

**TODOS OS CAMINHOS CONDUZEM À MORTE: O SUICÍDIO
EXEMPLAR EM “AS NOITES DA ÍRIS NEGRA”, DE ENRIQUE VILA-
MATAS**

**TODOS LOS CAMINOS CONDUCEN A LA MUERTE: EL SUICIDIO
EJEMPLAR EN “LAS NOCHES DEL ÍRIS NEGRO”, DE ENRIQUE
VILA-MATAS**

Fabiola Farias Brandão (G - UEMS)

Gabriel de Melo Lima Leal (G - UEMS)

RESUMO: Neste trabalho, teceremos uma breve análise estético-filosófica do conto “As noites da íris negra”, de Enrique Vila-Matas, que consta do livro *Suicídios Exemplares*, publicado em 1985. Partimos de questões estruturais visando identificar na narrativa uma tessitura filosófica a respeito da morte/do suicídio que acaba por remeter-se ao pensamento de Sêneca - do estoicismo -, que é citado mais de uma vez no conto assim como, também, por fim, o de Albert Camus, havendo aqui, no entanto, diferenças a serem destacadas.

Palavras-chave: Suicídio; Estética da existência; Camus; Sêneca; Vila-Matas.

RESUMEN: En este trabajo, tejeremos un breve análisis estético-filosófico del cuento “Las noches del iris negro”, de Enrique Vila-Matas, parte del libro *Suicídios Ejemplares*, publicado en 1985. Partimos de cuestiones estructurales apuntando a identificar en la narrativa una tesitura filosófica a respecto de la muerte/del suicidio que acabe remetiéndose al pensamiento de Séneca - del estoicismo -, que es citado más de una vez en el cuento, y también, por fin, al de Albert Camus, habiendo aquí, entretanto, diferencias por destacarse.

Palabras clave: Suicidio, Estética de la existencia, Camus, Séneca, Vila-Matas

*“Só há um problema filosófico verdadeiramente sério: o suicídio.
Julgar se a vida vale ou não vale a pena ser vivida é responder a questão funda-
mental da filosofia.”
Albert Camus*

Pretende-se aqui efetuar uma análise, de cunho tanto estético como filosófico, do conto “As noites da íris negra”, de Enrique Vila-Matas, que pertence à coletânea de contos

intitulada *Suicídios Exemplares*, de 1985.

O conto em questão traz uma similitude entre o primeiro parágrafo e o último que é ponto de partida para a compreensão de todo o texto. Há, no entanto, uma diferença fundamental entre eles que é a presença da “tarde”, no primeiro parágrafo, e da “noite”, no segundo parágrafo (aquilo que “cabe inteiro num único olhar”, VILA-MATAS, 2012, p. 85), e que, mais do que oposição dá a ideia de progressão na narrativa. O personagem passa por um trajeto de formação no que tange ao relacionamento com a morte e, conseqüentemente, na forma de se pensar a vida - no primeiro parágrafo é um olhar de sossego, no último, um olhar de “íris negra”.

A noite forma em relação ao dia a dualidade fundamental do homem, entre pele e pensamento, entre objetividade e subjetividade; se a luz possibilita traços, cores, o trabalho da visão, a escuridão torna a superfície das coisas e suas leis próprias, meros constituintes do conteúdo, cheiro e tato cegos dos corpos; nela tudo se relaciona de um modo mais despido, a hipocrisia dá lugar à violência, o ego ao id, a materialidade iluminada das coisas dá lugar à compreensão íntima, melhor, à comunhão dionisíaca do ser com a sua existência.

Os elementos principais do conto se encontram todos no primeiro parágrafo: a atração pela morte (ainda que “só a morte me atraia”, VILA-MATAS, 2012, p. 85), o *absurdo* da existência (“a ilusão de viver”, VILA-MATAS, 2012, p. 85) e a convivência com a morte como liberdade. Estes são os pontos de *crisis*, tópicos que subjazem como rota, categorias simultaneamente norteadoras às trajetórias da análise que aqui se discorrerá.

Com relação à estrutura, a mescla do início com o fim, a trama não totalmente solucionada, tudo dá margem a que Port Del Vent (a cidade é ficcional) represente um espaço fora do tempo, pelo menos fora do tempo histórico, pertencente à natureza cíclica do tempo conforme concernente ao mito e aos clássicos (passim PAZ, 2013, p. 21-36).

Ao mesmo tempo em que poderíamos dizer que o texto termina em aberto - sem sabermos se o casal irá se matar, ou se já o fizera entre o penúltimo e o último parágrafo, ou ainda se o marcador do feito seria o “há poucos instantes” -, nos direcionando a isso, podemos também efetuar uma leitura a partir desse ponto, que tomamos como evidência de que, assim como um mito, a narrativa se curva e se fecha sobre si mesma. A proximidade formal e de conteúdo do primeiro e último parágrafos nos solicitam um olhar cíclico, fugindo do essencialismo do fato histórico em direção a um pensamento dialético sobre o conto.

Assim, como o mito não procura descrever conceitos, a narrativa de Vila-Matas

não pretende ser unívoca. Se empreendêssemos aqui uma tentativa de desvendar a verdade factual do conto (da trama), focando-nos em perguntas como ‘o pai de Victória era mesmo Eceiza?’ ou ‘quem estava enterrado na lápide sem nome dentro do cemitério e quem o estava na extramuros?’, não estaríamos nos atendo ao de mais importante na história. Além disso, cremos que não há de fato uma solução possível como unívoca aos problemas propostos pelo texto. O autor o deixa propositalmente em aberto ao nos dizer que “loucura e lucidez se confundem numa só figura, como a verdade e a mentira, aqui em Port Del Vent” (VILA-MATAS, 2012, p. 109).

Camus já dizia que “se você quer ser filósofo, escreva romances. Só se pensa por imagens” (CAMUS, 1935-37, p.18) e é dessa forma que devemos buscar a compreensão do conto, dialeticamente, e não buscando sua “verdade”, como se executássemos uma investigação criminal.

É com uma ternura cristalinamente lúcida que Vila-Matas conduz o conto “As noites da íris negra”. Diz-se “conduz” justamente pela leveza das nuances narrativas que nos levam do início ao fim; linhas levemente curvas que projetam a si um centro virtual pelo qual se orientam. Sem querermos nominar inequivocamente este que seria o ponto de convergência do texto, podemos chamá-lo de visão de mundo - uma em específico que seria a mediterrânea clássica. Poderíamos também chamar a esse ponto imaginário de visão da vida (ou da morte) conforme estoicismo, devido às várias referências, principalmente a Sêneca, que existem no conto. Ao alegar que a visão de mundo pregada pelo estoicismo seria o cerne da narrativa, no entanto, estaríamos reduzindo-a em demasia, não dando conta de suas nuances líricas e ontológicas. Optamos então por inferir que o estoicismo se encontra próximo do centro da narrativa.

O suicídio, para além de constante em todos os contos do livro a que pertence o analisado, aparece nesse com um timbre específico de exemplaridade, a da sobriedade filosófica antiga face à morte, como consta no estoicismo de Sêneca, que é referido em alguns momentos, por exemplo, no epitáfio de Bonet (VILA-MATAS, 2012, p. 92) que é um trecho das *Epístolas a Lúcio*.

A citação deste, Sêneca, que abre o conto já denuncia um olhar hoje incomum para com a morte, o de possibilidade de “saída”: “Nada melhor a lei interna fez do que nos dar uma entrada para a vida e muitas saídas”. É com esse olhar que veem a vida os membros da sociedade da íris negra que têm na morte uma contínua opção frente ao que quer que seja que

lhes ocorra em vida, como uma volta para casa sempre disponível ao viajante. Conforme nos diz o pai de Victoria, citado por Catão:

sem a possibilidade do suicídio eu já teria me matado há muito tempo... O suicídio é um ato afirmativo, vocês podem cometê-lo quando quiserem. Por que a pressa? Acalmem-se. O que torna a vida suportável é a ideia de que podemos escolher quando abandoná-la (VILA-MATAS, 2012, p. 105).

E também é citado por Durán, após a morte do pai de Victoria (segundo a história de Catão), como modo de confortar aos outros Notáveis: “Durán imitava o pai de Victória e nos dizia (...) que o suicídio era a única liberdade autêntica” (VILA-MATAS, 2012, p.107).

O fato de o suicídio ser um “ato afirmativo” exige um sujeito contra o qual será exercido esse ato, o que pode ser, segundo Camus, os deuses como um todo, constituindo uma forma de revolta inerente à própria condição humana:

O espírito revolucionário está por inteiro em um protesto do homem contra a condição do homem. Nesse sentido ele é, sob diversas formas, o único tema eterno da arte e da religião. Uma revolução sempre se dá contra os deuses - a começar por aquela de Prometeu. É uma reivindicação do homem contra seu destino cujos tiranos e títeres burgueses são apenas pretextos (CAMUS, 1937-39, p. 36).

Essa possibilidade de poder encerrar a vida racionalmente traz consigo a ideia da “morte digna” que é continuamente citada no conto, inclusive nas iniciais presentes nas lápides dos Notáveis (“MCDSSV”: “Morreu Com Dignidade, Sua Sombra Voa”). Por sua vez, a necessidade de encerrar a vida ante uma ameaça de desvalor que o mundo ofereça ao homem denuncia a existência do absurdo camusiano, o divórcio que existe entre o homem e o mundo:

Camus não define o termo absurdo, não faz dele um conceito. O absurdo é visto como um paradoxo, uma contradição que extrapola os limites do raciocínio e da lógica e atinge o plano da existência concreta do homem; por isso, é apresentado como uma sensibilidade, uma experiência através da qual o homem se depara com a ambiguidade e as limitações da própria existência, é tratado sob a forma de uma figura: o divórcio. O absurdo não está no homem, nem no mundo, mas em sua presença comum (SILVA *in* CAMUS, 2014, p. 101).

Camus afirma em seus cadernos que é justamente a essa natureza fraturada do

homem com relação ao mundo que se ergue qualquer forma de rebeldia. A existência do absurdo ameaça continuamente a liberdade do homem sobre si mesmo, que seria nada mais que o poder de sujeitar-se somente ao que delibera sua alma (racional):

A liberdade, que é o “bem específico do homem”, consiste na capacidade de a alma - racional - tudo submeter a si própria sem a nada se submeter, desprendendo-se do jugo da necessidade, da servidão, do poder, das prisões, das cadeias, dos acasos da fortuna e de todos os receios, incluindo o da própria morte (SERRA, 2008, p. 15).

O suicídio desse conto é exemplar exatamente porque surge ao homem como possibilidade de se livrar da sujeição ao absurdo, fazer valer sua vontade racional sobre o destino ou simplesmente sobre esse todo externo ao ser que é o mundo. Isso nos é dito sucintamente pelo Barão de Teive, heterônimo pessoano, no Livro do Desassossego: “Se o vencido é quem morre e o vencedor é quem mata, com isto [o suicídio], confessando-me vencido, me instituo vencedor” (PESSOA, apud. SERRA, 2008, p. 17).

A liberdade do suicídio, então, é do ser racional, do arbítrio humano sobre os deuses ou sobre o destino ou acaso, qualquer que seja o nome que se dê a tudo em nossa vida a que estamos sujeitos para além de nossas meditações e escolhas. Não à toa, Camus alega em *O Mito de Sísifo* que o que mantém o homem vivo é o amor: esse não é o amor romântico, mas a paixão em seu sentido etimológico, o “sujeitar-se a”. O que mantém um homem vivo, sem que se entregue ao (ou opte pelo) suicídio, é o *amor pela vida*, o interesse e a consciência lúcida de não se ter poder total sobre a própria vida (tanto que o próprio narrador o compara a um touro-alado, imagem de força, aquilo que subjulga); a pedra deve ser empurrada morro a cima, mesmo que saibamos que voltará a descer. Se pensarmos em um propósito para tal ficaremos presos ao atrito constante e desgastante do mundo sobre o homem, o absurdo: “O homem deseja saber e percebe que a razão é limitada, deseja amar e se depara com um amor impossível, deseja viver e se depara com a morte” (SILVA *in* CAMUS, 2014, p. 102). Deve-se eximir-se a vida de qualquer propósito que a sustente além do amor em viver, do sujeitar-se, e isso é o que não ocorre aos suicidas da sociedade d’As noites da íris negra.

Por mais que possa parecer dissonante, esses homens da sociedade que nos é apresentada no conto, a qual se juntam o protagonista e Victória, não procedem o esvaziamento de objetivos a que se refere Camus. Todos (ou quase, visto quedarem Catão e Ulisses) buscam uma vida honrada, digna. Essa honra ou dignidade que optam conseguir pela morte está sub-

sidiada também pela noção de Sêneca de que a vida de um homem é sua obra de arte:

Os fins naturais são dados primeiro, depois a razão sobrevem e trabalha-os como um artista trabalha uma matéria; por isso a vida moral é assimilada a uma arte, não às artes em que a obra é exterior à própria arte, mas às artes em que o resultado se mostra uno com a própria arte, como o histrião, a representação do actor ou os movimentos do dançarino (BAYER *apud.* SERRA, 2008, p. 10).

Essa obra, que somos nós mesmos, está continuamente em processo de criação, um *workingprogress* que só se encerra quando o artista/obra para de se modificar, isto é, deixa de viver:

se a vida é uma “obra de arte”, então o último gesto do artista, aquele que dá a obra como acabada - no caso da vida, a morte - é um gesto não apenas final como decisivo: dependerá dele, em última análise, a beleza ou a fealdade do todo - ou, no caso da vida, a sua dignidade ou indignidade definitivas. Se uma “bela morte” - uma morte corajosa, heróica - pode tornar digna uma vida miserável, também o contrário pode acontecer: uma morte covarde, aviltante, pode tornar miserável uma vida vivida até aí de forma digna (SERRA, 2008, p. 12).

A liberdade do suicida estaria então em escolher o último golpe do cinzel, de pena ou de pincel, o que dará a última feição, será o constituinte soberano dessa obra que é ele mesmo. A formação do eu então fica sujeita, em última instância, à vontade desse mesmo eu - maior soberania não pode ser concebida: uma liberdade estética sobre a própria existência.

na vida é como no teatro: não interessa a duração da peça, mas a qualidade da representação. Em que ponto tu vais parar, é questão sem a mínima importância. Para onde quiseres, mas dá a tua vida um fecho condigno (SÊNeca *apud.* SERRA, 2008, p.12).

A chamada estética da existência está presente, então, nos clássicos, de maneira a vincular intimamente a moral e a arte:

Com os Estóicos torna-se visível a concepção, já implícita na cultura grega, a que Raymond Bayer chama a “concepção estética da moralidade”, e que se pode resumir na tese de que a ética é uma “arte” (...) em consequência do que a própria sabedoria

ou filosofia - que Sêneca praticamente identifica com a ética - é uma arte, ainda que especial, na medida em que, ao contrário das outras artes (técnicas), ela é exercida não apenas por alguns, mas por todos e cada um dos homens que, com ela, visa produzir-se a si próprio e não um qualquer objecto exterior (SERRA, 2008, p. 10-11).

Podemos também notar o quanto, ante essa perspectiva clássica, o suicídio se enobrece. Se a vida (a moral) é uma obra de arte, o conhecimento de si mesmo interfere diretamente no possível último corte dado a essa obra, e se “o homem se determina ao longo de sua vida”, então “conhecer-se profundamente é morrer” (CAMUS 1935-37, p. 41), ou seja, o suicídio surge como clareza: nunca se pode dizer que um suicida não refletiu sobre sua ação antes de realizá-la.

A associação da vida à obra de arte liga imediatamente a ela, à arte, também a morte. A noção estética de existência, podemos dizer, é o que suporta a própria capacidade de haver beleza na morte.

Aumentar a felicidade de uma vida de homem é ampliar o trágico de seu testemunho. A obra de arte (se for um testemunho) verdadeiramente trágica deve ser a de um homem feliz. Porque essa obra de arte será inteiramente inspirada pela morte (CAMUS 1937-39, p. 50).

O protagonista, já no primeiro parágrafo, nos fala de sua atração para com esta, no entanto, essa relação que, conforme nos conta, é de uma estranha atração, será amadurecida para uma lucidez serena da convivência com a morte: a de que toda a noite cabe num olhar de íris negra. O narrador-personagem nos chama atenção para sua atração pela morte em mais de um ponto, além do explícito no primeiro parágrafo, quando nos fala de Victória, de como ela enfrenta sua condição condenada à morte por um tumor cerebral:

Há na atitude de Victoria perante a morte uma profunda e admirável serenidade, como se suspeitasse de que o mais importante, talvez a única coisa que realmente conte na vida, fosse preparar-se para morrer com dignidade (VILA-MATAS, 2012, p. 91).

E acrescenta:

notei que ela [Victória] e aquela ameaça de morte que a embelezava ainda mais ante

meus olhos me atraíam poderosamente, com essa força incomum e incontrolável que faz com que, de uns tempos pra cá, tudo que pareça abrigar a morte me seduza de maneira irremediável. E então pensei que isso talvez explicasse minha estranha conduta, o fato de ter abandonado daquela forma a concentração da seleção, como se seduzido por tanta beleza e morte, e me precipitado para a rua para acompanhar Victoria em seu caminho pelo bairro da Recoleta (VILA-MATAS, 2012, p. 88).

A atração pela morte se faz presente também quando nos fala sobre o lugarejo de PortDelVent:

E à atração que sinto por ela se juntou a que sinto por este lugarejo e por esse mar, e desde esse momento Victoria e Port Del Vent compõem uma única figura que se perde não muito longe desta paisagem de beleza e morte, não muito longe da linha de meu próprio horizonte (VILA-MATAS, 2012, p. 101).

Se até certo ponto da narrativa ele não consegue comer se houver um olho de peixe parado à mostra (a presença da morte) - “era um problema que eu tinha, desde a infância, com os peixes, por conta do horror que me causavam, e ainda me causam, os inexpressivos e extraviados olhares que se podem ver nos peixes arrebatados do mar (VILA-MATAS, 2012, p. 89)” - ao final, ele reconhece nitidamente seu interesse para com ela como forma de dignidade, ‘integrando-se à ordem’ do lugar, mas

não era o apaziguamento do amor que nascia nele, mas uma espécie de pacto interior que ele firmava com essa natureza estranha, a trégua estabelecida entre dois semblantes duros e selvagens, a intimidade de dois adversários, e não o abandono de dois amigos (CAMUS 1935-37, p. 53).

Essa evolução em direção à ‘intimidade de adversários’ com a morte nos é apresentado simbolicamente na cena do jantar em que Victoria e o protagonista estão conversando acerca dos últimos eventos. Após refletirem sobre a última carta do pai de Victória, onde desvelam o acróstico “suicida-te” a partir da lista de nomes da sociedade, o narrador, que já houvera terminado de comer, retira o que cobria os olhos do peixe morto sobre a mesa:

retirava a folha de papel laminado que cobria a cabeça do besugo, como se desse o primeiro passo para que meus olhos comessem a parecer com o que eu mais temia e, ao mesmo tempo, tanto me atraía: os olhos desses peixes de olhar inexpressivo e

extraviado (VILA-MATAS, 2012, p. 102-103).

Essa espécie de resignação com o inevitável vai além da simples aceitação, estabelece uma relação entre o homem e sua finitude, o mais próximo que pode chegar o homem de uma integração com o mundo, o que ao protagonista soa inexplicavelmente sedutor:

Logo ao chegar em Por Del Vent tive a obscura sensação de que vir para esse lugar significava abraçar uma certa ordem, *integrar-se*, aceitar alguma coisa como a delegação de uma continuidade, como se chegar ali implicasse que não se pode ser indigno de quem antes aqui esteve. Tem que ser como eles. Agora (parece nos dizer o povoado) é a sua vez (VILA-MATAS, 2012, p.108 - friso nosso).

A integração como superação do absurdo é, talvez, o que incite no protagonista a sensação de bem estar inexplicável com relação ao mar, a sua representação de um “corpó-único”: a impressão de unidade que ele sugere, é a impressão de que o absurdo não existe, ou seja, um momento de se iludir enquanto homem que não é separado do mundo, “a ilusão de viver”.

No entanto, a integração encontrada pelo protagonista, a liberdade que conquista ao longo do texto, vem de sua “intimidade com o adversário”, uma vez que

a única liberdade possível é uma liberdade em face da morte. O homem verdadeiramente livre é aquele que, aceitando a morte como é, aceita ao mesmo tempo as consequências - isto é, a inversão de todos os valores tradicionais da vida. O ‘tudo é permitido’ de Ivan Karamazóv é a única expressão de uma liberdade coerente. Mas é preciso ir até o final da fórmula (CAMUS 1937-39, p. 48).

A liberdade conquistada resulta justamente do reconhecimento de que essa liberdade que tanto se desejava era uma ilusão. Sua conquista ocorre no momento em que o homem compreende profundamente que é um condenado, uma vez que “os homens têm a ilusão de serem livres. Os condenados à morte não têm essa ilusão. Todo o problema está na realidade dessa ilusão” (CAMUS 1937-39, p. 71).

Para finalizar, fazemos constar aqui uma reflexão que toma o todo (inclusive as entrelinhas) do conto e o projeta de modo muito específico sobre o leitor. Os únicos personagens que não possuem nome na narrativa são o próprio protagonista e o pai de Victoria. O que

teriam eles em comum? Ambos são os pontos que articulam o enredo: o narrador e o nó - vai-se parar em PortDelVent por ter sido a cidade onde ele morreu. Mas por que reservar um anonimato justamente aos articuladores da narrativa? Ora, fica claro o intento do autor nesse procedimento. O de metonimizar a narrativa, até mesmo por termos em vista o seu forte caráter ontológico: o protagonista somos todos, o nó, todos o temos: todos os caminhos conduzem à morte.

Referências

CAMUS, Albert. Cadernos (1935-37) - Esperança do mundo. São Paulo: Editora Hedra, 2014.

_____. Cadernos (1937-39) - A desmedida na medida. São Paulo: Editora Hedra, 2014.

PAZ, Octavio. Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SERRA, J. M. Paulo. O suicídio considerado como uma das Belas Artes. Universidade da Beira Interior. UBI, 2004.

VILA-MATAS, Enrique. Suicídios exemplares. São Paulo, SP. Editora Folha de São Paulo, 2012.