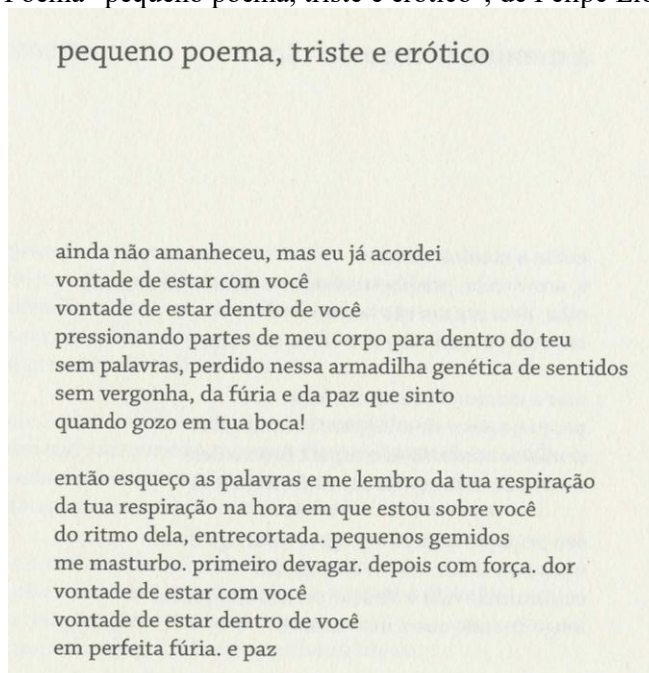
Desse modo, fica claro que, em vez de buscar satisfação diretamente, a pulsão é transformada no que Freud (2016) chama de sublimação, ou seja, um processo em que a energia das pulsões sexuais é redirecionada para atividades não sexuais e socialmente valorizadas, como arte, ciência ou trabalho, por exemplo.

Com a chegada da puberdade, tem-se a reorganização da vida sexual sob o primado das zonas genitais, momento em que as diversas tendências parciais da infância passam a convergir para um novo centro de unificação. A partir desse processo, a sexualidade assume uma forma

mais definida: as pulsões parciais se subordinam à função reprodutiva e o prazer se associa à escolha de um objeto sexual externo (Freud, 2016). O autor observa que essa transição marca a passagem de uma sexualidade predominantemente autoerótica para uma sexualidade direcionada ao outro, na qual a libido se fixa em um objeto sexual que visa à satisfação recíproca.

Nesse contexto, o poema “pequeno poema, triste e erótico”, de Lion (2013, p. 58) – Imagem 16 – representa a experiência erótica permeada pela memória corporal e pela intensidade pulsional. A cena descrita, embora não se reduza à representação imediata do ato sexual, mobiliza o erotismo como campo de circulação da energia libidinal que oscila entre o corpo do eu lírico e o corpo do outro. A descrição é marcada pela lembrança corporal e pela evocação do ato sexual – com perversidade, inclusive.

Imagem 16 – Poema “pequeno poema, triste e erótico”, de Felipe Lion (2013, p. 58).



Fonte: Lion (2013).

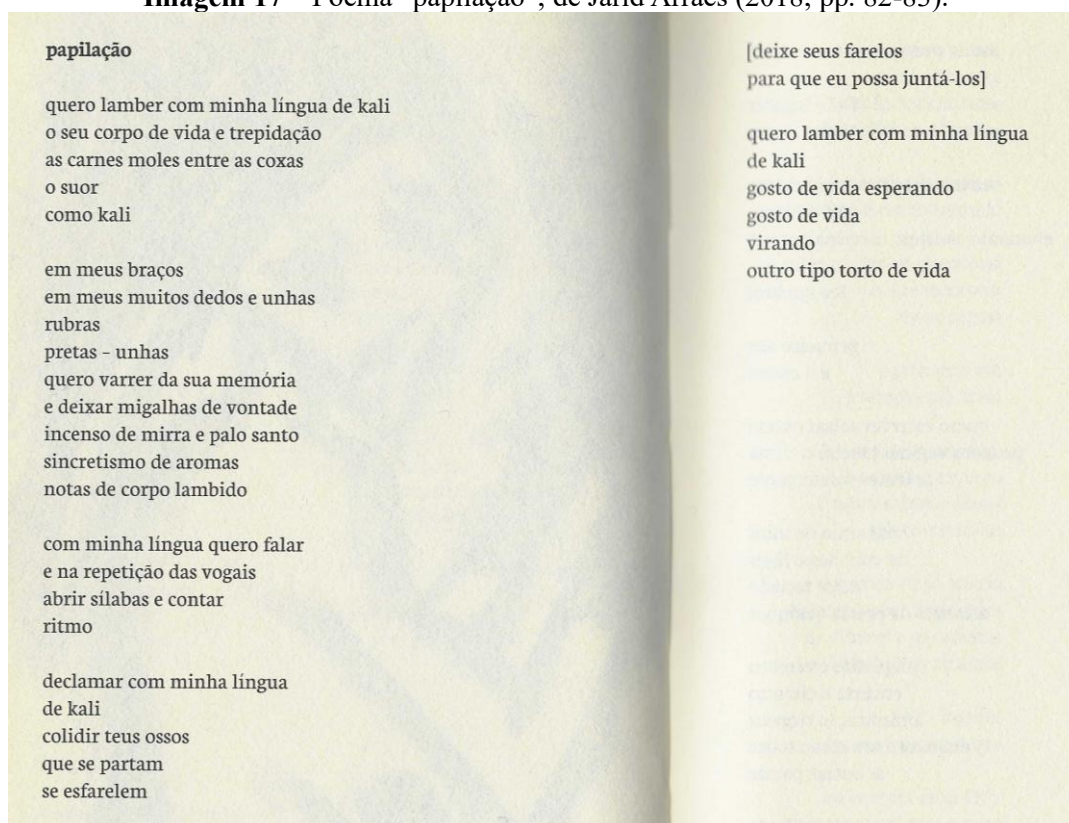
No poema, observa-se a emergência de uma sexualidade marcada pela fusão entre desejo e lembrança corporal, em que o eu lírico evoca a experiência do gozo de forma direta e sem disfarces metafóricos. Segundo a teoria freudiana, a sexualidade adulta resulta de uma longa história de transformações pulsionais, seguindo a passagem do autoerotismo infantil para o primado dos genitais. No texto poético, contudo, esses dois polos (o autoerótico e o genital) coexistem, evidenciando a impossibilidade de uma síntese total.

O eu lírico, ao rememorar o corpo do outro (“vontade de estar dentro de você”), parece expressar o predomínio da organização genital, em que a sexualidade se orienta para a penetração e o encontro com o objeto externo. No entanto, o poema também revela o retorno de componentes autoeróticos, perceptíveis na cena da masturbação (“me masturbo. primeiro devagar. depois com força”), na qual o próprio corpo se torna fonte e alvo de prazer. Esse movimento circular entre o desejo do outro e o prazer em si expõe a natureza paradoxal da libido, uma energia que, mesmo voltada ao objeto, jamais abdica de seu núcleo autoerótico. Essa evocação das zonas erógenas (boca, pele e genitais) sugere a persistência da experiência infantil de prazer enquanto matriz da sexualidade adulta. Freud (2016) afirma que as excitações sexuais precoces são duradouras e que a vida erótica posterior tende a buscar nelas sua repetição.

Embora se trate de um texto escrito, a linguagem que mais se destaca não é da palavra, mas do corpo. Freud (2016) mostra que o prazer sexual se constitui antes do domínio da linguagem, na experiência corporal com as zonas erógenas. O poema em questão dramatiza esse retorno. O eu lírico se vê “sem palavras, perdido nessa armadilha genética de sentidos / sem vergonha, da fúria e da paz” que sente. Isto é, há um retorno àquilo que Freud (2016) descreve como predisposição polimorficamente perversa. Na segunda estrofe, o eu lírico se vê novamente sem palavras, ao passo que afirma: “então esqueço as palavras e me lembro da tua respiração”. Esse movimento demonstra que o corpo se encontra no poema como primeira linguagem, ou seja, o eu lírico rompe com a mediação simbólica da palavra e retorna ao corpo como origem da experiência erótica.

De modo semelhante ao poema de Lion (2013), o poema “papilação”, de Arraes (2018, pp. 82-83) – Imagem 17 –, apresenta uma enunciação voltada ao corpo, fazendo da experiência erótica um acontecimento primordialmente sensorial e pré-verbal. A linguagem poética se organiza a partir de imagens que privilegiam o contato físico, a boca, a saliva e a sonoridade, de modo a instaurar um espaço em que o desejo se manifeste como impulso que antecede a mediação simbólica da palavra. Nesse sentido, o poema reinscreve o erotismo em um registro correspondente à oralidade primária, no qual a libido se expressa como força de incorporação e de devoração, mais próxima da experiência corporal imediata do que da elaboração discursiva. A enunciação reafirma, assim, o corpo como lugar primeiro do prazer e do desejo, em consonância com a concepção freudiana de que a sexualidade se constitui, desde suas origens, a partir das zonas erógenas e de suas formas específicas de investimento pulsional.

Imagem 17 – Poema “papilação”, de Jarid Arraes (2018, pp. 82-83).



Fonte: Arraes (2018).

O título do poema já antecipa o eixo sensorial da composição. Papilação é termo derivado de papila que, neste caso, faz referência a uma estrutura da língua que é responsável pela percepção gustativa. A figura da língua simboliza a zona erógena da boca, à luz da teoria freudiana. Essa centralidade da língua, do toque e do gosto aproxima o poema à concepção freudiana de sexualidade como um campo pulsional.

Embora se trate de uma cena de sexo oral, o gesto de lamber parece ultrapassar, de certo modo, o erotismo genital e retornar a um autoerotismo semelhante ao da sexualidade infantil descrita por Freud (2016). Para o autor,

A intensa atividade dessa zona erógena na infância é, portanto, condição para a posterior complacência somática por parte do trato da mucosa que começa nos lábios. Quando, numa época em que já se conhece o objeto sexual propriamente dito, o membro masculino, surgem circunstâncias que fazem aumentar novamente a excitação da zona erógena oral conservada, não se requer grande força inventiva para substituir o mamilo original e o dedo que o representa pelo objeto sexual atual, o pênis, na situação que conduz à satisfação. Assim, essa repugnante fantasia perversa de chupar o pênis tem uma origem bastante inocente [...] (Freud, 2016, p. 231).

Essa fusão entre o desejo de tocar, lamber e destruir manifesta o caráter difuso e excessivo da sexualidade polimorficamente perversa, em que a excitação pode surgir em

qualquer zona do corpo e em qualquer intensidade afetiva. O poema demonstra que, mesmo no corpo adulto, o erotismo conserva a natureza ilimitada e não moralizada da infância. O prazer não se restringe ao genital, mas se espalha pela superfície corporal, pelas palavras e pelos sentidos.

Todavia, essa reorganização da libido sob o primado genital não implica que a experiência do prazer se apresente de modo homogêneo ou isento de conflito, pois a intensificação da excitação sexual pode colocar em jogo não apenas a busca de satisfação, mas também a vivência de perda momentânea de controle, de suspensão da consciência de si e de afrouxamento dos limites do eu. Tais aspectos ajudam a compreender por que, em determinados sujeitos, o orgasmo é experienciado de forma ambígua, excedendo o campo do prazer estrito e podendo se apresentar, simultaneamente, como culminância do prazer e como experiência perturbadora para a integridade subjetiva.

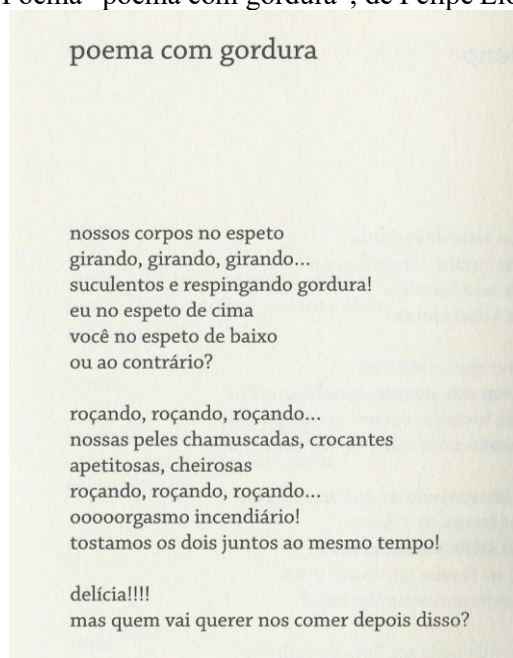
Nesse contexto, fazendo alusão ao termo francês *la petite mort* (a pequena morte), o psicanalista Sylvan Keiser (1952) compreende essa experiência como uma vivência marcada por intensa ansiedade, na qual o orgasmo deixa de ser experimentado exclusivamente como descarga de prazer e passa a ser atravessado por fantasias de aniquilação do eu. Nessas situações, segundo o autor, o sujeito pode vivenciar o clímax sexual como ameaça de dissolução subjetiva, manifestada sob imagens de desaparecimento, desintegração ou perda total de si. Tal angústia se origina da apreensão diante da suspensão momentânea da consciência que acompanha o orgasmo fisiologicamente saudável. Essa breve interrupção da vigilância psíquica é vivida por alguns sujeitos, ainda de acordo com o psicanalista, como experiência análoga à morte ou ao sono profundo, uma vez que implica o afastamento temporário dos investimentos que sustentam a coesão do eu corporal. Segundo Bataille (1987),

Em regra geral, o indivíduo sexuado sobrevive ao excesso e mesmo ao excesso a que o conduz o excesso. A morte não é o fim da crise sexual senão em raros casos, cuja significação, diga-se de passagem, é intrigante. Para nossa imaginação, é tão intrigante que a prostração consecutiva ao paroxismo final é considerada uma “pequena morte”. A morte é sempre, *humanamente*, o símbolo da retirada das águas que se segue à violenta desordem [...]. Popularmente, o orgasmo tem o nome de *petite mort*. [...] Não é preciso ir mais longe procurar a causa do medo que tem como objeto o jogo sexual. A morte, excepcional, é somente um caso extremo; cada perda de energia normal, realmente, não deixa de ser uma *pequena morte*, comparada à morte do zangão, mas, lúcida ou vagamente, essa “pequena morte” é ela própria motivo de apreensão. Em contrapartida, ela é por sua vez o objeto de um desejo (nos limites humanos, pelo menos). Ninguém poderia negar que um elemento essencial da excitação é o sentimento da perda do controle de si, da desordem. O amor não é ou é em nós, *como a morte*, um movimento de perda rápida, resvalando depressa para a tragédia, não se detendo senão na morte. Tanto é

verdade que entre a morte e a "pequena morte", ou o descontrole, embriagadores, a distância é pouca. Esse desejo de se perder, que trabalha intimamente cada ser humano, difere entretanto do desejo de morrer na medida em que ele é ambíguo: trata-se, sem dúvida, do desejo de morrer, mas é, ao mesmo tempo, o desejo de viver nos limites do possível e do impossível, com uma intensidade sempre maior. É o desejo de viver deixando de viver ou de morrer sem deixar de viver, o desejo de um estado extremo que talvez só Santa Teresa tenha descrito com tanta força, ao dizer: "Morro de não morrer!" Mas a morte de não morrer não é precisamente a morte, é o estado extremo da vida; se eu morro de não morrer, é com a condição de viver: é a morte que, vivendo, eu experimento, continuando a viver (Bataille, 1987, pp. 66-155).

A partir dessa compreensão do erotismo como experiência potencialmente capaz de mobilizar tanto a satisfação pulsional quanto a vivência da perda momentânea de si, o texto “poema com gordura”, de Lion (2013, p. 61) – Imagem 18 –, inscreve-se como elaboração poética de um gozo levado ao limite do excesso sensorial e corporal. Diferentemente de uma representação erótica pautada pela idealização ou pela contenção formal, o poema investe na materialidade do corpo e na intensificação dos estímulos de modo imagético. O erotismo que se constrói no texto não se restringe à busca de prazer, ele tensiona seus próprios efeitos sobre o eu (e o outro), colocando em cena uma experiência em que a excitação se aproxima da dissolução momentânea dos contornos subjetivos.

Imagem 18 – Poema “poema com gordura”, de Felipe Lion (2013, p. 61).



Fonte: Lion (2013).

O poema se organiza a partir de uma lógica de saturação sensorial, na qual o corpo aparece como superfície exposta ao excesso. A recorrência de imagens ligadas à gordura, ao

calor, ao contato físico e ao movimento repetitivo (“girando, girando, girando...”; “roçando, roçando, roçando...”) constrói um cenário em que a excitação não encontra contenção simbólica, mas se expande até o limite da suportabilidade. Trata-se de um erotismo que se ancora na intensificação das sensações físicas, de modo a se aproximar daquilo que, conforme descrito por Keiser (1952), pode ser compreendido como uma experiência limítrofe do prazer.

Nesse sentido, o orgasmo é descrito como um evento incendiário e não como culminância harmoniosa do prazer (“ooooorgasmo incendiário!”), marcado por uma explosão que ameaça os contornos do eu. A repetição gráfica das vogais e o uso de exclamações reforçam a ideia de um transbordamento que ultrapassa a organização discursiva controlada, sugerindo um momento em que a linguagem se deixa contaminar pela própria descarga pulsional. O gozo, assim, apresenta-se como ponto de ruptura, em que o sujeito se vê momentaneamente subtraído de sua estabilidade psíquica. Tal experiência encontra ressonância direta na noção de *la petite mort*, tal como apresentada por Bataille (1987), ao indicar que o clímax sexual pode ser vivido como suspensão da consciência de si e enfraquecimento dos limites do eu. No poema, essa suspensão se manifesta na fusão dos corpos (“tostamos os dois juntos ao mesmo tempo!”), na indistinção entre sujeito e objeto e na aproximação entre prazer e aniquilação simbólica. O gozo extremo é apresentado como algo que consome, que queima, que deixa restos, de modo a evocar a ideia de um prazer que, ao mesmo tempo em que satisfaz, ameaça dissolver aquele(s) que o experimenta(m).

O verso final (“mas quem vai querer nos comer depois disso?”) introduz uma inflexão decisiva na leitura do poema. Após o excesso, o corpo aparece como resto, como algo já consumido, queimado, sem valor de troca. Esse questionamento levantado pelo eu lírico desloca o erotismo do campo da plenitude para o da perda, sugerindo que o gozo absoluto cobra um preço, isto é, constata-se que o gozo levado ao extremo produz um estado de esvaziamento simbólico, no qual os corpos, tendo sido consumidos até o limite, já não se oferecem como objetos desejáveis.

2.2.2 As pulsões e seus destinos

O avanço conceitual da teoria pulsional ocorre de modo decisivo em *As pulsões e seus destinos*, quando Freud (2024b) sistematiza o conceito de pulsão, definindo-a como uma força de origem somática que se manifesta psiquicamente. Desse modo, há a transição de uma teoria descritiva das manifestações sexuais para uma conceituação estrutural do funcionamento

pulsional. A pulsão deixa de ser entendida apenas como energia sexual (libido) e passa a ser definida como uma força de transição entre o somático e o psíquico.

Freud (2024b) inicia sua explanação propondo reflexão acerca do conceito de pulsão, demonstrando as implicações sinonímicas acerca de uma equiparação com termos como “estímulo” e “necessidade”, por exemplo. Para o austríaco,

Nada nos impede de subsumir o conceito de pulsão no de estímulo: a pulsão seria um estímulo para o psíquico. Entretanto, logo somos advertidos quanto a fazer equivaler pulsão e estímulo psíquico. Claramente existem outros estímulos para o psiquismo além dos pulsionais; aqueles que se comportam de modo muito mais semelhante aos estímulos fisiológicos. [...] o estímulo pulsional não advém do mundo exterior, mas do interior do próprio organismo. Por isso, ele atua de modo diferente sobre o anímico e requer outras ações para sua eliminação. [...] A pulsão [...] jamais atua como uma *força momentânea de impacto*, mas sempre como uma força *constante*. Como ela não ataca de fora, mas do interior do corpo, nenhuma fuga é eficaz contra ela. Uma denominação melhor para o estímulo pulsional seria “necessidade”, e para o que suspende essa necessidade, “satisfação”. Ela pode ser alcançada somente através de uma modificação adequada da fonte interna de estímulos (Freud, 2024b, pp. 17-18).

Freud (2024b) identifica, na pulsão, quatro elementos: a fonte, a meta, o objeto e a pressão. Essa divisão permite compreender a pulsão como um movimento dinâmico e não como um impulso fixo. O autor alega que a pulsão é plástica, ou seja, sua meta pode se deslocar, seu objeto pode ser substituído e a sua pressão pode variar conforme as condições psíquicas do sujeito. Essa plasticidade é o que explica, por exemplo, a possibilidade de desvio, repressão ou sublimação da energia pulsional. Quanto à fonte, trata-se do local somático, a excitação corporal (zona erógena) de onde emerge a tensão psíquica, sendo o fundamento orgânico do qual a pulsão, como seu representante psíquico, origina-se (Freud, 2024b). Feito isso, o autor discorre sobre temas como masoquismo, sadismo, narcisismo, bem como a “transformação de uma pulsão em seu oposto” (p. 49) – como a conversão do amor em ódio, da atração em repulsa, por exemplo. Ademais, identifica as vicissitudes pelas quais as pulsões podem se transformar no curso da vida psíquica, a saber:

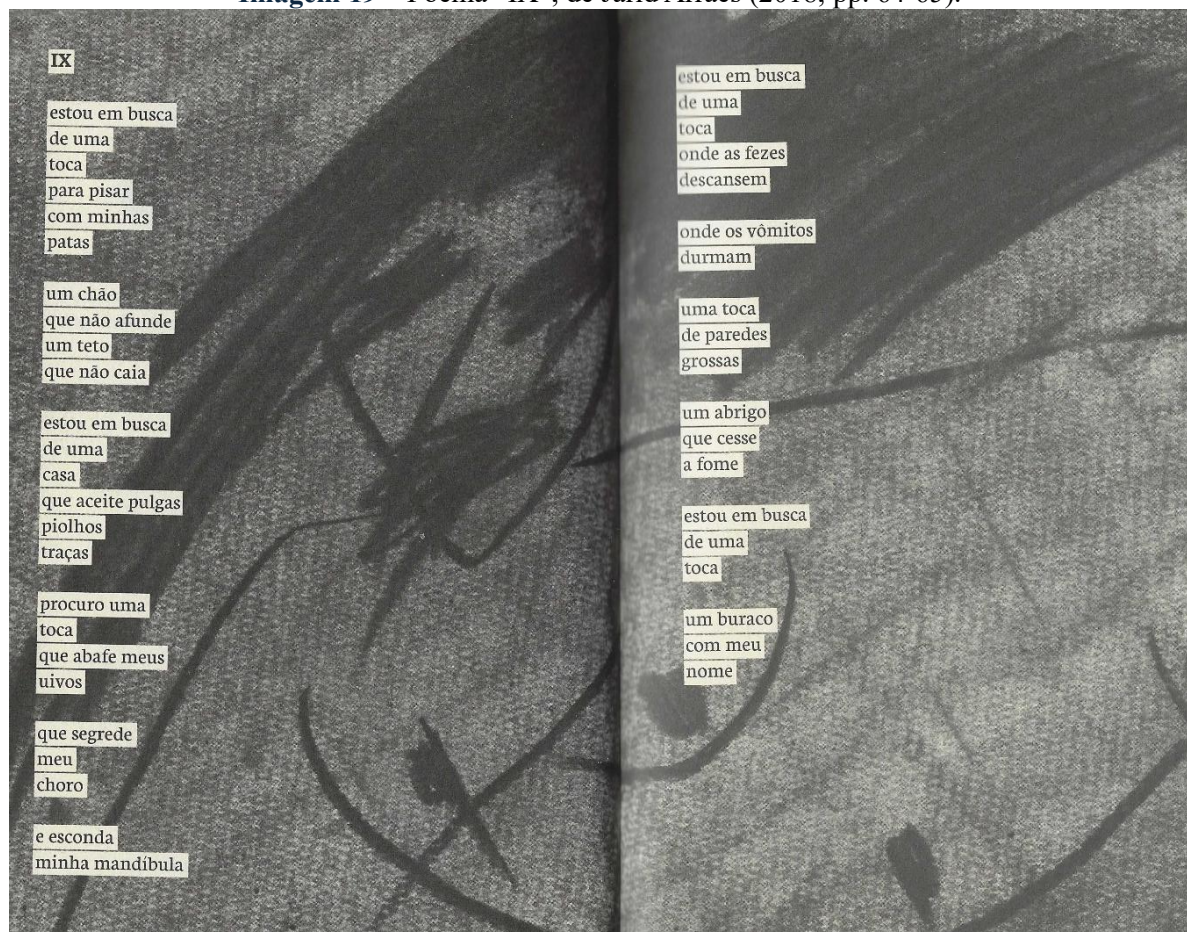
- Reversão ao contrário: quando o amor se transforma em ódio, ou a atividade em passividade;
- Volta sobre o próprio eu: quando impedida de alcançar seu objeto, a pulsão se volta contra o próprio sujeito;
- Recalcamento: processo pelo qual a pulsão é excluída da consciência por ser incompatível com o princípio da realidade;

- Sublimação: transformação pela qual a energia pulsional é desviada de suas metas originais para fins culturalmente valorizados, como a arte, a ciência ou o pensamento.

Essas transformações demonstram que a pulsão é capaz de se reorganizar diante das exigências internas e externas. Freud (2024b) enfatiza, ainda, que toda pulsão contém em si uma polaridade: atividade e passividade, amor e ódio, prazer e desprazer. Essa polaridade traduz a tensão constitutiva do psiquismo.

O poema “IX”, de Arraes (2018, pp. 64-65) – Imagem 19 –, dá título à obra *Um buraco com meu nome*. Nele, o eu lírico se encontra em estado de exaustão, entretanto não mais como grito ou denúncia, mas como desejo de desaparecer, de encontrar uma toca ou um buraco na terra onde possa cessar a fome, o choro e o próprio movimento vital.

Imagem 19 – Poema “IX”, de Jarid Arraes (2018, pp. 64-65).



Fonte: Arraes (2018).

Essa busca por um “abrigo” não se configura apenas como metáfora de proteção, mas como uma tentativa de anular a tensão interna que habita o sujeito. Ao se utilizar de imagens de recolhimento e decomposição (“onde as fezes / descansam / onde os vômitos / durmam”), o poema encena um desejo de repouso absoluto, de retorno à matéria, de dissolução do eu. A

repetição do verbo “procurar”, bem como a recorrência do termo “busca” e a insistência na palavra “toca” sugerem a pulsação constante de uma força que não cessa de exigir satisfação, mesmo que se trate da própria aniquilação.

Nesse sentido, observa-se que, impossibilitada de descarga no exterior, a pulsão encontra prazer em seu próprio retorno, o prazer do recolhimento, do silêncio, do desaparecimento. Enquanto isso, o campo imagético do poema (pulgas, piolhos, traças, fezes, vômitos) desloca o olhar para as zonas degradadas do corpo, para aquilo que a cultura rejeita e o eu lírico deseja ocultar. Esses elementos podem ser lidos como resíduos pulsionais, isto é, restos de uma energia que não encontra vias socialmente aceitas de expressão. Freud (2024b) sustenta que o recalque não elimina a pulsão, mas a força a encontrar caminhos substitutivos.

A presença insistente de excreções corporais pode indicar um rebaixamento da libido a um estado primitivo em que a distinção entre prazer e repulsa, dentro e fora, vivo e morto já não se sustenta. O corpo se torna espaço de conflito entre as forças de preservação e de esvaziamento, demonstrando a polaridade da pulsão.

A fome descrita em “um abrigo / que cesse / a fome” pode ser lida de modo poético, em termos freudianos, como o estado de tensão que caracteriza a pulsão. Se a pulsão é uma força cuja meta é suprimir o estímulo, o eu lírico busca, portanto, eliminar essa excitação por meio da morte. Percebe-se, assim, que, embora a obra de Arraes (2018) lide com temas como o feminismo, o machismo estrutural, o racismo, por exemplo, todo o conjunto da obra é norteado por esse aspecto pulsional da morte de si, haja visto que, em “IX”, esse buraco com o nome do eu lírico é uma alegoria ao túmulo e sua lápide.

2.2.3 Luto e melancolia

A elaboração acerca da pulsão é refinada em *Luto e melancolia* (1917/1996a), texto em que o psicanalista articula a dinâmica do luto ao processo de identificação com o objeto perdido, abrindo espaço para uma reflexão sobre a agressividade dirigida ao próprio eu. Ainda que não se trate diretamente de uma teoria da pulsão da morte, o texto antecipa a ambivalência afetiva e os mecanismos que, mais tarde, seriam incorporados na teorização da destrutividade no psiquismo, bem como antecipa e se alinha à noção do conceito de morte de si (Veras, 2023), embora, é claro, não depreenda sua teoria da melancolia sobre tal acepção. Para Freud (1996a),

Cada uma das lembranças e situações de expectativa que demonstram a ligação da libido ao objeto perdido se defrontam com o veredicto da realidade segundo o qual o objeto não mais existe; e o ego, confrontado, por assim dizer, com a questão de saber se partilhará desse destino, é persuadido, pela soma

das satisfações narcisistas que deriva de estar vivo, a romper sua ligação com o objeto abolido. Talvez possamos supor que esse trabalho de rompimento seja tão lento e gradual, que, na ocasião em que tiver sido concluído, o dispêndio de energia necessária a ele também se tenha dissipado. [...] Como já vimos, contudo, a melancolia contém algo mais que o luto normal. Na melancolia, a relação com o objeto não é simples; ela é complicada pelo conflito devido a uma ambivalência. Esta ou é constitucional, isto é, um elemento de toda relação amorosa formada por esse ego particular, ou provém precisamente daquelas experiências que envolveram a ameaça da perda do objeto. Por esse motivo, as causas excitantes da melancolia têm uma amplitude muito maior do que as do luto, que é, na maioria das vezes, ocasionado por uma perda real do objeto, por sua morte. Na melancolia, em consequência, travam-se inúmeras lutas isoladas em torno do objeto, nas quais o ódio e o amor se digladiam; um procura separar a libido do objeto, o outro, defender essa posição da libido contra o assédio. [...] Dessa forma, refugiando-se no ego, o amor escapa à extinção. [...] No trabalho da melancolia, portanto, a consciência está cônica de uma parte que não é essencial [...]. Vemos que o ego se degrada e se enfurece contra si mesmo, e compreendemos tão pouco quanto o paciente a que é que isso pode levar e como pode modificar-se (Freud, 1996a, pp. 260-262)

Nessa obra, Freud (1996a) aprofunda a investigação sobre os destinos da pulsão ao analisar o processo psíquico que segue à perda de um objeto amado. Até esse momento, a teoria pulsional havia se concentrado sobretudo na dimensão econômica da libido, ou seja, no seu investimento e desinvestimento nos objetos. No entanto, em *Luto e melancolia*, o autor desloca sua análise para o campo das relações de identificação e para as vicissitudes da agressividade. O luto e a melancolia passam a ser compreendidos como modos distintos de elaboração da perda. No primeiro, a libido é progressivamente retirada do objeto e reinvestida em novos vínculos; no segundo, o desligamento fracassa, e o “eu” absorve o objeto perdido, voltando contra si a carga afetiva que antes se dirigia a ele (Freud, 1996a).

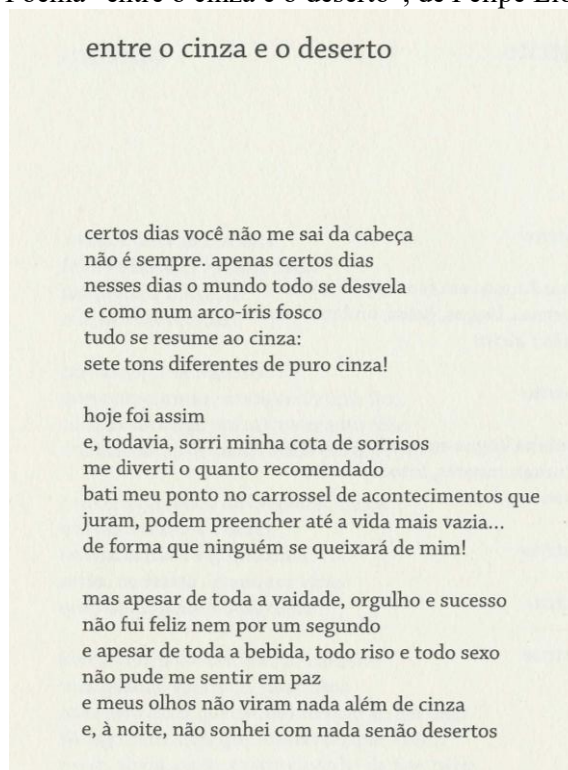
Esse movimento de introjeção do objeto constitui uma das inovações da teoria pulsional. Freud (1996a) demonstra que, na melancolia, a perda do objeto não resulta apenas em vazio, mas em uma transformação estrutural do “eu”. O sujeito passa a tratar a si mesmo como tratava o objeto, reproduzindo internamente a relação ambivalente de amor e ódio que o ligava ao outro. Desse modo, o autor revela que o investimento libidinal não é simplesmente retirado do objeto, mas redirecionado para dentro do “eu”, dando origem a uma forma de satisfação paradoxal, isto é, um prazer na autopunição e na autodepreciação. Eis uma nova modalidade de conflito psíquico, na qual o “eu” é dividido entre o amor e o ódio por si mesmo.

Nesse ponto, Freud (1996a) introduz um elemento que amplia a teoria pulsional, que é a ambivalência afetiva como condição estrutural das relações humanas. Assim, em toda ligação libidinal, mesmo nas mais ternas, coexistem tendências de amor e de agressividade. O que antes era visto como reversão no contrário, agora assume um caráter intrapsíquico. O sujeito se torna

o campo de batalha entre forças opostas. O ódio, impossibilitado de atingir o objeto externo, volta-se para dentro. O resultado disso é a autocrítica exacerbada e o sentimento de indignidade característicos da melancolia.

No poema “entre o cinza e o deserto”, de Lion (2013, p. 64) – Imagem 20 –, há a presença de um eu lírico dilacerado pela apatia e pela repetição mecânica de gestos cotidianos. O eu lírico reconhece a ausência de sentido e o esvaziamento do prazer, mesmo diante de tudo o que socialmente deveria preencher a vida: “me diverti o quanto recomendado / bati meu ponto no carrossel de acontecimento que / juram, podem preencher até a vida mais vazia...”. O tom irônico e confessional do poema denuncia uma cisão entre o fazer e o sentir, entre o agir e o desejar, fissura esta que Freud (1996a) descreve como característica do estado melancólico, em que a libido, ao perder o objeto amado, não consegue se deslocar para novos investimentos.

Imagem 20 – Poema “entre o cinza e o deserto”, de Felipe Lion (2013, p. 64).



Fonte: Lion (2013).

Na leitura freudiana, o luto é o processo normal de desligamento da libido de um objeto perdido; na melancolia, entretanto, esse desligamento fracassa. A energia libidinal se volta para o próprio sujeito ao ser incapaz de se desapegar do objeto. O poema demonstra essa condição ao passo que o eu lírico vive, ri, bebe, trabalha, porém o investimento afetivo está ausente: “eu não fui feliz nem por um segundo”. O que resta é uma paisagem emocional monocromática em escala de cinza, metáfora que representa a estagnação psíquica e a perda da vitalidade pulsional.

A experiência de vazio que o poema descreve não é uma mera tristeza, trata-se da expressão de um “eu” invadido pela sombra do objeto perdido.

A repetição nos versos “certos dias você não me sai da cabeça / não é sempre. apenas certos dias” evidencia que a perda ainda atua dentro do sujeito, de forma intermitente e invasiva. Essa oscilação entre esquecimento e lembrança traduz o trabalho melancólico. O eu lírico tenta se desprender do objeto, mas é continuamente reconduzido a ele. Assim, o deserto que domina os sonhos do eu lírico simboliza esse espaço interno devastado pela retirada de libido e pela agressividade voltada para si.

O poema também revela o aspecto narcísico da melancolia, quando o “eu” se torna objeto de sua própria crítica em: “ninguém se queixará de mim!”. Essa ironia amarga sugere a tentativa de compensar, por meio da performance social e da vaidade, a perda de valor interno. Freud (1996a) destaca que o melancólico se deprecia perante o outro e de si, de modo a transformar a autocrítica em prazer perverso. O verso “não pude me sentir em paz” condensa essa tensão em que a paz desejada é, ao mesmo tempo, o apagamento da dor e a impossibilidade de reencontro com a plenitude narcísica anterior à perda.

Por fim, a figura do deserto exerce uma metáfora do esgotamento pulsional. Nele, o eu lírico não encontra objetos nem fontes de satisfação. Resta a ele apenas o movimento circular da lembrança e da ausência. Em termos freudianos, trata-se da libido fixada a um objeto desaparecido, incapaz de reinvestimento e aprisionada em um circuito de autodesvalorização. O cinza e o deserto representam, desse modo, duas faces da melancolia: a monotonia emocional e a esterilidade do desejo.

2.2.4 O estranho

O ponto de inflexão teórica que conduz à formulação da pulsão de morte ocorre com *O estranho*, ensaio em que Freud (1996d) investiga a experiência daquilo que, no alemão é descrito como *Das Unheimliche* – título original da obra – e que, mediante as traduções para a língua portuguesa, tem-se: “estranho” (Editora: Imago; Tradução: Jayme Salomão)⁴², “inquietante” (Editora: Companhia das Letras; Tradução: Paulo César de Souza), “infamiliar” (Editora: Autêntica; Tradução: Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares) e “incômodo” (Editora: Blucher; Tradução: Paulo Sérgio de Souza Jr.). Trata-se daquilo que, sendo familiar, retorna de forma estranha e perturbadora. Ao discutir os efeitos da repetição, da duplicação do

⁴² Obra de referência e a terminologia adotadas neste trabalho.

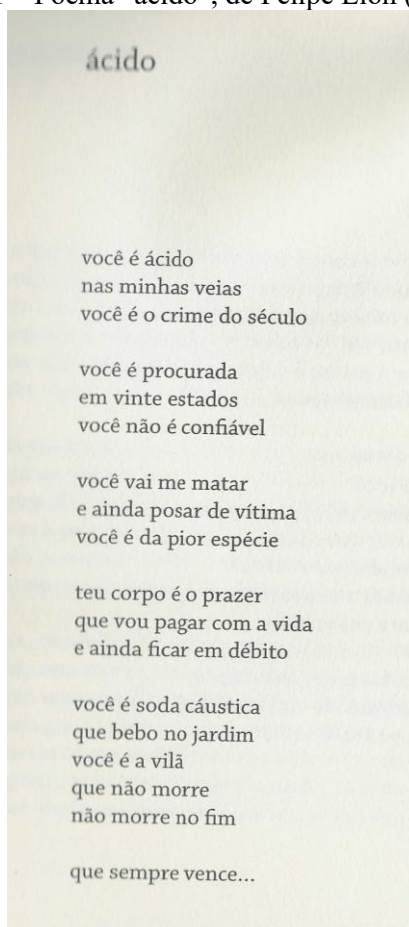
eu e do retorno ao recalcado, Freud (1996d) opera uma transição conceitual fundamental: do domínio da busca de prazer e da ligação libidinal para a irrupção de forças que parecem resistir ao princípio do prazer, antecipando o conceito de compulsão à repetição. O próprio autor reconhece a dificuldade do exercício da tradução desse conceito. Segundo o psicanalista,

De início, abrem-se-nos dois rumos. Podemos descobrir que significado veio a ligar-se à palavra ‘estranho’ no decorrer de sua história; ou podemos reunir todas aquelas propriedades de pessoas, coisas, impressões sensoriais, experiências e situações que despertam em nós o sentimento de estranheza, e inferir, então, a natureza desconhecida do estranho a partir de tudo o que esses exemplos têm em comum. Direi, de imediato, que ambos os rumos conduzem ao mesmo resultado: o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar. [...] somos tentados a concluir que aquilo que é ‘estranho’ é assustador precisamente porque *não* é conhecido e familiar. Naturalmente, contudo, nem tudo o que é novo e não familiar é assustador; a relação não pode ser invertida. Só podemos dizer que aquilo que é novo pode tornar-se facilmente assustador e estranho; algumas novidades são assustadoras, mas de modo algum todas elas. Algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torná-lo estranho (Freud, 1996d, pp. 238-239).

O poema “ácido”, de Lion (2013, p. 54) – Imagem 21 –, pode ser lido como um retrato metafórico da experiência de viver com depressão. Nessa ótica, o interlocutor “você” não se resume a uma pessoa externa, mas à própria doença personificada. A noção do conceito freudiano de estranho surge desse paradoxo: a depressão é uma parte íntima do indivíduo, mas se manifesta como uma voz estranha, hostil e autodestrutiva dentro de si.

Destaca-se que, em sentido literal, o ácido é uma substância caracterizada por sua capacidade de corrosão, de modo a alterar a composição daquilo com que entra em contato. Metaforicamente, ser “ácido” pode remeter ao mesmo valor negativo, associado à agressividade, ao ataque e à produção de dano a outrem. A acidez metafórica não se manifesta como um evento químico de corrosão súbita, mas como uma ação contínua e insidiosa que provoca dor, mal-estar e deterioração progressiva. Nesse sentido, o termo designa uma força que não constrói nem transforma, mas consome e compromete a integridade do outro, deixando resíduos de sofrimento e/ou desgaste emocional.

Imagem 21 – Poema “ácido”, de Felipe Lion (2013, p. 54).



Fonte: Lion (2013).

Logo de início, o poema estabelece que o interlocutor não é alguém/algo externo, mas uma condição química e orgânica que circula dentro do sujeito. O “ácido” não é uma metáfora para algo ingerido, mas para a própria corrosão interna do indivíduo. Essa internalização é o que torna a experiência tão aterradoramente familiar e, ao mesmo tempo, tão estranha. Trata-se do próprio eu se voltando contra si mesmo com hostilidade.

A descrição senso comum da depressão como “Mal do Século” se mostra sugestiva em “você é o crime do século”. Aqui, o “mal” é convertido em “crime” – bem como elucidado por Minois (2018) no percurso delineado no Capítulo 1 –, elevando esse colapso subjetivo de um elemento passivo para uma agência ativa e maligna. Trata-se de um “crime” porque rouba a vitalidade, a esperança e a identidade da pessoa. O sujeito se sente vítima de um assassinato psíquico em câmera lenta, cometido por um algoz que mora dentro de si.

A progressão do poema intensifica essa experiência do estranho. Versos como “você vai me matar / e ainda posar de vítima” e “teu corpo é o prazer / que eu vou pagar com a vida” explicitam a inversão típica do estranho. Aquilo que deveria proteger, no caso o próprio eu, o próprio corpo, o próprio desejo, passa a operar como fonte de ameaça. O estranho, para Freud

(1996d) se manifesta nessa duplicação hostil do eu, em que a instância que deveria sustentar a vida se torna vetor da aniquilação. Segundo Freud (1996d),

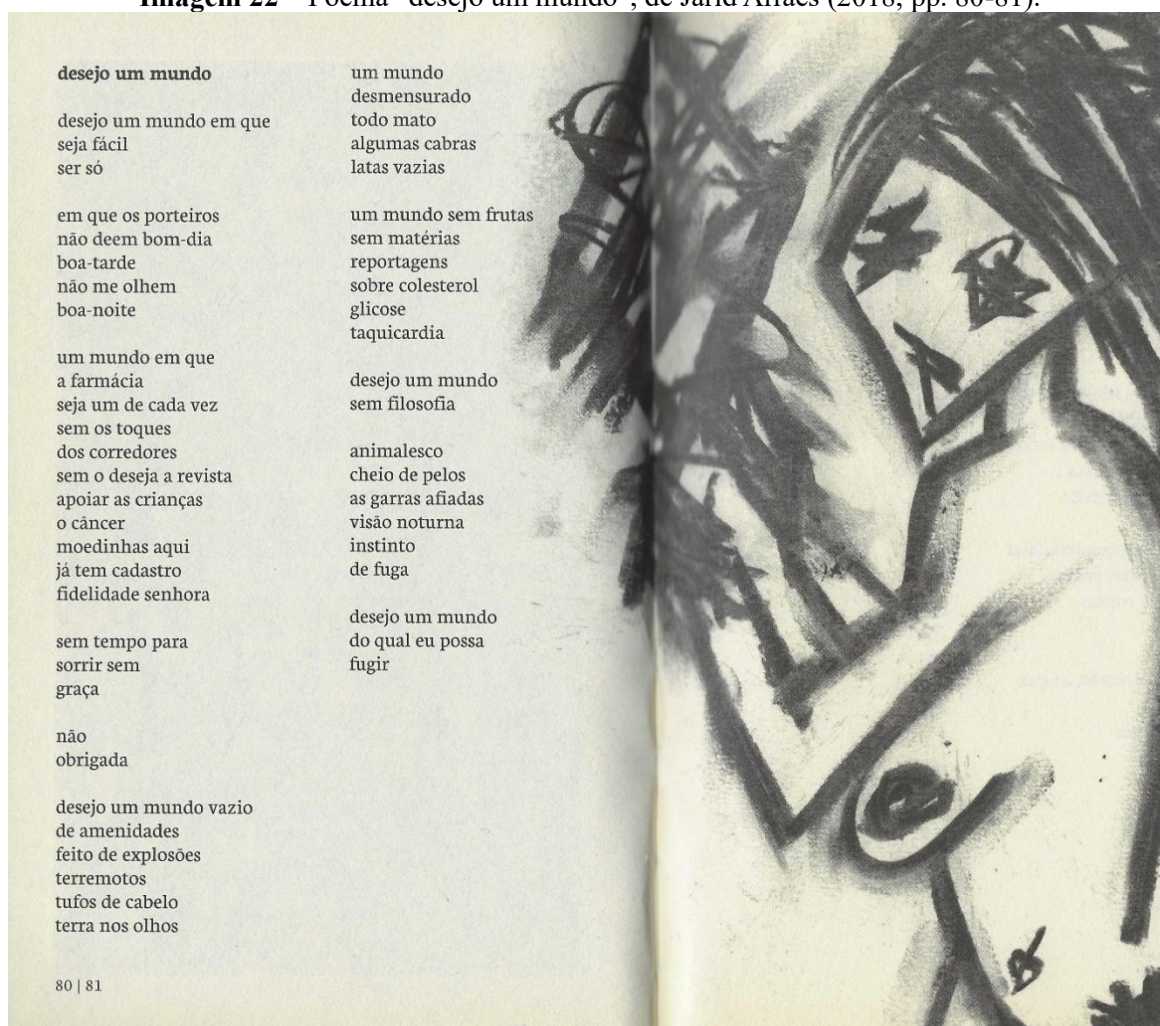
A ideia do ‘duplo’ não desaparece necessariamente ao passar o narcisismo primário, pois pode receber novo significado dos estádios posteriores do desenvolvimento do ego. Forma-se ali, lentamente, uma atividade especial, que consegue resistir ao resto do ego, que tem a função de observar e de criticar o eu (*self*) e de exercer uma censura dentro da mente, e da qual tomamos conhecimento como nossa ‘consciência’ (Freud, 1996d, p. 253).

Por fim, a imagem da “soda cáustica” e a adjetivação negativa como “vilã que não morre / não morre no fim” traduzem poeticamente a dinâmica do estranho tal como formulada por Freud (1996d). A corrosão não vem de fora, mas age a partir de dentro, como força persistente que não se deixa eliminar. A morte de si é aqui representada por meio desse movimento episódico, que aparece e reaparece, resistindo ao desaparecimento e se impondo como familiar e, ao mesmo tempo, estranho e hostil. É justamente essa repetição da ameaça no interior do próprio eu que caracteriza o estranho segundo à ótica freudiana. De acordo com o psicanalista,

[...] é possível reconhecer, na mente inconsciente, a predominância de uma ‘compulsão à repetição’, procedente dos impulsos instintuais e provavelmente inerente à própria natureza dos instintos – uma compulsão poderosa o bastante para prevalecer sobre o princípio de prazer, emprestando a determinados aspectos da mente o seu caráter demoníaco, e ainda muito claramente expressa nos impulsos das crianças pequenas; uma compulsão que é responsável, também, por uma parte do rumo tomado pelas análises de pacientes neuróticos. Todas essas considerações preparam-nos para a descoberta de que o que quer que nos lembre esta íntima ‘compulsão à repetição’ é percebido como estranho (Freud, 1996d, p. 256).

O poema “desejo um mundo”, de Arraes (2018, pp. 80-81) – Imagem 22 –, inicia com o desejo do eu lírico em um mundo diferente do qual ele está habituado. Aqui, o desejo utópico não remonta uma nostalgia, mas a emergência daquilo que Freud (1996d) define como estranho. O conceito freudiano não descreve o medo sobre o desconhecido, pelo contrário, trata-se do terror daquilo que é excessivamente familiar, que, por ter sido reprimido, retorna de forma distorcida e estranha. No poema, o eu lírico não anseia por um futuro ideal, mas por um regresso ao estado de coisa primordial e pulsional que a civilização insiste em calar.

Imagem 22 – Poema “desejo um mundo”, de Jarid Arraes (2018, pp. 80-81).



Fonte: Arraes (2018).

A primeira estrofe do poema estabelece o que está sendo rejeitado. Os cumprimentos ritualizados dos porteiros, a farmácia como espaço de interações vazias e vigilância branda (“já tem cadastro / fidelidade senhora”), e o sorriso social obrigatório constituem o contexto das “amenidades”. Termo este que define o pacto social, isto é, em troca de segurança, ordem e saúde, o sujeito deve reprimir suas pulsões mais antissociais, como o desejo de isolamento, a agressividade, a recusa à interação. Esses rituais representam a camada de civilização que encobre o que Freud chamará, mais adiante, de “id” – reservatório das pulsões. O “não / obrigada”, no dístico da quinta estrofe, representa um ato de recusa consciente desse pacto, um primeiro sinal de que o material reprimido está exigindo seu retorno.

Esse retorno do reprimido se concretiza na virada visceral do poema. O desejo não é por uma natureza idílica, mas por um mundo “vazio / de amenidades / feito de explosões / terremotos / tufos de cabelo / terra nos olhos”. A linguagem abandona a abstração social e se lança ao sensorial. Eis o estranho, algo que é ao mesmo orgânico e violentamente disruptivo.

As “explosões” e os “terremotos” representam, metaforicamente, a irrupção das pulsões no campo da consciência, como uma força telúrica que destrói a ordem superficial. O “mato”, as “cabras” e as “latas vazias” não compõem uma paisagem bucólica, pelo contrário, representam um contexto pós-civilizatório, onde a natureza e os vestígios humanos coexistem em um estado de abandono e desmedida (“desmensurado”). Aqui, o cenário da realidade cede lugar ao princípio do prazer e da pura descarga pulsional.

O ápice desse processo de dessublimação é o desejo declarado por um estado “animalesco”. A rejeição da “filosofia” – símbolo da razão e do pensamento que distancia o indivíduo de sua natureza instintiva – é a condição para o acesso a esse estado primordial. O corpo poético se transforma: “cheio de pelos / as garras afiadas / visão noturna / instinto / de fuga”. O animal não é um “outro”, mas o próprio “eu” primordial, ou seja, a herança biológica que o humano carrega e que a cultura insiste em negar. Ver esse “eu” animal refletido como um desejo é experimentar o estranhamento, o reconhecimento assustador de que o monstro é uma parte íntima e familiar de nós mesmos, que foi tornada estranha por meio da repressão. Desse modo, o “instinto de fuga” não significa uma metáfora social, mas uma capacidade física e primal, o desejo da pulsão em sua forma sem medidas. Esse desejo de fuga revela a neurose do sujeito moderno, de modo a encapsular a condição humana de que estamos irremediavelmente divididos. O eu lírico, ainda constituído pela civilização, não pode desejar o mergulho total no mundo pulsional sem, ao mesmo tempo, manter a perspectiva da fuga.

2.2.5 Além do princípio do prazer

A transição anterior se consolida em *Além do princípio de prazer*, obra em Freud (2024a) introduz a dualidade pulsional entre Eros (pulsão de vida) e Thanatos (pulsão de morte). Ao observar comportamentos clínicos e sociais que revelam a tendência à repetição sem prazer, à autodestruição e ao desligamento psíquico, o austríaco defende a existência de uma força atuante no aparelho psíquico voltada à redução absoluta de tensão – o chamado princípio de Nirvana. Força essa que conduz à hipótese de uma pulsão voltada ao retorno ao estado inorgânico, cuja meta é a dissipação das ligações e restauração de uma condição anterior à vida: trata-se, portanto, da formulação conceitual da pulsão de morte. Segundo o autor,

O princípio do prazer é então uma tendência que está a serviço de uma função à qual cabe tornar o aparelho anímico absolutamente isento de excitação ou de nele manter constante ou tão baixo quanto possível o montante de excitação. [...] as pulsões de vida têm muito mais a ver com nossa percepção interna, pois elas se apresentam perturbando a paz; continuamente trazem

consigo tensões, cuja liquidação é sentida como prazer, enquanto as pulsões de morte parecem realizar seu trabalho discretamente. O princípio de prazer parece estar de fato a serviço das pulsões de morte; contudo, ele vigia também os estímulos externos, que são avaliados como perigos pelas duas espécies de pulsão, mas ele vigia particularmente os aumentos de estímulos vindos de dentro, que visam dificultar da tarefa de viver (Freud, 2024a, p. 199-205).

Quanto à repetição, Freud (2024a) postula que

Compulsão à repetição e satisfação pulsional direta e prazerosa parecem nesse caso cruzar-se em íntima associação. Os fenômenos da transferência encontram-se claramente a serviço da resistência por parte do Eu obstinado no recalçamento; a compulsão à repetição, que o tratamento queria colocar a seu serviço, é, por assim dizer, puxada para o seu lado pelo Eu, que quer se agarrar ao princípio de prazer. [...] Mas de que maneira o pulsional está associado à compulsão à repetição? Aqui precisa impor-se a nós, necessariamente, a ideia de que chegamos à pista de um caráter geral das pulsões e até mesmo de toda a vida orgânica em geral, caráter que até o presente não foi claramente reconhecido – ou pelo menos não expressamente destacado. Uma pulsão seria, portanto, uma pressão inerente ao orgânico animado para restabelecer um estado anterior, pressão que esse ser animado precisou abandonar sob a influência de forças perturbadoras externas; ela seria uma espécie de elasticidade orgânica, ou, se preferir, a manifestação da inércia na vida orgânica (Freud, 2024a, pp. 97-131).

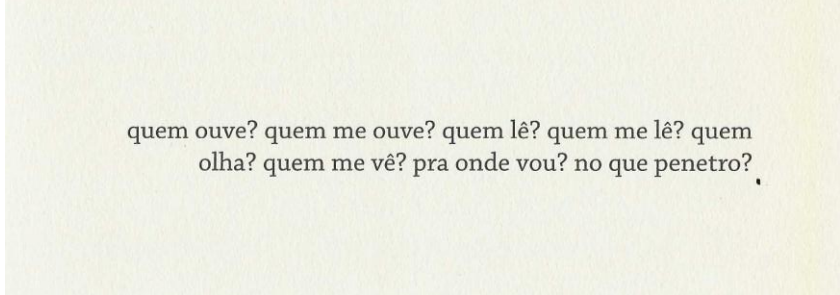
A teoria das pulsões em Freud não é estática, tampouco é fechada, mas um campo em constante reconfiguração, atravessado por tensões entre o biológico e o psíquico, o individual e o social, a ligação e o desligamento. A entrada de Thanatos no sistema freudiano não anula Eros, mas impõe a necessidade de repensar o psiquismo como um terreno de conflitos insolúveis, em que forças de vida e de morte se entrelaçam de forma contínua. Tal como se observa na brincadeira infantil do *Fort-Da*, descrita em *Além do princípio do prazer*, a alternância entre a presença e a ausência, entre o retorno e o desaparecimento, revela uma economia pulsional marcada por ambivalência, repetição e oscilação entre ligação e destruição. Segundo Gonçalves (2018), ao explicar o jogo do *Fort-da*, aponta que

[...] a escolha pelo *sentido* revela uma falta do sujeito, mas também a falta do Outro, que não é somente “tesouro do significante”, mas igualmente o Outro do desejo e, portanto, faltoso. Nisso, reside a *operação de separação*: ao Outro, detentor dos significantes no jogo da alienação, falta alguma coisa. Ele aparece como a *falta de um saber ou da verdade* sobre o sujeito. O ponto é que essa hiância permite que o sujeito vá além do que foi inscrito nele pelo Outro. [...] Segundo Dor (1990), o jogo do *Fort-da*, descrito por Freud, demonstra claramente como a *metáfora paterna* possibilita o acesso da criança ao simbólico, ou seja, ao “*controle simbólico do objeto perdido*” (p. 89). Quando a criança tem o objeto representado pela linguagem, este pode ser substituído. A brincadeira do *Fort-da* permite que a criança saia da posição passiva – encontrada na alienação – e possibilita a constatação da ausência e a elaboração da falta. [...] Freud interpreta o jogo do *Fort-da* como uma

encenação das partidas e retornos de sua mãe. Assim, é possível que o garotinho “deixe a mãe ir”, pois, agora, ele próprio pode encenar o desaparecimento e o retorno dos objetos ao seu redor. [...] Desse modo, o jogo do *Fort-da* representa uma mudança de posição: de passiva a ativa, uma vez que por meio dessa brincadeira a criança responde a uma tendência de dominação, isto é, obtém prazer com a descoberta de controle sobre a ausência do objeto (mãe) – a criança não mais se encontra à mercê dos caprichos do Outro (Gonçalves, 2018, p. 631-632).

Nesse contexto, pode-se dizer que há uma ressonância – e uma inversão poética – do conceito do *Fort-da*, apresentado por Freud (2024a), no “prólogo” da obra de Felipe Lion (2013, p. 21) – Imagem 23.

Imagem 23 – Prólogo da obra *A arte da automutilação*, de Felipe Lion (2013, p. 21).



quem ouve? quem me ouve? quem lê? quem me lê? quem
olha? quem me vê? pra onde vou? no que penetro?

Fonte: Lion (2013).

Para Freud (2024a), a brincadeira é tida como um mecanismo para elaborar a ausência da mãe, ao repetir ativamente o momento de ir e voltar, em que a criança transformava uma situação de desamparo passivo (a mãe sair sem seu controle) em um ato de domínio ativo. No caso do prólogo da obra de Lion, tem-se uma expressão do desamparo que o *Fort-da* tenta superar, ou seja, não há representação do domínio, mas a falha dele. Grosso modo, enquanto a criança descrita por Freud no *Fort-da* ativa o desaparecimento, o sujeito no prólogo de Lion está passivamente à mercê de um Outro que não responde. Ele não comanda o jogo; ele é seu objeto passivo.

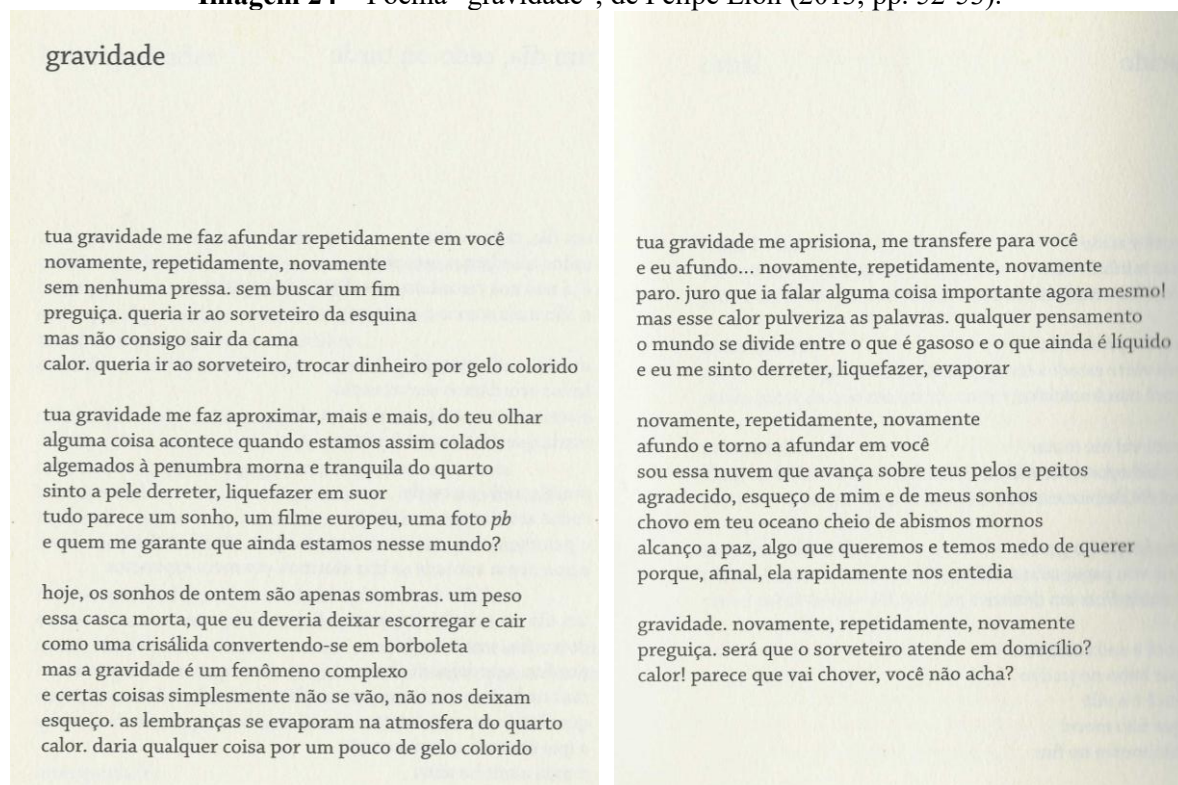
No prólogo da obra de Lion (2013), a insistência em perguntas como “quem me ouve?” e “quem me vê”, por exemplo, revela um movimento repetitivo e circular, característico da compulsão à repetição – mecanismo pelo qual o sujeito revive traumas na tentativa fracassada de dominá-los. A ausência de respostas sugere um vazio simbólico, espaço em que a pulsão de morte atua, transformando a dor em um ritual de autonegação. O prólogo parece sugerir duas leituras, no mínimo, sendo uma os questionamentos do indivíduo e outra uma personificação da própria Arte (ou do objeto utilizado para tanto, como uma navalha, por exemplo) da automutilação.

Quando se tem as seguintes indagações: “quem me ouve?”, “quem me lê?” e “quem me vê?”, é possível a leitura de um eu personificado, ou seja, questionamentos acerca de quem consegue ouvir o som da navalha realizando cortes finos – de fineza e não de profundidade, espessura ou tamanho – na epiderme, quem consegue ler – no sentido de compreender, interpretar – essa expressão artística, e quem consegue ver – não no sentido denotativo de enxergar, mas no âmbito da percepção artística, de ver que a automutilação, neste caso, trata-se de Arte.

Ao mesmo tempo, ao retomar a noção freudiana de pulsão postulada em *As pulsões e seus destinos*, em que Freud (2024b) a define como uma força limítrofe entre o somático e o psíquico, que sofre reveses como a reversão no contrário (o amor que vira ódio) e a volta contra o próprio eu – mecanismos que explicam a automutilação como agressividade internalizada. O texto de Lion (2013) opera essa reversão apresentada na obra freudiana, ao passo que as perguntas, inicialmente dirigidas a um outro (“quem ouve?”), voltam-se contra o sujeito (“quem me ouve?”). Ademais, ao tomar as concepções apresentadas em “Além do princípio do prazer”, a compulsão à repetição – manifestada no *looping* das interrogações – pode revelar a atuação da pulsão de morte (Thanatos), que busca reduzir tensões por meio da reiteração do mesmo sofrimento: “quem me ouve?”; “quem me lê?”; “quem me vê?”; “pra onde vou?”. A ausência de respostas expõe, ainda, o princípio de Nirvana, pois não há excitação, oscilação de humor, nada.

No poema “gravidade”, de Lion (2013, pp. 52-53) – Imagem 24 –, o eu lírico se apresenta em um possível devaneio mediante o calor do dia – ou seria um sinal de ansiedade e estresse resultante de um sonho ruim? Diferentemente do prólogo, em que a ausência de resposta radicaliza o isolamento do eu, aqui o sofrimento se manifesta de forma menos abrupta, mas igualmente persistente, por meio de imagens ligadas ao peso, à repetição e à imobilidade. O poema apresenta um eu lírico suspenso entre o devaneio e a letargia, em um tempo dilatado pelo calor, pela memória e pela inércia, no qual o corpo e o espaço doméstico passam a concentrar os efeitos de uma força que o puxa continuamente para baixo. A gravidade anunciada no título antecipa, assim, não apenas um fenômeno físico, mas uma condição existencial que atravessa o sujeito e estrutura o corpo do texto.

Imagem 24 – Poema “gravidade”, de Felipe Lion (2013, pp. 52-53).



Fonte: Lion (2013).

O poema consiste em seis estrofes de versos fragmentados e muitas repetições. Na primeira, o eu lírico afirma que a gravidade de seu interlocutor o faz “afundar repetidamente” nele. De início, sugere-se que a ação da gravidade se refira ao término de um ato sexual – ou apenas aconchego amoroso –, em que os dois corpos se encontram “colados” um ao outro em suor e cansaço (“preguiça”) ou avançando em direção aos “pelos e peitos”. No entanto, o último verso da segunda estrofe opera como um mecanismo de reviravolta (*plot twist*), ao passo que o eu lírico passa a se questionar se ele(s) está(ão) de fato ainda vivos neste mundo. A partir desse ponto, ao iniciar a terceira estrofe, observa-se que a figura do interlocutor já não faz mais parte da convivência do eu lírico. O momento descrito na segunda estrofe sugere ser, portanto, uma memória do indivíduo – como “um sonho, um filme europeu, uma foto *pb*”. Essa sugestão interpretativa pode ser encarada como uma tentativa de aproximar o leitor às pulsões do texto.

A gravidade, no poema, passa a ser a força depressiva que opera nele a ponto de não o deixar ir sequer à esquina, demonstrando que por menor que seja o percurso, não há força o suficiente para executar tal tarefa. Esse estado de letargia e, ao mesmo tempo, inércia profundas descrevem a incapacidade do eu lírico em engajar-se com o mundo exterior. O ambiente mencionado é um quarto, sem descrições, porém é perceptível o peso desse local, o que o torna um miniuniverso com características claustrofóbicas.

Há, ainda, outro ponto interessante de se observar no poema em questão: a repetição. No início do texto e nas três estrofes finais, tem-se a recorrência dos seguintes termos: “repetidamente”, “novamente”. Ademais, o início do primeiro verso de ambas primeira e segunda estrofes são idênticos: “tua gravidade me faz”, bem como a palavra que inicia o último verso de ambas primeira e terceira estrofes e as duas palavras que finalizam esses mesmos versos também se repetem: “calor.”; “gelo colorido”, atuando como um *leitmotiv* do desejo de alívio, de “diminuição dessa tensão” (Freud, 2024a). É perceptível o movimento pulsional operando no inconsciente do texto. A quinta estrofe se relaciona diretamente à segunda, visto que apresenta, “novamente”, a possível presença do interlocutor junto ao eu lírico. Porém, mais uma vez, há a sugestão de que não se trata da presença real do interlocutor junto ao eu lírico, mas de uma memória. Assim, versos como “sou essa nuvem que avança sobre teus pelos e peitos” pode se referir à sombra do indivíduo mediante a imagem do interlocutor para fins de masturbação solitária em vez do ato sexual a dois. Isso fica sugerido ao passo que o indivíduo atinge o gozo, diz: “alcanço a paz, algo que queremos e temos medo de querer / porque, afinal, ela rapidamente nos entedia”, corroborando o que foi posto na terceira estrofe: “esqueço. as lembranças se evaporam na atmosfera do quarto”.

Em uma perspectiva freudiana, observa-se um impulso pulsional em todas as estrofes: “queria ir ao sorveteiro da esquina / mas não consigo sair da cama”, “alguma coisa acontece quando estamos assim colados / algemados à penumbra morna e tranquila do quarto”, “essa casca morta, que eu deveria deixar escorregar e cair / como uma crisálida convertendo-se em borboleta”, “esqueço. as lembranças se evaporam na atmosfera do quarto / calor. daria qualquer coisa por um pouco de gelo colorido”, “paro. juro que ia falar alguma coisa importante agora mesmo! / mas esse calor pulveriza as palavras. qualquer pensamento”.

2.2.6 As instâncias psíquicas: id, ego e superego

A formulação estrutural dessa nova teoria das pulsões é retomada em *O ego e o id*, em que Freud (1996b) reconfigura o aparelho psíquico a partir das instâncias id, ego e superego, posicionando as pulsões em relação a essas estruturas. Novamente, embora sejamos plenamente conscientes dos riscos que qualquer simplificação da teoria freudiana acarreta, faz-se necessária uma sumarização para situar a discussão neste estudo. Nesse sentido, tem-se que o id é a instância pulsional primária, inteiramente inconsciente, regida pelo princípio do prazer, que busca satisfação imediata; o ego surge como instância mediadora, parcialmente consciente, parcialmente inconsciente, desenvolvendo-se para lidar com a realidade e organizar a vida

psíquica, negociando os desejos do id, as normas do superego e as exigências do mundo externo; e o superego representa a instância normativa e crítica, funcionando como um censor moral internalizado, de modo a impor limites ao id e avaliar a ação do ego, embora também possua dimensões inconscientes. Segundo Freud (1996b),

[...] todo o nosso conhecimento está invariavelmente ligado à consciência. [...] Dissemos que a consciência é a *superfície* do aparelho mental, ou seja, determinamo-la como função de um sistema que, espacialmente, é o primeiro a ser atingido a partir do mundo externo, e espacialmente não apenas no sentido funcional, mas também, nessa ocasião, no sentido de dissecação anatômica. [...] o ego é aquela parte do id que foi modificada pela influência direta do mundo externo [...]; em certo sentido, é uma extensão da diferenciação da superfície. Além disso, o ego procura aplicar a influência do mundo externo ao id e às tendências deste, e esforça-se por substituir o princípio de prazer, que reina irrestritamente no id, pelo princípio de realidade. Para o ego, a percepção desempenha o papel que no id cabe ao instinto. O ego representa o que pode ser chamado de razão e senso comum, em contraste com o id, que contém as paixões (Freud, 1996b, pp. 33-39).

No que diz respeito ao superego, Freud (1996b) pontua que

O ideal do ego, portanto, [...] constitui também a expressão dos mais poderosos impulsos e das mais importantes vicissitudes libidinais do id. Erigindo esse ideal do ego, o ego [...] colocou-se em sujeição ao id. Enquanto que o ego é essencialmente o representante do mundo externo, da realidade, o superego coloca-se, em contraste com ele, como representante do mundo interno, do id. [...] o ideal do ego responde a tudo o que é esperado da mais alta natureza do homem. [...] À medida que uma criança cresce, o papel do pai é exercido pelos professores e outras pessoas colocadas em posição de autoridade; suas injunções e proibições permanecem poderosas no ideal do ego e continuam, sob a forma de consciência (*conscience*), a exercer a censura moral. A tensão entre as exigências da consciência e os desempenhos concretos do ego é experimentada como sentimento de culpa. Os sentimentos sociais repousam em identificações com outras pessoas, na base de possuírem o mesmo ideal do ego (Freud, 1996b, pp. 48-49).

Sem se prender a um poema específico, há um fator curioso na obra de Lion (2013) quanto a noção freudiana acerca da compulsão à repetição, vista anteriormente. Mais especificamente na segunda parte do livro, foco deste capítulo, a repetição ocorre na maioria dos poemas. A título de ilustrar/comprovar esta verificação da repetição relacionada à teoria pulsional aqui delineada, dispostemos os poemas digitados em um único quadro – Quadro 9 –, com destaque aos termos repetidos.

Quadro 9 – Alguns poemas que sugerem a compulsão à repetição na obra de Lion (2013)

“um dia, cedo ou tarde” (p. 51) um dia, cedo ou tarde todos acordamos sem rosto e já não nos reconhecemos diante do espelho e não mais somos o que sempre fomos um dia, cedo ou tarde todos acordamos sem coração e aceitamos as coisas como elas são ainda que grotescas e injustas um dia, cedo ou tarde todos acordamos sem alma e percebemos que nossos desejos, agora são só sonhos e que nossa vontade se transformou em mera esperança um dia, eu acordei sem rosto outro dia, sem coração por fim, acordei sem alma mas nada doe mais do que acordar sem você que iluminava meu rosto e que era todo o meu coração e toda a minha alma	“ácido” (p. 54) você é ácido nas minhas veias você é o crime do século você é procurada em vinte estados você não é confiável você vai me matar e ainda posar de vítima você é da pior espécie teu corpo é o prazer que vou pagar com a vida e ainda ficar em débito você é soda cáustica que bebo no jardim você é a vilã que que não morre não morre no fim que sempre vence...
“cabal” (p. 55) todos os dias ela acordava do meu lado da cama prova cabal de que me buscava em seus sonhos todos os dias ela roubava alguma coisa do meu prato prova cabal que me queria comer pelas bordas todos os dias ela se aninhava em mim à noite, para assistir a um filminho prova cabal de que tentava ler minha mente indefesa, distraída toso os santos dias ela me buscava um copo d’água de madrugada prova cabal de que ela, por fim cansada, me envenenou	“calmaria” (p. 69) agora que as ondas estão furiosas e já não obedecem a nenhum deus marítimo agora que os ventos enlouqueceram e se alternam entre a calmaria absoluta e o ódio infinito agora que lavas sobem à superfície sem nem ao menos um vulcão para expeli-las agora que a terra se afasta de sua órbita e não nos resta mais do que flutuar no espaço deixe-me acreditar que o calor da tua mão irá me proteger deixe-me ficar assim... quieto, ao teu lado brincando com teus dedos miúdos

Fonte: Lion (2013 – grifos nossos).

A recorrência de palavras, versos e estruturas sintáticas ao longo dos poemas constitui um indício da compulsão à repetição. A repetição, ao se manifestar na linguagem poética, evidencia a atuação das instâncias psíquicas, nesse caso, do id, mas também revela a intervenção do superego que, ao impor censura e culpa, transforma o impulso repetitivo em gesto simbólico do sofrimento. Assim, a repetição observada nos poemas funciona como marca

discursiva de uma luta interna. O sujeito poético repete para dominar o indomável, para traduzir em palavra o circuito pulsional que o atravessa.

Tomemos o poema “cedo ou tarde” para fins de exemplificação. A repetição anafórica do verso inicial sugere o processo de esvaziamento subjetivo que atinge o eu lírico, em camadas. O id se manifesta ligado às vivências pulsionais primárias. Primeiro, há a dissolução da identidade (“sem rosto”), depois da afetividade (“sem coração”) e, por fim, de sua essência (“sem alma”). Trata-se de um registro pré-reflexivo, em que o sujeito apenas sofre o impacto da perda, sem conseguir ainda elaborá-la simbolicamente. O ego se manifesta na tentativa de organizar essa experiência pulsional, convertendo o impacto bruto da perda em narrativa, por meio de uma estrutura que parte do coletivo (“todos acordamos”) para uma vivência singular (“eu acordei”). Trata-se, então, de uma tentativa de dar forma simbólica ao excesso pulsional advindo do id. Enquanto isso, o superego se manifesta de modo mais sutil, porém decisivo, nos versos em que o eu lírico declara que, mesmo diante do grotesco e do injusto, “aceitamos as coisas como elas são”. Aqui, não é permitida a revolta, na tentativa de repelir qualquer possibilidade de resistência pulsional.

2.2.7 O mal-estar na civilização

Finalmente, em *O mal-estar na civilização*, Freud (1996c) amplia a análise da pulsão de morte para o campo da cultura. Nesse texto, Thanatos se manifesta sob a forma da agressividade social, da violência institucional e da repressão constitutiva do processo civilizatório. A destrutividade deixa, assim, de ser apenas uma hipótese clínica e passa a operar como chave interpretativa dos impasses da vida coletiva. Nessa obra, Freud (1996c) delinea a tensão constitutiva entre as exigências pulsionais do sujeito e as restrições impostas pela vida em sociedade. A teoria freudiana sustenta que a cultura, ao instituir normas morais e interditos, opera como força repressiva sobre o id – visto até aqui como a instância psíquica regida pelo princípio do prazer e orientada à satisfação imediata dos desejos.

Destacando que o superego – visto até aqui como uma instância psíquica que vigia e censura as pulsões do inconsciente, impondo limites ao gozo – e o ego – instância psíquica mediadora entre as pulsões do id, as exigências do superego e as condições do mundo externo, de modo a buscar um possível equilíbrio, ainda que precário –, essa dinâmica psíquica marcada pela renúncia e pela sublimação de desejos, constitui, segundo o autor, o fundamento do mal-estar moderno. Isto é, o sofrimento inevitável que resulta da impossibilidade de realização plena

das pulsões e da necessidade constante de contenção em nome da vida civilizada. Ao discorrer sobre o propósito da vida, Freud (1996c) responde que

[...] Por um lado, visa a uma ausência de sofrimento e de desprazer; por outro, à experiência de intensos sentimentos de prazer. Em seu sentido mais restrito, a palavra ‘felicidade’ só se relaciona a esses últimos. [...] o que decide o propósito da vida é simplesmente o programa do princípio do prazer. Esse princípio domina o funcionamento do aparelho psíquico desde o início. [...] todo sofrimento nada mais é do que sensação; só existe na medida em que o sentimos, e só o sentimos como consequência de certos modos pelos quais nosso organismo está regulado. [...] O sentimento de felicidade derivado da satisfação de um selvagem impulso instintivo não domado pelo ego é incomparavelmente mais intenso do que o derivado da satisfação de um instinto que já foi domado. (Freud, 1996c, pp. 84-87)

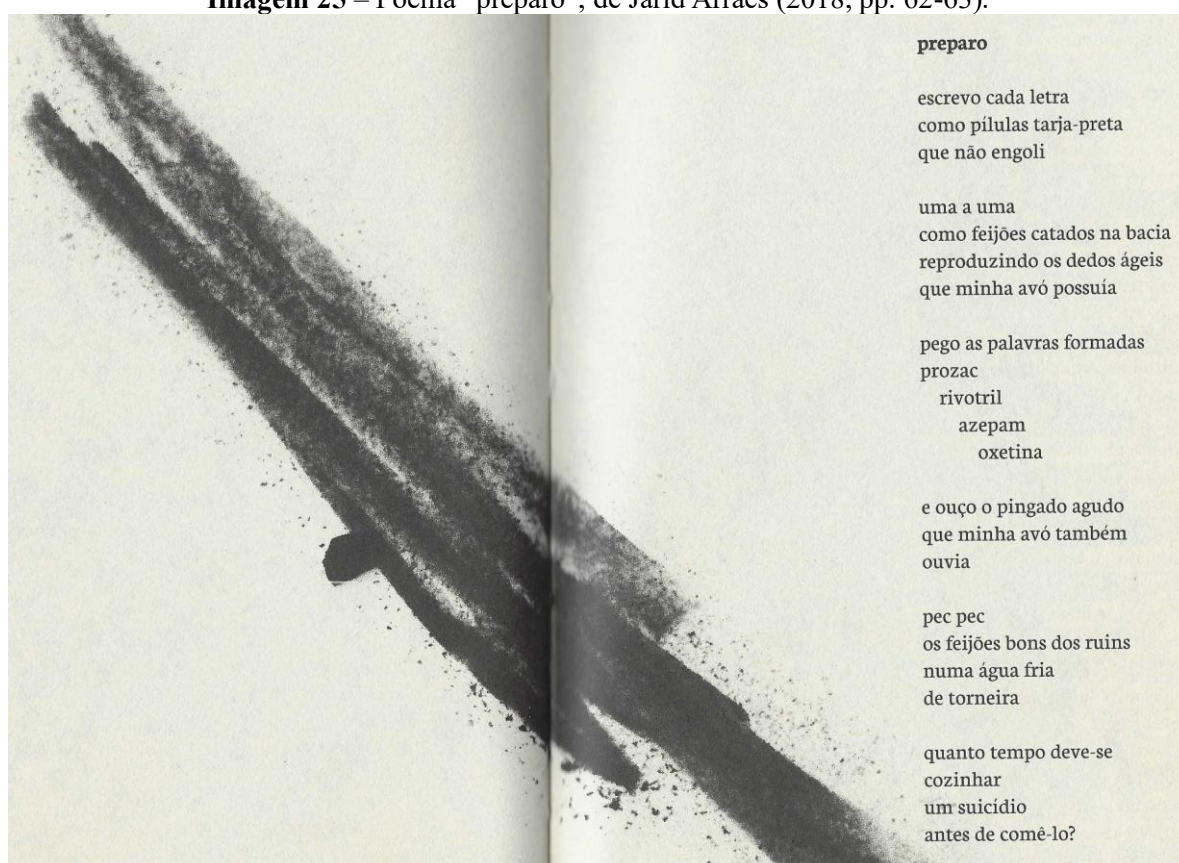
Observa-se, portanto, que o desejo de felicidade e de gozo absoluto colide inevitavelmente com a necessidade de renúncia e contenção impostas pela civilização. A felicidade, entendida como satisfação plena das pulsões, torna-se, segundo Freud (1996c), uma promessa inalcançável, pois o sujeito, ao ingressar na ordem simbólica da cultura, deve abdicar da satisfação imediata em prol da convivência social. Essa renúncia, embora necessária à manutenção da vida coletiva, instaura uma tensão permanente no psiquismo: quanto mais o sujeito se adapta às exigências do laço social, mais distante se encontra da realização de seus impulsos primários. O autor destaca ainda que

Originalmente, renúncia ao instinto constituía o resultado do medo de uma autoridade externa: renunciava-se às próprias satisfações para não se perder o amor da autoridade. Se se efetuava essa renúncia, ficava-se, por assim dizer, quite com a autoridade e nenhum sentimento de culpa permaneceria. Quanto ao medo do superego, porém, o caso é diferente. Aqui, a renúncia instintiva não basta, pois o desejo persiste e não pode ser escondido do superego. Assim, a despeito da renúncia efetuada, ocorre um sentimento de culpa. Isso representa uma grande desvantagem econômica na construção de um superego ou, como podemos dizer, na formação de uma consciência. Aqui, a renúncia instintiva não possui mais um efeito completamente liberador; a continência virtuosa não é mais recompensada com a certeza do amor. Uma ameaça de infelicidade externa – perda de amor e castigo por parte da autoridade externa – foi permutada por uma permanente infelicidade interna, pela tensão do sentimento de culpa. [...] A questão fatídica para a espécie humana parece-me ser saber se, e até que ponto, seu desenvolvimento cultural conseguirá dominar a perturbação de sua vida comunal causada pelo instinto humano de agressão e autodestruição. Talvez, precisamente com relação a isso, a época atual mereça um interesse especial. Os homens adquiriram sobre as forças da natureza um tal controle, que, com sua ajuda, não teriam dificuldades em se exterminarem uns aos outros, até o último homem. Sabem disso, e é daí que provém grande parte de sua atual inquietação, de sua infelicidade e de sua ansiedade (Freud, 1996c, pp. 131-147).

Ao analisar o papel do superego e do sentimento de culpa, Freud (1996c) aprofunda a compreensão desse sofrimento como consequência direta da internalização das autoridades externas. O superego, herdeiro da repressão social, transforma a renúncia imposta em vigilância íntima, fazendo com que o sujeito se torne seu próprio censor. Desse modo, a culpa emerge não mais como medo de punição externa, mas como punição interna, silenciosa, incessante. Uma infelicidade permanente que substitui a antiga ameaça do castigo. O sujeito moderno, portanto, encontra-se aprisionado em um circuito de autovigilância e autossacrifício, no qual a repressão das pulsões não gera mais segurança ou amor, mas apenas a perpetuação do desamparo e da angústia. O autor finaliza seu texto com um posicionamento reflexivo crítico acerca da civilização que, ao tentar conter as forças destrutivas que a habitam, converte-se também em produtora de sua própria infelicidade, pois a repressão que sustenta a cultura é a mesma que mina, desde dentro, a possibilidade de realização plena do sujeito.

O poema “preparo”, de Arraes (2018, p. 62-63) – Imagem 25 –, descreve um momento de ideação suicida: um preparo para a morte. Nele, o eu lírico se apresenta inquieto e pensativo quanto a uma possível tentativa de suicídio, ao passo que “separa” as pílulas de remédios, em comparação ao modo que sua avó separava os grãos de feijão antes de cozinhá-los.

Imagem 25 – Poema “preparo”, de Jarid Arraes (2018, pp. 62-63).



Fonte: Arraes (2018).

O poema é curto, porém bastante imagético e sugestivo. A comparação com o modo de separar os feijões, da avó, traz uma memória antiga, que pula uma geração (dos pais) do eu lírico, remetendo, assim, a um momento de solidão e nostalgia, visto que sua progenitora, provavelmente, já não esteja mais no mundo dos vivos. Os versos que o compõem são desprovidos de vírgulas e pontos finais. A única pontuação presente é uma interrogação ao final do texto, o que remete à ideia da dúvida na tomada de decisão se comete ou não o suicídio. Ademais, há, também, a presença de aliteração com a letra “m” – o que, neste caso pode ser encarada como um fonema sugestivo a essa dúvida, pela onomatopeia que o representa: “hm”.

Quanto à metrificação, o poema não segue uma restrição métrica, sendo composto de versos heterométricos, o que inviabiliza o processo de escansão. Tampouco traz rimas às suas estrofes, sendo composto por versos brancos. Fatos esses que implicam em certa contradição ao mote da obra, sendo o texto a abertura para a segunda parte do livro, em que se tem a expressão das mulheres como sendo feras, livres. O poema todo é livre. No entanto, sua voz poética não aparenta estar livre. Demonstra estar tão presa a um sofrimento que estuda a hipótese de dar fim ao sofrimento, livrando-se de sua própria existência.

Assim, com versos curtos e sem pontuação, o poema adquire um ritmo acelerado – o que também pode ser observado, semanticamente, pelo trecho: “uma a uma / como feijões catados na bacia / reproduzindo os dedos ágeis / que minha avó possuía”. Essa aceleração no ritmo do texto sugere ao leitor a inquietação do eu lírico. Faz com que o leitor partilhe desse sentimento de angústia e inquietude que lhe é apresentado.

Há de se observar o recorte lexical proposto pela autora. Como afirmado anteriormente, o eu lírico se apresenta em dúvida quanto a findar ou não sua própria vida. Mas há um efeito sonoro que representa essa angústia, que é a construção do tempo verbal Futuro do Pretérito do Indicativo por meio de palavras aleatórias, sejam elas verbos ou não. É o caso de “bacia”, “possuía”, “ouvia” e “fria”. A noção que se tem é de que a pessoa iria cometer suicídio, mas ainda não o fez: “pílulas tarja-preta / que não engoli”.

As relações estabelecidas pelo eu lírico são claras no que tange à sua dúvida. Há uma comparação entre pílulas e grãos de feijão, em que a pessoa separa os bons dos maus para que possa consumir. Fica evidente, no seguinte trecho “e ouço o pingado agudo / que minha avó também / ouvia [...] pec pec”, que, em um mesmo gesto, os grãos que antes a avó selecionava para alimentar o corpo, sua neta agora seleciona pílulas para “alimentar” a mente.

A equiparação ao final do texto, quando se tem o seguinte questionamento: “quanto tempo deve-se / cozinhar / um suicídio / antes de comê-lo?”, dá-se ao passo que, para se poder

consumir os grãos de feijão, é necessário determinado tempo de cozimento. Neste caso, a dúvida paira na metáfora do tempo de cozimento que é necessário para se realizar um suicídio. Quanto tempo leva para sair da conjugação de Futuro do Pretérito para Pretérito Perfeito?

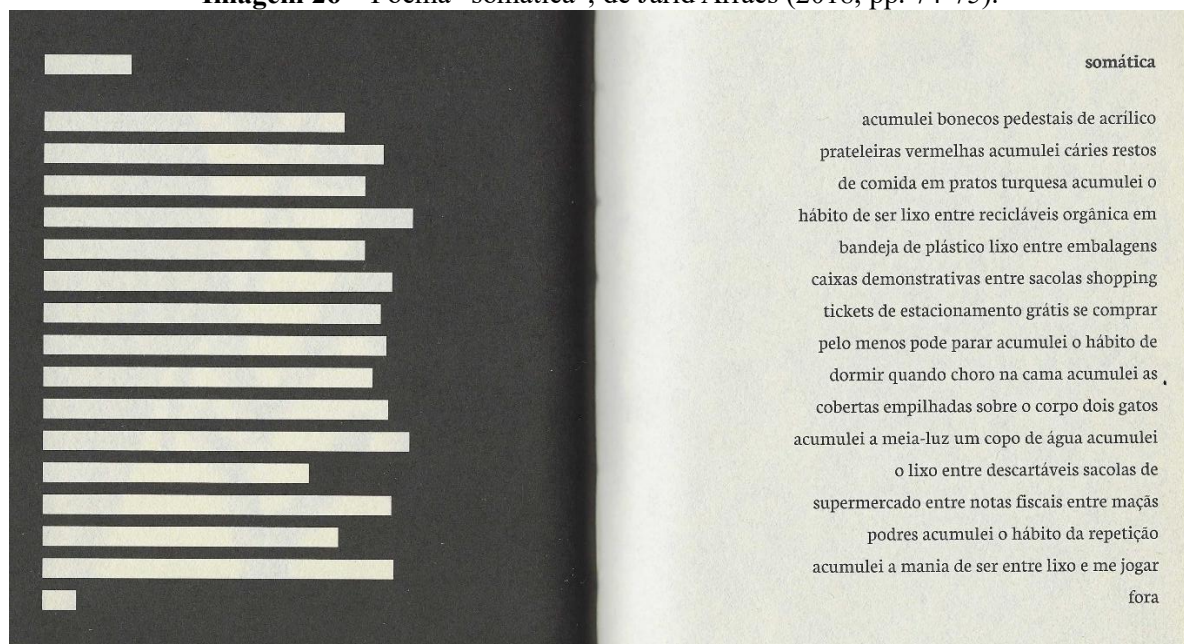
Outro ponto relevante, e que pode passar despercebido durante uma breve leitura é o fato de que as pílulas utilizadas para cometer o suicídio são de uso comum para quem faz tratamento com intervenção medicamentosa, como “Prozac”, “Rivotril”, “Azepam” e “Oxetina”, citados no texto. Ansiolíticos utilizados para reduzir a tensão, tratar crises de ansiedade, melhorar os sintomas da depressão ou até mesmo de transtornos compulsivos. Basta uma superdosagem para se obter uma intoxicação levando à óbito. O que chama a atenção nesse ponto é o fato de que há uma crescente no número de pessoas que lidam com algum tipo de sofrimento sendo conduzidas, ou buscando por conta própria, a um tratamento com algum medicamento, como esses que foram citados. E eis que surge uma crítica social do poema: quanto tempo o ser humano deve aguentar, suportar todas as situações a que é submetido? Seja por imposição do trabalho, seja por algum relacionamento abusivo, ou qualquer que seja o sofrimento que o indivíduo está enfrentando.

A medicação serve como um amortecedor químico para a angústia, a ansiedade, a depressão. Ele estabiliza o sujeito, deixa-o apático e, por consequência, diminui (mas não acaba com) a pulsão. O eu lírico se recusa a fazer isso, pois busca, mesmo que inconscientemente, algo para aplicar sua pulsão. A repetição se dá pela reprodução dos passos da avó, selecionando feijão/remédio. Há uma recorrência, em todo o poema, à pulsão da morte – que é uma forma de descartar as questões internas do sujeito que está em sofrimento, assim, ela se recusa a tomar a medicação para aliviar essas tensões. A escolha dos termos, frases e orações como “preparo”, “escrevo”, “não engoli”, “cozinhar” e “antes”, por exemplo, demonstram que há um adiamento do ato, de modo a transformar o impulso destrutivo em linguagem – uma forma de fazer a descarga psíquica. A própria disposição dos nomes dos medicamentos dispostos sobre o local onde o eu lírico os escolhe escrevendo seus nomes (Prozac, Rivotril, Azepam, Oxetina)⁴³ se dá de forma cadente. Cada nome aparece um logo abaixo do outro, sempre com um espaçamento a mais, como se fosse uma escada.

⁴³ “Azepam” e “Oxetina” não são nomes completos de medicamentos, mas terminações, o que indica que há um leque ainda mais amplo de opções a serem escolhidas, tendo em vista que, para “-azepam”, tem-se os derivados de Diazepam – ansiolíticos benzodiazepínicos (BZD) –, a saber: Clonazepam (Rivotril®), Lorazepam, Bromazepam, Alprazolam e Midazolam. No caso de “-oxetina”, tem-se os derivados da Fluoxetina (Prozac®) – antidepressivos inibidores seletivos de recaptação de serotonina (ISRS) –, a saber: Duloxetina, Atomoxetina, Norfluoxetina, Paroxetina, Fluvoxamina, Sertralina, Escitalopram, Citalopram. Fonte: <https://www.gov.br/anvisa/pt-br/assuntos/farmacopeia/dcb/arquivos/8136json-file-1>. Acesso em: 22 ago. 2025.

O poema “somática”, de Arraes (2018, pp. 74-75) – Imagem 26 –, materializa poeticamente o conflito pulsional descrito por Freud (1996c), em que a vida moderna é apresentada como resultado de uma repressão sistemática das pulsões em nome da ordem coletiva. A forma visual do poema – disposto em duas páginas contrastantes, uma inteiramente censurada por tarjas e a outra branca e legível – já enuncia esse embate. A página com fundo preto e censurada com tarjas é a nítida representação do superego como instância censora. Já a página em branco com o texto visível representa o id, em sua descarga bruta, desordenada – repleta de *enjambement* – e insistente. O contraste cromático (preto/branco) reproduz, no plano estético, a oposição entre o desejo e a proibição, entre o inconsciente pulsional e as forças civilizatórias que o recobrem. Trata-se, assim, de um poema que pensa o corpo e a escrita como lugares de repressão e de resistência, onde o somático luta para se expressar sob o peso da censura cultural.

Imagem 26 – Poema “somática”, de Jarid Arraes (2018, pp. 74-75).



Fonte: Arraes (2018).

O verbo “acumulei”, repetido ao longo de quase todo o texto, funciona como um refrão que representa a lógica do excesso e da repetição – uma forma de compulsão contemporânea. A acumulação de objetos (“bonecos pedestais de acrílico / prateleiras vermelhas”, “pratos turquesa”, “bandeja de plástico”, “embalagens / caixas demonstrativas”, “sacolas shopping / tickets de estacionamento grátis”, “sacolas de / supermercado”, “notas fiscais”) remete ao mal-estar civilizatório que Freud (1996c) descreve. O sujeito moderno busca preencher o vazio deixado pela repressão das pulsões com substitutos materiais. A economia libidinal impedida

de se realizar em sua forma originária (gozo absoluto) é desviada para o consumo e a repetição. A repetição do verbo “acumulei” não indica prosperidade, mas agonia. Quanto mais acumula, mais o eu lírio se aproxima da saturação e do esgotamento.

A sequência de objetos banais e descartáveis (plástico, sacolas, tickets, maçãs podres) reforça a dimensão somática do lixo, isto é, o corpo reduzido à lógica do descartável. Freud (1996c) observa que a civilização, ao domesticar o instinto de destruição, o converte em culpa e autodepreciação. O eu lírico internaliza essa dinâmica e se define como “lixo entre recicláveis”, ou seja, como resto não assimilável, o excedente do sistema. O sujeito que não encontra lugar entre os “orgânicos” e os “recicláveis” é aquele cuja pulsão não pode mais ser simbolizada. Torna-se resíduo pulsional, resto de desejo em um mundo regido pela ordem produtiva e pelo consumo.

O excesso de repressão social converte o desprazer em sofrimento psíquico e, em muitos casos, físico (Freud, 1996c). No poema, a repetição mimetiza o movimento de uma pulsão que não encontra descarga. Cada acúmulo é uma tentativa frustrada de obter prazer ou sentido. O verso final (“acumulei a mania de ser entre lixo e me jogar / fora”) representa a culminância desse circuito. Impedido de sublimação, o sujeito transforma o impulso de destruição em autodescarte. A ideia de se jogar fora exprime literalmente o que Freud (2024a; 1996c) entende por pulsão de morte, isto é, a tendência de toda vida a retornar a um estado inorgânico, agora mediada pela autopercepção de inutilidade e excesso.

À luz dessa evolução acerca da concepção da teoria pulsional, a morte de si mesmo pode ser entendida como uma manifestação extrema da pulsão de morte voltada contra o próprio “eu”. Trata-se, portanto, de uma das formas pelas quais a agressividade reprimida e impedida de se exteriorizar, por conta do superego, retorna sob a forma de autodestruição. Quando o superego se torna excessivamente severo, transformando a culpa e a renúncia em autopenitência, o sujeito pode não suportar o fardo dessa instância moral interna e voltar sua destrutividade contra si mesmo.

De modo geral, a coletânea freudiana não encara a morte de si como um ato meramente patológico ou racional, ou seja, uma escolha consciente, mas como um fenômeno ou expressão de um conflito intrapsíquico entre forças opostas – Eros (vida) e Thanatos (morte). Tem-se, então, uma possibilidade interpretativa para compreendê-lo como resultado do desequilíbrio entre as exigências da cultura e as forças pulsionais que nela se insurgem. O id age segundo as pulsões de modo a alcançar o gozo a qualquer custo, no sentido de que busca a descarga total de tensão, seja essa descarga dirigida à vida (sexualidade, vínculo, criação) ou à destruição (agressividade, aniquilamento, retorno ao inorgânico).

Embora Freud não tenha dedicado um estudo exclusivo ao tema, suas elaborações sobre a pulsão de morte, o luto, a melancolia e a estruturação do sujeito fornecem aporte teórico significativo para analisar as raízes inconscientes do ato suicida. Visto à perspectiva da pulsão de morte apresentada em *Além do princípio de prazer*, a morte de si mesmo, ainda que simbólica, pode ser interpretada como a vitória de Thanatos sobre Eros, em que a autodestruição representa a culminância de um processo de desligamento libidinal. Freud (2024a) sugere que a compulsão à repetição – observada em traumas e sonhos – revela uma tendência à autodestruição que, em casos extremos, manifesta-se no suicídio. Desse modo, o ato suicida não é um mero “desejo” de morrer, mas uma tentativa paradoxal de dominar um sofrimento insuportável por meio da aniquilação – mesmo que simbólica – do “eu”.

3 PERSPECTIVA ESTILÍSTICA: A ESTÉTICA COMO REPRESENTAÇÃO SIMBÓLICA DA DOR, DO SOFRIMENTO E DA MORTE DE SI

“O mérito do estilo consiste em alojar um pensamento máximo num mínimo de palavras.”

(Alexander Veselovski)

Como visto até aqui, no âmbito deste trabalho, a análise do fenômeno do suicídio e da morte de si se desenvolve a partir do diálogo entre três perspectivas teóricas distintas, porém complementares, sendo: historiográfica, psicanalítica e estilística. No primeiro capítulo desta tese, foi realizado um percurso histórico do tema, embasando a leitura poética dos corpora à luz da História, de modo a reconstruir contextos histórico-culturais, simbólicos e sociais que sustentam as representações da dor, do sofrimento e da morte de si ao longo do tempo, possibilitando a compreensão da constituição histórica das sensibilidades e das mentalidades. No segundo capítulo, por sua vez, foi demonstrada a evolução da teoria pulsional freudiana, utilizando-se da Literatura, em especial a poesia, para investigar as formações do inconsciente e os conflitos pulsionais na representação da temática à luz da Psicanálise. Já no presente capítulo, a estilística se concentra na materialidade da linguagem, de modo a observar como as escolhas formais produzem efeitos de sentido e percepção no interior do texto poético.

A estilística visa a desvendar os efeitos produzidos por certos usos específicos da língua, como a escolha lexical, a estrutura sintática, os tropos linguísticos, o caráter imagético e sonoro do poema, buscando ir além das estruturas básicas da comunicação cotidiana. Nesse sentido, o estilo é visto como uma dimensão significativa do uso da linguagem, capaz de carregar nuances emocionais, sociais e culturais que impactam a recepção/percepção da mensagem transmitida no texto.

Em *Conceitos de Estilística*, Viegas (1982) oferece uma reflexão densa sobre a estilística, destacando sua complexidade e sua interface com diversas áreas do conhecimento. A autora enfatiza que a estilística não é uma disciplina que se sustenta por meio de generalizações definitivas, mas que envolve reformulações constantes sobre como a linguagem expressa significados. Seu objetivo central é compreender como os indivíduos criam sentidos por meio da linguagem, explorando a tensão entre a subjetividade pessoal e as normas coletivas da expressão. Seu texto articula um debate acerca dos limites da estilística, conectando-a tanto à competência linguística saussuriana quanto ao desempenho na fala.

Ao longo da história, diferentes filósofos e linguistas, como Platão e Aristóteles, ofereceram perspectivas que, mesmo sem se restringirem ao âmbito puramente linguístico, influenciaram a forma como é entendida a criação estética e, por consequência, o estilo. Essa tradição culmina, segundo Viegas (1982), na concepção moderna de que a linguagem não é apenas um meio de comunicação, mas um fenômeno estético e criativo, situado entre a norma e o desvio. A autora discute, ainda, a distinção proposta por Charles Bally, entre três tipos de estilística: a geral; a que é voltada para grupos linguísticos; e a que é centrada na expressão individual. Tal divisão ressalta, segundo a autora, a dificuldade em definir um conceito único de estilo, dado que ele pode se manifestar tanto em falas cotidianas quanto em textos literários. A escolha consciente de expressões linguísticas, segundo essa perspectiva, torna-se fundamental para entender como o estilo emerge, ora como norma interna à língua, ora como expressão afetiva e singular.

Viegas (1982) também menciona a importância do “desvio” na estilística, um conceito que revela como as escolhas individuais na fala se distanciam das normas convencionais para expressar subjetividades. Nessa abordagem, a linguagem deixa de ser uma estrutura rígida e se revela como uma prática dinâmica e intencional, com potencial para produzir efeitos estéticos e emocionais. Para a autora,

O **estilo** corresponderia à expressão dos fatos da sensibilidade por meio da linguagem oral. Só que não nos parece muito fácil precisar, e sobretudo sistematizar, a noção daquele <<conteúdo afetivo>>. Talvez seja aí que Bally se posicione em relação à **competência** linguística. Apesar disso, não faz da estilística uma ciência autônoma. Coloca-a na situação de <<ramo de linguística>>, cuja tarefa consistiria em inventariar, não fatos de **língua**, mas potencialidades individuais (efeitos de **fala**), à disposição de qualquer usuário. O **estilo** seria caracterizado pela escolha individual. Haveria, então, para Bally, também uma <<competência estilística>>, muito embora não a mencione ou defina nesses termos. Sugere, sim, a noção de desvio, explicitada por Cressot em termos mais fortes, pensamos, na medida em que o <<desvio>> é provocado pelo sentimento do indivíduo perante a língua e definido como <<deformação>> suscitada pelo eu da expressão. **Estilística**, assim considerada, acaba por tornar-se verdadeira patologia da linguagem articulada. [...] Cressot, ao lado de Marouzeau, enfatiza a importância da escolha individual feita pelos usuários da **língua** nos seus comportamentos de **fala**. Distingue-se pela primazia atribuída em sua obra à fala literária. Se para Bally aquele que escreve se acha em desvantagem, despojado de todos os recursos adicionais que a situação na fala oral lhe oferece circunstanciadamente, para Cressot o encantamento estético e a clareza do enunciado escrito provocam no leitor, com maior eficacidade, a adesão – objetivo fundamental da comunicação humana. A escolha da expressão adequada levaria o falante ao desvio estilístico, e – o mais importante – **desvio deliberado e consciente**, atendendo ao apelo do interlocutor, de maneira mais direta e persuasiva (Viegas, 1982, p. 168-169).

Torna-se evidente, portanto, que o desvio estilístico não é apenas uma ruptura acidental com a norma, mas uma ferramenta deliberada que revela a intencionalidade e a subjetividade do falante/autor. Ao se afastar dos padrões linguísticos estabelecidos, o desvio se transforma

em recurso expressivo que intensifica o impacto da mensagem, especialmente no contexto literário. Assim, o estilo emerge como uma forma de interação significativa entre o eu e o outro, moldando a comunicação para além da mera transmissão de informação. Segundo Hauser (1998),

Riegl considera os grandes estilos históricos como indivíduos independentes, imutáveis e incompatíveis, vivendo ou morrendo, sucumbindo e sendo substituídos por um outro estilo. O conceito de história da arte como contiguidade e sucessão de tais fenômenos estilísticos, cujo valor reside em sua individualidade e que têm de ser julgados por seus próprios padrões, constitui, em alguns aspectos, o mais puro exemplo da concepção romântica, com sua personificação das forças históricas. Na realidade, as mais significativas criações do espírito humano, as de maior alcance, quase nunca são o resultado de um desenvolvimento deliberadamente determinado, dirigido desde o primeiro instante para um objetivo final. Nem a épica homérica ou a tragédia ática, nem o estilo gótico de arquitetura ou a arte de Shakespeare representam a realização de um propósito artístico uniforme e bem definido, mas são o resultado contingente de necessidades especiais, condicionadas pelo tempo e o lugar, e de toda uma série de meios preexistentes, muitas vezes estranhos e inadequados. Por outras palavras, são o produto de graduais inovações técnicas que com igual frequência se afastam ou se avizinham do objetivo original, de motivos derivados do momento fugaz, de súbitos caprichos e vivências individuais que, por vezes, não têm ligação nenhuma com o problema artístico subjacente (Hauser, 1998, p. 669).

O estilo pode ser compreendido, então, como resultado de tensões históricas, técnicas, subjetivas e expressivas que se organizam na materialidade da linguagem. Nesse sentido, este capítulo se estrutura a partir do delineamento de um percurso histórico-crítico da estilística, partindo do Formalismo Russo como matriz histórica da reflexão sobre a forma, articulando-a à Estilística Moderna e à Estilística Histórica, a fim de demonstrar como o estilo na obra poética se constitui como instância ativa na construção dos sentidos implícitos. Contudo, como se trata de Literatura contemporânea brasileira, serão utilizados, para embasar a leitura analítica dos poemas, os conceitos presentes nas obras *O ser e o tempo da poesia*, de Alfredo Bosi (1977), *Versos, sons, ritmos* de Norma Goldstein (2005) e *O estudo analítico do poema*, de Antonio Candido (2006).

3.1 DO FORMALISMO RUSSO

A emergência do Formalismo Russo, entre as décadas de 1910 e 1930, representou uma mudança de paradigma acerca do olhar crítico direcionado ao estudo da Literatura, tendo esta como um objeto autônomo. Schnaiderman (1976) destaca, no prefácio do livro *Teoria da Literatura: formalistas russos*, que

Roman Jakobson escreveu um trecho famoso, que se tornaria quase um manifesto do movimento: “A poesia é linguagem em sua função estética. “Deste modo, o objeto do estudo literário não é a literatura, mas a literariedade, isto é, aquilo que torna

determinada obra uma obra literária. E no entanto, até hoje, os historiadores da literatura, o mais das vezes, assemelhavam-se à polícia que, desejando prender determinada pessoa, tivesse apanhado, por via das dúvidas, tudo e todos que estivessem num apartamento, e também os que passassem casualmente na rua naquele instante. Tudo servia para os historiadores da literatura: os costumes, a psicologia, a política, a filosofia. Em lugar de um estudo da literatura, criava-se um conglomerado de disciplinas mal-acabadas. Parecia-se esquecer que estes elementos pertencem às ciências correspondentes: História da Filosofia, História da Cultura, Psicologia, etc., e que estas últimas podiam, naturalmente, utilizar também os monumentos literários como documentos defeituosos e de segunda ordem. Se o estudo da literatura quer tornar-se uma ciência, ele deve reconhecer o ‘processo’ como seu único ‘herói’” (Schnaiderman, 1976, p. IX-X).

Essa perspectiva formalista ressaltada por Schnaiderman (1976) evidencia o esforço de delimitar um campo epistemológico próprio para os estudos literários, definido pela investigação dos mecanismos internos que conferem literariedade ao texto. Ao destacar a centralidade das operações formais, como ritmo, composição, sintaxe, sonoridade e demais procedimentos específicos da linguagem poética, Jakobson e os formalistas defendem, segundo o autor, que a Literatura deve ser estudada a partir de sua estrutura e de seus modos de funcionamento, e não por referenciais externos que lhe seriam acessórios. Desse modo, a busca por rigor científico no estudo do texto literário visa a garantir que qualquer interpretação parta, antes de tudo, da materialidade verbal que a constitui.

3.1.1 A constituição do objeto literário e a autonomia da forma

No texto que abre a discussão da problemática do formalismo, *A teoria do “Método Formal”*, Eikhenbaum (1976) estabelece as bases conceituais do formalismo, dando ênfase na literariedade, ao defender que o estudo literário deve se organizar como uma ciência autônoma, orientada à descrição da estrutura e dos procedimentos que constituem o texto artístico. O crítico afirma que o método formal não consiste em um conjunto fixo de doutrinas, mas em uma orientação para “o estudo das particularidades específicas dos objetos literários” (Eikhenbaum, 1976, p. 8). Para o autor, essa perspectiva implica distinguir a linguagem literária das demais, não por critérios temáticos ou subjetivos, mas pelo modo como a linguagem ocorre esteticamente, de modo a produzir efeitos específicos. Eikhenbaum (1976) acreditava que a ciência literária não deveria “interpretar” uma obra, mas explicá-la por meio do seu conjunto de operações formais. Desse modo, para o estudioso, a historicidade não reside nos temas, mas no processo de transformação contínua dos mecanismos técnicos do texto literário. No entanto, ao rejeitar as interferências externas – como aspectos históricos, biográficos ou psicológicos – essa abordagem levanta um dilema: se, por um lado, busca dar rigor científico ao estudo

literário, por outro, pode esvaziar a obra de suas conexões com o mundo, isolando-a como objeto meramente técnico. Segundo Eikhenbaum (1976),

Em seu ensaio, Eikhenbaum (1976) tenta desfazer equívocos recorrentes acerca do que se convencionou chamar de “método formal”. Segundo o autor, não se trata de um sistema rígido de regras nem de uma metodologia fechada, mas de um esforço coletivo e gradual de criação de instrumentos capazes de delimitar a Literatura como objeto autônomo de estudo. Seu argumento inicial enfatiza que o termo “formalismo”, frequentemente usado de maneira pejorativa por críticos externos ao grupo, tende a simplificar uma tendência que, na realidade, segundo o crítico literário, emergiu da necessidade de repensar criticamente a Literatura em relação às demais áreas do conhecimento científico. Segundo o autor,

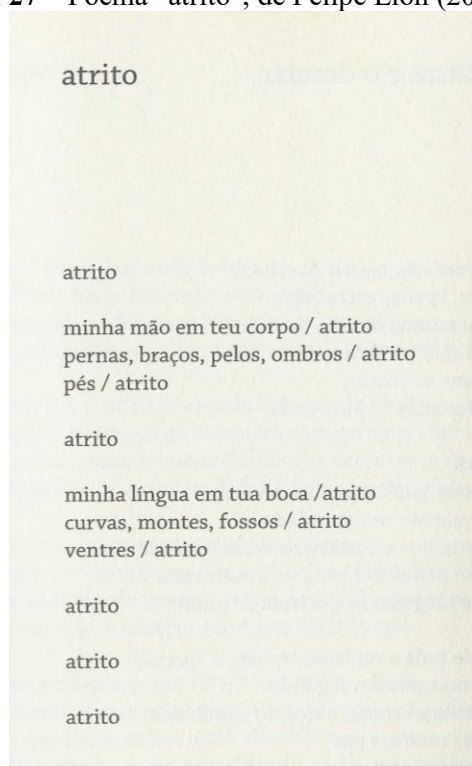
Chklovski publicou uma brochura intitulada *A Ressurreição da Palavra*, na qual, referindo-se em parte a Potebnia e Vesselovski (o problema da imagem ainda não tinha tal importância), propôs como traço distintivo da percepção estética o princípio da sensação da forma. [...] Se queremos dar a definição da percepção poética e mesmo artística, é isto que se impõe inevitavelmente: a percepção artística é aquela através da qual nós experimentamos a forma (talvez não somente a forma, mas ao menos a forma).” É evidente que a percepção da qual se fala não é a simples noção psicológica (a percepção própria a esta ou aquela pessoa), mas um elemento da arte, e este último não existe fora da percepção. A noção de forma adquiriu um novo sentido, não é mais um invólucro mas uma integridade dinâmica e concreta que tem em si mesma um conteúdo fora de toda correlação (Eikhenbaum (1976, p. 13).

Eikhenbaum (1976) sustenta que a proposta formalista surge em um contexto de crise epistemológica dos métodos, que, o início do século XX, abarcava diversas áreas. Nesse contexto, os formalistas buscaram elaborar princípios científicos de análise literária, guiados pela convicção de que a Literatura só poderia se constituir enquanto ciência se tomasse como núcleo de investigação o que lhe é específico: suas formas, seus procedimentos e suas estruturas na composição da linguagem do texto. Desse modo, a análise do texto literário deveria partir dos próprios mecanismos que produzem o efeito estético.

A partir dessas formulações, a arte é entendida como um procedimento que rompe o automatismo da percepção. Em vez de apresentar um objeto de modo familiar e facilmente reconhecível, a obra artística passa a obrigar o interlocutor a percebê-lo de maneira particular. Desse modo, o caráter imagético da arte instaura um estranhamento para com a obra, criando uma experiência perceptiva singular que destaca aquilo que, na rotina cotidiana, tende a passar despercebido. No que tange à poesia, esse caráter imagético conduz o leitor a perceber a organização sonora, a articulação verbal e as relações semânticas propostas pela escolha lexical e sintática na disposição das palavras na mancha do papel. Em alguns casos, não é o conteúdo

da imagem que importa, mas a maneira como os elementos linguísticos – e escolha destes – são combinados de modo a construir um arranjo simbólico que se deixa perceber enquanto estrutura. Um claro exemplo desse contexto, em que o conteúdo da imagem não é tão importante quanto a escolha e disposição dos elementos, é o poema “atrído”, de Felipe Lion (2013, p. 63) – Imagem 27 –, observado no capítulo anterior a partir de uma leitura psicanalítica acerca da compulsão à repetição. O intuito, no presente capítulo, não é analisar os poemas da segunda parte da obra do escritor, e sim da terceira. No entanto, o poema em questão se mostra como uma boa opção para elucidar esse caráter imagético na poesia.

Imagem 27 – Poema “atrído”, de Felipe Lion (2013, p. 63).



Fonte: Lion (2013).

No poema, o termo escolhido não foi “sexo”, “amor”, “relação carnal” etc., a escolha pelo vocábulo “atrído” se explica pela potência tanto visual quanto física (força), pois é perceptível que se trata especificamente do ato sexual, na qual dois corpos roçam um ao outro, gerando atrído. Para o cotidiano, o atrído é aquela força de contato fundamental para que ocorra a movimentação, seja no caminhar, no correr ou até mesmo dirigir um carro, pilotar uma moto, porém também é aquela força que torna dificultosa a movimentação de objetos. Segundo as leis da Física, no que diz respeito às forças de atrído,

Quando dois corpos interagem por contato (toque) direto entre suas superfícies, tratamos essa interação como *força de contato*. A força normal é

um exemplo de força de contato; [...] outra força de contato [...] é a força de atrito. O atrito é importante em muitos aspectos de nossa vida cotidiana. O óleo no motor de um automóvel minimiza o atrito entre as partes móveis, porém, não fosse o atrito entre os pneus do carro e o solo, não poderíamos dirigir um carro nem fazer curvas. [...] O sentido da força de atrito é sempre contrário ao sentido do movimento relativo entre as duas superfícies. O tipo de atrito que atua quando um corpo está deslizando sobre uma superfície denomina-se **força de atrito cinético** (Young; Freedman, 2008, pp. 148-149).

No entanto, eis que surge o estranhamento na poesia, pois esse mesmo atrito passa a ser lido metaforicamente como a força libidinal (Capítulo 2) que impulsiona esses dois corpos a exercerem o atrito cinético durante o coito. A operação semântica do poema redireciona um conceito técnico da física, comum ao cotidiano, em um operador poético, visando a produzir um efeito de impacto no leitor de modo que este consiga perceber o ato sexual por meio da linguagem poética. O “atrito” reiterado ao longo do poema deixa de remeter a um fenômeno mecânico da física e passa a designar o contato corporal repetido entre os amantes. Esse gesto não tem a intenção de suavizar o ato sexual com eufemismos ou diminuí-lo de modo simplório, pelo contrário, o poema intensifica o ato por meio dessa escolha lexical que, inicialmente, não seria designada à descrição de uma cena erótica.

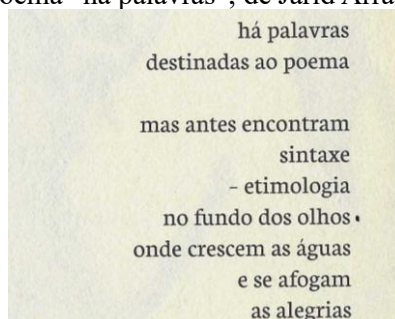
Desse modo, diferentemente da prosa, o poema se constrói, nesse caso, menos pelo encadeamento narrativo ou descritivo das imagens e mais pela organização rítmica e visual, ao estabelecer conexões com frases – e não orações, pois o verbo (fazer sexo/amor; transar etc.) é substituído pelo substantivo “atrito” –, como o toque: a mão no corpo, nas pernas, nos braços, nos ombros; ou o beijo: a língua na boca, nas curvas do corpo, nos “fossos” (representando as “cavidades” naturais do corpo). Assim, à luz da teoria formalista, o efeito poético aqui não decorre apenas do conteúdo dessas imagens, mas, sobretudo, da maneira como estão postas na mancha do papel, articuladas pela repetição. As construções “minha mão em teu corpo” e “minha língua em tua boca” não causariam o mesmo efeito se não estivessem vinculadas, de modo poético, ao termo – repetido propositalmente – “atrito”.

Para Eikhenbaum (1976), a forma não se trata de mero ornamento, é ela o princípio ativo que organiza e dá sentido à obra. Contudo, o crítico argumenta que o caráter negativo conferido aos formalistas, acerca de “exclusão” dos fatores sociais e histórico-culturais que permeiam as obras, deriva mais de uma incompreensão do projeto formalista do que de sua prática real. Segundo o crítico, os formalistas não negavam a existência das condicionantes sociais, eles apenas recusavam a tendência de subordinar a análise literária a tais explicações exteriores. Assim, entre os problemas referentes ao estilo poético, o autor afirma que

[...] estando presente no verso, a palavra é como que extraída do discurso vulgar, rodeada de uma nova atmosfera semântica, e não é percebida em relação com a língua em geral, mas precisamente com a língua poética. Ao mesmo tempo, [...] a particularidade principal da semântica poética reside na formação de significados marginais que violam as costumeiras associações verbais (Eikhenbaum, 1976, p. 28).

Para exemplificar essa colocação de Eikhenbaum (1976), observa-se o caráter reflexivo do poema “há palavras”, de Jarid Arraes (2018, p. 111) – Imagem 28 –, no qual a palavra deixa de funcionar como mero veículo de significado referencial e passa a ser tematizada enquanto objeto de percepção estética.

Imagem 28 – Poema “há palavras”, de Jarid Arraes (2018, p. 111).



Fonte: Arraes (2018).

O poema carece de título. E esse fato já diz muito sobre a proposta estética. Ao renunciar a um elemento paratextual que, em geral, antecipa e orienta a leitura, o poema se apresenta sem qualquer enquadramento temático prévio, forçando o leitor a ingressar diretamente no campo da linguagem. Do ponto de vista formalista, esse procedimento intensifica a autonomia do objeto literário, pois o sentido não é anunciado de fora, mas produzido exclusivamente no interior da própria organização verbal. O poema passa a existir como uma unidade fechada em si, cujo eixo de inteligibilidade se constrói apenas a partir do encadeamento dos signos, da disposição gráfica dos versos e de suas tensões semânticas internas.

A sequência inicial constrói uma gradação formal em que o próprio fazer poético é tematizado por meio da decomposição de seus elementos. A palavra é apresentada, inicialmente, como promessa de sentido (“destinadas ao poema”), mas antes disso deverá se encaixar em uma estrutura (“sintaxe”) com um atravessamento (uso do travessão) referente a sua origem (“etimologia”), de modo a representar a escolha lexical na composição poética. Desse modo, o texto se mostra com um possível caráter metalinguístico, evidenciando, formalmente, a ideia de que a linguagem poética não nasce pronta, mas resulta de uma operação sobre a língua, na

qual o signo é deslocado de seu uso ordinário e submetido a um processo de reorganização estética.

Em seguida, o deslocamento espacial da imagem para o “fundo dos olhos” introduz uma inflexão perceptiva que articula visão e interioridade. Não se trata de um “olhar” descritivo no sentido mimético convencional, mas de uma imagem que associa a palavra ao campo sensível da percepção interna. A escolha da expressão “onde crescem as águas / e se afogam / as alegrias” produz um efeito de ambiguidade formal, ao passo que a água é, tradicionalmente, associada ao fluxo, à vida, à purificação e à remissão dos pecados pelo batismo – conforme o contexto religioso –, aparece aqui vinculada simultaneamente ao crescimento e ao afogamento, instaurando uma tensão semântica que se sustenta menos pelo conteúdo do enunciado e mais pela articulação contrastiva dos verbos (crescer e afogar). Esse contraste se intensifica quando o leitor é conduzido à percepção de que a água aqui sugere a metáfora do choro melancólico, que, diferentemente da simbologia da vida, assume sentido negativo, visto que é por meio dessa água que as palavras “afogam as alegrias”.

Cabe ressaltar o jogo de palavras conduzido com os termos “água” e “afogam”. No contexto do senso comum, é na água que os indivíduos se afogam. No entanto, o deslocamento metafórico faz com que a água seja apenas um elemento de fundo para aquilo que é essencial na linguagem: a palavra. São as palavras capazes de causar esses efeitos de afogamento, de entristecimento.

Nesse sentido, a própria disposição gráfica dos versos colabora para a produção desse efeito de sentido. O poema se organiza em uma sequência verticalizada, com versos breves e isolados como em “sintaxe / - etimologia”, que instauram pausas na leitura e obrigam o leitor a desacelerar o processo de apreensão do texto. Além da pausa estabelecida pela conjunção adversativa “mas” representada de modo sonoro por meio do espaçamento visual entre os segundo e terceiro versos, no caso de “sintaxe / - etimologia”, há nitidamente uma tentativa de frear a leitura demonstrando aquilo que é responsável por tal efeito: a própria sintaxe e escolha lexical (etimologia). Retirando-se esses versos, teria: “há palavras / destinadas ao poema / mas antes encontram / no fundo dos olhos”. O encadeamento ganharia mais fluidez e previsibilidade rítmica, no entanto, esse rompimento abrupto interrompe essa progressão linear e expõe os mecanismos que organizam a linguagem. O travessão, por sua vez, reforça esse gesto de suspensão, criando uma fratura visual e semântica que impede a leitura automática e obriga o leitor a tomar consciência do processo de significação.

A tarefa do crítico se dá, à percepção formalista, no ato de reconstruir o movimento interno da obra, de modo a identificar as funções desempenhadas por cada procedimento e a

forma como eles se combinam para produzir o efeito estético. O gesto crítico acerca do estilo consiste em descrever como a obra opera, ou seja, como a escolha lexical, a disposição sintática, o ritmo, a organização visual dos versos, as repetições, as fraturas e todos os demais elementos a serem percebidos por meio da linguagem participam da construção do sentido.

3.1.2 Estranhamento e percepção estética na linguagem poética

Em *A arte como procedimento*, Chklovski (1976) parte da concepção de que a arte, em especial a poesia, consiste em “pensar por imagens” (p. 39). Essa ideia, segundo o autor, foi consolidada por uma tradição crítica que via na imagem o núcleo essencial do fenômeno artístico. O crítico reconhece que “não existe arte sem imagens”, pois toda representação estética pressupõe algum grau de imaginação sensível. Contudo, o alvo de sua crítica não é a existência da imagem, mas sua elevação a um princípio absoluto. Uma metáfora pode ser inteiramente convencional e, portanto, pouco artística; inversamente, uma passagem sem figuras nobres pode produzir forte efeito estético ao empregar procedimentos que modifiquem a percepção. Segundo o formalista,

Depois de um quarto de século de esforços, o acadêmico Ovsianiko-Kulikovski se viu enfim obrigado a isolar a poesia lírica, a arquitetura e a música, e a ver aí uma forma singular de arte, arte sem imagens, e a defini-las como artes líricas que se dirigem imediatamente às emoções. Pareceu assim que existe um domínio imenso da arte que não é uma maneira de pensar; uma das artes que figura neste domínio, a poesia lírica (no sentido restrito da palavra), apresenta contudo uma semelhança completa com a arte por imagens: maneja com as palavras da mesma maneira e passamos da arte por imagens para a arte desprovida de imagens sem que nos apercebamos disso: a percepção que temos destas duas artes é a mesma (Chklovski, 1976, p. 40).

Para Chklovski (1976), explicar a literariedade apenas pela presença de imagens conduz a uma compreensão insuficiente da especificidade da obra artística, pois ignora o papel decisivo dos procedimentos formais na organização da percepção. Em vez de buscar sentidos profundos fora da materialidade verbal, o crítico desloca o foco para os meios pelos quais o texto é construído. A arte passa a ser definida pelo uso específico de procedimentos formais que organizam a linguagem de maneira distinta da comunicação cotidiana. O problema central deixa de ser “o que a obra diz” para se tornar “como a obra é feita”.

Nesse contexto, emerge a noção de estranhamento. Para Chklovski (1976), a vida cotidiana tende a ser regida por automatismos perceptivos, isto é, gestos, objetos e palavras são reconhecidos de modo rápido e mecânico, sem atenção a sua singularidade. A arte, por sua vez, intervém para suspender esse automatismo. Em vez de facilitar o reconhecimento, a obra

artística dificulta a apreensão imediata do objeto. O estranhamento por parte do interlocutor para com esse objeto é, portanto, um procedimento que o autor denomina de “singularização”:

O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da 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 experimentar o devir do objeto, o que é já “passado” não importa para a arte*. A vida da obra poética (a obra de arte) se estende da visão ao reconhecimento, da poesia à prosa, do concreto ao abstrato [...] Os objetos muitas vezes percebidos começam a ser percebidos como reconhecimento: o objeto se acha diante de nós, sabemos-lo, mas não o vemos. Por isso, nada podemos dizer sobre ele. [...] O procedimento de singularização em L. Tolstói consiste no fato de que ele não chama o objeto por seu nome, mas o descreve como se o visse pela primeira vez e trata cada incidente como se acontecesse pela primeira vez; além disto, emprega na descrição do objeto, não os nomes geralmente dados às partes, mas outras palavras tomadas emprestadas da descrição das partes correspondentes em outros objetos (Chklovski, 1976, pp. 45-46).

Esse movimento de desfamiliarizar o objeto, reinscrevendo-o no campo da experiência sensível, liga-se diretamente à percepção. Essa singularização é perceptível, como pontuado anteriormente, no poema “atrito”, de Felipe Lion (2013). Nele, o significado do termo é desfamiliarizado e reinserido na experiência do ato sexual. Chklovski (1976) distingue entre reconhecimento rápido, aquele do cotidiano, e percepção plena, que implica demora, atenção e esforço. Na vida prática, prevalece o reconhecimento, isto é, interessa agir com eficácia, não contemplar. A arte, ao contrário, estende o ato da percepção. O texto artístico dificulta a forma, de modo a multiplicar os desvios, as repetições, os jogos de palavras, justamente para prolongar o contato do sujeito com o objeto. O efeito estético emerge dessa desaceleração da percepção, a qual recondiciona o hábito à experiência. Além dos exemplos de prosa de Tolstói, Chklovski (1976) retoma a discussão acerca do caráter imagético no texto artístico. Segundo o formalista,

[...] a imagem não é um predicado constante para sujeitos variáveis. O objetivo da imagem não é tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que ela traz, mas criar uma percepção particular do objeto, criar uma visão e não o seu reconhecimento. É a arte erótica que nos permite uma observação melhor das funções da imagem. O objeto erótico é apresentado frequentemente como uma coisa jamais vista. [...] Por vezes, a representação dos objetos eróticos se faz de uma maneira velada, onde o objetivo não é evidentemente aproximá-los da compreensão. Relaciona-se a este tipo de representação aquela dos órgãos sexuais como um cadeado e uma chave [...], como os instrumentos de tecer [...], como um arco e as flechas, como um anel e um prego [...]. Mas a singularização não é somente um procedimento de adivinhações eróticas ou de eufemismo; ela é a base e o único sentido de todas as adivinhações. Cada adivinhação é uma descrição, uma definição do objeto por palavras que não lhe são habitualmente atribuídas (exemplo: “Duas extremidades, dois anéis, e no meio um prego”), ou uma singularização fônica

obtida com a ajuda de uma repetição deformante: *Ton da tonok? – Pol da potolok [...]* ou *Slon da Kon drik? – Zaslon i konnik [...]*” (Chklovski, 1976, pp. 50-52).

O estranhamento não se limita, porém, segundo o crítico, à escolha de narradores inusitados ou à inversão de perspectivas. Ele se realiza, sobretudo, na organização formal da linguagem, que opera com sintaxe quebrada, repetições, paralelismos, interrupções, disposições inusitadas da sequência narrativa, entre outros fatores. Chklovski (1976) pontua que a mesma sequência de acontecimentos pode ser organizada de modos muito diversos, por meio de cortes, retomadas, digressões, inversões temporais, e que esses procedimentos não são ornamentais. Na poesia, por exemplo, a escolha lexical, o ritmo, a disposição dos versos, as rimas e as aliterações funcionam como dispositivos que rompem com o fluxo habitual da fala. O verso introduz pausas que não se explicam por necessidades comunicativas, mas por exigências de construção estética. A palavra poética deixa de ser um simples signo utilitário e passa a ser percebida em sua materialidade sonora e semântica. O estranhamento aqui se dá em um estado de tensão em que a língua é, ao mesmo tempo, o meio de referência e o objeto de percepção.

Chklovski (1976) insiste que a função da arte não é transmitir conteúdo de modo mais ou menos claro ou mais eficaz que o discurso ordinário. Se o objetivo fosse apenas comunicar ideias ou emoções prévias, a forma artística seria supérflua. No discurso literário, a organização formal não se limita, porém, a veicular um conteúdo já dado. Segundo o crítico, a percepção do leitor é deliberadamente conduzida a um percurso que não se confunde com a mera decodificação de informações. Nesse sentido, o estranhamento é tido como um princípio construtivo. Segundo o autor,

Examinando a língua poética tanto nas suas constituintes fonéticas e léxicas como na disposição das palavras e nas construções semânticas constituídas por estas palavras, percebemos que o caráter estético se revela sempre pelos mesmos signos: é criado conscientemente para libertar a percepção do automatismo; sua visão representa o objetivo do criador e ela é construída artificialmente de maneira que a percepção se detenha nela e chegue ao máximo de sua força e duração. O objeto é percebido não como uma parte do espaço, mas por sua continuidade. A língua poética satisfaz estas condições (Chklovski, 1976, p. 54).

Nessa perspectiva, ainda que se manifeste na experiência individual da leitura, o estranhamento está ancorado objetivamente na organização do texto. Por essa razão, segundo Chklovski (1976), a análise literária deve se concentrar na descrição dos procedimentos responsáveis por romper o automatismo da percepção. Segundo o crítico, o que define a obra como literária é o conjunto de procedimentos que desloca a linguagem do seu uso prático

habitual para um uso estético. A literariedade resulta, assim, de uma operação formal que não se limita à representação do real, mas opera uma nova forma de apreensão dessa realidade, de modo a reorganizar o campo da sensibilidade por meio de procedimentos próprios da linguagem literária.

3.1.3 Organização rítmica e sintática da linguagem poética

A reflexão sobre a poesia não se restringiu ao caráter imagético e ao estranhamento, a análise dos elementos estruturais que organizam o verso também se destacam. Entre esses elementos, estão o ritmo e a sintaxe, os quais dizem respeito diretamente à temporalidade da linguagem e à forma como o discurso se organiza no interior do poema. Segundo Brik (1976), o ritmo não constitui um elemento acessório da linguagem poética. Diferentemente das abordagens que reduzem o ritmo à simples regularidade métrica ou à contagem de sílabas poéticas no exercício da escansão, o formalista o entende como um fenômeno estrutural, resultante da interação entre os elementos sonoros e sintáticos do discurso poético. Segundo o crítico,

Os estudiosos do ritmo poético perdiam-se no verso, dividindo-o em sílabas, medindo-o e tratando de encontrar as leis do ritmo nessa análise. De fato, todas essas medidas e sílabas existem não por si mesmas, mas como resultado de um certo movimento rítmico. Não podem dar senão indicações sobre esse movimento rítmico do qual resultam. O movimento rítmico é anterior ao verso. Não podemos compreender o ritmo a partir da linha do verso; ao contrário, compreender-se-á o verso a partir do movimento rítmico (Brik, 1976, p. 132).

Para Brik (1976), o ritmo emerge do modo como a fala é organizada no tempo, isto é, da alternância de tensões, pausas e acelerações que conferem ao verso um movimento próprio. Dessa forma, ele não é exterior ao sentido, mas participa diretamente da construção significativa do poema. Nessa lógica, a sintaxe deixa de ser compreendida apenas como um sistema de encadeamento lógico e passa a ser analisada como um fator decisivo da organização rítmica. Para o formalista, a disposição de termos na frase/oração, a ordem direta ou indireta, bem como a fragmentação dos períodos interferem diretamente na constituição do ritmo. Assim, o ritmo se realiza por meio da sintaxe, e esta, por sua vez, é tensionada pelas exigências rítmicas do gesto poético.

Nesse contexto, Brik (1976) pontua que o conflito intencional entre a sintaxe e a métrica tradicional serve para deslocar expectativas de continuidade ou introduzir pausas em pontos não previsíveis, de modo a intensificar o efeito estético do poema. O ritmo, nesse caso, não

deriva da regularidade, mas da variação e do choque entre a segmentação sintática e a segmentação métrica, produzindo, assim, um movimento perceptível que rompe com a leitura automática. Desse modo, o verso deixa de ser uma unidade métrica e assume uma forma particular de articulação da sintaxe, pela qual os cortes abruptos, os encadeamentos e as pausas adquirem valor estético expressivo. Segundo o formalista,

O verso obedece não somente às leis da sintaxe, mas também às da sintaxe rítmica, isto é, a sintaxe enriquece suas leis de exigências rítmicas. Na poesia, o verso é o grupo de palavras primordial. No verso, as palavras combinam-se segundo as leis da sintaxe prosaica. Esse fato de coexistência de duas leis agindo sobre as mesmas palavras é a particularidade distintiva da língua poética. O verso nos apresenta os resultados de uma combinação de palavras ao mesmo tempo rítmica e sintática (Brik, 1976, p. 136).

Na tentativa de desfazer o equívoco recorrente que identifica o ritmo com o verso formalmente acabado, Brik (1976) se utiliza de uma analogia com a dança coreografada. Ao distinguir entre impulso rítmico e a combinação fixa de movimentos, o autor demonstra que o ritmo não deve ser compreendido como uma soma pré-determinada de unidades regulares, mas como uma força dinâmica anterior à forma. Assim como na dança espontânea o movimento nasce de um impulso que pode se prolongar indefinidamente, sem um fim previamente estabelecido, também no poema o ritmo se origina de uma tensão interna que precede a organização métrica fechada. Já a coreografia encenada, com começo, meio e fim rigidamente fixados, corresponderia à confusão entre impulso rítmico e verso pronto. O autor esclarece que o ritmo poético não se reduz a padrões de repetição mensuráveis, mas se constitui como um fundamento dinâmico que antecede a fixação das formas regulares. O mal-entendido teórico decorre, portanto, da inversão dessa ordem, isto é, torna-se o resultado visível do ritmo (o verso já construído) como se fosse o próprio impulso rítmico, quando, na realidade, o impulso é anterior, dinâmico e não previamente determinado por um esquema fixo.

Para Tomachevski (1976), a questão do verso se insere no problema mais amplo da matéria da arte, isto é, de como a linguagem é organizada quando passa a cumprir uma função estética. Segundo o crítico, o verso não é um mero suporte técnico da poesia, trata-se de uma forma particular de organização do material linguístico que condiciona o modo como o efeito estético se realiza. Em consonância com Brik (1976), o autor destaca que a análise do verso não pode ser reduzida nem à métrica tradicional nem à contagem mecânica de sílabas poéticas, embora deixe claro que há uma função didática por trás dessas normas métricas, que visa a “facilitar a comparação” e a “compreender o desenho rítmico posto pelo autor em seu poema” (Tomachevski, 1976, p. 142). Para o autor, toda produção verbal contém elementos rítmicos,

mas apenas na poesia esses elementos são sistematizados com função estética explícita. De acordo com o crítico,

A escansão é obrigatória. Só o primeiro estado da percepção poética necessita dessa leitura em voz alta. Para o leitor possuidor de um ouvido poético desenvolvido, essa leitura torna-se um ato automático, subconsciente e involuntário, do mesmo modo que a prática de escrever para o letrado. Essa escansão silenciosa torna-se imperceptível graças a seu caráter habitual. Entretanto, ela acompanha inevitavelmente a nossa percepção dos versos, só nos permite reconhecê-los e dá sua cor à percepção da língua poética. Impõe-nos a pronúncia dos diferentes versos de uma certa maneira que chamamos declamação e que se opõe à pronúncia da prosa. O metro acompanha sempre a leitura e a percepção dos versos, seja como escansão silenciosa, seja como representações motrizes. A pronúncia do metro exige uma escansão em voz alta e um isocronismo forçado na pronúncia das sílabas, uma distribuição periódica dos acentos no interior dos limites da unidade métrica (o verso), uma divisão vocálica profunda do discurso pronunciado em unidades elementares, em períodos fônicos equipotenciais. O domínio do ritmo não é o da contagem. Liga-se não à escansão artificial mas à pronúncia real (Tomachevski, 1976, p. 143).

Um dos pontos centrais da teoria de Tomachevski (1976) é de que o verso não deve ser reduzido ao metro. O metro é, segundo o autor, apenas uma das formas possíveis de regularidade, mas não esgota o fenômeno do verso. Há versos metrificados, versos livres, e todos eles conservam uma característica essencial, que é a criação de uma estrutura de recorrência formal, capaz de produzir expectativa, reconhecimento e variação no interior da composição poética. Para o autor, a especificidade do verso não se limita à sua materialidade sonora exterior, mas envolve diretamente a percepção interior do discurso poético, isto é, as imagens e movimentos que se organizam na consciência do leitor durante o ato da leitura. A palavra poética opera como estímulo sensível que desencadeia representações internas. O verso atua, de acordo com o crítico, simultaneamente no plano acústico e no plano da imaginação, de modo a produzir uma experiência na qual som, imagem e ritmo se articulam num mesmo processo perceptivo.

No interior dessa organização, Tomachevski (1976) atribui à rima uma função estrutural decisiva na organização do verso. Longe de ser um mero adorno sonoro, a rima atua como marcador de fechamento e articulação da sequência poética, de modo a organizar a progressão do discurso em unidades perceptíveis. Ela estabelece relações de equivalência acústica entre segmentos distantes do texto, criando, assim, uma rede de correspondências que orienta a expectativa do leitor e contribui para a coerência formal do poema.

Outro ponto de destaque é a harmonia. Para o autor, havia uma preocupação latente, em meados do século XVIII, acerca do caráter eufônico dos sons em detrimento de sua função no

verso. O autor compreende o equilíbrio dinâmico da harmonia entre processos de assimilação e dissimilação. O primeiro diz respeito à repetição, à semelhança sonora, à regularidade, ao passo que o segundo introduz contraste, ruptura e variação. O efeito estético resulta, também, da tensão entre essas duas forças. Se há excesso de assimilação, o ritmo se torna monótono, mas se há excesso de dissimilação, o verso perde sua coesão perceptiva. Nesse contexto, o crítico retoma a noção de impulso rítmico como fundamento do verso. O ritmo nasce de um movimento interno que orienta a organização da linguagem no tempo. Esse impulso antecede a forma acabada do verso e se manifesta por meio da disposição dos acentos, das pausas, dos encadeamentos sintáticos e das recorrências sonoras. O verso é, assim, o resultado visível de um dinamismo rítmico anterior, que só se estabiliza parcialmente na estrutura métrica.

Tomachevski (1976) aponta para outra questão recorrente na poesia moderna: o verso livre. Ao contrário das formas métricas tradicionais, o verso livre não se organiza a partir de um esquema fixo de sílabas, acentos ou pés. No entanto, isso não quer dizer que não haja ritmo em um poema composto de versos livres. Ao contrário, o verso livre também é regido, segundo o formalista, por um impulso rítmico, embora este se manifeste de modo menos regular e previsível. Para o autor, “A análise do verso livre não deve procurar estabelecer uma fórmula geral, mas deve encontrar fórmulas particulares. Ademais, já que o verso livre repousa sobre a violação do tradicional, é inútil buscarmos uma lei rígida que não admita exceção” (Tomachevski, 1976, p. 153). Assim, pode-se dizer que cada verso constrói sua própria regularidade provisória, que pode ser interrompida, deslocada ou retomada ao longo do poema. O ritmo deixa de ser previsível e passa a ser percebido como uma variação contínua, orientada pelo fluxo da linguagem e pelas exigências expressivas do discurso.

3.2 DA ESTILÍSTICA LITERÁRIA MODERNA

Em *Linguística e história literária*, Spitzer (1962) parte de uma reflexão autobiográfica sobre sua formação para explicitar em que sentido entende a estilística. Em vez de propor uma teoria geral da Literatura, o autor busca demonstrar, por meio do relato de sua prática, como certos problemas de estilo o levaram a articular procedimentos da linguística com questões da crítica e da história literária.

Spitzer (1962) destaca que o desvio em relação à norma linguística pode ser tomado como índice de uma transformação histórica mais ampla. Quando o escritor se distancia de maneira recorrente dos usos padrões de sua língua, tal desvio não pode ser compreendido como um gesto arbitrário ou meramente individual. Para o autor, isso revela transformações mais

amplas no modo de sensibilidade de uma época, articulando, no interior da forma, dimensões históricas, psicológicas e culturais que se tornam perceptíveis justamente por meio do estilo.

Metodologicamente, Spitzer (1962) descreve o procedimento que ficou conhecido como “círculo filológico” (p. 20). Esse método parte de um detalhe linguístico, seja uma expressão recorrente, uma construção sintática específica ou uma escolha de preposição, que se destaca por sua estranheza em relação ao uso habitual no cotidiano. A partir desse detalhe, o interlocutor tenta reconhecer outros elementos afins na obra artística, até conseguir formular um denominador comum que os articule em um conjunto coerente. Somente a partir daí que se dá a formulação de uma hipótese sobre a atitude do autor e sobre o contexto histórico em que tal atitude ganha sentido. No entanto, esse movimento do detalhe e da totalidade não se realiza de forma mecânica. Segundo o crítico, a descrição linear do método é apenas didática, não correspondendo ao funcionamento efetivo da leitura. Na prática, a apreensão da totalidade da obra e de seus elementos particulares ocorre em etapas separadas, trata-se de um movimento interpretativo em que a percepção dos detalhes e a compreensão do conjunto se condicionam mutuamente ao longo da leitura. Segundo o autor,

The philosophy of Mobility as well as its expression by bodily mobility, by “mimicry,” was not possible before the eighteenth century: not before this period of the “original genius” could we have the impersonation of language by way of the writer’s biological nature – and the ensuing possibility for the reader or stylistician to penetrate into the biological web of the writer’s nature by a study of his style. And, when we find in a writer the cohabitation of this philosophy of mobility with this mobile style, an insoluble problem arises: we will probably never be able to disentangle the manner of expression from the manner of thinking or to decide which of the two came first: whether Diderot’s natural mimicry (and his stylist orchestration of it) conditioned his philosophy or whether the philosophy of his period penetrated his bloodstream and colored his style (Spitzer, 1962, pp. 168-169)⁴⁴.

A reflexão de Spitzer (1962) evidencia que a compreensão do estilo do escritor é resultante de condições históricas específicas. Para o autor, somente a partir de um certo momento da modernidade, quando se consolida a noção de sujeito singular e de genialidade individual, passa a ser concebível que a linguagem carregue marcas corporais e psíquicas do

⁴⁴ Tradução livre: A filosofia da mobilidade, assim como sua expressão por meio da mobilidade corporal pela “mímica”, não era possível antes do século XVIII: somente a partir desse período do “gênio original” torna-se possível a personificação da linguagem por meio da natureza biológica do escritor – e, como decorrência, a possibilidade de o leitor ou o estilista penetrar na trama biológica da natureza do escritor por meio do estudo de seu estilo. E, quando encontramos em um escritor a coexistência dessa filosofia da mobilidade com esse estilo móvel, surge um problema insolúvel: provavelmente jamais seremos capazes de dissociar o modo de expressão do modo de pensar, ou de decidir qual dos dois veio primeiro: se a mímica natural de Diderot (e sua orquestração estilística) condicionou sua filosofia, ou se a filosofia de sua época penetrou em sua corrente sanguínea e coloriu seu estilo.

escritor, podendo refletir seus impulsos e sua disposição biológica e emocional. O estilo deixa de ser interpretado apenas como técnica ou convenção retórica e passa a ser lido como traço inscrito na própria organização sensível do sujeito. Entretanto, essa possibilidade interpretativa apresenta um problema teórico, no qual Spitzer considera ser impossível de se estabelecer uma relação causal inequívoca entre modo de pensar e modo de escrever. Quando um autor apresenta coerência entre uma determinada orientação filosófica e uma escrita marcada pela mobilidade, não se pode decidir com segurança se a forma de pensamento determina o estilo ou se o próprio ritmo vital do sujeito, inscrito na linguagem, condiciona a elaboração de suas ideias. A escrita deixa de ser o simples veículo do pensamento e se torna o espaço no qual o pensamento se constitui, movimenta e (se) transforma.

Para Spitzer (1962), não é de interesse apenas o registro de que determinado texto emprega figuras de linguagens, mas compreender que função esses recursos estilísticos desempenham na constituição de uma visão de mundo. O autor sugere, ainda, que a Literatura é um dos melhores documentos para apreender o “espírito” de uma nação ou de época, propondo, assim, que a história da língua e a história literária não sejam tratadas como domínios distintos, mas como campos que se esclarecem quando analisados por meio do estilo.

3.2.1 Historicidade e representação do real

Em *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, Auerbach (2013) propõe uma investigação das formas pelas quais a realidade foi esteticamente representada ao longo da tradição literária do Ocidente, partindo da análise comparativa de textos pertencentes a diferentes épocas. O objetivo do autor não consiste em traçar uma história linear dos estilos, tampouco em estabelecer categorias, mas em observar como cada período histórico elabora, por meio da linguagem literária, um modo específico de apreensão do real.

Ao tomar como ponto de partida a oposição entre o estilo homérico e o estilo bíblico, Auerbach (2013) demonstra que não se trata apenas de diferenças temáticas ou narrativas, mas de modos distintos de organizar a experiência humana pela linguagem. Enquanto o relato homérico se constrói pela clareza, pela exterioridade das ações e pela visibilidade das personagens, o texto bíblico opera por meio da elipse, da profundidade psicológica e da tensão entre o dito e o não dito. Essas diferenças formais revelam, segundo o autor, concepções divergentes de realidade, de sujeito e de tempo histórico. Nesse sentido, a estilística histórica visa a compreender como tais escolhas se articulam em sistemas de representação coerentes, próprios de cada época. Para Auerbach (2013), o estilo é expressão de uma forma histórica de

experimental e significar o mundo, indo além de uma mera marca individual do autor. Desse modo, pode-se dizer que a estilística se torna, também, uma via de acesso à História das Mentalidades (Capítulo 1).

Ao longo da obra, Auerbach (2013) organiza uma sequência de estudos de caso que percorrem a literatura ocidental desde a Antiguidade até a modernidade do século XX. Cada capítulo se ancora na análise minuciosa de um excerto literário representativo, tomado como ponto de observação das formas históricas de representação da realidade. Seu texto é disposto em uma progressão que evidencia a transformação gradual das técnicas narrativas e das concepções de realidade. Do épico homérico, passando pelo realismo medieval, pelo classicismo francês, pelo romance realista do século XIX e, por fim, pela narrativa moderna, o crítico demonstra que cada forma literária corresponde a uma determinada configuração histórica do sujeito, do tempo e da ação. Seu método parte da materialidade do texto, ou seja, da sintaxe, da composição, do léxico, da organização do ponto de vista etc., para, a partir daí, atingir os pressupostos culturais e existenciais que sustentam aquela forma de escrita.

Auerbach (2013) destaca que as primeiras formas de representação literária do Ocidente se organizavam segundo o princípio da exterioridade. As ações, os sentimentos e as motivações das personagens são explicitados no discurso. Nesse contexto, na épica homérica, os conflitos não se organizam segundo a lógica da interioridade moderna, ou seja, mesmo quando há hesitação e sofrimento, esses estados são imediatamente projetados na superfície da ação e da linguagem, não se constituindo, ainda, como conflito interior nos termos problematizados pela Literatura moderna.

Com o avanço da tradição literária, sobretudo a partir do Cristianismo e, mais tarde, da modernidade, a representação da realidade passa a se deslocar progressivamente para o interior do sujeito. O conflito deixa de ser apenas externo e se instala na consciência, no desejo, na memória, na angústia. Essa interiorização atinge seu ápice na literatura moderna, em que a fragmentação do eu, o fluxo de consciência e a instabilidade da identidade – observado em autores como Proust e Virginia Woolf –, tornam-se princípios estruturantes da forma literária. Segundo o crítico, na narrativa moderna, a realidade deixa de ser apresentada como um dado plenamente objetivo e transparente, de modo a se configurar como um enigma que só pode ser circunscrito por meio da sobreposição de múltiplas consciências. Para o crítico,

Para voltar agora aos escritores modernos, que preferem exaurir acontecimentos quotidianos quaisquer durante poucas horas e dias a representar perfeita e cronologicamente um decurso integral exterior, também eles são guiados (mais ou menos conscientemente) pela ponderação de que não pode haver esperança alguma de ser, dentro de um decurso exterior

integral, realmente completo, fazendo reduzir, ao mesmo tempo, o essencial; também receiam impor à vida, ao seu tema, uma ordem que ela própria não oferece. Quem representa, do princípio ao fim, o decurso total de uma vida humana ou de um conjunto de acontecimentos que se estende por espaços temporais maiores, corta e isola propositadamente; a cada instante a vida começou há tempo, e a cada instante continua a fluir incessantemente; e ocorrem às personagens das quais fala muito mais coisas que as que ele pode esperar narrar (Auerbach, 2013, p. 494).

Em vez de uma percepção única e soberana do real, a Literatura moderna constrói a realidade por meio da articulação de diferentes pontos de vista, provenientes de sujeitos distintos e situados em tempos diversos, cuja convergência tende a produzir uma aproximação mais complexa do real. Essa multiplicidade de consciências encontra seu correlato no tratamento do tempo narrativo. O tempo do acontecimento cede lugar ao tempo da consciência, de modo que instantes mínimos da ação podem ser dilatados por longas digressões, associações e reflexões. Segundo o autor,

[...] a ordem e a interpretação da vida [...] surge dela própria; isto é, aquela que se forma, em cada caso, em cada personagem; aquela que é encontrável, em cada caso, na sua consciência, nos seus pensamentos e, de forma mais velada, também nas suas palavras e ações. Pois dentro de nós realiza-se incessantemente um processo de formulação e de interpretação, cujo objeto somos nós mesmos: a nossa vida, com passado, presente e futuro; o meio que nos rodeia; o mundo em que vivemos, tudo isso tentamos incessantemente interpretar e ordenar, de tal forma que ganhe para nós uma forma de conjunto, a qual, evidentemente, segundo sejamos obrigados, inclinados e capazes de assimilar novas experiências que se nos apresentam, modifica-se constantemente de forma mais rápida ou mais lenta, mais ou menos radical. Estas são as ordenações e as interpretações que os escritores modernos de que tratamos tentam apanhar num instante qualquer; e não uma, mas muitas, quer de diferentes personagens, quer da mesma personagem, em instantes diferentes, de tal forma que a partir do entrecruzamento, da complementação e da contradição surge algo assim como uma visão sintética do mundo ou, pelo menos, um desafio à vontade de interpretar sinteticamente do leitor (Auerbach, 2013, pp. 494-495).

Nesse sentido, Auerbach (2013) observa que a narrativa moderna se distingue por três procedimentos fundamentais: a ocorrência de um motivo exterior casual que atua como gatilho para os processos da consciência, a representação desses processos de modo relativamente livre e não subordinado a uma ordenação racional prévia, e a elaboração do contraste entre o tempo exterior dos acontecimentos e o tempo interior da experiência subjetiva. Esses elementos, segundo o crítico, revelam uma mudança decisiva na posição do escritor diante da realidade, que passa a abandonar a centralidade dos fatos objetivos para privilegiar os movimentos internos do sujeito. Em autores como Woolf, por exemplo, esse deslocamento se torna mais perceptível: os acontecimentos exteriores perdem sua hegemonia e passam a existir sobretudo

como pretextos para a manifestação da vida interior, enquanto, no romance tradicional, os estados psíquicos serviam, em geral, para preparar e justificar ações externas de maior relevância.

Auerbach (2013) compreende que o procedimento narrativo moderno, ao dissolver a primazia da ação exterior em favor do reflexo múltiplo da consciência e da estratificação do tempo, não constitui apenas um recurso técnico, mas a expressão de uma transformação histórica da experiência humana. A centralidade dos acontecimentos decisivos do destino cede lugar à exploração de instantes mínimos, aparentemente insignificantes, nos quais, contudo, concentra-se a essência da vida. Essa interiorização revela, na perspectiva estilística, uma reconfiguração das formas de representação, em que a estética passa a privilegiar a fragmentação, a dilatação do tempo psicológico, a descontinuidade sintática e a oscilação do foco narrativo. O estilo deixa de se organizar segundo a progressão linear dos fatos e passa a se estruturar a partir da instabilidade da percepção, da mobilidade da consciência e da sobreposição de planos temporais.

Embora, em *Mimesis*, Auerbach (2013) privilegie majoritariamente a prosa, os textos poéticos analisados pelo crítico são compreendidos como formas estruturantes de determinadas visões de mundo, nas quais o estilo não se reduz a um conjunto de técnicas formais, mas se afirma como princípio histórico de configuração do real. A poesia, nesse sentido, segue o mesmo movimento de transformação das formas de representação da realidade, ora privilegiando a exterioridade plena da ação e da linguagem, ora tensionando a expressão em direção à interioridade, ao símbolo e à densidade reflexiva.

3.3 DOS TEÓRICOS BRASILEIROS NA CONTEMPORANEIDADE

No contexto dos estudos da poesia no Brasil, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, consolida-se um conjunto de propostas voltadas para a leitura do poema enquanto objeto de linguagem, atento à sua materialidade sonora, rítmica e sintática. Dentre os teóricos representativos dessa perspectiva no país, opta-se, neste trabalho, por delimitar o aporte teórico a: Alfredo Bosi (1977), com *O ser e o tempo da poesia*; Norma Goldstein (2005), com *Versos, sons, ritmos*; e Antonio Candido (2006), com *O estudo analítico do poema*.

Em *O ser e o tempo da poesia*, Alfredo Bosi (1977) propõe uma leitura do fazer poético a partir da tensão constitutiva entre imagem, som, discurso e tempo. Concebida como resultante do discurso, a imagem é discutida à luz de conceitos psicanalíticos, em especial no que tange às instâncias psíquicas, de modo a evidenciar seu caráter pulsional e a maneira como o poema

materializa as forças (estruturas do aparelho psíquico) que atravessam o sujeito. Paralelamente, o crítico analisa a representação do pensamento e do som pela linguagem, assinalando que, na poesia, tanto o fluxo verbal quanto o silêncio integram a organização rítmica do texto. A isso, soma-se a reflexão sobre a consciência histórica, cuja presença na poesia moderna introduz novas camadas de significação para a experiência estética.

Na obra *O estudo analítico do poema*, Antonio Candido (2006) compreende o estilo como uma forma história de organizar a experiência, e não como meros traços individuais do autor. Para o crítico, ainda que a marca pessoal exista, a análise estilística não pode se limitar à identificação de singularidades. A proposta teórica de Goldstein (2005), em *Versos, sons, ritmos*, parte da compreensão de que o poema constitui uma unidade específica de linguagem, cuja organização interna não pode ser reduzida nem à simples soma de seus elementos formais, nem à mera expressão subjetiva de um conteúdo. A autora afirma que o texto poético exige do leitor um modo particular de leitura, distinto daquele aplicado aos textos utilitários, justamente porque nele a linguagem deixa de funcionar apenas como instrumento de comunicação e passa a operar como material estético. A estilística, nesse contexto, apresenta-se como um modo de perceber o funcionamento expressivo da linguagem poética.

Ao dialogar com a psicanálise, Bosi (1977) concebe a imagem como resultante de pulsões que se organizam simbolicamente no discurso. Desse modo, o caráter imagético da poesia se mostra como uma construção formal que emerge da tensão entre diferentes níveis da vida psíquica, na qual a energia instintiva (Id) é convertida em figura verbal. O texto poético se torna, por assim dizer, espaço de manifestação pulsional. Segundo o crítico literário,

A imagem, catarse das pulsões do Id, recebe no seu nascedouro o dom da identidade. Id, idem. O risco do eterno retorno do mesmo [...] É um risco calculado, se não desejado, no seio de teorias que se escoram na exigência de constantes psicossomáticas [...]. Uma pulsão (*Trieb*) aflora, na vida da psique, como uma representação (*Vorstellung*). A imagem é transformação de forças instintivas; estas, por sua vez, respondem, em última instância, pela sua gênese. [...] para Freud, força e sentido alimentam-se no Inconsciente (Bosi, 1977, p. 18).

No que concerne ao plano do som, Bosi (1977) compreende a dimensão sonora da linguagem como componente estrutural do processo de significação. Para o autor, o som não se acrescenta posteriormente ao sentido, mas integra o próprio movimento de constituição da imagem e do pensamento o poema. O sentido, nesse contexto, se apresenta tanto como conteúdo intelectual quanto forma sensível que se manifesta no tempo da escuta e da leitura. O signo poético se realiza, assim, como acontecimento sonoro, no qual a palavra adquire densidade temporal e memorial, de modo a exceder sua função representacional. Para o crítico,

O discurso, fiel às relações, contém em si uma tão alta dinâmica que, se deixado a si próprio, poderia abafar, senão abolir a Imagem. O pensamento puro é negatividade. Mas o dano não se consuma jamais, de todo, no discurso poético. Neste a imagem reponta, resiste e recrudesce, potenciando-se com as armas da *figura*. E como se essas armas não bastassem, é o enunciado mesmo que cede o seu estrato mais sensível: o som. [...] A invenção poética arma contextos tão variados e tão estimulantes que arrancam os fonemas da sua latência pré-semântica e os fazem vibrar de significação. Figuras como a rima, a aliteração e a paranomásia não têm outro alvo senão *remotivar*, de modos diversos, o som de que é feito o signo (Bosi, 1977, pp. 35-51).

Candido (2006) também destaca o plano do som ao pontuar a importância de observar a organização rítmica como princípio estruturante de sentido no poema. Segundo o autor, ritmo, medida, pausas, cortes sintáticos e encadeamentos são elementos acústicos que interferem diretamente no significado. O verso organiza o tempo do poema e condiciona a forma como o leitor apreende a sequência das imagens, das ideias e das emoções. Para o crítico,

Assim é que temos abordado o verso, primeiro, como um conjunto de fonemas, formando sílabas; finalmente, uma sequência de sílabas combinadas em certas unidades maiores, de base alternativa, responsáveis pelo ritmo. No entanto, o verso, considerado como experiência de leitor ou auditor, não se compõe de fonemas nem de sílabas, nem de segmentos rítmicos, mas de palavras. São estas as unidades significativas, que cortamos em partes, desarticulamos, emendamos, apenas para analisar os fenômenos do metro e do ritmo – em outras palavras, os fenômenos que constituem a sua realidade sonora. Se o fizemos, foi porque em poesia o significado se constrói em grande parte por meio dos elementos sonoros, e assim vimos como a lei da sonoridade, o ritmo, é a própria alma do verso (Candido, 2006, p. 94).

No entanto, conforme aponta Bosi (1977), também o silêncio é parte integrante da organização rítmica do poema. As pausas, segundo o crítico, bem como os *enjambement*, participam ativamente da construção de sentido, estabelecendo um jogo entre o dizer e o calar. O texto poético emerge, então, como campo de tensão entre o fluxo sonoro e as zonas de interrupção, nas quais o não dito reverbera com força semântica própria, isto é, “[...] até do silêncio, que parece puro vazio, ausência de som, o espírito arranca um mar de significados” (Bosi, 1977, p. 60).

Goldstein (2005) rejeita explicitamente a ideia de que haja “receitas” fixas para a interpretação do poema. Para a autora, toda análise estilística deve ser concebida como um processo de aproximação progressiva, no qual o leitor reconstrói os efeitos de sentido a partir da interação entre os planos sonoro, rítmico, sintático e semântico. A ausência de fórmulas universais exige do analista um trabalho atento às regularidades internas de cada texto, excluindo a possibilidade de um relativismo absoluto.

Nesse sentido, Goldstein (2005) alega que o poema é, antes de tudo, um objeto sonoro e rítmico. Segundo a crítica, o ritmo não deve ser compreendido apenas como alternância de sílabas fortes e fracas, mas como uma forma de organização sensível da linguagem no tempo. O ritmo está profundamente ligado à experiência corporal da leitura: respiração, cadência, pausa, aceleração e suspensão. A autora estabelece, ainda, uma distinção entre ritmo do poema e ritmo da vida cotidiana. Embora ambos se baseiem em repetições e variações, o ritmo poético é uma construção deliberada, organizada esteticamente, ao passo que o ritmo da vida é marcado pela funcionalidade. Para a pesquisadora,

Os termos simples, a ordem direta, o ritmo liberado do poema traduzem o novo modo de vida do século XX. [...] o ritmo faz parte de uma concepção de arte, de uma visão de mundo. Não há um ritmo “melhor”, outro “pior”, mas apenas ritmos diferentes, cada um traduzindo um modo de ver o mundo e de viver. [...] não basta analisar o ritmo, apenas. É preciso sempre associá-lo aos demais aspectos do texto. [...] **O modo de compor associa-se à temática do poema para traduzir um modo de vida**, um conjunto de valores, uma visão de mundo (Goldstein, 2005, p. 17 – grifo nosso).

Outro ponto central da teoria de Goldstein (2005) é a valorização da escansão como instrumento de leitura, ao invés de um mero exercício técnico. Escandir um verso significa, segundo a autora, tornar perceptível a sua engrenagem rítmica, isto é, tornar visível – e audível – a lógica interna de sua organização sonora. Para além de uma simples contagem de sílabas poéticas, a autora destaca que a escansão revela tensões, desequilíbrios, simetrias e assimetrias que participam ativamente da construção de sentido do texto. Segundo a autora,

A interpretação dificilmente será a palavra final se for feita por uma só pessoa. O texto literário talvez seja aquele que mais se aproxima do sentido etimológico da palavra “texto”: entrelaçamento, tecido. Como “tecido de palavras”, o poema pode sugerir múltiplos sentidos, dependendo de como se perceba o entrelaçamento dos fios que o organizam. Ou seja: geralmente, ele permite mais de uma interpretação. Dada a plurissignificação inerente ao poema, a soma de várias interpretações seria o ideal (Goldstein, 2005, p. 6).

Ao tratar de formas métricas, Goldstein (2005) demonstra que a escolha de um determinado tipo de verso (curto, longo, regular, irregular, livre) nunca é neutra. Cada forma carrega uma tradição, uma memória estética e um potencial expressivo específico. No verso livre, por exemplo, a ausência de regularidade métrica não significa ausência de ritmo, mas instauração de um ritmo instável, mascado pela variação contínua e pela liberdade estrutural. Além do metro, a pesquisadora menciona outra situação recorrente, que é a mescla de diferentes tipos de estrofes, contudo, há uma que se destaca: “Trata-se do refrão. O refrão facilita a memorização nas canções, tendo um papel rítmico importante em todas as épocas” (Goldstein,

2005, pp. 40-41). Ainda segundo a autora, no que diz respeito a essa liberdade que se instaurou na estrutura do texto poético, tem-se que:

Os versos livres não obedecem a nenhuma regra preestabelecida quanto ao metro, à posição das sílabas fortes, nem à presença ou regularidade de rimas. Esse tipo de verso, típico do Modernismo, vem sendo muito usado a partir da segunda década de nosso século. Num poema em versos livres, cada verso pode ter tamanho diferente, a sílaba acentuada não é fixa, variando conforme a leitura que se fizer. [...] o ritmo é solto e imprevisível. O verso livre [...] tem um ritmo irregular cujo efeito dá uma espécie de vertigem. Após a grande voga desse verso, os poetas retornaram ao verso tradicional, inovando-o, reinventando-o, na medida em que passavam a utilizá-lo de modo nunca visto anteriormente. [...] Em lugar da simetria, surge a irregularidade, o contraste, a dissonância, o efeito imprevisível ou inesperado. [...] A liberdade rítmica criou uma nova música do verso, tornando o metro mais livre, o poema menos cantante que os tradicionais, o ritmo mais seco e contundente. Em outras palavras, um ritmo inesperado como o da vida do homem contemporâneo (Goldstein, 2005, pp. 36-38).

Sobre essa percepção dos efeitos sonoros no texto, Goldstein (2005) pontua que os recursos utilizados para fazer o texto ecoar sonoridade atuam como operadores de sentido, ultrapassando sua função ornamental. Segundo a autora, a métrica é capaz de fazer o leitor perceber o ritmo do texto e a rima colabora com essa organização do tempo do poema, criando expectativas e sugerindo retornos de modo a produzir efeitos de tensão e multiplicidade de leituras. Assim, a Goldstein (2005, pp. 52-53) destaca que, por meio de figuras de linguagens como a aliteração, a assonância, a repetição (anáfora) e a onomatopeia, por exemplo, “As correspondências sonoras reforçam a correspondência entre os diferentes universos”, sendo importante “localizar a repetição, e depois verificar qual a sua contribuição para a interpretação do texto”, haja vista que “O recurso sonoro pode confirmar o sentido do texto. Ou, em outros casos, criar *tensão* (ambiguidade, duplicidade de sentido).”

No que se refere ao nível sintático, Goldstein (2005) assinala que a organização das frases e orações, a pontuação, as inversões e os encadeamentos interferem de modo decisivo na leitura. O encadeamento, ou *enjambement*, é, em especial, compreendido como procedimento de tensão entre o verso e a sintaxe. Segundo a pesquisadora, trata-se de uma

[...] construção sintática especial que liga um verso ao seguinte, para completar o seu sentido. Explicando melhor: ele é incompleto quanto ao sentido e quanto à construção sintática apenas. Metricamente, rítmicamente, ele tem todas as sílabas poéticas, e, se for vero regular, poderá ter rima. Surge, portanto, uma espécie de choque entre o som (completo), a organização sintática e o sentido (ambos incompletos). Ou seja: **tensão**. Geralmente, o encadeamento produz uma relação bastante complexa entre esses níveis, resultando em ambiguidade de sentido (Goldstein, 2005, p. 63 – grifo nosso).

Nesse contexto, quebra-se a expectativa de fechamento e o leitor é obrigado a atravessar o limite do verso. Além desse recurso, a pesquisadora destaca, ainda, que “o aspecto semântico nunca deixou de estar presente. As figuras sonoras, a organização sintática, o vocabulário, o emprego das categorias gramaticais só podem ser analisados tendo-se em vista o sentido global do texto” (Goldstein, 2005, p. 64). Assim, comenta, visando ao caráter didático da proposta de seu texto, algumas figuras de linguagens que, segundo ela, podem produzir “importantes efeitos” no nível semântico, a saber: metáfora, alegoria, sinestesia, metonímia, sinédoque, antítese e paralelismo. De acordo com Candido (2006),

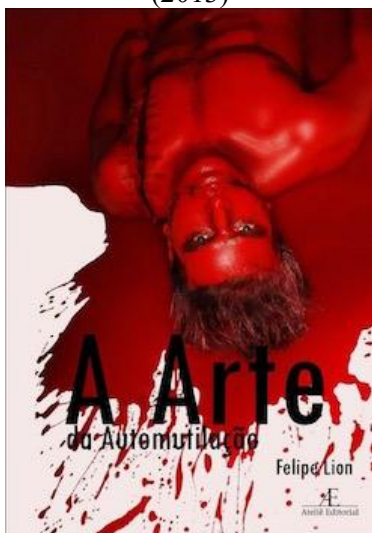
A base de toda imagem, metáfora, alegoria ou símbolo é a analogia, isto é, a semelhança entre coisas diferentes. É *aqui encontramos, no plano dos significados, um problema que já encontrávamos no plano das sonoridades como sinestesia: o da correspondência*. Com base na possibilidade de estabelecer analogias, o poeta cria a sua linguagem, oscilando entre a afirmação direta e o símbolo hermético. [...] Muitas vezes, o elemento simbólico não está na especificidade das palavras, ou na sequência de imagens, mas no efeito final do poema tomado em bloco. [...] a poesia depende de uma acuidade e potência invulgares dos sentidos, baseadas na riqueza emocional. Gente fria, sem paixões, sem intensidade emocional, não faz poesia grande. [...] o poeta mais eficaz é o que consegue tratar o elemento intelectual como se pudesse ser sensorialmente traduzido, e não abstratamente expresso. [...] Por isto é que a analogia está na base da linguagem poética, pela sua função de vincular os opostos, as coisas diferentes, e refazer o mundo pela imagem. Por essa razão vimos como a unidade rítmica do verso é função do significado (Candido, 2006, pp. 103-108).

As reflexões aqui estabelecidas por meio dos textos teóricos conduzem a uma compreensão do poema como forma de experiência que se efetiva na leitura enquanto fenômeno perceptivo. A percepção, nesse contexto, envolve um processo no qual a imagem, o som, o tempo e o discurso se integram por meio da linguagem poética. A estilística, assim compreendida, serve como uma abordagem capaz de investigar os modos pelos quais o fazer poético produz efeitos de sentido na experiência do leitor. A análise estilística consiste, portanto, na tentativa de explicitar esse funcionamento interno da forma, tornando perceptível a lógica sensível que sustenta o texto. Assim, cada recurso formal atua sobre a percepção do interlocutor da obra poética, de modo a criar expectativas, deslocar sentidos e produzir efeitos catárticos que não se esgotam no plano da racionalização conceitual.

3.4 DA DIMENSÃO ESTÉTICA E SIMBÓLICA DAS CAPAS DAS COLETÂNEAS

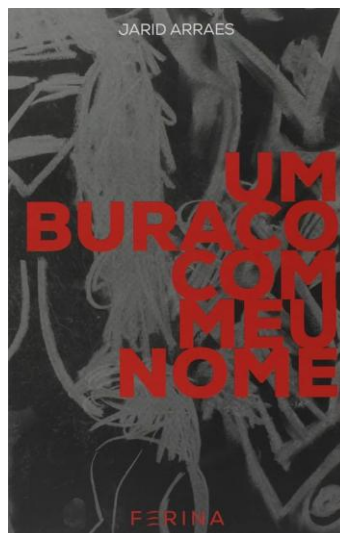
As capas das obras de Felipe Lion (2013) – Figura 2 – e Jarid Arraes (2018/2021⁴⁵) – Figura 3 – apresentam um ponto de convergência relevante para a análise aqui proposta. Em ambas, observa-se um arranjo cromático que, coincidência ou não, articula-se com a escrita poética de cada coletânea. Digno de referência e menção, o projeto visual da obra de Lion (2013) tem como colaboradores: Plínio Martins Filho (edição), Rogério de Lucca (fotografia, projeto gráfico e capa), Thiago Cóstackz (*body art*) e o próprio autor, Felipe Lion (modelo da capa). Quanto à obra de Arraes (2018): Rômulo Aragão (capa, projeto gráfico e diagramação) e a própria autora, Jarid Arraes (ilustrações).

Figura 2 – Capa de *A arte da automutilação*, de Felipe Lion (2013)



Fonte: Site pessoal do autor (<http://www.felipelion.com/livros/>).

Figura 3 – Capa de *Um buraco com meu nome*, de Jarid Arraes (2018 e 2021).



Fonte: Amazon (https://m.media-amazon.com/images/I/712WPsryTAL._SL1500_.jpg) e site pessoal da autora (<https://jaridarraes.com/livros/>).



Nesse jogo de cores, destaca-se a cor vermelha. Diferente do procedimento adotado na introdução desta tese, na qual a discussão sobre a cor amarela foi fundamentada à luz da psicologia das cores (Heller, 2013), a análise aqui proposta busca embasamento no *Dicionário*

⁴⁵ Novamente, a escolha da edição de 2018 para compor os corpora deste trabalho se revelou particularmente mais simbólica até mesmo no plano paratextual, visto que a nova edição retirou a cor vermelha da capa original, mantendo apenas o preto e o cinza. Embora tenha ficado bem representativa a ilustração gráfica e a escolha da fonte no título – possibilitando uma leitura sugestiva na qual é perceptível: buracos/covas, por meio da letra “U”, caixões/jazigos, por meio das letras “B” e “E”, retratos frequentemente ovais em lápides/túmulos, por meio da letra “O”, e lápides, por meio das letras “R” e “A”, além do movimento de escavação, por meio das letras “M” e “N” –, a supressão do vermelho aproxima, ironicamente, a obra à própria temática que estrutura a coletânea: o esvaziamento, a morte de si. Essa perda de elementos simbólicos na versão atual, embora não tenha retirado a qualidade e o teor crítico dos textos, reduz a densidade imagético-estética presente na edição anterior.

de símbolos (2015), de Chevalier e Gheerbrant, autores cujas formulações oferecem um repertório mais adequado à análise do valor estético e simbólico das cores no campo literário. Segundo o dicionário, o vermelho é:

Universalmente considerado como o símbolo fundamental do princípio de vida, com sua força, seu poder e seu brilho, o vermelho, cor de fogo e de sangue, possui, entretanto, a mesma ambivalência simbólica destes últimos, sem dúvida, em termos visuais, conforme seja claro ou escuro. O vermelho-claro, brilhante, centrífugo, é diurno, macho, tônico, incitando à ação, lançando, como um sol, seu brilho sobre todas as coisas, com uma força imensa irredutível (KANC). O vermelho-escuro, bem ao contrário, é noturno, fêmea, secreto e, em última análise, centrípeto; representa não a expressão, mas o mistério da vida. Um seduz, encoraja, provoca, é o vermelho das bandeiras, das insígnias, dos cartazes e embalagens publicitárias; o outro alerta, detém, incita à vigilância e, no limite, inquieta: é o vermelho dos sinais de trânsito, a lâmpada vermelha que proíbe a entrada num estúdio de cinema ou de rádio, num bloco de cirurgia etc. É também a antiga lâmpada vermelha das casas de tolerância, o que poderia parecer contraditório, pois, ao invés de proibir, elas convidam [...] (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 944).

Para Chevalier e Gheerbrant (2015), a simbologia da cor vermelha está associada tanto à vitalidade quanto à violência, ao sangue que sustenta a vida e ao sangue que marca a ruptura desta. Nessa perspectiva, a presença dessa cor em ambas as capas sugere um elemento antecipatório das temáticas que atravessam os textos, especialmente aquelas vinculadas à dor, ao sofrimento e à morte de si, conforme apontado nos capítulos anteriores. Desse modo, pode-se afirmar que, antes mesmo da leitura dos poemas de cada coletânea, o impacto visual estabelece uma atmosfera simbólica que orienta a recepção do leitor para o campo afetivo e existencial.

No caso de *A arte da automutilação* (2013) – Figura 2 –, o vermelho aparece em contraste direto com o branco. Essa combinação produz um efeito simbólico particularmente expressivo no que tange à estrutura de um campo semântico no qual se articulam ideias de limite, transição e ruptura da subjetividade. Conforme a simbologia apresentada por Chevalier e Gheerbrant (2015), o branco:

[...] significa ora a ausência, ora a soma das cores. Assim, coloca-se às vezes no início e, outras vezes, no término da vida diurna e do mundo manifesto, o que lhe confere um valor ideal, assintótico. Mas o término da vida – o momento da morte – é também um momento transitório, situado no ponto de junção do visível e do invisível e, portanto, é um outro início. O branco – *candidus* – é a cor do candidato, i.e., daquele que vai mudar de condição [...]. Na colocação dos pontos cardeais é [...] a cor do Este e do Oeste, i.e., dos dois pontos extremos e misteriosos onde o Sol – astro do pensamento diurno – nasce e morre todos os dias. Em ambos os casos, o branco é um **valor-limite**, assim como as duas extremidades da linha infinita do horizonte. É uma cor de **passagem**, no sentido a que nos referimos ao falar dos ritos de passagem: e é

justamente a cor privilegiada desses ritos, através dos quais se operam as mutações do ser, segundo o esquema clássico de toda iniciação: morte e renascimento (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 141).

A presença da cor branca na capa da coletânea de Lion (2013) se mostra como um elemento simbólico no qual se projeta a dinâmica da dissolução que atravessa a obra. O branco, entendido como uma “cor de passagem”, recebe o vermelho como marca que o fende e o desestabiliza. A composição da capa – ao expor um corpo ferido, costurado, porém ainda vivo, de olhar penetrante, e imerso na cor sanguínea contra uma superfície clara – sugere tanto o início quanto o retorno ao indeterminado, ao inorgânico, convidando o leitor à simbologia da morte enquanto processo de esvaziamento subjetivo. A essa cor clara, também é feita a associação do retorno. Segundo a entrada no dicionário,

O branco do Este é o do retorno: é o branco da alvorada, quando a abóbada celeste reaparece, ainda vazia de cores, embora rica do potencial de manifestação [...]. Todo o simbolismo da cor branca, e de seus usos rituais, decorre dessa observação da natureza, a partir da qual todas as culturas humanas edificaram seus sistemas filosóficos e religiosos. [...] *O branco, que muitas vezes se considera como uma não-cor... é como o símbolo de um mundo onde todas as cores, em sua qualidade de propriedades de substâncias materiais, se tenham desvanecido... O branco produz sobre nossa alma o mesmo efeito do silêncio absoluto... Esse silêncio não está morto, pois transborda de possibilidades vivas... É um nada, pleno de alegria juvenil, ou melhor, um nada anterior a todo nascimento, anterior a todo começo.* [...] Seria impossível descrever melhor, sem dizer-lhe o nome, a **alvorada**. Em todo pensamento simbólico, a morte precede a vida, pois todo nascimento é um renascimento. Por isso, o branco é primitivamente a cor da morte e do luto (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 142).

Nesse encontro cromático, a imagem remete, para além da violência infligida ao próprio corpo, àquilo que a teoria freudiana situaria no campo extremo da pulsão de morte: a tendência à dissipação, à busca de um estado anterior à própria constituição do eu.

Por outro lado, no que tange à capa de *Um buraco com meu nome* (2018), de Jarid Arraes, o vermelho faz contraste com duas cores: o preto e o cinza. De acordo com a definição apresentada no dicionário,

Cor oposta ao branco, o preto é seu igual em valor absoluto. Como o branco, pode situar-se nas duas extremidades da gama cromática, enquanto limite tanto das cores quentes como das cores frias; segundo sua opacidade ou seu brilho, torna-se então a ausência ou a soma das cores, sua negação ou sua síntese. Simbolicamente, é com mais frequência compreendido sob seu aspecto frio, negativo. Cor oposta a todas as cores, é associada às trevas primordiais, ao indiferenciamento original. Nesse sentido, lembra a significação do branco neutro, do branco **vazio**, e serve de suporte a representações simbólicas análogas, como as dos cavalos da morte, às vezes brancos, às vezes pretos. [...] O preto é cor de luto; não como o branco, mas

de uma maneira mais opressiva. O luto branco tem alguma coisa de messiânico. Indica uma ausência destinada a ser preenchida, uma falta provisória. É o luto dos Reis e dos Deuses que vão obrigatoriamente renascer: o Rei está morto, viva o Rei! Corresponde bem à corte da França, onde o luto exigia o uso de branco. O luto preto, por sua vez, é, poder-se-ia dizer, o luto sem esperança. *Como um **nada** sem possibilidades, como um **nada** morto depois da morte do Sol, como um silêncio eterno, sem futuro, sem nem mesmo a esperança de um futuro, ressoa interiormente o preto [...]*. O luto negro é a perda definitiva, a queda sem retorno no Nada. [...] Cor da condenação, o preto torna-se também a cor da renúncia [...] (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 740-741)

Ademais, como o contraste ao vermelho se dá por duas cores, preta e cinza, observa-se, também, a simbologia empregada a essa última. O dicionário aborda a simbologia do termo “cinza” mais especificamente ao substantivo referente aos resíduos do corpo humano resultantes do processo de cremação após a morte.

Antes de mais nada, a cinza extrai seu simbolismo do fato de ser, por excelência, um valor residual: aquilo que resta após a extinção do fogo e, portanto, antropocentricamente, o cadáver, resíduo do corpo depois que nele se extinguiu o fogo da vida. Espiritualmente falando, o valor desse resíduo é nulo. Por conseguinte, em face de toda visão escatológica, a cinza simbolizará a *nulidade* ligada à vida humana, por causa de sua precariedade. [...] não se deve esquecer que tudo aquilo que está associado à morte liga-se, como ela, ao simbolismo do *eterno retorno*. E talvez seja isto o que explique o costume, mantido durante tanto tempo nos mosteiros cristãos, de se estender os moribundos no chão recoberto por uma cinza disposta em forma de *cruz*. Sabe-se que a cruz é um símbolo universal da alternância morte/vida, o que explica o fato de que uma tradição cristã tenha, como neste caso, ecos no universo religioso mesoamericano: entre os maia-quichés, a cinza parece efetivamente ter uma função mágica, ligada à germinação e ao retorno cíclico da vida [...] (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 247-248).

Ainda acerca da simbologia referente à cor cinza, no verbete “cinzento”, o dicionário apresenta a seguinte definição:

A cor cinzenta ou gris, composta, em partes iguais, de preto e de branco, designaria, na simbologia cristã [...] a ressurreição dos mortos. [...] É a cor da cinza e da bruma. Os hebreus se cobriam de cinza para exprimir uma intensa dor. Entre nós, o gris-cinza é uma cor de luto aliviado. A grisalha de certos tempos brumosos dá uma impressão de tristeza, de melancolia, de enfado. [...] Quanto aos sonhos que aparecem numa espécie de névoa acinzentada, situam-se nas camadas recuadas do **Inconsciente**, que precisam ser elucidadas e clarificadas pela tomada de consciência. [...] Na genética das cores, parece que é o cinzento que é percebido em primeiro lugar. E é ele que fica para o homem no centro da sua esfera de cores. O recém-nascido vive no gris. No mesmo gris que vemos quando fechamos os olhos [...]. O **homem** é cinzento em meio a um mundo cromático, representado pela analogia com a esfera celeste na esfera cromática. O homem é o produto dos sexos opostos e se encontra situado no gris central, entre cores complementares, que formam uma esfera cromática harmônica [...] (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 248-249).

Nesse sentido, o contraste estabelecido na capa da coletânea de Arraes (2018) sugere um campo simbólico mais sombrio e denso que aquele observado na obra de Lion (2013). O vermelho, embora presente em ambas, assume aqui uma tonalidade tensionada pela presença do preto e do cinza, cores associadas ao luto, ao resíduo, ao apagamento e ao retorno às trevas primordiais. Ao lado do preto, que simboliza a perda definitiva e o nada sem retorno, e do cinza, que remete ao que resta após a extinção da vida, o vermelho adquire um valor de profundidade e segredo, de modo a simbolizar o silenciamento e a violência estrutural que atravessa a obra da escritora.

Quanto à cor vermelha especificamente, o dicionário apresenta nuances. De um lado, há o vermelho “vivo, diurno, solar, centrífugo” (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 945), do outro, o “vermelho noturno [...], sombrio e centrípeto” (Ibidem, p. 944). Mediante a representação das temáticas que atravessam as obras, seria possível dizer que o vermelho da obra de Lion (2013) esteja mais próximo daquele descrito no dicionário como diurno, ao passo que o da obra de Arraes (2018) se aproxime mais do noturno. Nesse sentido, observa-se que, quanto ao primeiro, “O vermelho vivo, diurno, solar, centrífugo, incita à ação; ele é a imagem de ardor e de beleza, de força impulsiva e generosa, de juventude, de saúde, de riqueza, de Eros livre e triunfante [...] tem o atributo de estimular as forças e despertar o desejo (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 945). Em contrapartida,

[...] Subjacente ao verdor da terra, [...] este vermelho, eminentemente **sagrado** e **secreto**, é o mistério vital escondido no fundo das trevas e dos oceanos primordiais. É a cor da alma, a da libido, a do coração. [...] Este vermelho, como se vê, é matricial, uterino. Só é licitamente visível no curso da morte iniciatória, onde adquire um valor sacramental. [...] Os **oceanos purpúreos** dos gregos e o **mar Vermelho** estão ligados ao mesmo simbolismo: representam o ventre, onde morte e vida se transmutam uma na outra. Iniciático, este vermelho, sombrio e centrípeto, possui também uma significação fúnebre: *a cor púrpura, segundo Artemidorus, tem relação com a morte* [...]. Porque esta é, com efeito, a ambivalência deste vermelho do sangue profundo: escondido, ele é a condição da vida. Espalhado, significa a morte. [...] (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 944).

Ao aproximar a cor vermelha da obra de Arraes (2018) a seu caráter fúnebre, tal como descrito por Chevalier e Gheerbrant (2015), destaca-se a composição do título da obra, visto que, segundo o dicionário, o vermelho noturno é aquele que circula nos lugares subterrâneos, bem como o preto também está ligado ao “[...] mundo ctônico, o subterrâneo da realidade aparente, [...] também o ventre da terra, onde se efetua a regeneração do mundo diurno” (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 741). Nesse sentido, o “buraco” do título faz referência a esse

lugar subterrâneo expresso pelas cores vermelha e preta, onde, bem como pela cor cinza, representando o aspecto residual e cadavérico.

3.5 DOS POEMAS QUE DÃO NOME ÀS OBRAS

O título de uma obra poética atua como um primeiro operador simbólico de leitura, de modo a funcionar como um convite ao universo construído pelo texto. Ele não se limita a nomear a obra, mas condensa um núcleo de sentido que, de certo modo, orienta a recepção e instaura expectativas acerca daquilo que será tematizado ao longo dos textos. Enquanto signo inaugural, o título carrega forte carga semântica, pois mobiliza símbolos, imagens arquetípicas e ambiguidades que tendem a se esclarecer somente após a leitura do conjunto, quando este é bem elaborado.

Quanto aos poemas que compõem ambas as coletâneas (Lion, 2013; Arraes, 2018), cabe salientar que as análises aqui realizadas não visam ao esgotamento estrutural do poema, mas assegurar uma leitura que contemple simultaneamente a materialidade da forma, os mecanismos de produção de sentido e os procedimentos expressivos que singularizam cada texto poético das coletâneas.

3.5.1 “a arte da automutilação”, de Felipe Lion

Texto de abertura da coletânea, o poema “a arte da automutilação”, de Felipe Lion (2013, pp. 24-25) – Imagem 10 –, homônimo ao título da obra, aborda a temática da autoflagelação ou automutilação para discorrer sobre que foi discutido até o presente momento: a morte de si. O poema se constrói predominantemente em versos livres, heterométricos, sem regularidade métrica fixa. Esse padrão, que segue adotado aos demais poemas da obra, sugere, no plano do ritmo, a própria lógica da automutilação enquanto gesto descontínuo e compulsivo. O ritmo não é acelerado, pelo contrário, ao mesmo tempo em que se tem um passo calmo e com pausas sugestivas por meio do uso das reticências, oscila entre cortes abruptos e encadeamentos mais longos, criando um efeito de respiração entrecortada, que mimetiza o ato físico. O poema remete, semanticamente, a esse passo lento já na primeira estrofe, quando o eu lírico aponta que sua autoflagelação “começou aos poucos”.

Não há um sistema regular de rimas organizadas em esquemas fixos. Quando surgem aproximações fônicas, elas se dão de modo ocasional e imperfeito, no interior do poema. A sonoridade não estabiliza o poema. Ela o mantém em estado de tensão. Essa dissociação sonora

produz um efeito coerente com a temática do corpo fragmentado, ao passo que nega qualquer harmonia formal. O corpo não é, também, harmonioso. Há, contudo, um recorrente jogo eufônico sutil, baseado em espelhamentos silábicos no interior do texto.

como em geral acontece com todas as coisas
 isso também começou aos poucos
 um veneno inoculado sabe-se lá por quem ou o quê
 que foi tomando meu corpo por inteiro
enchendo-o desse desejo inconcebível

e não é que eu tenha como defender-me. aliás, nem quero!
 não sinto nenhuma vontade. não tenho nenhuma energia
 tudo o que eu podia fazer já fiz
 logo quando me percebi sendo tomado
 não, na verdade não. nada fiz

recordo-me, porém
 que no princípio tentava ao menos esconder as cicatrizes
 e quantas vezes devo ter parecido ridículo
andando sempre de braços e pernas cobertos
mesmo em dias de calor

Essas sequências instauram um encadeamento de retorno sonoro que não se organiza como a rima tradicional, mas produz um efeito de movimento de retorno, tal como ocorre no uso de espelhos, em que a imagem do indivíduo é redirecionada a si próprio. Pode-se afirmar que esse jogo sonoro causado pelo espelhamento pode representar a teoria freudiana da compulsão à repetição (Capítulo 2), de modo que a eufonia seja um correlato acústico da atuação de Thanatos (pulsão de morte) na linguagem.

No que concerne à pontuação, o poema apresenta um uso irregular e seletivo dos sinais gráficos. Há presença esparsa de pontos finais, raras vírgulas e a predominância de sequências sintáticas abertas, muitas vezes sustentadas apenas pelo corte do verso. Esse desvio da norma padrão também é elemento sugestivo da ideia de um sujeito cuja organização psíquica se encontra em colapso progressivo, em um processo de desexistência. Observa-se, ainda, que os versos mais longos coincidem, de modo significativo, com os momentos em que o eu lírico recorre à negação, à ocultação e à tentativa de disfarce das marcas corporais e simbólicas: “e não é que eu tenha como defender-me. aliás, nem quero!”; “não sinto nenhuma vontade. não tenho nenhuma energia”; “que no princípio tentava ao menos esconder as cicatrizes”; “e para órbitas vazias nada melhor do que óculos escuros”; “ter de se viver nessa mentira. fingir ser como os outros”. A representação imagética sugere algo que é comum ao contexto daqueles que praticam a automutilação: mangas longas. O poema se mostra como a personificação do próprio corpo agredido, tendo os versos mais longos para negar ou esconder as marcas dessa agressão.

Outro efeito sonoro perceptível se dá por meio da aliteração, no uso recorrente do fonema /s/, o qual faz referência a uma possível onomatopeia representando o som da ardência ao sentir um corte na pele.

mas, depois de um tempo, isso não é suficiente
veja, voce começa cortando um dedo
aí, para que ninguém repare e pergunte
voce o põe de volta com alguma cola ou costura
um anel grosso e tudo está resolvido

e voce percebe que, ao contrário do esperado
não se morre e nem se adoec^ee por isso
é estranho, mas voce se acostuma
então voce tenta os outros dedos
das mãos, dos pés. depois... as orelhas!

Além da escolha lexical para realizar o efeito sonoro desejado, o eu lírico se utiliza de palavras que remetem um trabalho que foi melhorado ao passar do tempo. Mostra que, inicialmente os cortes eram bem rudimentares, como visto na terceira estrofe: “você começa cortando um dedo / aí, para que ninguém repare e pergunte / você o põe de volta com **alguma cola** ou costura / um **anel grosso** e tudo está resolvido” (Lion, 2013, p. 24 – grifo nosso), mas que, com a prática constante, tornaram-se altamente aperfeiçoadas a nível profissional, como observado nas sétima e oitava estrofes:

nessa fase, como em qualquer hobby, gasta-se muito!
bisturis, facas para sashimi, cola cirúrgica...
você aprimora seu corte, torna-se um esnobe
ou um artista, como queira...

o duro é a incompreensão das pessoas
é ter de manter em segredo o seu trabalho
não poder exibir o **talho limpo**, quase sem sangue
a cicatriz rósea, retilínea, **perfeita**
o **modo profissional como se costura a pele**

Desse modo, a automutilação é construída por meio de uma sequência progressiva de imagens que deslocam o ato do campo do trauma para o da técnica, do hábito e, por fim, da estetização. Essa transição semântica configura um movimento de substituição do sofrimento pela racionalização do gesto, mecanismo que pode ser compreendido, à luz da teoria pulsional freudiana, como efeito da atuação do superego na tentativa de dar forma simbólica ao circuito pulsional destrutivo. Ademais, alinha-se, também, à teoria de Vegas (2023), ao representar a morte de si por meio do movimento de se destruir e seguir em frente com o resto que sobrou. Há um “veneno” simbólico que tomou o corpo do indivíduo e o encheu de desejo destrutivo

(pulsão de morte), do qual ele não quer se desligar, pois aceitou que já fez tudo o que poderia ter sido feito e que, em determinado momento, essa tentativa não se mostrava mais “suficiente”. Há uma cisão, porém não há a morte física consumada. A morte é simbólica, metafórica do eu anterior a esse processo. E, no final, incorpora-se à nova identidade assumida pelo eu, o qual se reconhece agora pertencente a um grupo. Antes, era apenas ele (“meu corpo”; “não é que eu tenha”; “defender-me”; “nem quero”; “não sinto”; “não tenho”; “o que eu podia fazer”; “já fiz”; “me percebi”; “nada fiz”). Agora, trata-se dele e dos outros que são como ele (“como nós”; “que nos carregamos”; “nós!”; “que valorizamos”; “nosso corpo”).

3.5.2 “IX”, de Jarid Arraes

O poema “IX”, de Jarid Arraes (2018, p. 64) – Imagem 18 –, pertence ao segundo eixo temático da coletânea e dá nome a ela, por meio da última estrofe. No que diz respeito aos versos, o poema se constrói integralmente por meio de versos livres, curtos e fragmentados, com forte irregularidade silábica. Predominam versos entre uma e quatro sílabas poéticas, o que produz um ritmo entrecortado, respiratório quase ofegante. O ritmo descontínuo dado por versos curtos mimetiza uma movimentação cautelosa e rasteira, própria da lógica de animais que se abrigam em tocas, em buracos, em um instinto de fuga e sobrevivência. No entanto, estabelece-se um paradoxo: a toca (buraco) que, para os animais é sinônimo de lugar seguro para sobreviver, para o humano, é sinônimo de despejo, de local destinado ao enterro daqueles que morreram.

Nesse sentido, explica-se a personificação de elementos abjetos (“onde as **fezes** / **descansem**” e “onde os **vômitos** / **durmam**”) em contraste com a animalização do sujeito (“**minhas patas**”; “**meus uivos**”). Esses enunciados produzem um efeito de estranhamento, pois o que é rejeitado, impuro e expelido passa a receber atributos de repouso e acolhimento, ao passo que o eu lírico não se reconhece mais como humano, abdica da sua identidade, pois essa já colapsou.

A compulsão à repetição também se faz presente no poema. Aqui, ela ocorre por meio da presença de um refrão: “estou em busca / de uma / toca”, o qual aceita versões de equivalência semântica; “estou em busca / de uma / casa” e “procuro uma / toca”. Cada (re)aparição dessa busca incessante acrescenta novas camadas de sentido ao termo “toca”. A simbologia se torna mais complexa ao longo do poema. Passa de um lugar seguro para se manter em pé, com superfície sólida e cobertura firme, a um local de degradação onde pequenos insetos

parasitas (“pulgas”; “piolhos”; “traças”), que se alimentam do sangue e da carne do sujeito, convivem em harmonia com dejetos e resíduos expelidos do corpo (“fezes”; “vômito”).

Assim como no poema de Lion (2013) analisado há pouco, observa-se, aqui, também, a ausência de rimas fixas. Há, contudo, presença de rimas entre os versos, isto é, além do termo “toca”, que se repete em diversos momentos: a palavra “patas”, na primeira estrofe, rima com “pulgas” e “traças” na terceira estrofe; “afunde”, na segunda estrofe, com “aceite”, na terceira, “abafe”, na quarta, e “segrede”, na quinta; “fezes”, na sétima, com “paredes”, na nona; “fome”, na décima, com “nome”, na última estrofe. Além do mais, o poema se constrói com forte uso de *enjambement*. Os sintagmas se desdobram verticalmente, produzindo um efeito de dissolução, ao esgarçar a organização linear dos períodos.

A “toca” substitui a “casa”. Percebe-se, então, que há a busca da passagem do espaço civilizatório para um espaço de sobrevivência primária. A metáfora da toca opera como elemento imagético da condição do eu. Trata-se de um corpo que não busca mais um lar, mas um esconderijo. A ironia aqui instaurada é que esse esconderijo tem o mesmo valor simbólico que um túmulo, local destinado aos mortos. O leitor é conduzido à percepção da ocorrência da morte de si. E essa condução também se dá pelo plano sonoro. A aliteração pelo uso reiterado dos fonemas /t/, /b/, /p/, /c/, /m/ e /d/ sugere o movimento de escavação, em que se tem um objeto (uma pá, por exemplo) indo de encontro ao chão, no intuito de cavar um buraco. Esse movimento possui um ritmo característico de uma execução manual e não robótica, por isso, é percebido ora no início da palavra ora no meio ou no fim. Ademais, é acompanhado de pequenas pausas, sugeridas pelo fonema /f/, bem como de impulsos ascendentes e descendentes relacionados à força exercida no ato de cavar – esses por meio de assonância com uso de todas as cinco vogais –, representando suspiro e tomada forte de fôlego seguida por uma longa exalação de ar, bem como pelo gesto de bater com a pá no chão, representado pelo fonema /ʃ/ no intuito de assentar a terra, garantindo nivelamento e firmeza. A Figura 5 busca ilustrar esse movimento que dá ritmo ao poema:

Figura 4 – Representação gráfica do ato de cavar em “IX”, de Jarid Arraes (2018).



Fonte: Elaborada pelo autor (2025).

No que tange à simbologia do título do poema, tem-se o número 9 em algarismo romano. Essa numeração exerce ambiguidade ao sugerir o término de um ciclo (unidade) e início de outro (dezena), ao anteceder o número 10. É, portanto, o último número de uma série no âmbito das unidades. Essa posição (último) representa o estágio em que o eu lírico se encontra: na busca pelo fim, que é, simultaneamente, o início. Fim de uma vida (morte de si) e início de outra (nova subjetividade). Desse modo, o nove carrega o sentido de esgotamento e fechamento, preparando-se para a passagem de um plano a outro. De modo análogo, o número 9 também é o quantitativo de tempo de espera durante uma gestação (9 meses). Enquanto o número dez marca o encerramento total, o nove se encontra no limiar, no caso do poema, no instante imediatamente anterior ao fim, representando um estado de tensão que já atingiu seu grau máximo e se tornou irreversível.

A busca incessante por abrigo, que se movimenta do campo da proteção para o da decomposição/dissolução, revela um sujeito que já não mais se orienta pelo desejo de permanência, mas pelo esgotamento de sua presença no mundo. A fragmentação dos versos, além de fornecer representação rítmica, sugere o colapso subjetivo. Nesse sentido, a “toca” ou

o “buraco” não figura apenas o túmulo como expressão real da morte, mas o espaço simbólico da desexistência.

3.6 DA ANÁLISE ESTILÍSTICA DOS POEMAS SELECIONADOS

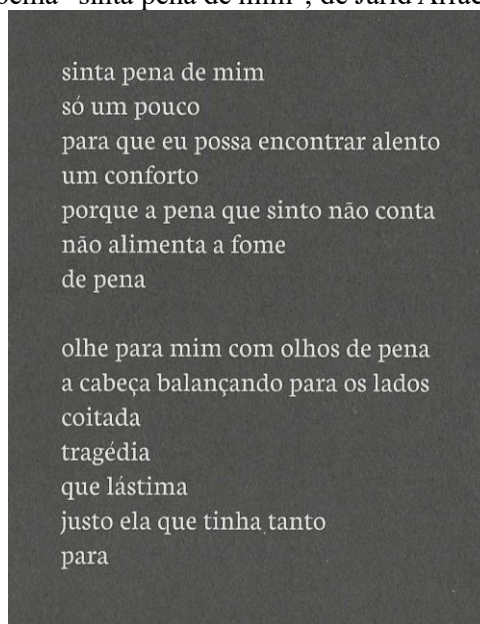
Ao operar nesse espaço híbrido entre análise formal e interpretação crítica, a estilística revela a complexidade dos textos literários ao mostrar que o estilo não é algo dado, mas uma configuração em movimento. Essa visão permite que o crítico literário reconheça tanto os desvios intencionais do autor quanto as leituras possíveis do leitor, destacando a abertura da obra para múltiplas interpretações. Assim, o estilo não é apenas uma assinatura do escritor, mas uma expressão de como a linguagem se insere em um fluxo de interações históricas e sociais.

A abertura da estilística para leituras que envolvem contexto e subjetividade não implica abandonar a análise formal. A riqueza da estilística na literatura reside justamente em sua capacidade de articular a forma e o conteúdo de maneira integrada. Ao explorar como as escolhas estilísticas criam efeitos estéticos e emocionais, essa abordagem se distancia tanto do formalismo puro quanto do biografismo simplista, adotando uma postura que reconhece a complexidade da criação literária. O estilo é visto como um processo vivo e anacrônico, no qual o autor, o texto e o leitor participam ativamente da produção de sentidos. Desse modo, há a possibilidade de que a obra seja lida como um espaço de diálogo e de transformação, em que as nuances da forma e conteúdo se entrelaçam em múltiplos níveis de significado.

3.6.1 Inveja ou apatia?

O poema “sinta pena de mim”, de Jarid Arraes (2018, p. 132) – Imagem 29 –, constrói-se a partir de um aspecto confessional, marcado pela interpelação direta ao leitor por meio de verbos no modo imperativo (“sinta”; “olhe”). Desde o primeiro verso, instaura-se uma cena de exposição do eu lírico, o qual solicita um mínimo de compaixão, não empatia tampouco alteridade, mas “pena” – e “só um pouco”. Esse apelo emocional melancólico antecipa um aspecto de carência emocional e/ou abandono afetivo que perpassa todo o texto.

Imagem 29 – Poema “sinta pena de mim”, de Jarid Arraes (2018, p. 132).



Fonte: Arraes (2018).

Novamente, os versos são livres e curtos. Há o predomínio de construções de reduzido número de sílabas poéticas. Esse encurtamento sucessivo produz um ritmo quebrado e contido, embora atravessado por versos longos, dotados de maior fôlego para um apelo mais incisivo. A disposição dos versos sugere os momentos de diálogo e monólogo. Quando a fala é exteriorizada ao interlocutor, versos longos, quando é interiorizada, quase em um monólogo de caráter reflexivo, versos curtos. Só há um verso composto por apenas uma palavra de uma sílaba poética, que é justamente o último: “para”, cuja utilização de um anacoluto acentua a sensação de interrupção abrupta, como se a fala fosse bruscamente cessada.

Essa interrupção é sentida não apenas no uso do anacoluto, mas pela própria construção sintática. A conjugação verbal é modificada ao término do texto. Na primeira estrofe, tem-se o uso do modo imperativo, como já mencionado, porém, há presença de outros dois modos: o indicativo e o subjuntivo. Nesse contexto, a percepção do desespero e do desejo do eu lírico se mostra de duas formas, visto que o modo indicativo abarca o tempo presente como plano de fundo. Assim, tem-se: por um lado, o uso de um único verbo no modo imperativo (“sinta”), expressando um clamor, uma súplica, um grito já quase silenciado; por outro, a utilização do modo subjuntivo (“que eu possa”), expondo o desejo do eu lírico na possibilidade de encontrar ajuda mediante uma única condição: sentir pena. O desejo dessa pessoa não é conseguir ajuda para sair daquela situação-limite, mas de encará-la com um mínimo de sentimento advindo do Outro.

A fome que aparece no penúltimo verso da primeira estrofe faz referência ao vazio afetivo e existencial do eu lírico. Isto é, à necessidade de ser vista, legitimada em sua dor e acolhida por alguém, mesmo que “só um pouco”. No entanto, a metáfora da fome representa e deixa claro esse vazio, visto que, se para o outro é esperado “só um pouco”, ou seja, não é esperado muita coisa, quando ela diz “porque a pena que eu sinto não conta / não alimenta a fome”. Ora, se o sentimento dela não é suficiente e o que ela espera do outro é algo mínimo, significa dizer que o sentimento dela para com ela mesma é menor ainda do que o que ela espera do outro. É quase nulo. Eis o colapso da subjetividade exposto pela linguagem poética. Aquilo que não é perceptível no tempo presente no poema, passa a ser notado (e não sentido) apenas na segunda estrofe, na mudança do tempo verbal. O que antes era presente (“sinto”, “conta”, “alimenta”), torna-se passado (“tinha”).

Porém, a passagem da vida – primeira estrofe (presente do indicativo) – para a morte – segunda estrofe (pretérito perfeito do indicativo) – ocorre de modo repentino, quando esse alguém imaginário do desejo do eu lírico se encontra “com a cabeça balançando para os lados”, pensando: “coitada”! Que “tragédia”! “Que lástima”!. Esse gesto de balançar a cabeça está no entremeio dos tempos verbais contrastantes, justamente para expressar aquilo que estava ocorrendo ainda no plano da ação, um ato que ainda não havia sido concluído. Trata-se do pretérito imperfeito do indicativo. Desse modo, a fim de ilustrar o tempo do poema, tem-se o seguinte esquema – Quadro 10:

Quadro 10 – Organização do tempo enunciativo no poema “sinta pena de mim”, de Jarid Arraes (2018, p. 132).

Modo	Tempo verbal	Exemplos no poema	Posicionamento no corpo do texto	Efeito de sentido
Imperativo	---	Sinta; olhe	Primeira e segunda estrofes	Interpelação direta ao Outro; pedido, apelo, súplica e exposição da dependência afetiva do eu lírico
Subjuntivo	Presente	Que eu possa	Primeira e segunda estrofes	Expressa desejo, hipótese e incerteza; projeta uma expectativa condicionada à vontade do Outro
Indicativo	Presente	Sinto; conta; alimenta	Primeira estrofe	Registro do estado atual da dor; constatação da insuficiência da pena no tempo presente
	Pretérito imperfeito	[Estava] balançando	Início da segunda estrofe	Evocação de uma ação em andamento, simultânea ao ato praticado pelo eu lírico
	Pretérito perfeito	Tinha	Penúltimo verso da segunda estrofe	Ação concluída; fechamento; ruptura definitiva com um estado anterior; sugestivo de morte por suicídio

Fonte: Elaborado pelo autor.

A ironia se apresenta em termos que funcionam como discursos alheios incorporados ao poema, isto é, a fala do Outro, que olha o sofrimento do indivíduo de fora, com piedade superficial. O eu lírico internaliza esse olhar e o devolve de forma crítica e debochada, expondo o caráter estéril da compaixão performativa do meio social, que apenas rotula a dor sem, de fato, produzir formas de amparo efetivo. No plano sonoro, o poema instaura uma eufonia marcada pela recorrência de fonemas nasais: /m/ (“mim”; “alimenta”; “fome”), /n/ (“pena”; “não”), /ɲ/ (“tinha”), /ẽ/ (“balançando”; “tanto”), /ẽ/ (“encontrar”; “alento”; “alimenta”), /ĩ/ (“sinta”; “mim”), /õ/ (“conforto”; “conta”; “com”) e /ũ/ (“um”); e bilabiais: /p/ (“pena”; “pouco”; “para”; “possa”; “porque”), /b/ (“balanchando”) e /m/. Essa combinação sonora produz um efeito de abafamento, de fala contida. O poema não grita, ele murmura. Embora os verbos no modo imperativo sejam frequentemente utilizados para se dar uma ordem – geralmente em tom mais firme –, o poema não o faz desse modo. Essa suavização, por assim dizer, daquilo que é imperativo para o eu lírico, ocorre de modo sugestivo pelo uso do pleonasma (“sinta pena de mim”; “porque a **pena** que sinto”; “não alimenta a fome / de **pena**”; “olhe para mim com olhos de **pena**”). A repetição enfática exige essa prática de alteridade por parte do interlocutor.

O verso final executa uma reviravolta no contexto. Enquanto, por um lado, sugere que houve uma interrupção e que a voz foi silenciada, por outro, fica a cargo do leitor perceber se a leitura também possa ser por meio do desvio da norma padrão, comum na linguagem do cotidiano, em que o modo imperativo nem sempre é utilizado da mesma forma, isto é, enquanto alguns se utilizem da norma padrão para dizer o imperativo do verbo andar (ande), outros o fazem com desvio: anda. No caso do verbo parar, enquanto a norma dita que o imperativo é “pare”, a linguagem do cotidiano aceita, também, a forma “para”. Desse modo, o termo que compõe a totalidade do verso concentra, em sua ambiguidade, a operação de suspensão do sujeito, tanto pelo silenciamento definitivo da voz quanto a um imperativo fragilizado que já não possui força suficiente para interromper o fluxo da própria dor.

No poema “o homem que ouvia sereias”, de Lion (2013, p. 81) – Imagem 30 –, composto por três oitavas, a cena enunciativa se constrói a partir de um acontecimento público observado à distância, no qual a tentativa de suicídio de um indivíduo é convertida em espetáculo coletivo – marcado pelo uso de substantivos e adjetivos no plural (“testemunhas”, “duas filas civilizadas”, “civilizados”, “felizes”) e a recorrência da terceira pessoa do plural (“nós paramos”, “percebemos”, “descobrimos”, “podíamos”, “nos aproximamos e encostamos”, “nossos”, “somos”, “conosco” etc.).

Imagem 30 – Poema “o homem que ouvia sereias”, de Felipe Lion (2013, p. 81).

o homem que ouvia sereias

não tenho nada a acrescentar
 reafirmo, apenas, que todos nós paramos imediatamente
 tão logo percebemos que o homem da gravata torta
 estava ouvindo sereias. sim... sereias
 não, não sei como descobrimos...
 mas havia algo... algo de incomum no seu rosto
 uma espécie de dor, quase uma felicidade
 na verdade, duvido que alguém possa dizer mais do que isso!

sim... sou uma das testemunhas. sim
 eu vi! eu vi, quando o homem ficou ali... de pé
 balançando sua magreza ao som de algo que não podíamos ouvir
 só ele, aquele desgraçado filho da puta!
 nos aproximamos e encostamos
 um por um, nossos ouvidos em seus ouvidos
 até nos organizamos em duas filas civilizadas
 civilizados que somos!

miserável... o miserável não quis dividir nada conosco!
 e apossado daquele som mágico
 recusou-nos qualquer migalha
 não nos deu nenhum compasso! nem uma única nota!
 e nós? que só queríamos algo para seguir
 algo que nos guiasse pelas cidades secas até o mar
 e nós? que só queríamos nos afogar, felizes
 ouvindo canções que ninguém mais saberia ouvir

Fonte: Lion (2013).

No verso inicial (“não tenho nada a acrescentar”), o eu lírico assume uma postura irônica que oscila entre o distanciamento cínico e a participação cúmplice, visto que simula desinteresse perante a cena ao mesmo tempo em que introduz um discurso saturado de julgamento. Isso revela a esterilidade ética daqueles que, diante do sofrimento alheio, nada oferecem além da curiosidade ou da contemplação vazia. A negativa inicial não é apenas retórica, ela anuncia uma incapacidade de intervenção, de escuta, de cuidado, típico de um meio social que observa a dor sem se comprometer com ela.

A expressão “todos nós paramos imediatamente” explicita o caráter coletivo da cena. O gesto de parar não implica auxílio, mas suspensão do cotidiano para o consumo do acontecimento extremo. O sofrimento do outro se torna objeto de atenção momentânea, captando apenas olhares e julgamentos. Os verbos, embora de ação (“paramos”, “percebemos”, “descobrimos”, “nos aproximamos”, “nos organizamos em duas filas”), não demonstram atitude proativa em prol de uma possível solução para o que está prestes a acontecer. Esses verbos revelam um certo grau de apatia, por assim dizer, haja vista que o público observa uma

cena, para, percebe algo incomum, descobre o significado daquela cena, vira testemunha, aproxima-se e se organiza em fila dita “civilizada” para assistir ao “espetáculo”. A tentativa de suicídio é, assim, deslocada para o campo da visibilidade pública, produzindo aquilo que se pode compreender como uma forma de espetacularização da morte iminente. O poema denuncia, desse modo, a transformação do gesto em evento observável, no qual a presença do público reforça a solidão daquele que sofre.

A construção sintática em versos longos, encadeados por alguns enjambements (“o homem da gravata torta / estava ouvindo sereias”; “de pé / balançando sua magreza”; “e encostamos / um por um”) e paralelismo (“sereias, sim... sereias”; “não, não sei”; “havia algo... algo de incomum”; “sim... sou uma das testemunhas. sim”; “eu vi! eu vi”; “filas civilizadas / civilizados que somos”; “miserável... o miserável não quis”; “e nós? que só queríamos [...] / e nós? que só queríamos”), cria um fluxo narrativo contínuo que mimetiza a sucessão acelerada de olhares e movimentos da multidão que se aproxima e dá ênfase aos julgamentos e anseios implícitos. O movimento anafórico sugere que o centro do poema não é apenas o homem à beira de sua aniquilação, mas o desejo latente e compartilhado daqueles que o cercam e nada o fazem para impedi-lo. Esse encadeamento produz um efeito em que a leitura é “empurrada” adiante, tal como geralmente ocorre em filas em uma multidão “civilizada”.

A caracterização do sujeito observado como “o homem da gravata torta” se mostra como elemento simbólico sugestivo. A metonímia por meio do elemento “gravata”, geralmente associada ao universo do trabalho formal, da normatividade social e, ainda, a uma classe média-alta urbana, tende a funcionar como marcador de pertencimento a uma ordem que exige adequação e produtividade. O adjetivo empregado a esse acessório (“torta”) sugere, contudo, um desvio dessa norma. Algo não está em seu “devido” lugar. O homem não aparece como marginal, mas como alguém que deveria estar integrado ao sistema e que, justamente por isso, expõe a falência dessa integração. O desajuste visível na vestimenta desse indivíduo antecipa o colapso subjetivo que se manifesta na cena. Há, ainda, uma representação metonímica do indivíduo por meio do substantivo “magreza”. O termo é comumente associado à fragilidade física, ao desgaste, à exaustão, o que, conseqüentemente, conduz, nesse contexto, o leitor a interpretá-lo como um indivíduo melancólico e vulnerável. Esse destaque expõe a crueza do olhar coletivo, o qual reduz o sujeito a um traço corporal isolado, quase grotesco.

No entanto, a gravata não é o único elemento simbólico presente no poema. A alusão às sereias se apresenta como eixo metafórico do texto. Ao afirmar que o homem “estava ouvindo sereias”, o eu lírico convoca o imaginário mítico do canto sedutor que conduz à perdição. Ao transpor esse contexto a um cenário urbano e contemporâneo, percebe-se que esses seres

míticos não são de fato criaturas externas, mas vozes internas, possivelmente associadas à pulsão de morte e à ideação suicida. O canto emerge da própria subjetividade em crise, por isso se torna inaudível para os demais que ali se encontram.

O oxímoro proposto no verso “uma espécie de dor, quase uma felicidade” destaca a antítese estabelecida entre a dor e a felicidade, ao passo que a desistência da vida pode ser acompanhada por uma sensação momentânea de alívio, não como felicidade plena, mas como suspensão do sofrimento. Essa justaposição de sentimentos contraditórios intensifica a inquietação do eu lírico observador, que reconhece algo de incomum no rosto do homem, mas é incapaz de nomear ou mesmo acessar essa experiência da qual se faz testemunha.

No plano sonoro, a aliteração sibilante por meio da recorrência do fonema /s/ (“acrescentar”; “apenas”; “nós paramos”; “percebemos”; “estava ouvindo sereias. sim... sereias”; “sei”; “descobrimos”; “sim... sou uma das testemunhas, sim”; “som” etc.) evoca tanto a suposta musicalidade mítica do canto das sereias quanto a representação o som do vento e/ou da água, de modo a instaurar uma atmosfera sugestiva de mistério e ambiguidades – em consonância com o uso das reticências.

O uso de anacoluto (“não, não sei [...]”; “só ele, aquele desgraçado [...]”; “miserável... o miserável não quis”) reforça a desorganização sintática da fala coletiva e evidencia a instabilidade emocional do eu lírico enquanto observador. Trata-se de um recurso que rompe com a linearidade do enunciado, simulando a interrupção do pensamento e a irrupção abrupta do afeto – sobretudo da indignação e da agressividade – no discurso.

O uso do quiasmo nos dois últimos versos da segunda estrofe (“duas filas civilizadas / civilizados que somos!”) cria um efeito rítmico que intensifica o efeito de espelhamento estrutural (AB/BA) em um padrão visual sonoro que rompe com a monotonia da mera observação, reforçando a autocomplacência irônica da multidão. Essa inversão instática devolve ao coletivo a imagem que ele projeta de si mesmo, de modo a refletir a contradição entre a organização formal (“um por um [...] nos organizamos em duas filas civilizadas”) e a violência simbólica da situação observada. Tal recurso antecipa aquilo que se comprovará na última estrofe: a mesma pulsão que é observada é, também, experienciada em si.

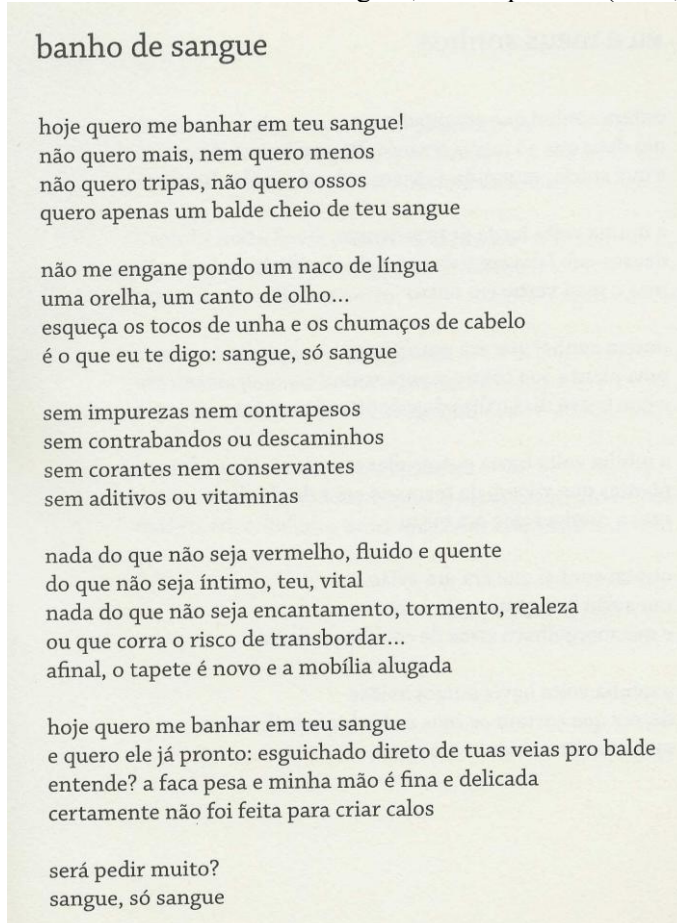
Os versos finais (“e nós? que só queríamos nos afogar, felizes”) orquestram o clímax do texto, em que a condenação moral cede lugar a uma ambiguidade que paira entre a inveja e a apatia. O gesto suicida é condenado como egoísta, mas também secretamente desejado (“queríamos algo para seguir”; “queríamos nos afogar, felizes”) como possibilidade de fuga de um mundo árido (“cidades secas”). O poema expõe, assim, a hipocrisia de uma coletividade

que critica o colapso individual enquanto fantasia, silenciosa e internamente, a própria dissolução.

3.6.2 Contemplação da morte e estetização do aniquilamento

O poema “banho de sangue”, de Felipe Lion (2013, p. 89) – Imagem 31 –, insere-se no núcleo mais radical da obra no que diz respeito à tematização da autodestruição, da automutilação e da estetização do aniquilamento do corpo físico. Diferentemente de poemas em que a violência aparece mediada por imagens mais alegóricas ou simbólicas, aqui, o texto investe frontalmente na materialidade do corpo e do sangue, empregando um léxico cru, direto e reiterativo. O próprio título já instaura uma tensão semântica: o “banho”, tradicionalmente associado à ideia de purificação, cuidado e limpeza, é imediatamente deslocado para um campo semântico de agressão e morte ao ser articulado com o substantivo “sangue”. Essa justaposição não mais sugere, ela de fato produz um efeito de estranhamento que antecipa o movimento central do poema: a espetacularização ritualística do gesto autodestrutivo como desejo.

Imagem 31 – Poema “banho de sangue”, de Felipe Lion (2013, p. 89).



Fonte: Lion (2013).

Logo na primeira estrofe do poema, o eu lírico deixa claro que o desejo não se organiza em termos graduais, moderados ou ambíguos. Faz-se uma exigência absoluta e irredutível: “hoje quero me banhar em teu sangue!”. Os poemas da coletânea de Lion (2013), como visto até aqui, não se utilizam da pontuação tal qual a gramática normativa estipula para o uso padrão da língua. No entanto, algumas marcas de pontuação são observadas em determinados momentos. O poema em questão faz uso deliberado do ponto de exclamação logo na abertura do texto. Esse elemento textual comprova a percepção de que a exigência é rígida e nada flexível. A presença do advérbio de tempo “hoje” introduz um caráter de urgência, típico do imediatismo da sociedade contemporânea, mas também sugestivo daquilo que movimenta as instâncias psíquicas: a pulsão. Enquanto essa pulsão não encontrar um destino – reversão, recalque, sublimação – para se dissipar, continuará a se repetir de modo insistente.

A figura do sangue não é metafórica. É real, concreta, orgânica. Já o banho se apresenta como uma metáfora, bem como um paradoxo. O verbo “banhar-se” não está associado ao que lhe é comum, isto é, à água, mas àquilo que se aproxima do conceito de estranho na teoria psicanalítica freudiana. O sangue é familiar ao sujeito. Todos têm sangue. No entanto, ironicamente, não seria estranho se, ao realizar esse deslocamento de campo semântico, o poema pudesse causar estranheza. Mas a pergunta que paira é: quem se banha?

Em primeiro momento, o enunciado sugere um interlocutor (“**quero me banhar em teu sangue**”). É esperado, em um diálogo – ou seria um solilóquio? – como esse, a presença de, pelo menos, dois indivíduos: o emissor (a voz que fala) e seu interlocutor (a quem a mensagem é direcionada). Entretanto, esse direcionamento é posto em xeque no penúltimo verso da penúltima estrofe do poema. Revela-se ali, por meio do possessivo “minha” (“**minha** mão é fina”), que a ação, na verdade, retorna contra o próprio eu. Trata-se de um poema cuja voz lírica é representação de Thanatos (pulsão de morte). Esse desliz enunciativo, ou melhor, esse ato falho produz a reviravolta: o algoz e a vítima coincidem. Ora, como que aquele que se propõe a executar a ação pede para que não seja enganado por aquele que poderia colocar, no balde, partes do corpo (“naco de língua”, “orelha”, “canto de olho”, “tocos de unha” e/ou “chumaços de cabelo”) que não correspondem ao que é solicitado? Estabelece-se, portanto, um paradoxo. E é por meio desse paradoxo que se comprova essa teoria por meio da formulação freudiana: “a sombra do objeto caiu sobre o ego” (Freud, 1996a, p. 254).

A anáfora estabelecida em dois momentos do texto: i) “**não quero** mais, nem quero menos / **não quero** tripas, **não quero** ossos”; e ii) “**sem** impurezas nem contrapesos / **sem** contrabandos ou descaminhos / **sem** corantes nem conservantes / **sem** aditivos ou vitaminas” organiza o ritmo por meio da repetição insistente, de forma a produzir um efeito de martelagem

verbal que reproduz simbólica e formalmente o movimento compulsivo do desejo. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2015),

Segundo uma [...] lenda lituana, os martelos de ferro são os instrumentos com os quais os deuses favoráveis aos seres humanos desfazem na primavera as camadas de neve e de gelo. São as mesmas imagens de desfazer nuvens no céu, neve e gelo na terra e no mar, que se apresentam aqui para indicar a força divina que o martelo deve ter, destinado, como é, a desfazê-los e dissipá-los. Segundo a simbologia maçônica, [...] *é o símbolo da inteligência que age e [...] dirige o pensamento e anima a meditação daquele que, no silêncio de sua consciência, procura a verdade*. Visto desse ângulo, ele é inseparável do cinzel, que representa o discernimento, sem cuja intervenção, o esforço seria vão, senão perigoso. Ou ainda [...] *figura a vontade que executa, é a insígnia do comando, que brande a mão direita, lado ativo, ligando-se à **energia que age** [...]*. É o símbolo da autoridade [...] (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 578).

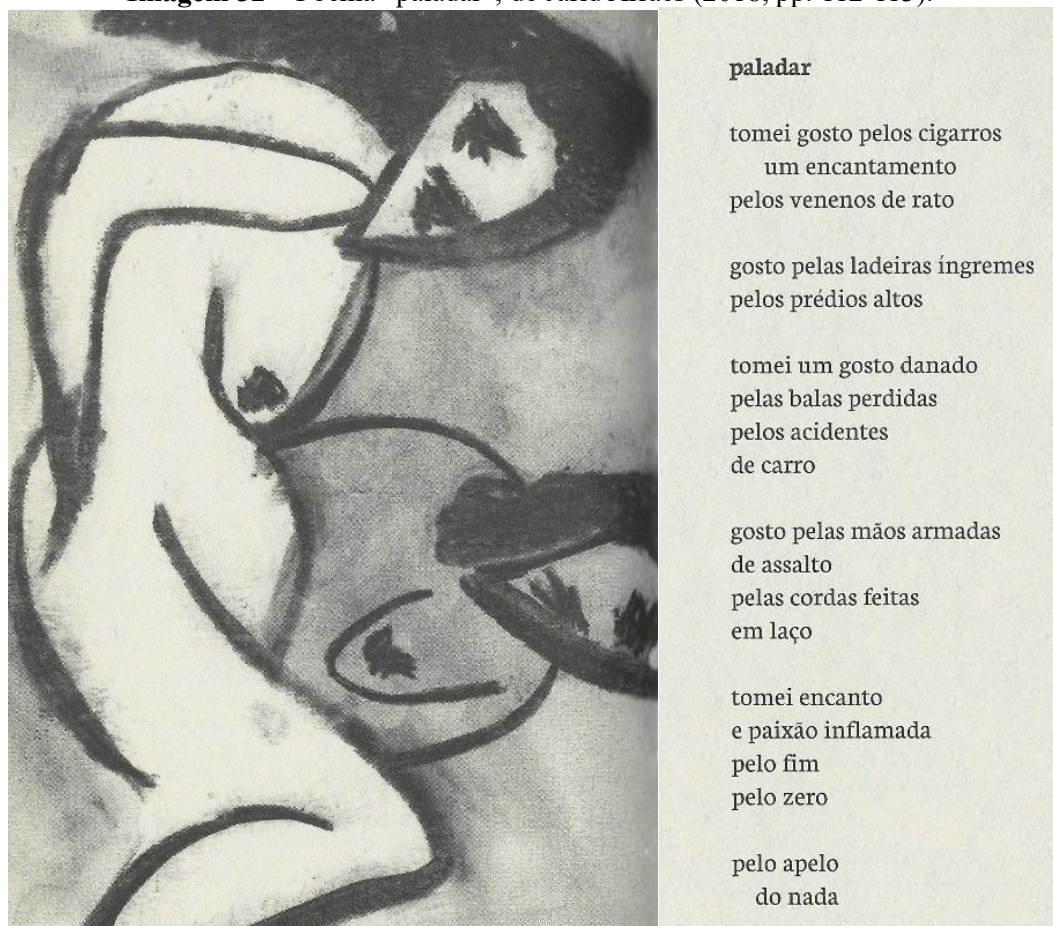
Plasmando a simbologia apresentada por Chevalier e Gheerbrant (2015), observa-se que a anáfora no poema opera, simbolicamente, como um martelo discursivo, isto é, cada repetição funciona como um golpe de martelo. O encadeamento de negações sugere um movimento de retirada sistemática de tudo aquilo que possa funcionar como mediação ou desvio do desejo da pulsão. O inconsciente do eu lírico não aceita restos, substitutos ou compensações simbólicas. Ele exige apenas “sangue, só sangue”, como se toda a cadeia de significantes intermediários precisasse ser destruída para que a pulsão alcance sua forma extrema de descarga. Nesse sentido, a anáfora não atua apenas como figura rítmica, mas como procedimento formal e simbólico que representa a ação da vontade em estado bruto, tal como a figura do martelo. Não há negociação, apenas execução.

Além da anáfora, o poema se estrutura por meio de um procedimento enumerativo negativo, no qual a exclusão sucessiva (“não quero”; “sem”; “nada do que não seja”) tende a estreitar progressivamente o campo semântico até restar um único elemento possível: o sangue. Nesse sentido, o sangue é afirmado como matéria, viscosidade (“fluido”) e temperatura (“quente”) – reforçando o caráter imediato e não mediado da exigência da pulsão. O verso final (“sangue, só sangue”) esgota a possibilidade de sublimação dessa pulsão ao evidenciar que não há espaço para restos simbólicos, tampouco transformação, há apenas a expectativa de satisfação pulsional.

No poema “paladar”, de Arraes (2018, pp. 112-113) – Imagem 32 –, o próprio título já evidencia o caráter sinestésico do texto. Um dos cinco sentidos, o termo é geralmente associado à identificação dos gostos básicos dos indivíduos pela capacidade de sentir sabores por meio das papilas gustativas (em conjunto com outros sentidos), de modo a possibilitar, além do caráter nutritivo, a apreciação daquilo que é ingerido. No senso comum, o paladar está

tradicionalmente vinculado à ideia de prazer e refinamento sensorial. Contudo, no poema, essa expectativa é tensionada e progressivamente subvertida, uma vez que o “gosto” não se orienta para o alimento ou para experiências associadas à vida, mas para objetos e situações marcadas pelo risco da morte.

Imagem 32 – Poema “paladar”, de Jarid Arraes (2018, pp. 112-113).



Fonte: Arraes (2018).

No plano lexical, os objetos pelos quais o eu lírico exprime seus gostos (“cigarros”, “venenos de rato”, “ladeiras íngremes”, “prédios altos”, “balas perdidas”, “acidentes / de carro”, “mãos armadas / de assalto”, “cordas feitas / em laço”) não pertencem ao universo do aprazível, isto é, não são comumente associados ao campo semântico daquilo que proporciona prazer e felicidade, pelo contrário, trata-se de figuras tipicamente vinculadas ao vício, ao perigo e, mais especificamente, à morte. O efeito estilístico resulta do contraste entre as locuções verbo + substantivos que indicam atração (“tomar gosto”, “encantamento”/“encanto” e “paixão”) e substantivos que remetem ao perigo. Esse movimento produz uma inversão de valores sensoriais, isto é, aquilo que deveria causar repulsa passa a ser objeto de prazer.

O eu lírico apresenta um encadeamento de possibilidades que se categorizam de modos distintos. Na primeira estrofe, percebe-se uma ideação suicida que escalona de algo demorado (morte pelo vício: cigarro) a um procedimento rápido (morte por envenenamento). Na segunda, a ideação se apresenta pela possibilidade da queda livre (“ladeiras íngremes”; “prédios altos”). Em ambos os cenários, a morte se consumaria por esforço próprio do eu lírico. Todavia, na terceira estrofe e no início da quarta, a contemplação ocorre por meio do acaso: tiroteio, acidente de trânsito, assalto a mão armada. Nesse momento, o desejo de aniquilação busca se eximir da responsabilidade do ato. Porém, logo em seguida, ainda na quarta estrofe, tem-se um retorno ao esforço individual: a alusão ao suicídio por enforcamento (“cordas feitas / em laço”).

A escolha lexical sugere que o eu lírico ainda se encontra na ideação, na contemplação da morte. A ausência de verbos de ação explícitos como “ingerir” (veneno), “pular” (dos prédios), “cair” (de uma ladeira íngreme) ou mesmo “enforçar-se” demonstra que o desejo se encontra latente. O eufemismo utilizado para se referir à força suaviza o impacto semântico do suicídio.

No plano formal da disposição gráfica na mancha do papel, nota-se o deslocamento de apenas dois versos levemente à direita: “um encantamento” (segundo verso) e “do nada” (último verso). Esse afastamento produz um efeito visual de suspensão, pois, ao quebrar a linearidade do bloco textual, sugere um desvio no fluxo da leitura do poema. Sob uma perspectiva estilística, tal recurso pode ser lido como uma irrupção súbita da pulsão no corpo do texto. Ao se afastarem momentaneamente do alinhamento regular dos versos, a combinação das expressões “um encantamento” e “do nada” sugerem, formalmente, a emergência de um desejo que não se anuncia, tampouco se justifica, mas irrompe de modo abrupto, como força que se impõe ao sujeito sem mediação racional. Trata-se, portanto, de uma visualização poética da pulsão enquanto acontecimento inesperado e repentino.

No campo sonoro, embora seja perceptível o uso de figuras de linguagem como assíndeto (na ausência de conectivos entre os diferentes “gostos” elencados) e zeugma (na omissão recorrente do verbo “tomar”, para evitar repetições), tais recursos cedem protagonismo ao paralelismo explorado na combinação da preposição “por” com artigos definidos. A repetição se manifesta tanto no plural (“pelos” e “pelas”), predominantemente no início e desenvolvimento do texto, quanto no singular (“pelo”), concentrada nos versos finais. Esse movimento formal se articula à sonoridade do próprio título (“paladar”, com os fonemas /p/, /l/ e /d/), cuja cadência contribui para um efeito quase onomatopaico, de modo a evocar a imagem de gotas caindo sucessivamente – sendo o som da onomatopeia “plic” representado pelos fonemas /p/ e /l/. Nas estrofes iniciais e no desenvolvimento do poema, o uso do plural –

recorrência do fonema sibilante /s/ – imprime maior velocidade rítmica ao texto, sugerindo uma sucessão intensa e contínua de estímulos por meio dos fonemas /p/, /l/ e /s/. À medida que o poema avança, a passagem para o singular (com a retirada do fonema /s/) desacelera o ritmo, produzindo, assim, a sensação de esgotamento progressivo, como se essas gotas se tornassem mais espaçadas até o esvaziamento total, de tal modo a restar “nada”.

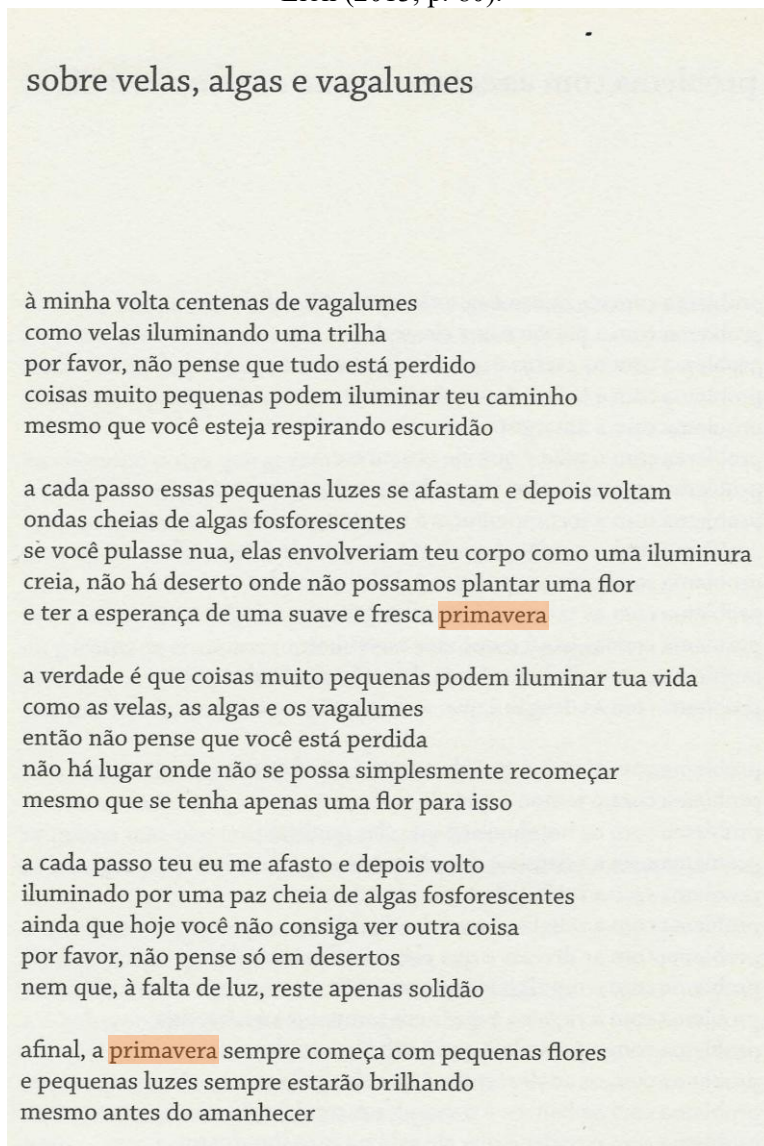
A recorrência da ideia suicida, ainda que mantida no plano da contemplação, aponta para uma experiência de morte de si, na qual o sujeito já não se reconhece plenamente investido no viver, mas passa a se relacionar com o mundo a partir de um desejo de retorno ao nada. A desaceleração rítmica e o esgotamento sonoro que conduzem o poema ao verso final (“do nada”) sugere que o percurso pulsional não culmina na catarse, mas no apagamento. A morte não se manifesta pelo ato consumado, ela é simbolizada pela lenta dissolução do sujeito pelo processo da desexistência.

3.6.3 Empatia ou alteridade?

A leitura que se propõe neste momento não se organiza a partir de análises isoladas dos poemas de cada autor, mas de um procedimento comparativo entre dois textos selecionados, a saber: “sobre velas, algas e vagalumes”, de Lion (2013, p. 80) – Imagem 33 –, e “mormaço”, de Arraes (2018, p. 96) – Imagem 34. Ambos mobilizam a imagem de uma estação específica do ano: a primavera. Todavia, fazem-no a partir de cargas semânticas e efeitos de sentido divergentes. A comparação proposta aqui permite observar como um mesmo signo simbólico, recorrente na tradição lírica, pode ser estilisticamente tensionado em direções opostas, de modo a revelar formas de representação distintas acerca da experiência subjetiva no campo da linguagem.

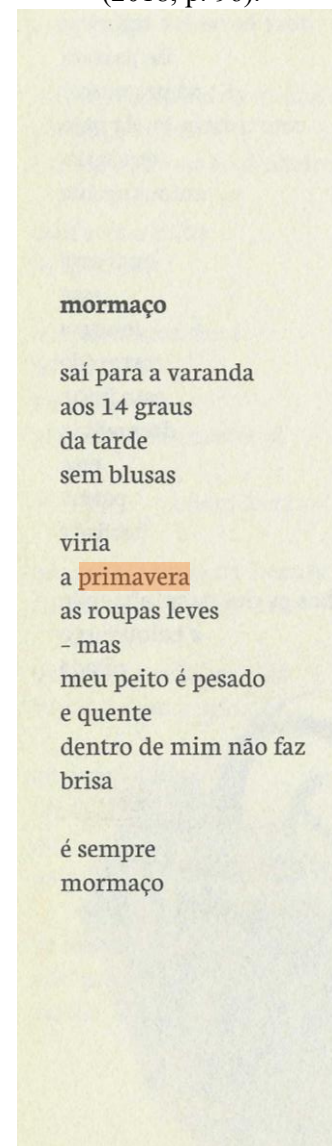
No poema “sobre velas, algas e vagalumes”, de Lion (2013), a primavera é tomada estilisticamente como argumento insistente do eu lírico, o qual assume uma posição discursiva assimétrica em relação à dor de seu interlocutor. Já no poema “mormaço”, de Arraes (2018), essa mesma estação do ano assume um caráter de expectativa frustrada vivida pelo próprio eu lírico, cuja voz feminina se constitui desde dentro da experiência corporal. Diferentemente do poema de Lion, em que a primavera é apresentada como possibilidade discursiva dirigida a um interlocutor, aparentemente feminino – quase como um convite a uma possível reorganização perceptiva da dor –, no poema de Arraes ela se anuncia e se desfaz no interior do próprio sujeito.

Imagem 33 – Poema “sobre velas, algas e vagalumes”, de Felipe Lion (2013, p. 80).



Fonte: Lion (2013 – grifo nosso).

Imagem 34 – Poema “mormaço”, de Jarid Arraes (2018, p. 96).



Fonte: Arraes (2018 – grifo nosso).

No poema “sobre velas, algas e vagalumes” – doravante primeiro poema ou apenas primeiro –, a construção estilística do texto se organiza a partir de um movimento discursivo de orientação, no qual o eu lírico insiste, na tentativa de suavizar e relativizar a dor alheia, em repetir imagens diminutas de luz (“velas”, “algas fosforescentes”, “vagalumes”, “pequenas flores”). Essas imagens, longe de instaurarem uma ruptura para com a escuridão, minimizam o sofrimento, ao serem utilizadas para sugerir que sempre haverá algo, ainda que ínfimo, capaz de representar a metáfora da “luz no fim do túnel”. Do ponto de vista formal, a recorrência de períodos longos, marcados por coordenações simples e pela repetição de estruturas sintáticas explicativas (“por favor, não pense que tudo está perdido”; “coisas muito pequenas podem

iluminar teu caminho”; “creia, não há deserto onde não possamos plantar uma flor”; “a verdade é que coisas muito pequenas podem iluminar tua vida” etc.), produz um efeito quase pedagógico, no qual a linguagem parece empenhada em conduzir o outro a uma leitura mais otimista da própria dor. A primavera, nesse contexto, apresenta-se como símbolo de uma meta a ser reconhecida, desejada e, conseqüentemente, alcançada pelo interlocutor, ainda que este “esteja respirando escuridão”.

Em uma possível tentativa de acolhimento, o gesto discursivo do eu lírico acaba, paradoxalmente, por reduzir a complexidade do sofrimento e da dor vivida pelo interlocutor. A primavera assume, então, uma expectativa projetada pelo eu lírico sobre o outro. Em “mormaço” – doravante segundo poema ou apenas segundo –, por sua vez, a primavera não é dirigida a um outro, tampouco proposta como possibilidade discursiva. Ela aparece como expectativa frustrada, imediatamente negada no interior do próprio eu lírico. A voz feminina que enuncia o poema não se coloca em posição de orientar ou convencer alguém, mas de constatar, a partir do próprio corpo, a impossibilidade de habitar aquilo que é culturalmente associado à leveza e à suavidade.

No primeiro poema, tem-se a presença constante de eufemismos para suavizar, ou mais precisamente, minimizar a dor alheia (“falta de luz”, “apenas solidão”). No segundo, a descrição se apresenta despojada de eufemismos e atenuações simbólicas, isto é, sem suavização da realidade. Diferentemente do primeiro, não há convite à reorganização da dor nem relativização do sofrimento. A forma breve, os versos curtos e a economia sintática reforçam um caráter enunciativo fechado, no qual não há espaço para consolo, principalmente quando este advém de alguém que não compartilha a dimensão interna da experiência vivida.

No segundo poema, o termo “mormaço”, reiterado como fechamento do texto, apresenta-se como metáfora de uma subjetividade já saturada, pesada, marcada por um calor imóvel, sem circulação e sem “brisa”. Embora nomeada, a primavera não se efetiva, pelo contrário, é neutralizada pela experiência corporal que impede qualquer deslocamento em direção à leveza. Nesse sentido, o poema de Arraes recusa a lógica da esperança prescrita e expõe a inadequação de símbolos tradicionalmente positivos quando confrontados com determinadas experiências de sofrimento.

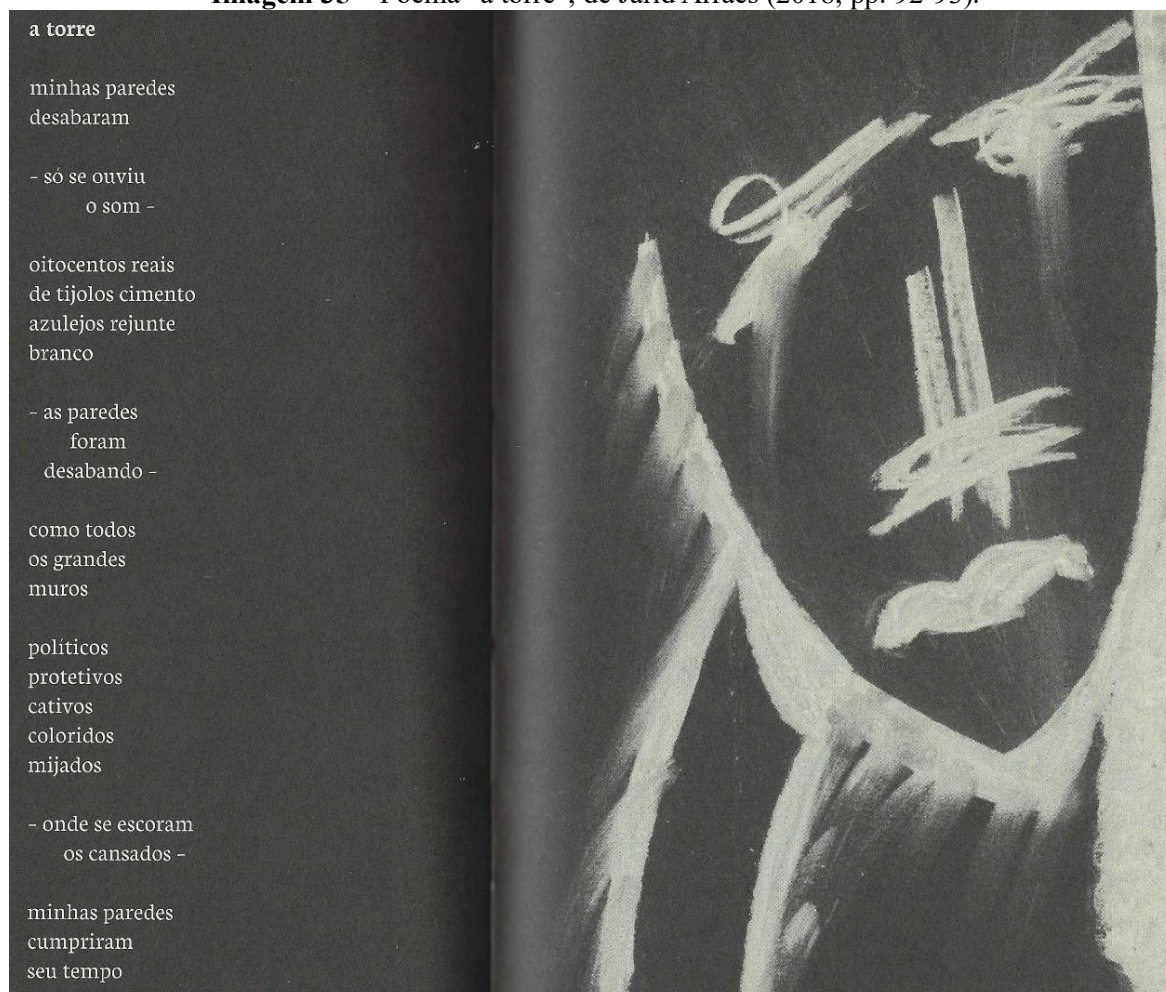
Depreende-se, portanto, que há uma diferença explícita na distribuição da experiência do sofrimento. No primeiro poema, a primavera é um signo mobilizado a partir de fora, por um eu lírico que observa e interpela um outro, possivelmente feminino, propondo-lhe uma leitura mais “luminosa” da própria dor. No segundo, esse signo é tomado desde dentro, por uma voz feminina que vivencia a impossibilidade da leveza, tradicionalmente atribuída a essa estação,

no próprio corpo. Enquanto o primeiro poema busca se aproximar de uma empatia discursiva, embora acabe minimizando a dor do outro, o segundo recusa radicalmente qualquer conciliação simbólica para com o sofrimento vivido. A primavera, nesse confronto, deixa de ser um motivo lírico recorrente e passa a funcionar como operador crítico das diferentes formas de inscrição do colapso subjetivo na linguagem poética.

3.6.4 Corpo caído

O poema “a torre”, de Jarid Arraes (2018, pp. 92-93) – Imagem 35 –, integra a parte da coletânea em que há uma intensificação na elaboração simbólica do colapso subjetivo e corporal como formas de figurar a morte de si. Em linguagem econômica e imagética, o texto constrói a metáfora arquitetônica da “torre” como figuração do corpo e da subjetividade, fazendo do desabamento a representação de um limite, ou seja, de um instante em que aquilo que sustentava o eu deixa de cumprir sua função.

Imagem 35 – Poema “a torre”, de Jarid Arraes (2018, pp. 92-93).



Fonte: Arraes (2018).

Disposto em versos curtos e fragmentados sobre um fundo escuro, o poema se constrói visual e semanticamente como ruína. Isto é, um corpo estruturado por muros que já não se sustentam e que, ao desabarem, revelam tanto o desgaste material quanto a violência que atravessa esse processo. A metáfora da torre apresenta, já no primeiro verso, o colapso do corpo como estrutura espacial: “minhas paredes / desabaram”. A torre não é edificada como construção externa, mas como organismo vivo. As “paredes” são o limite da subjetividade, a superfície que protege e separa o lado de dentro do lado de fora. O desabamento, nesse sentido, representa o processo gradual de desexistência que culmina na morte de si. Não se sabe a causa, mas há um rastro acústico: “– só se ouviu / o som–”. Esse som, isolado entre travessões, destaca um acontecimento traumático. Pode remeter ao impacto literal de um desmoronamento, mas também pode evocar, pela rudeza, o estampido de um disparo. A ambiguidade é deliberada, pois o poema não nomeia o agente responsável pela queda, apenas registra a irrupção sonora que sela o fim de tal estrutura.

A presença dos travessões é digna de atenção. Diferentemente dos demais versos, os quais se encontram alinhados à esquerda, esses segmentos recuados (o dístico inicial, o terceto ao meio e o dístico final) inserem um comentário lateral, uma espécie de voz oblíqua que irrompe o texto poético. Na poesia, não é comum que haja um narrador em sentido estrito, tal como é para a prosa. No poema em questão, esses versos entre travessões sugerem murmúrios da consciência – ou do inconsciente – do eu lírico. A quebra gráfica materializa o deslocamento, visto que o pensamento se afasta da linearidade, como se o próprio ato de enunciar precisasse recuar.

A enumeração em: “oitocentos reais / de tijolos cimento / azulejos rejunte / branco” estabelece uma sobreposição de registros. À primeira vista, é sugestivo associar a uma lista de materiais de construção, contudo, quando lida à luz da metáfora corporal, torna-se inventário daquilo que compõe simbolicamente o eu. O valor “oitocentos reais” é significativo por corresponder, em diversos contextos brasileiros, ao custo aproximado do metro quadrado de uma parede de alvenaria. A subjetividade é tratada como matéria mensurável, precificada. Se o corpo é parede, seu desmoronamento tem custo. Se a subjetividade é construção, aquilo que foi gasto para levantá-la está agora perdido. Nessa ótica, tem-se uma crítica social: até o colapso subjetivo gera ônus.

A gradação decrescente em: “políticos / protetivos / cativos / coloridos / mijados” estabelece uma hierarquia coletiva: muros de poder (“políticos”), muros de proteção e confinamento (“protetivos / cativos”), muros simbólicos (“coloridos”) e muros degradados (“mijados”). O corpo-torre é posto em relação direta com esses muros sociais. Assim como eles,

ele também desaba. Há uma crítica implícita à fragilidade das estruturas de sustentação, sejam elas institucionais ou subjetivas. O poema sugere que toda forma de muralha – coletiva ou íntima – está suscetível ao colapso.

Os versos “—onde se escoram / os cansados—” marca a função social desses muros: servir, também, de apoio, um lugar de escora. Nesse contexto, o corpo do eu sustentava outros, tal como muros sustentam pesos externos. A queda tem, portanto, uma dimensão ética. Não se trata apenas do fim de uma estrutura, mas de um ponto de apoio. O poema representa o esgotamento, ou seja, o momento em que a subjetividade deixa de suportar cargas afetivas, familiares e sociais. Assim, no terceto final (“minhas paredes / cumpriram / seu tempo”), tem-se um fechamento simbólico, o qual remete diretamente ao campo semântico das edificações destinadas à demolição. Uma estrutura cumpre seu tempo quando está velha, instável, insegura e irreformável. No plano psíquico, sugere-se o reconhecimento, por parte do eu, de que já não há forças reparadoras, haja vista que a torre personificada chega ao limite de sua funcionalidade existencial.

Quanto ao plano do som, a recorrência de fonemas oclusivos e fricativos na terceira estrofe (/t/, /ʒ/, /s/, /z/, /ʁ/, /h/ e /tʃ/) produz um campo acústico áspero e seco, que mimetiza o ruído do deslocamento de materiais sólidos em ruína, tal como ocorre em locais de construção civil. São sons que evocam fricção, atrito, raspagem, impacto e fragmentação, semelhantes ao barulho provocado por entulhos, tijolos quebrados, restos de alvenaria sendo (re)movidos sobre o chão. Esse efeito eufônico reforça sensorialmente a imagem do desabamento já instaurada no plano semântico, convertendo a queda da torre em experiência auditiva. A ausência de vírgulas nesse trecho demonstra que o ritmo carece de pausas por se tratar de um movimento retilíneo uniforme de queda.

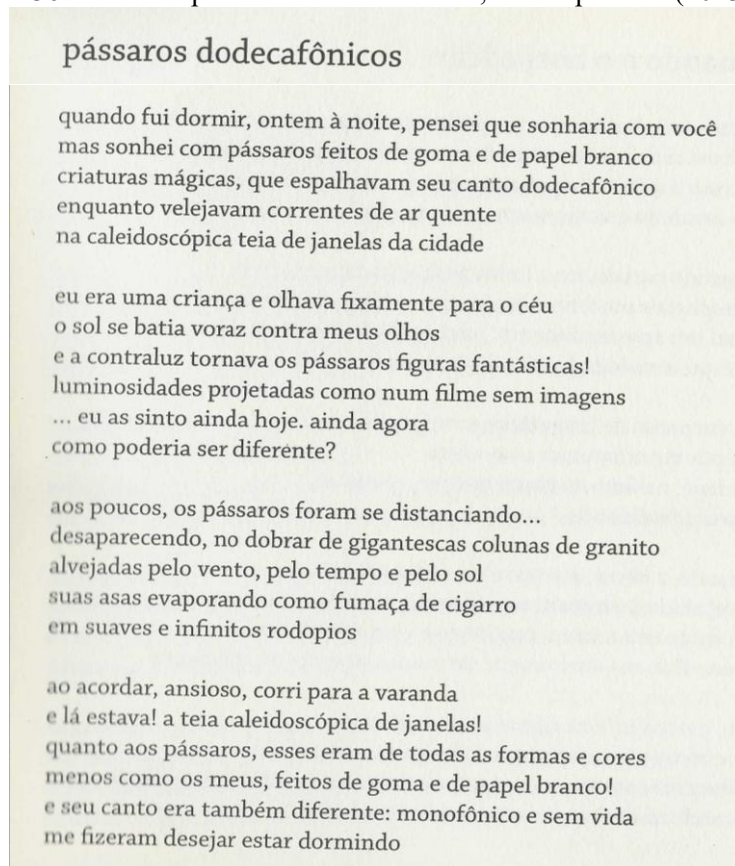
Por fim, no que diz respeito ao nível lexical, observa-se um contraste significativo entre as estrofes centrais e as extremidades do poema. No núcleo do texto, predominam substantivos e adjetivos de marca gramatical masculina (“tijolos”, “cimento”, “muros”, “políticos”, “protetivos”, “cativos”), associados a campos semânticos de força, sustentação, rigidez, contenção e poder. Já nos versos iniciais e finais, a voz lírica faz emergir a figura feminina por meio do possessivo “minhas” (“minhas paredes”), deslocando a metáfora da torre para o corpo de uma mulher. Esse deslocamento não é meramente gramatical, mas simbólico. A torre que sustenta, protege e suporta é feminina, já os (grandes) mudos que se erguem socialmente, políticos e institucionais, são masculinos. Desse modo, o poema elabora uma crítica implícita às assimetrias de gênero, ao sugerir que à figura feminina cabe a função de sustentação afetiva,

emocional e simbólica, isto é, aquela que permanece em pé para que os outros possam se escorar quando estiverem cansados.

O caráter imagético de “—onde se escoram / os cansados—” intensifica essa leitura acerca do gênero. O esgotamento do corpo feminino aparece como resultado de um acúmulo histórico de sobrecargas: sustentar, amparar, manter-se firme enquanto os outros repousam. O desabamento da torre, assim, não se configura apenas como colapso individual, mas como saturação de uma lógica social na qual o corpo da mulher é convocado insistentemente à função de amparo. Quando se tem: “minhas paredes / cumpriram / seu tempo”, o que se encerra não é “apenas” um ciclo subjetivo, mas também uma engrenagem simbólica que naturaliza o esgotamento do dever.

No poema “pássaros dodecafônicos”, de Lion (2013, p. 88) – Imagem 36 –, o eixo simbólico não se organiza em torno do corpo caído, mas do corpo deitado, situado entre dois estados limítrofes: o adormecer e o despertar. Ambos literais e metafóricos. Esse intervalo temporal e psíquico estrutura todo o texto e sustenta a passagem decisiva do encantamento à perda – inclusive de parte de si.

Imagem 36 – Poema “pássaros dodecafônicos”, de Felipe Lion (2013, p. 88).



Fonte: Lion (2013).

O poema se inicia com a expectativa do sonho (“pensei que sonharia com você”), de modo a apresentar um elo afetivo com certo interlocutor. No entanto, o eu lírico se vê frustrado, pois, em vez de sonhar com sua amada, sonha com pássaros “feitos de goma e de papel branco”, o que indica que o campo onírico não é mais habitado pela plenitude do vínculo, mas por simulacros frágeis e efêmeros. A oposição entre infância e vida adulta organiza o núcleo semântico do poema. Quando criança, o eu lírico descreve um mundo regido pela imaginação: o céu, o sol “voraz”, os pássaros como “figuras fantásticas”, a capacidade de transformar materiais simples em vida simbólica. A dobradura de papel, mesmo branca, contém todas as possibilidades de cor e forma. Essa etapa da vida é associada à potência criadora, à crença espontânea na magia e à experiência sensível do mundo a sua volta. A memória infantil surge, portanto, como um tempo em que o vazio ainda não havia se instalado.

As reticências em: “... eu as sinto ainda hoje. ainda agora” cumprem papel central na economia do poema. Elas marcam o ponto de virada, o instante em que o sonho começa a se desfazer e a consciência desperta. Não se trata apenas de uma pausa sintática, mas de uma fratura temporal. Trata-se do exato momento em que o passado encantado é contrastado pelo presente melancólico. A pergunta “como poderia ser diferente?” opera uma constatação amarga da irreversibilidade do processo de perda.

Na sequência, os pássaros “foram se distanciando”, até desaparecerem “no dobrar de gigantescas colunas de granito”. A imagem desloca o leitor para um espaço tipicamente urbano, dominado por prédios e sol agressivo. A memória dos pássaros como metáfora da infância se dissolve aos poucos, ao passo que as asas que antes voavam agora “evaporam como fumaça de cigarro”. Esse recurso estilístico reforça a efemeridade do tempo, bem como remete à autodestruição cotidiana. A cidade escondeu o céu, o concreto tomou o lugar do papel e a fumaça substituiu o canto. O mundo adulto é descrito como um espaço de desgaste. O despertar consolida essa perda, haja vista que, ao correr para a varanda, o eu lírico reencontra a “teia caleidoscópica de janelas”, mas agora ela já não produz o mesmo encanto de outrora.

Os pássaros, embora ainda existam, são inferiores aos do passado do eu lírico. Eles já não pertencem à experiência subjetiva do eu, pois o canto que antes era mágico, tornou-se “monofônico e sem vida”. Nesse momento, o eu lírico enuncia um desejo de regressão: “me fizeram desejar estar dormindo”, ou seja, o sono passa a representar não apenas o descanso necessário, mas a única via possível de retorno a um estado anterior a esse esvaziamento que a vida adulta provocou.

Quanto ao título, o termo “dodecafônicos” remete ao dodecafonismo. Em termos gerais, trata-se de um sistema musical criado pelo compositor austríaco Arnold Franz Walter

Schönberg, na década de 1920, no qual nenhum som ocupa posição de destaque. Ao contrário do sistema musical tradicional, que conduz o ouvido a um ponto de reconhecimento e fechamento, o canto dodecafônico se organiza sem centro, sem direção clara e sem resolução final. O que se tem é uma sonoridade que se constrói pela circulação livre e imprevisível dos sons. No poema, esse canto pertence ao tempo da infância como expressão de excesso criativo e liberdade imaginativa. A ausência de hierarquia sonora corresponde, naquele momento, à abertura sensível ao mundo. Na fase adulta, porém, essa liberdade se perde. Quando os pássaros reaparecem ao despertar, seu canto já não é dodecafônico, mas “monofônico e sem vida”. Ou seja, não se trata mais de uma multiplicidade sonora sem centro, mas de um som único, empobrecido e sem variação. O que antes era dispersão criativa se transforma em esvaziamento sensível.

Nota-se, também, pela marcação gráfica no uso de exclamações, que, na infância, a exclamação se dá pela admiração e encantamento (“a contraluz tornava os pássaros figuras fantásticas!”). Na fase adulta, o mesmo operador agora assume outra função: a de frustração e desapontamento (“e lá estava! a teia caleidoscópica de janelas!”). O cenário já não é mais o mesmo, pois o olhar ingênuo e imaginativo do eu lírico já não existe mais. O despertar não inaugura um novo dia, apenas confirma a perda da fantasia infantil e se configura como forma sutil de morte de si.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente tese investigou as representações da dor, do sofrimento e da morte de si na poesia brasileira contemporânea, tomando como objeto de análise as obras *A arte da automutilação*, de Felipe Lion (2013), e *Um buraco com meu nome*, de Jarid Arraes (2018). O ponto de partida foi a compreensão de que o suicídio, a automutilação e os processos adjacentes de autodestruição constituem experiências historicamente silenciadas, estigmatizadas e frequentemente deslocadas para abordagens moralizantes, patologizantes ou juridicamente normativas. Diante desse cenário, a Literatura – em especial a poesia – foi tomada como privilegiado de representação dessas vivências-limite, sobretudo a poesia, cuja linguagem fragmentária e frequentemente não linear se mostra particularmente apta a figurar estados de ruptura, típicos do colapso subjetivo. Nesse sentido, a tese propôs uma discussão da morte de si em três abordagens, articulando dimensões históricas, subjetivas e estéticas, visando à compreensão da linguagem poética como espaço que transcende a mera representação e se apresenta como lugar onde a dor e o sofrimento podem ser tensionados e problematizados em sua complexidade.

Ao observar o “mosaico suicidológico”, o contraste entre a longa recorrência do tema na Literatura e o recuo recente das instituições acadêmicas brasileiras no que diz respeito ao debate interdisciplinar explícito evidencia o peso persistente do tabu. Enquanto a arte oferece, há milênios, um lugar para representar o sofrimento e a morte, o debate acadêmico contemporâneo ainda demonstra hesitação em discutir o suicídio de modo explícito, deixando entrever que as mesmas forças culturais de silenciamento continuam a operar, mesmo em espaços que deveriam favorecê-lo.

A investigação demonstrou que a morte de si, longe de se restringir à noção estrita de suicídio, configura-se como um processo complexo de colapso subjetivo, no qual o sujeito experimenta o esvaziamento de sentidos, bem como a ruptura dos vínculos e a desorganização da sua própria existência. No interior do campo semântico da “morte de si”, o suicídio se apresenta como sua manifestação mais visível, direta e historicamente mais estudada, uma vez que, nele, o corpo físico desaparece de modo definitivo, o que torna a destruição imediatamente perceptível no plano social. A automutilação, por sua vez, inscreve a violência no próprio corpo, mas sob a forma de marcas que permanecem, muitas vezes silenciadas ou naturalizadas, ao passo que a depressão, mesmo sem conduzir necessariamente ao ato suicida, carrega igualmente marcas profundas, ainda que não visíveis à superfície. Apesar da produção teórica e clínica sobre essas formas de autodestruição, persiste uma significativa assimetria na

atenção social que lhes é conferida. Quando o corpo desaparece, o impacto é imediato e incontornável. Contudo, quando o corpo permanece, mesmo que “despedaçado” em sua dimensão psíquica ou simbolicamente ferido em sua materialidade, a gravidade da dor e do sofrimento tende a ser minimizada – quando não ignorada.

Ao longo do percurso investigativo, os objetivos propostos foram, em grande medida, alcançados, embora tenham exigido deslocamento metodológicos relevantes. Inicialmente, a pesquisa partiu de uma delimitação mais restrita, centrada na morte enquanto evento final e no suicídio enquanto ato consumado. No decorrer do trabalho, contudo, tornou-se necessário ampliar o foco para compreender a morte de si como processo do colapso subjetivo, anterior e não necessariamente redutível ao desaparecimento físico do corpo. Essa ampliação não implicou o abandono do problema do suicídio: ao contrário, permitiu evidenciar que, na poesia contemporânea, ele surge como ponto de condensação de um processo mais amplo de desorganização psíquica, simbólica e existencial, vivido em vida como experiência de morte.

Deste modo, a tese foi organizada em três movimentos analíticos complementares. No primeiro capítulo, realizou-se um percurso historiográfico do suicídio e da morte de si, fundamentado sobretudo no âmbito da História das Mentalidades, em diálogo com a tradição da Nova História. A partir desse referencial, reconstruiu-se as formas pelas quais o Ocidente, ao longo do tempo, nomeou, interpretou e disciplinou a morte voluntária. Essa reconstrução evidenciou tanto a persistência do suicídio como fenômeno social quanto a mutabilidade de seus regimes de significação, conforme as transformações religiosas, políticas, científicas e institucionais. Ao final desse percurso, foi possível afirmar que o tabu contemporâneo em torno do suicídio não constitui um acidente recente, mas se inscreve em uma longa tradição histórica de controle da morte, que ora moraliza, ora medicaliza, ora silencia. Esse embasamento histórico se mostrou fundamental para evitar leituras imediatistas do corpus poético, impedindo que os poemas fossem reduzidos a desabafos individuais, desvinculados de um lastro cultural mais amplo.

No segundo capítulo, o diálogo com a psicanálise foi mobilizado com o objetivo de compreender a dor e o sofrimento como experiências que não se organizam exclusivamente no plano consciente e racional. A proposta não foi submeter os poemas a uma leitura diagnóstica, mas utilizar conceitos como pulsão, repetição, perda e colapso subjetivo como instrumentos para pensar o modo como determinados movimentos psíquicos reaparecem, formal e semanticamente, na linguagem poética. Ao final desta etapa, a pesquisa pôde sustentar que, nos poemas analisados, a morte de si não se apresenta como evento isolado, mas como tensão insistente: um circuito de retorno, uma compulsão imagética, um estreitamento progressivo da

vida psíquica e simbólica. Essa constatação se mostrou particularmente relevante porque, em ambas as obras, a autodestruição não se limita ao plano temático, mas atravessa o próprio modo de dizer, manifestando-se em negações recorrentes, enumeração insistentes, cortes sintáticos, efeitos de abafamento e cenas de exaustão e retraimento da existência.

No terceiro capítulo, a análise se voltou de modo sistemático às operações formais da linguagem poética, examinando como a dor, o sofrimento e o conceito de morte de si se inscrevem na materialidade do poema por meio de recursos como ritmo, sintaxe, léxico, disposição gráfica na mancha do papel, representação imagética e demais estratégias enunciativas. Nesse ponto, a estilística se revelou decisiva, não como um inventário de figuras, mas como abordagem capaz de evidenciar o modo como o sofrimento se corporifica no texto.

Ao avançar para a teoria literária contemporânea, a estilística se abre para leituras mais interpretativas, que não desconsideram as operações formais, mas as leem em diálogo com a subjetividade do leitor e com o contexto cultural. Nesse sentido, a abordagem estilística não se limita a identificar como o texto organiza sua linguagem, mas questiona como essa organização participa da construção de sentidos que extrapolam a materialidade da obra. A forma passa a ser vista não apenas como fim em si mesma, mas como um meio de diálogo entre o texto e o leitor, entre o estético e o cultural. Revela-se, então, a complexidade dos textos literários ao mostrar que o estilo não é algo dado, mas uma configuração em movimento. Essa visão permite que o crítico literário reconheça tanto os desvios intencionais do autor quanto as leituras possíveis do público, destacando a abertura da obra para múltiplas interpretações. Assim, o estilo não é apenas uma assinatura do autor, mas uma expressão de como a linguagem se insere em um fluxo de interações históricas e sociais.

Conforme destaca Bosi (1977), o trabalho poético não está imune às pressões ideológicas que atravessam a produção cultural, podendo ser esvaziado quando submetido a programas estéticos ou políticos rígidos, sejam eles tecnicistas, sectários ou mercantilizados. No entanto, o autor ressalta que a poesia, ao operar pela suspensão momentânea da práxis imediata, não se afasta da realidade, mas a reconfigura de modo sensível. Ao projetar na consciência do leitor imagens do mundo e do sujeito que escapam às formulações ideológicas dominantes, o poema tende a promover uma aproximação entre o indivíduo e sua própria experiência, bem como entre os sujeitos entre si. Nesse sentido, conforme o crítico literário, a poesia exerce uma função crítica fundamental, ao instaurar, por meio da linguagem, um espaço de reflexão acerca de outras formas de existência pelas quais – ou contra as quais – se torna significativo lutar.

As análises permitiram demonstrar que, tanto em Lion (2013) quanto em Arraes (2018), a morte de si não é apenas tematizada, mas realizada pelo funcionamento da linguagem: seja como fragmentação e interrupção da respiração poética, como fluxo contínuo que arrasta o leitor, ou como seleção insistente de imagens abjetas e residuais. Com base nesse triplo movimento, o objetivo geral da pesquisa, de investigar comparativamente as representações de dor, sofrimento e morte de si na poesia brasileira contemporânea a partir dos dois corpora, foi atingido de modo consistente. No entanto, a análise comparativa conduziu a uma conclusão que se impõe como contribuição central da tese: embora Felipe Lion e Jarid Arraes convirjam tematicamente, divergem de forma significativa quanto a posição de enunciação, à materialidade imagética e ao alcance simbólico de seus projetos poéticos.

Em *A arte da automutilação*, a poesia de Felipe Lion (2013) constrói a morte de si por meio de um repertório no qual a violência corporal é frequentemente frontalizada e estetizada. Há uma insistência na superfície do corpo como cortes, marcas, sangue, e essa insistência integra o próprio efeito estético do livro. A linguagem tende a simular a compulsão, o retorno a si mesmo e a tentativa de administrar a dor como técnica ou ritual. Além disso, muitos poemas se organizam em torno de cenas de observação e espetacularização do sofrimento, expondo criticamente a indiferença coletiva e o consumo social da desgraça alheia. Nesse percurso, a morte de si aparece como repetição e encenação do limite: o corpo se torna o lugar onde o sujeito testa, simultaneamente, sua permanência e sua falência.

Em *Um buraco com meu nome*, por sua vez, a poesia de Jarid Arraes (2018) apresenta uma materialidade distinta, mais densamente vinculada ao corpo como peso, à voz como tensão interna e ao sofrimento como experiência que se inscreve não apenas em imagens de violência explícita, mas em estruturas que comprimem o verso, fragmentam a frase e reduzem o poema ao mínimo. Em Arraes (2018), o corpo não surge ferido de modo espetacular, mas rebaixado, animalizado, aproximado do abjeto, da exaustão e do não-lugar. A metáfora do buraco ou da toca não figura apenas a morte, mas um destino existencial, no qual a vida se retrai, o eu se dissolve e o nome, isto é, a inscrição social do sujeito, encontra seu ponto de apagamento.

Essa diferença se torna ainda mais evidente na forma como cada obra constrói a relação com o outro e com o coletivo. Em Lion (2013), a presença de uma voz que observa, comenta e ironiza permite que a morte de si seja enquadrada por cenas sociais e por um discurso que denuncia a apatia e a incapacidade ética de intervenção. Em Arraes (2018), ao contrário, a voz poética se organiza predominantemente desde dentro da experiência, recusando pedagogias, consolos prontos ou símbolos tradicionalmente positivos quando estes se mostram insuficientes para dar conta do sofrimento vivido. O percurso comparativo permitiu, assim, concluir que

Arraes (2018) imprime maior densidade de presença e materialidade ao sofrimento, enquanto Lion (2013) tensiona a morte de si por meio da encenação, do excesso imagético e da crítica à indiferença social, produzindo efeitos distintos de leitura e de impacto simbólico.

As análises estilísticas confirmaram essas diferenças na prática textual. Em Arraes (2018), a fragmentação, os versos curtos, os cortes e a disposição gráfica configuram uma respiração interrompida: o poema não oferece passagem nem alívio. Em Lion (2013), o verso livre e os encadeamentos produzem uma continuidade discursiva que se repete e se justifica, como se a linguagem tentasse administrar a própria queda. Essas diferenças não são meramente formais; são modos de figurar a dor. A tese pôde, assim, demonstrar que a morte de si, enquanto experiência estética, não é um conteúdo transportado para o poema, mas um modo de funcionamento da própria linguagem poética, uma forma de temporalidade, de organização da fala e de inscrição do corpo no texto.

Retomando o percurso realizado, o Capítulo 1 (historiográfico) evidenciou a permanência do tabu e os modos históricos de controle da morte voluntária; o Capítulo 2 (psicanalítico) ofereceu instrumentos para compreender a repetição e o colapso subjetivo para além do ato final; e o Capítulo 3 (estilístico) demonstrou que os dispositivos formais da poesia estão longe de serem neutros, funcionando como operadores centrais da inscrição do sofrimento. Com isso, o objetivo central da pesquisa foi cumprido: mostrar que dor, sofrimento e morte de si, na poesia contemporânea, constituem simultaneamente um problema histórico, subjetivo e formal.

Assim, com essas palavras de encerramento deste trabalho, mas não das inúmeras discussões possíveis oriundas da temática aqui trabalhada, ao articular História, Psicanálise e Estilística, esta tese buscou oferecer uma leitura que não reduz a poesia a documento social, tampouco a sintoma clínico, mas a compreende como forma autônoma de pensamento sensível sobre a condição humana. Desse modo, a principal contribuição deste estudo reside justamente no deslocamento da morte de si do campo médico-jurídico para o campo simbólico da linguagem literária, de modo a reafirmar a Literatura como instância crítica da elaboração do sofrimento. Espera-se, portanto, que esta pesquisa possa contribuir tanto para o avanço dos estudos sobre Literatura brasileira contemporânea, quanto para o aprofundamento do debate interdisciplinar sobre a temática, reconhecendo na poesia um espaço de enfrentamento simbólico, de escuta da dor e, paradoxalmente, de resistência à completa anulação do sujeito.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. **A cidade de Deus**. Volume I. Tradução, prefácio, nota biográfica e transcrições de J. Dias Pereira. 2ª Ed. Lisboa: Serviço de Educação Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

ALMEIDA, Adriana Soares de. **A morte de si pelo sertão da memória**: uma análise do universo literário de Antônio Torres. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura – Universidade Federal da Bahia. 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/36488>. Acesso em 30 jan. 2025.

ALVARENGA, Aracelly Galvino. **O suicídio como radicalização do ato de não mais escolher**: um estudo a partir do entrelaçamento entre filosofia e literatura em Sartre. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal de São João Del-Rei, 2015

ANDRÉ, Willian. Literatura e suicídio: alguns operadores de leitura. **Acta Scientiarum. Language and Culture**. Vol. 40 (2), 2018. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/download/37413/pdf/&ved=2ahUKEwjxptL8tLORAxXGuJUCHbpUE7oQFnoECBkQAQ&usg=AOvVaw02TTxXgxJI7lm0RbYFYCxr>. Acesso em: 20 jan. 2022.

ANDRÉ, Willian; SOUZA, Gustavo Ramos de. O suicídio na literatura. In: ANDRÉ, Willian; AMARAL, Lara Luiza Oliveira; PINEZI, Gabriel. (org.). **Literatura & Suicídio**. Campo Mourão: FECILCAM, 2020.

AQUINO, Tomás de. **Suma teológica**. Justiça – Religião – Virtudes. Volume 6. II Seção da II Parte – Questões 57-122. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

ARIÈS, Philippe. **História da morte no Ocidente**: da Idade Média aos nossos dias. Tradução: Priscila Viana de Siqueira. Ed. Especial (Saraiva de Bolso). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. Coleção: Os Pensadores. V. 2. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

ARRAES, Jarid. **Um buraco com meu nome**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2018.

ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. 5ª Ed. São Paulo: Martin Claret, 2009.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PSIQUIATRIA (ABP). **Suicídio**: informando para prevenir. Brasília: Conselho Federal de Medicina (CFM), 2014. Disponível em: http://plone.ufpb.br/cras/contents/documentos/cartilha-sobre-suicidio.pdf/%40%40download/file/cartilha%2520sobre%2520suic%25C3%25ADdio.pdf&ved=2ahUKEwjAl_zKm46RAxU4FrkGHeEEO7oQFnoECDQQAQ&usg=AOvVaw2D7BWCbbMzfJsVsTHFb-tk. Acesso em: 20 nov. 2025.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 6ª Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

BAECHLER, Jean. **Les suicides**. Paris: Alcan, 1975.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução: Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BATISTA, Ana Heloíse. **As representações da mulher no romance Aurélia, de Délia (Maria Benedita Bormann)**. Dissertação (Mestrado em estudos literários), Unimontes, 2022. Disponível em : <https://www.posgraduacao.unimontes.br/ppgl/dissertacoes/>. Acesso em 13 fev 2025.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.

BARBOSA, Ellen Guilhen. **A morte de Ofélia nas águas**: reflexos da personagem de Shakespeare na poesia simbolista brasileira. Dissertação (Mestrado em estudos de linguagens) – Universidade Estadual de Campinas, 2008.

BARBOSA, Frederico. **Na lata**: poesia reunida, 1978-2013. São Paulo: Iluminuras, 2013.

BRAGA, Gabriel Elysio Maia. **Exorcizo te immundissime spiritus**: possessões demoníacas e exorcismos na França moderna (1565-1647). Tese. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2022. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/handle/1884/80046>. Acesso em: 15 out. 2025.

BELINE, Bárbara Coutinho Ornellas. **Tradição e modernidade em Gota d'água, de Chico Buarque e Paulo Pontes**. 2023. 92 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023. Disponível em: <http://www.bdtd.uerj.br/handle/1/21029> Acesso em 10 jan 2025.

BRIK, Osip. Ritmo e sintaxe. In: EIKHENBAUM, Boris *et al.* **Teoria da Literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

BRUNHARI, Marcos Vinicius; DARRIBA, Vinicius Anciães. O suicídio como questão: melancolia e passagem ao ato. **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 1, p. 197-213, jun. 2014. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652014000100013&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 22 jul. 2024.

BUZATTI, Natalia Pereira. **Amor, isto não é um livro, sou eu**: um estudo sobre a intimidade na poética de Ana Cristina Cesar. Dissertação (Mestrado em estudos literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/items/4e50ae77-9b13-42aa-9621-ae17e12df78> Acesso em 10 fev, 2025.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. **Remate de Males**, Campinas, SP, 2012. DOI: 10.20396/remate.v0i0.8635992. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635992>. Acesso em: 18 dez. 2024.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. 5ª Ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CAPUTO, Elieni Cristina da Silva Amorelli. **Corpos do fantástico**: o duplo em “William Wilson”, de Poe, “O espelho”, de Machado de Assis e O médico e o monstro, de Stevenson. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) -Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2021. Disponível em: <https://tede.pucsp.br/bitstream/handle/24386/1/Elieni%20Cristina%20da%20Silva%20Amorelli%20Caputo.pdf>. Acesso em: 30 mar 2025.

CARNEIRO, Anna Bárbara de Freitas. Suicídio, religião e cultura: reflexões a partir da obra “Sunset Limited”. **Reverso**, Belo Horizonte, v. 35, n. 65, pp. 15-23, jul. 2013. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-73952013000100002&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 18 jul. 2024.

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

CARVALHO, Alessandra Regina de. **Violência, morte e silêncio em “O reino”, de Gonçalo M. Tavares**: construções de personagem. 2021. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá, 2021. Disponível em: https://sucupira-legado.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=11109870. Acesso em: 10 jan. 2025.

CASTANHARO, Fernanda Rodrigues. **Slam na sala de aula**: ouvir as vozes (silenciadas) dos alunos. Dissertação (Mestrado Profissional em Letras), Universidade Estadual Paulista, 2023. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/entities/publication/0a9b4986-3df8-4071-8e57-a75d1b362ec7> Acesso em 10 jan 2025.

CASTRO, Julio Cesar Lemes de. A palavra é a morte da coisa: simbólico, gozo e pulsão de morte. **Revista Mal-estar e Subjetividade**. Fortaleza, Vol. XI, n. 4, pp. 1405-1428, dez. 2011. Disponível em: https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1518-61482011000400005. Acesso em: 10 ago. 2025.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. 3ª Ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução: Vera da Costa e Silva *et al.* 27ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, Boris *et al.* **Teoria da Literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

COHN, Rachel. **Beta**. São Paulo: Editora iD, 2014.

CORSO, Gizelle Kaminski. Sobre o ver e o sobreviver do conceito de literatura em sala de aula. In: ZANDONÁ, Jair; RAMOS, Tânia Regina Oliveira. **A literatura e seus espaços de sobrevivência**. Caiaponte, 2024. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/260821>. Acesso em: 18 dez. 2024.

COUPLAND, Douglas. **Generation X: tales for an accelerated culture**. Nova Iorque: St. Martin's Press, 1991.

COWLEY, Malcolm. **Exile's return: a literary odyssey of the 1920s**. Nova Iorque: Penguin Books, 1994.

DANTAS, Isabela de Souza. **Deus, erotismo e morte: a santíssima trindade em A obscena senhora D, de Hilda Hilst**. 2021. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2021. Disponível em: <https://dspace5.ufes.br/items/062c6461-6357-4c8f-b470-51283142dce9/full>. Acesso em: 10 jan. 2025.

DAPIEVE, Arthur Henrique Motta. **Suicídio por contágio: a maneira pela qual a imprensa trata a morte voluntária**. Dissertação (mestrado). Orientadora: Angeluccia Bernardes Habert. Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Comunicação Social, 2006. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=9186&idi=2&rc=1>. Acesso em 20 out. 2025.

D'ALESSANDRO, Maria Perez Soares *et al.* **Manual de cuidados paliativos**. 2ª Ed. São Paulo: Hospital Sírio-Libanês; Ministério da Saúde, 2023.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. 8ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

EIKHENBAUM, Boris. A teoria do “Método Formal”. In: EIKHENBAUM, Boris *et al.* **Teoria da Literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

FARIA, Cinthia Lima de. **Silvia Plath entre a Redoma de vidro e seus diários: a escrita e a inscrição do sofrimento**. Dissertação (Mestrado em Estudos de linguagens) – Universidade do estado da Bahia. 2021. Disponível em: <https://saberaberto.uneb.br/server/api/core/bitstreams/dea5717e-2de0-430d-9dcf-3a5b94faa88b/content> Acesso em 15 fev 2025.

FERRACIOLI, Natália Gallo Mendes, *et al.* Os bastidores psíquicos do suicídio: uma compreensão psicanalítica. **Vínculo**, São Paulo, Brasil, v. 16, n. 1, p. 01-17, jun. 2019. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1806-24902019000100003&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 22 jul. 2024.

FIGUEIREDO, Patrícia. **Na contramão da tendência mundial, taxa de suicídio aumenta 7% no Brasil em seis anos**. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/ciencia-e-saude/noticia/2019/09/10/na-contramao-da-tendencia-mundial-taxa-de-suicidio-aumenta-7percent-no-brasil-em-seis-anos.ghtml>. Acesso em: 10 jan. 2022.

FRANÇOSO, Márcia Elis de Lima. **A presença do corpo na cena da morte: uma análise da escritura nos poemas de Ariel**. Dissertação (Mestrado em estudos literários) – Universidade Estadual Paulista, 2008. Disponível em: https://agendapos.fclar.unesp.br/agenda-pos/estudos_literarios/1416.pdf Acesso em 10 mar 2024.

FREITAS, Maria Teresa de. Literatura e História: o exemplo de Victor Hugo. **Língua e Literatura**, São Paulo, Brasil, v. 15, pp. 119-135, 1986. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2594-5963.lilit.1986.113987>. Acesso em: 3 jul. 2025.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio de prazer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2024a.

FREUD, Sigmund. **As pulsões e seus destinos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2024b.

FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 6: três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”) e outros textos (1901-1905)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FREUD, Sigmund. **A história do movimento psicanalítico, artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)**. Vol. 14. Rio de Janeiro: Imago, 1996a.

FREUD, Sigmund. **O Ego e o Id e outros trabalhos (1923-1925)**. Vol. 19. Rio de Janeiro: Imago, 1996b.

FREUD, Sigmund. **O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos (1927-1931)**. Vol. 21. Rio de Janeiro: Imago, 1996c.

FREUD, Sigmund. **Uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1918)**. Vol. 17. Rio de Janeiro: Imago, 1996d.

GALEANO, Eduardo. **Dias e noites de amor e de guerra**. Tradução de Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2011.

GATTI, Priscila Vargas. **O suicídio na literatura: uma análise discursiva crítica**. Dissertação(Mestrado em Psicologia) -Universidade Federal da Grande Dourados, 2020. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFGD-2_205d5045bb788593592830aa6b4f7f3c Acesso em 15 fev 2025.

GÓES, Paulo de. O suicídio no pensamento de S. Agostinho: lógica e casuística à luz do De Civ. Dei, I. **Revista de Estudos Universitários - REU**, Sorocaba, SP, v. 24, n. 1, p. 163–195, 2021. Disponível em: <https://periodicos.uniso.br/reu/article/view/4215>. Acesso em: 18 jul. 2024.

GOFFMAN, Erving. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Tradução: Mathias Lambert. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2004.

GONÇALVES, Renata. Um estudo de caso sobre a brincadeira do *Fort-da* como indicio de estruturação do sujeito. **Estilos da clínica**. São Paulo, v. 23, n. 3, set./dez. 2018, 626-637. Disponível em: <https://revistas.usp.br/estic/article/view/147323>. Acesso em: 10 jul. 2025.

GUARNIERI, Ivanor Luiz; GUARNIERI, Marta Camilo da Silva. A literatura infantil e a função humanizadora de Antonio Candido. **Instrumento Crítico**, v. 5, n. 5, 2019, p. 201-221. Universidade Federal de Rondônia. Disponível em: <https://periodicos.unir.br/index.php/instrumentocritico/article/download/5038/3250/17446>. Disponível em: 10 dez. 2024.

GULICZ, Igor. **O nada risível**: sobre o riso e o absurdo em Glória (2012) Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2022. Disponível em: <https://repositorio.uel.br/srv-c0003-s01/api/core/bitstreams/0c43eac0-46f7-4002-a167-15b02b69323b/content> Acesso em 15 jan 2025.

GUIMARÃES, Thiago Maciel. **Inumanos demasiado humanos**: normas, fantasmas e máquinas em A desumanização e em A máquina de fazer espanhóis, de Valter Hugo Mãe. 2022. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2022. Disponível em: https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/17351/2/THIAGO_MACIEL_GUIMARAES.pdf. Acesso em: 20 ago. 2025

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. Tradução de Maria Lúcia Lopes da Silva. 1ª ed. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

HERCULALO, Janaina Smith Dias. **Cerrar os olhos**: as entrelinhas da dor na literatura de Lygia Bojunga. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – UFRJ, 2023. Disponível em: <https://posvernaculas.letras.ufrj.br/dissertacoes-2024-2021/> Acesso em 15 jan 2025.

HOWE, Neil; STRAUSS, William. **Generations**: the history of America's future, 1584 to 2069. Nova Iorque: William Morrow, 1991.

HOWE, Neil; STRAUSS, William. **Millennials rising**: the next great generation. Nova Iorque: Vintage Books, 2000.

HWANG, Esther. **Suicídio por contágio e a comunicação midiática**. Dissertação (mestrado). Orientadora: Maria Júlia Kovács. São Paulo: Universidade de São Paulo, Instituto de Psicologia, 2018.

JAKOBSON, Roman. **Linguística, poética, cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

KEISER, Sylvan. Body ego during orgasm. **The Psychoanalytic Quarterly**, Vol. 21, n. 2, 1952. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/21674086.1952.11925872>. Acesso em: 17 dez. 2025.

LION, Felipe. **A arte da automutilação**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013.

LUZ, Camila Santiago. **As vestes de Catão, o jovem**: Plutarco e o ideal do homem político. Dissertação. Universidade Estadual de Maringá. 2013. Disponível em: https://sucupira-legado.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=749587. Acesso em: 10 dez. 2024.

MARTINS, Fran. Anualmente, mais de 700 mil pessoas cometem suicídio, segundo OMS. **Ministério da Saúde**: Saúde Mental. Brasil, 2022. Disponível em: <https://www.gov.br/saude/pt-br/assuntos/noticias/2022/setembro/anualmente-mais-de-700-mil-pessoas-cometem-suicidio-segundo-oms>. Acesso em: 18 jan. 2023.

MASSOTTI, João Paulo. **A morte que não cessa**: as perdas, os lutos e os traumas em Caio Fernando Abreu. 2023. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/30490>.

McCRINDLE, Mark; WOLFINGER, Emily. **The ABC of XYZ**: understanding the global generations. 3ª Ed. Sydney: UNSW Press, 2014.

McCRINDLE, Mark; FELL, Ashley. **Generation Alpha**: understanding our children and helping them thrive. Sydney: Hachette Australia, 2023.

MELO, Fabiana Passos de. **Além da história**: romances de José Saramago que reparam nos cantos e recantos da vida. 2023. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2023. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/handle/1884/85185?show=full>. Acesso em: 20 jun. 2025.

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

MONTAIGNE, Michel Eyquem de. **Ensaaios**. Tradução de Sérgio Milliet. 3 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

MOREIRA, Lenice Carrilho de Oliveira; BASTOS, Paulo Roberto Haidamus de Oliveira. Prevalência e fatores associados à ideação suicida na adolescência: revisão de literatura. **Revista Quadrimestral da Associação Brasileira de Psicologia Escolar e Educacional**, São Paulo. Vol. 19, n. 3, set./dez. 2015, pp. 445-453. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pee/a/d6wbJxC3KF5QZ7sJb67kVPr/?lang=pt>. Acesso em 19 out. 2025.

NASCIMENTO, Carla. **O eclipse do sentido**: poesia, melancolia e suicídio em Ana Cristina Cesar. Dissertação (Mestrado em Letras)-Pontifícia Universidade Católica-RJ, Rio de Janeiro, 1999

NASCIMENTO, Vanigleidson Silva do, *et al.* Associação entre transtornos alimentares, suicídio e sintomas depressivos em universitários de cursos de saúde. **einstein**, São Paulo, Brasil, 2020. Disponível em: http://dx.doi.org/10.31744/einstein_journal/2020AO4908. Acesso em: 28 jul. 2023.

OLIVEIRA, Alana Camoça Gonçalves de. A morte pela espada: o suicídio ritualístico japonês analisado à luz da teoria de Émile Durkheim. **Estudos de Sociologia**, Araraquara, v. 25, n. 48, 2020. DOI: 10.52780/res.11943. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/article/view/11943>. Acesso em: 18 jul. 2024.

OLIVEIRA, Hider Araujo de. **As percepções do medo e da morte nos contos de Lygia Fagundes Telles**. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade Federal de Sergipe, 2019

OLIVEIRA, Laura Conrado Dias de. **Perfil das protagonistas na literatura jovem (2010-2019): uma análise de narrativas das editoras Galera e Verus**. Dissertação (Mestrado em Linguagens), Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG, 2021

OLIVEIRA, Taís Fernandes. **Álvares de Azevedo: do lirismo romântico ao prenúncio do modernismo**, em “Um cadáver de poeta”. Dissertação. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2018. Disponível em: <https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/21824/2/Ta%C3%ADs%20Fernandes%20Oliveira.pdf>. Acesso em: 6 ago. 2025.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE – OMS. **Suicide worldwide in 2021: global health estimates**. Geneva: World Health Organization. 2025. Disponível em: <https://www.who.int/publications/i/item/9789240110069>. Acesso em: 19 ago. 2025.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE – OMS. **Preventing suicide: a resource for media professionals, update 2023**. Geneva: World Health Organization. 2023. Disponível em: <https://www.who.int/publications/i/item/9789240076846>. Acesso em: 20 mar. 2025.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE – OMS. **Live life: an implementation guide for suicide prevention in countries**. Geneva: World Health, 2021a. Disponível em: <https://www.who.int/publications/i/item/9789240026629>. Acesso em: 15 maio 2023.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE – OMS. **Suicide worldwide in 2019: global health estimates**. Geneva: World Health Organization, 2021b. Disponível em: <https://www.who.int/publications/i/item/9789240026643>. Acesso em: 15 maio 2023.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE – OMS. **Health evidence network synthesis report 67: What is the evidence on the role of the arts in improving health and well-being? A scoping review**. Genebra: OMS, 2019. Disponível em: <https://www.who.int/europe/publications/i/item/9789289054553>. Acesso em: 20 set. 2023.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE – OMS. **Relatório mundial sobre prevenção do suicídio**. Genebra: OMS, 2014. Disponível em: <https://saudeamanha.fiocruz.br/preventing-suicide-a-global-imperative-geneva-who-2014/>. Acesso em: 21 ago. 2022.

PARREIRA, Vera Toste. **O suicídio em Freud**. Eva Nick, orientadora. Dissertação (mestrado). 113 f. Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1988. Disponível em: <https://repositorio.fgv.br/items/e4a5cffa-c431-433d-a7bf-531768a0c6b2>. Acesso em 12 nov. 2025.

PARRON, Bianca. **Por si só**. Cotia-SP: Editora Urutau, 2025.

PEREIRA, Miriane Elisabeth de Souza. **Tantos florins, tantos ratos**: considerações sobre dinheiro e dinâmica psíquica a partir do caso do “Homem dos Ratos”. Nadja Nara Barbosa Pinheiro, orientadora. Dissertação (mestrado). 103 f. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/bitstream/handle/1884/45968/R%20-%20D%20-%20MIRIANE%20ELISABETH%20DE%20SOUZA%20PEREIRA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 15 ago. 2025.

PINTO, Luisa de Almeida Lirio. **A autoficção e a ética**: considerações sobre o narrador performático lisiano. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal Fluminense.) 2021. Disponível em: https://sucupira-legado.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=11086763. Acesso em: 15 ago. 2025.

PIRANDELLO, Luigi. **Quaderni di Serafino Gubbio operatore**. 2ª Ed. Roma: E-text, 2020. E-book. Disponível em: <https://www.fnac.es/livre-numerique/a8153296/Quaderni-di-Serafino-Gubbio-operatore>. Acesso em 20 out. 2025.

PLATÃO. **Fédon**. Introdução, versão do grego e notas de Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Coimbra: Livraria Minerva, 1988.

PORTO, Marcus Vinicius Continentino. **O Estoicismo de Sêneca e suas considerações sobre Deus e Morte**. Marcus Reis Pinheiro, orientador. Dissertação (mestrado). 102 f. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018. Disponível em: http://www.pgfi.uff.br/wp-content/uploads/2016/03/2018_Marcus_Vinicius_Porto.pdf. Acesso em: 18 mar. 2024.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Tradução: Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11ª Ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

PUZZO, Miriam Bauab. A estilística de Spitzer e a estilística bakhtiniana na interpretação da obra de Rabelais. **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso**, v. 17, n.2. 2022. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/53708/39350>. Acesso em: 13 mar. 2023.

QUESADA, Andrea Amaro *et al.* **Suicídio na atualidade**. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 2020.

RANCIÈRE, Jacques. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. In: SALOMON, Marlon (org.). **História, verdade e tempo**. Chapecó-SC: Argos, 2011.

RIBEIRO, Carmina Monteiro. **Realismo e fantasia no tratamento de temas fraturantes em Sapato de salto e Corda bamba, de Lygia Bojunga**. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal do Paraná, 2022. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/handle/1884/76097?show=full> Acesso em 10 jan 2025.

RICARDO, Claudia Maria Kras. **Melancolia e suicídio na poesia contemporânea de Ana C. Cesar e Torquato Neto**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023. Disponível em: <https://www.bdt.d.uerj.br:8443/handle/1/20319>. Acesso em: 20 out. 2025.

RODRIGUES, Danielle Santos. **Escrever a morte para sobreviver: uma literatura suicida em Sérgio Sant'Anna**. 2022. 136 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2022. Disponível em: <http://ri.ufs.br/jspui/handle/riufs/16912> Acesso em 19 jan 2025.

ROSA, Noel. **Noel Rosa: versões originais**. Vol. 3. Vários intérpretes. 1h10min. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 1950. Disponível em: https://open.spotify.com/intl-pt/album/3mnKyBWV0D1dZtLhKm7wtB?si=GV_RTszhQyWx9DcjPVhqPg. Acesso em 23 jul. 2024.

SANTOS, André Luiz Vieira dos. **A invenção da própria morte ou A fadiga da vida, em Hubert Aquin**. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2017. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/3987/disserta%C3%A7%C3%A3o.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em 16 fev 2025.

SANTOS, Fernanda Ferreira dos; PINEZI, Gabriel; ANDRÉ, Willian (org.). **Morrer pelas próprias mãos: literatura e suicídio. Criação & Crítica**, n. 23, abr. 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/issue/view/11090>. Acesso em 20 abr. 2023.

SANTOS, Jhenifer Emanuely Rodrigues dos. **Da sagacidade no olhar à engenhosidade da escrita: as masculinidades negras suicidas tensionadas nas escrevivências contísticas de Olhos d'água, de Conceição Evaristo**. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Estadual de Londrina, 2023. Disponível em: <https://repositorio.uel.br/handle/123456789/266> Acesso em 10 jan 2025.

SILVA, Erika de Andrade. **Música e habilidades para vida: uma estratégia para promoção da saúde**. Tese (Doutorado em Promoção de saúde) -Universidade de Franca, 2021. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/CUB_39a5ba4229319ad549ef2b7619b002cd. Acesso em 15 mar 2025.

SILVA, Jaqueline Fernandes da. **A imagem do suicídio nos versos de Mário de Sá Carneiro**. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. doi:10.11606/D.8.2011.tde-23052012-160022. Acesso em: 10 dez 2024.

SILVA, Junia Paula Saraiva. Entre a angústia e o estranho: uma interlocução entre Kafka e Freud no âmbito da cultura. **Pretextos – Revista da Graduação em Psicologia da PUC Minas**. v. 3, n. 5, jan./jun. 2018. Disponível em: <https://share.google/riB0qA2PHeyEJE9mD>. Acesso em: 26 jun. 2025.

SIQUEIRA, Emanuela Carla. **Meu nome em cada página, em cada palavra uma mentira**: o caderno sobrevivente de Elise Cowen pela crítica literária feminista. Dissertação (Mestrado em Letras), -Universidade Federal do Paraná, 2019. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/handle/1884/64365?show=full> Acesso e 14 out 2024.

SOARES, Ana Paula Peixoto. **Todos pelos discursos de responsabilização docente como política de currículo para a formação de professores**. TESE. 160 f. Rio de Janeiro: UERJ, 2021. Disponível em: <https://www.bdt.uerj.br:8443/bitstream/1/17572/5/Tese%20-%20Ana%20Paula%20Peixoto%20Soares%20-%202021%20-%20Completa.pdf>. Acesso em: 20 set. 2025.

SOBREIRA, Luís. Uma imagem do campo literário português no período romântico através dos best-sellers produzidos entre 1840 e 1860. In: IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada. Évora: Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 2001, pp. 1-16. Disponível em: <http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeI/UMA%20IMAGEM%20DO%20CAMPO%20LITERARIO%20PORTUGUES.pdf>. Acesso em: 26 out. 2008.

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

SOUZA, Carlos César Borges Nunes de; LOPES, Norma da Silva. Sobre o estilo na sociolinguística de terceira onda: perspectivas teórico-metodológicas. **Revista Digital dos Programas de Pós-Graduação do Departamento de Letras e Artes da UEPS Feira de Santana**, v. 22, n. Esp., p. 7-17, setembro de 2021. Disponível em: <https://periodicos.uefs.br/index.php/acordasletras/article/view/7523>. Acesso em: 13 mar. 2023.

TAVARES JÚNIOR, José Mariano. **A performance do suicídio em Ariel, de Sylvia Plath**. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada; Literatura Comparada) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2011.

TOMACHEVSKI, Boris. Sobre o verso. In: EIKHENBAUM, Boris *et al.* **Teoria da Literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

TWENGE, Jean Marie. **Generation Me**: why today's young Americans are more confident, assertive, entitled – and more miserable than ever before. Edição Revisada. Nova Iorque: Atria Books, 2014.

VASCONCELOS, Juarez Roberto de Oliveira, *et al.* Risco de suicídio e comorbidades psiquiátricas no transtorno de ansiedade generalizada. **Jornal Brasileiro de Psiquiatria**. v.

64, n. 4, out./dez. 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0047-20850000000087>. Acesso em: 30 jul. 2023.

VERAS, Marcelo. **A Morte de Si**. São Paulo: Editora Bregantini, 2023.

VIEGAS, Anna Maria. Conceitos de Estilística. **Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura**: Ensaios de Linguística. n. 7. Minas Gerais: UFMG, 1982. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/cltl/article/view/7939>. Acesso em: 13 mar. 2023.

WALTON, Izaak. **Lives of Dr John Donne, Sir Henry Wotton, Mr. Richard Hooker, Mr. George Herbert, and Dr. Robert Sanderson**. New York: Wiley and Putnam, 1846.
Disponível em:
<https://archive.org/download/livesofdrjohndonn00walt/livesofdrjohndonn00walt.pdf>. Acesso em: 27 ago. 2025.

WILLER, Claudio. **Geração Beat**. São Paulo: L&PM, 2009.

APÊNDICE I

Quadro 11 – Lista sugestiva de composições musicais que contemplam a temática da dor, do sofrimento, da morte de si, da ideação suicida e/ou do suicídio.

COMPOSIÇÕES MUSICAIS		
Cantor/Grupo	Canção	Compositor
Billie Eilish	Bury a friend (2019);	Billie Eilish e Finneas O'Connell
	Everything I wanted (2019);	<i>Idem</i>
	Listen before I go (2019)	<i>Idem</i>
Camisa de Vênus	Pronto pro suicídio (1983)	Marcelo Nova e Karl Hummel
Cazuza	Boas novas (1988)	Cazuza
Chico Buarque	Funeral de um Lavrados (1996)	Texto: João Cabral de Melo Neto. Melodia: Chico Buarque
Detonautas	Sobre viver (2023)	Tico Santa Cruz
Dorival Caymmi	É doce morrer no mar (1941)	Texto: Jorge Amado. Melodia: Dorival Caymmi
Elton John	I think I'm going to kill myself (1972)	Elton John e Bernie Taupin
Emicida	AmarElo (2019)	Leandro Roque de Oliveira (Emicida), Felipe Vassão e Elley Duhé (DJ Duhé)
Eminem	Stan (1999)	Marshall Mathers (Eminem), Dido Armstrong e Paul Herman
Evanescence	Tourniquet (2003);	Amy Lee, Ben Moody e David Hodges
	My Immortal (2003)	Amy Lee, Rocky Gray, Ben Moody e David Hodges
Fresno	A gente conhece o fundo do poço (2024);	Lucas Silveira
	Sobreviver e acreditar (2012);	<i>Idem</i>
	A gente morre sozinho (2011);	<i>Idem</i>
	Não vou mais (2011);	Lucas Silveira e Rodrigo Tavares
	O peso do mundo (2006);	Lucas Silveira
	Duas lágrimas (2004);	<i>Idem</i>
	Se algum dia eu não acordar (2003)	<i>Idem</i>
Giacomo Puccini	Suor Angelica [ópera] (1917)	Giacomo Puccini
Gilberto Gil	Então vale a pena (1978);	Gilberto Gil
	A morte (1972)	<i>Idem</i>
Joy Division	A means to an end (1980)	Ian Curtis, Bernard Sumner, Peter Hook e Stephen Morris
Legião Urbana	Pais e filhos (1989);	Renato Russo, Dado Villa-Lobos e Marcelo Bonfá
	Dezesseis (1996)	<i>Idem</i>

Linkin Park	Lost (2023);	Chester Bennington, Mike Shinoda, Brad Delson, Joe Hahn, Dave Michael Farrell e Rob Bourdon
	Heavy (2017);	Chester Bennington, Mike Shinoda, Brad Delson, Julia Michaels e Justin Tranter
	One more light (2017);	Mike Shinoda e Francis White
	Given up (2008);	Chester Bennington, Mike Shinoda, Brad Delson, Joe Hahn, Dave Michael Farrell e Rob Bourdon
	Leave out all the rest (2007);	<i>Idem</i>
	Numb (2003);	<i>Idem</i>
	Easier to run (2003);	<i>Idem</i>
	Somewhere I belong (2003);	<i>Idem</i>
	Breaking the habit (2003);	<i>Idem</i>
Lobão	In the end (2000);	<i>Idem</i>
	Crawling (2000)	<i>Idem</i>
Lobão	Essa noite não (marcha a ré em Paquetá) (1989)	João Luiz Woerdenbag Filho (Lobão), Bernardo Vilhena, Ivo Meirelles e Daniele Daumerie
Logic	1-800-273-8255 (2017)	Sir Robert Bryson Hall II (Logic), Arjun Ivanturny, Alessia Caracciolo e Khalid Robinson
Metallica	Screaming suicide (2023);	James Hetfield, Lars Ulrich e Robert Trujillo
	Just a bullet away (2011)	James Hetfield, Lars Ulrich, Kirk Hammett e Robert Trujillo
Milton Nascimento	Travessia (1967)	Milton Nascimento
Mozart	A flauta mágica [ópera] (1791)	Wolfgang Amadeus Mozart
Nine Inch Nails	Hurt (1994)	Trent Reznor
Ozzy Osbourne	Suicide Solution (1980)	Ozzy Osbourne, Randy Rhoads e Bob Daisley
R.E.M	Everybody hurts (1992)	Bill Berry, Peter Buck, Mike Mills e Michael Stipe
Radiohead	How to disappear completely (2000);	Thom Yorke, Jonny Greenwood, Colin Greenwood, Ed O'Brien e Phil Selway
	No surprises (1997);	<i>Idem</i>
	Creep (1992)	<i>Idem</i>
Ramones	Why is it always this way? (1977)	John William Cummings (Johnny Ramone), Jeffrey Ross Hyman (Joey Ramone), Thomas Erdelyi

		(Tommy Ramone) e Douglas Glen Colvin (Dee Dee Ramone)
Raul Seixas	Canto para a minha morte (1976)	Raul Seixas e Paulo Coelho
Rita Lee	Cartão postal (1975)	Rita Lee e Paulo Coelho
Seu Jorge	Chatterton (2005)	Adaptação (cover) da canção de Serge Gainsbourg
Shawn Mendes	In my blood (2018)	Shawn Mendes, Teddy Geiger, Scott Harris e Geoff Warburton
Simple Plan	This song saved my life (2011)	Pierre Bouvier, Chuck Comeau, Sébastien Lefebvre, David Desrosiers, Jeff Stinco e Tobias “Toby” Gad
Supercombo	Amianto (2014)	Paulo Vaz, Raul de Paula, Pedro Toledo Ramos, Leonardo Ramos e Carol Navarro
System of a down	Chop Suey! (2001)	Serj Tankian e Daron Malakian
The Mars Volta	De-Loused in the Comatorium [album] (2003)	Omar Rodríguez-López e Cedric Bixler-Zavala
The Police	Can’t stand losing you (1978)	Gordon Matthew Thomas Sumner (Sting)
The Smiths	Heaven knows I’m miserable now (1984)	Steven Patrick Morrissey e John Martin Marr
Tiago Iorc	Desconstrução (2019)	Tiago Iorc

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

APÊNDICE II

Quadro 12 – Lista sugestiva de obras cinematográficas que contemplam a temática do sofrimento, da ideação suicida e/ou do suicídio.

OBRAS CINEMATOGRAFICAS			
Ano	Obra	Diretor / Produtor	Gênero
1980	Gente como a gente	Robert Redford	Drama/Família
1997	Sem limite	Stephen Kay	Romance/Drama
1998	Amor além da vida	Vincent Ward	Fantasia/Romance
1999	Garota interrompida	James Mangold	Thriller/Drama
1999	As virgens suicidas	Sofia Coppola	Romance/Thriller
2000	Requiem for a dream	Darren Aronofsky	Terror/Drama
2000	O clube do suicídio	Rachel Samuels	Drama
2001	Geração Prozac	Erik Skjoldbjærg	Drama
2002	Com amor, Liza	Todd Louiso	Comédia/Drama
2003	Minha vida sem mim	Isabel Coixet	Romance/Drama
2004	Mar adentro	Alejandro Amenábar	Drama/Melodrama
2004	Menina de ouro	Clint Eastwood	Drama
2005	Últimos dias	Gus Van Sant	Drama/Música
2005	A passagem	Marc Forster	Thriller/Mistério
2007	O escafandro e a borboleta	Julian Schnabel	Drama
2008	Cinco dias sem Nora	Mariana Chenillo	Comédia/Thriller
2008	Sete vidas	Gabriele Muccino	Thriller/Drama
2009	Veronika decide morrer	Emily Young	Romance/Drama
2009	Um olhar do paraíso	Peter Jackson	Fantasia/Terror
2010	Você não conhece o Jack	Barry Levinson	Documentário/Drama
2011	Precisamos falar sobre Kevin	Lynne Ramsay	Thriller/Mistério
2012	Amor	Michael Haneke	Romance/Drama
2012	Elena	Petra Costa	Documentário/Drama
2016	Christine: uma história verdadeira	Antonio Campos	Drama
2016	Aquarius	Kleber Mendonça Filho	Thriller/Drama
2017	Um homem chamado Ove	Hannes Holm	Comédia/Drama
2017-2020	Os 13 porquês	Tom McCarthy	Série de TV/Drama
2019	O turista suicida	Jonas Alexander Arnby	Drama/Suspense
2021	Por que você não chora?	Cibele Amaral	Drama
2021	A vila dos suicídios	Takashi Shimizu	Terror/Mistério
2024	O quarto ao lado	Pedro Almodóvar	Drama/Ficção

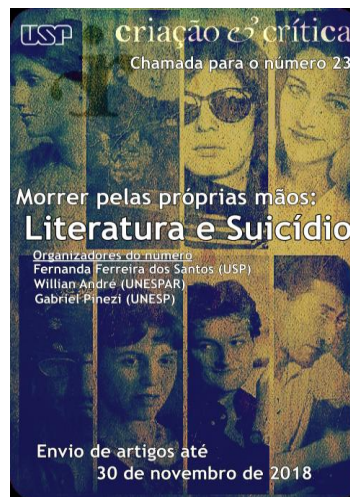
Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

APÊNDICE III

Figura 5 – Pôsteres de eventos acadêmicos realizados entre os anos de 2017 e 2019, cujas temáticas envolvem o diálogo entre Literatura e suicídio, divulgados na página Littératuricides



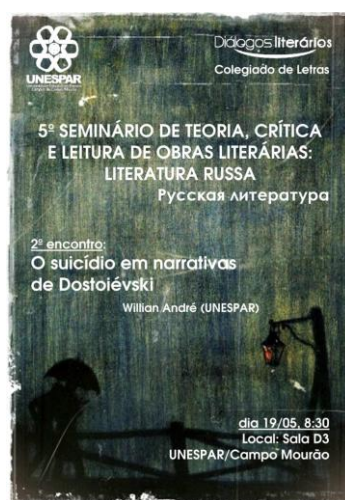
Seminário (2019)



Revista (2018)



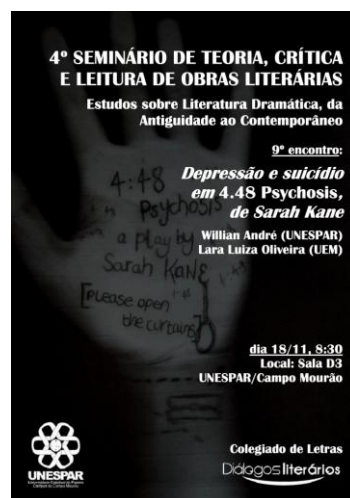
Simpósio (2018)



Seminário (2018)



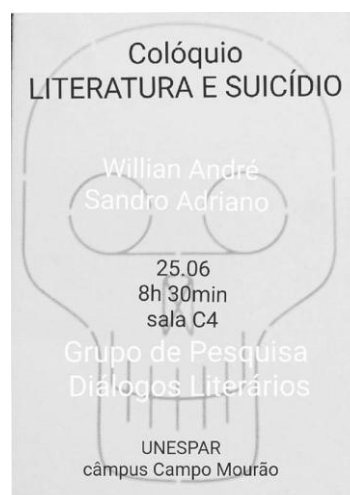
Simpósio (2018)



Seminário (2017)



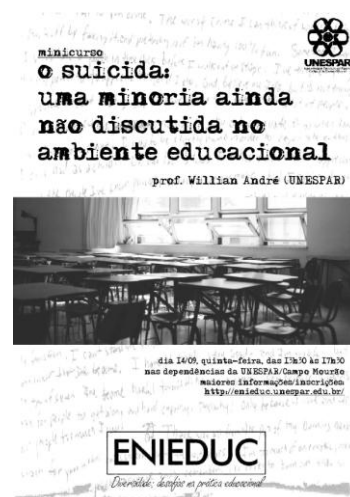
Simpósio (2017)



Colóquio (2017)



Simpósio (2017)



Minicurso (2017)

Fonte: <https://literaturasuicidio.wordpress.com/>. Acesso em: 20 out. 2025.

APÊNDICE IV

Relação dos poemas que compõem a obra *A arte da automutilação*, de Felipe Lion (2013).

um – a arte da automutilação e outros

POEMA	PÁGINA NA OBRA	MENÇÃO NESTA TESE
1. a arte da automutilação.....	p. 24	p. 101; 216
2. eu, sancho pança	p. 26	
3. espinhos dentro de mim.....	p. 27	p. 81
4. outro poema sobre o vento	p. 28	p. 104
5. deus e o vazio.....	p. 30	
6. o descompasso	p. 32	p. 120
7. esperando junot	p. 34	
8. controle.....	p. 35	p. 87
9. figos frescos	p. 36	
10. às vezes, morangos mofados	p. 37	
11. despedaços	p. 38	
12. latitude	p. 40	p. 66
13. as sombras	p. 41	p. 75
14. é hora de molhar as palavras.....	p. 42	
15. credos	p. 44	
16. o prisioneiro	p. 45	p. 70
17. vírus.....	p. 46	
18. a paz	p. 47	

dois – intempestades e outros

POEMA	PÁGINA NA OBRA	MENÇÃO NESTA TESE
19. intempestades.....	p. 50	
20. um dia, cedo ou tarde	p. 51	p. 176
21. gravidade	p. 52	p. 173
22. ácido	p. 54	p. 166; 176
23. cabal	p. 55	p. 176
24. prometa.....	p. 56	
25. a menina dentro do cão.....	p. 57	
26. pequeno poema, triste e erótico	p. 58	p. 153
27. ausência	p. 59	
28. poema sem pele.....	p. 60	
29. poema com gordura.....	p. 61	p. 157
30. carbono	p. 62	
31. atrito	p. 63	p. 190
32. entre o cinza e o deserto	p. 64	p. 163
33. zeppelin	p. 65	
34. recordar é tramar	p. 66	
35. a noite em que invadi marte.....	p. 68	
36. calma	p. 69	p. 176
37. a mulher líquida	p. 70	
38. corporal.....	p. 71	
39. pé na areia.....	p. 72	
40. preguiça	p. 74	
41. doce de menta	p. 75	

três – mulheres que não amam sapatos e outros

POEMA	PÁGINA NA OBRA	MENÇÃO NESTA TESE
42. mulheres que não amam sapatos.....	p. 78	
43. o problema com as coisas	p. 79	
44. sobre velas, algas e vagalumes	p. 80	p. 235
45. o homem que ouvia sereias.....	p. 81	p. 226
46. mares de saturno	p. 82	
47. o devorador de borboletas	p. 83	
48. o crocodilo azul.....	p. 84	
49. escalpo	p. 86	
50. ferdinando e o hospedeiro	p. 87	
51. pássaros dodecafônicos	p. 88	p. 240
52. banho de sangue.....	p. 89	p. 229
53. eu e meus sonhos	p. 90	
54. passional	p. 92	
55. a paz submersa	p. 93	
56. kung fu ballantines.....	p. 94	

APÊNDICE V

Relação dos poemas que compõem a obra *Um buraco com meu nome*, de Jarid Arraes (2018).

selvageria

POEMA	PÁGINA NA OBRA	MENÇÃO NESTA TESE
1. fábula.....	p. 12	p. 89
2. uma mulher pergunta.....	p. 14	p. 72
3. alegoria	p. 18	p. 106
4. vocação.....	p. 22	
5. mangue-vermelho	p. 24	
6. goro	p. 26	
7. Dora.....	p. 30	p. 113
8. cinto de couro	p. 32	
9. fluido	p. 36	
10. 4.....	p. 38	
11. meio do céu.....	p. 40	
12. caldeirão	p. 44	
13. guarda-corpo	p. 46	p. 67
14. água de coco	p. 48	p. 92
15. bagagem.....	p. 50	
16. alta ajuda.....	p. 52	
17. duas cadeiras	p. 54	
18. contato	p. 56	
19. precipitação.....	p. 58	

fera

POEMA	PÁGINA NA OBRA	MENÇÃO NESTA TESE
20. preparo.....	p. 62	p. 179
21. IX	p. 64	p. 160; 219
22. oráculo.....	p. 66	
23. cria.....	p. 68	
24. ponto cego	p. 70	
25. somática.....	p. 74	p. 182
26. agravo	p. 76	
27. prólogo	p. 78	
28. desejo um mundo	p. 80	p. 168
29. papilação.....	p. 82	p. 155
30. nunc obdurat et tunc curat	p. 84	
31. asas	p. 86	
32. laudo.....	p. 87	

corpo aberto

POEMA	PÁGINA NA OBRA	MENÇÃO NESTA TESE
33. cartografia.....	p. 90	
34. a torre.....	p. 92	p. 237
35. mão dada.....	p. 94	
36. mormaço	p. 96	p. 235
37. parição	p. 97	
38. tomei do mais*.....	p. 98	

39. temporã.....	p. 100	
40. karité.....	p. 101	
41. cor.....	p. 102	
42. ghungroo.....	p. 103	
43. mild as may.....	p. 104	
44. puerpério.....	p. 105	
45. marcha lenta.....	p. 106	
46. drge.....	p. 108	
47. <i>uma coceira*</i>	p. 110	
48. <i>há palavras*</i>	p. 111	p. 182
49. paladar	p. 112	p. 232
50. mariposa	p. 114	
51. trilogia	p. 116	
52. íris.....	p. 118	
53. beira.....	p. 120	
54. pele clandestine	p. 122	
55. pílula.....	p. 124	
56. rebentação.....	p. 125	
57. assum preto	p. 126	
58. ligeia.....	p. 128	
59. <i>nove*</i>	p. 130	
60. <i>periodicamente*</i>	p. 131	
61. <i>sinta pena de mim*</i>	p. 132	p. 223
62. fenda.....	p. 133	
63. um corpo normal.....	p. 134	

caverna

POEMA	PÁGINA NA OBRA	MENÇÃO NESTA TESE
64. cúspide.....	p. 138	
65. acústica	p. 139	
66. <i>teus olhos contornam minha fúria*</i> .	p. 140	
67. caligrafia da resistência	p. 142	
68. bacia de água.....	p. 144	
69. casa XII.....	p. 146	
70. escoamento	p. 148	
71. mi menor.....	p. 149	
72. sintomatología.....	p. 150	
73. imburana de cambão	p. 152	
74. chama	p. 154	p. 142

* Poemas “soltos” sem nome, dispostos “aleatoriamente” na mancha do papel.

ANEXO I

Quadro 13 – História do suicídio ao longo dos anos.

DADOS	EVENTO	CONCEITO
Antes de 2000 a.C.	Suicídios relatados no Egito	Suicídios existem desde a Pré-História
1000 a 500 a.C.	Suicídios bíblicos	Suicídio visto de forma neutra, às vezes até gloriosa
400 a.C.	Hipócrates atribuiu o suicídio à melancolia	Suicídio como consequência da depressão
240 d.C.	Ptolomeu II proíbe os escritos de Hegesias	Repressão de escritos que possam estimular o suicídio
354 a 430 d.C	Escritos de Santo Agostinho	O suicídio é o grande pecado
452	Concílio de Arles proclama que o suicídio é um crime, resultado de uma fúria demoníaca	O suicídio precisa ser punido
563	Concílio de Praga recusa ritos cristãos aos suicídios	Punição para as almas dos sobreviventes
593	Concílio de Toledo	Excomunhão da vítima do suicídio
967	Rei Edgar da Inglaterra aplica a lei civil	O suicídio se torna um crime
1300s	<i>Felo de se</i> ; as leis permitem confisco de propriedades e a execração de corpo de suicidas	Punições públicas e seculares para a vítima e para os familiares
1632 a 1677	Spinoza atribui o suicídio às dificuldades físicas ou psicológicas	Motivo não natural
1628	Burton publica <i>Anatomy of Melancholia</i>	Atitude clínica é introduzida
1644	<i>Biathanatos</i> , de Donne, é publicado	A vítima de suicídio é defendida
1827	Esquirol publica <i>Sur la Monomanie</i>	O suicídio é um problema psiquiátrico
1850	Leis de confisco e da execração são combatidas	Estigmatização aberta do suicídio torna-se difícil. Abrem-se as discussões sobre a alienação
1897	Durkheim publica <i>Le Suicide</i> , 1897	Suicídio visto por um viés social
1920	Freud publica <i>Além do Princípio do Prazer</i>	Abordagem psicológica do suicídio
1976	Asberg e Cols publicam estudo sobre serotonina e suicídio	Abordagem biológica do suicídio
A partir da década de 1980 do século XX	Surgem movimentos públicos e organizados em defesa da eutanásia, do suicídio assistido e do suicídio	Morte voluntária como liberdade individual

Fonte: Corrêa e Barreto (2006, *apud* Quesada *et al.*, 2020, p. 7).