

Eloésio Paulo dos Reis

LITERATURA E LOUCURA
O escritor no hospício em três romances dos anos 70

Campinas – SP
2004
Eloésio Paulo dos Reis

LITERATURA E LOUCURA
O escritor no hospício em três romances dos anos 70

Tese apresentada ao programa de Teoria Literária do IEL (Instituto de Estudos da Linguagem) da UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas) como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em Letras

Banca examinadora:

Profa. Dra. Maria Eugênia da Gama Boaventura Alves Dias (orientadora)

Profa. Dra. Beatriz Vieira de Resende (membro)

Profa. Dra. Regina Dalcastagnè (membro)

Prof. Dr. Moacir Aparecido Amâncio (membro)

Prof. Dr. Márcio Orlando Seligmann-Silva (membro)

UNICAMP
Instituto de Estudos da Linguagem
2004

Reis, Eloésio Paulo dos

Literatura e loucura: o escritor no hospício em três romances dos anos 70/ Eloésio Paulo dos Reis. Campinas: UNICAMP, 2004. 246 p.

Tese (Doutorado em Letras) UNICAMP

Orientadora: Maria Eugênia da Gama Boaventura Alves Dias

1. Literatura brasileira 2. Loucura

CDU 869.0 (81)

Para minha família, que pagou o preço.

Agradecimentos

A minha orientadora, pela coragem de apostar. E pela paciência.

A Marcos de Carvalho, Luiz Ruffato, Cássia dos Santos e Nelson de Oliveira, interlocutores fecundos.

A Rogério Barbosa, Marcius Libânio, Eduardo e Luciana, Miguel Ângelo Moreira, Gilberto Alves da Cunha, Ricardo Mendes Grande, Alexandre Augusto Barbosa, José Antônio Domingues e Aliene Eleonora de Carvalho, pelo privilégio da sua amizade.

Aos funcionários da pós-graduação do IEL, em especial a Rose e a Beth.

À FAPESP, pela bolsa de estudos que desviou o curso deste trabalho.

À UNICAMP, pela oportunidade de conviver com alguns dos mais qualificados professores e pesquisadores da área de Letras.

Aos meus alunos, que, imaginando estar diante de Alguém capaz de ensinar, sempre me deram grandes motivos para aprender.

À UNIFENAS, pela acolhida que me ofereceu a tranquilidade necessária na hora mais difícil. E pela satisfação de datar assim este trabalho:

Alfenas, 7 de janeiro de 2004.



Prof. Dra. Maria Eugenia da Gama Boaventura Alves Dias

Prof. Dra. Beatriz Vieira de Resende

Prof. Dra. Regina Dalcastagnè

Prof. Dr. Moacir Aparecido Amâncio

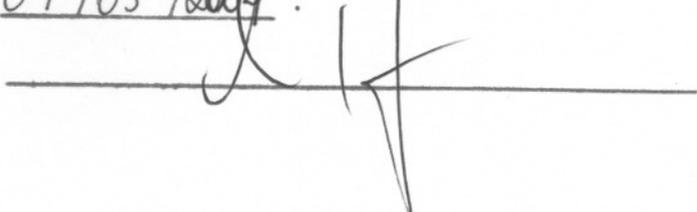
Prof. Dr. Márcio Orlando Seligmann-Silva

Este exemplar e a redação final da tese defendida por Eloesio Paulo

dos Reis

Campinas, / / .

e aprovada pela Comissão Julgadora em 04/05/2004.



Pedem-se prestações de conta pelo pensamento expresso, como se ele fosse a própria práxis. Justamente por isso toda palavra é intolerável: não apenas a palavra que pretende atingir o poder, mas também a palavra que se move tateando, experimentando, jogando com a possibilidade do erro. Mas: não estar pronto e acabado e saber que não está é o traço característico (...) daquele pensamento com o qual vale a pena morrer.

(Adorno e Horkheimer)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1. DA TRAGÉDIA AO HOSPÍCIO	29
1.1. O sentimento trágico	29
1.2. Situações trágicas	38
1.3. Loucos de Deus	47
1.4. Dramas áticos	50
1.5. Inquisição e loucura	55
1.6. Sobrevivências do trágico	59
2. HOSPÍCIOS BRASILEIROS	71
2.1. O “século dos manicômios”	71
2.2. Louco como um silogismo	79
2.2.1. O vigário de Itaguaí	80
2.2.2. Olhos de metal	85
2.2.3. A psiquiatria brasileira no séc. XIX	86
2.2.4. Indústrias bacamartianas	90
2.2.5. A <i>hybris</i> científica	92
2.3. O heroísmo falhado	96
2.3.1. Cemitério de vivos	97
2.3.2. Policarpo e outros quiméricos	105
2.4. Da paranóia como esclarecimento	114
2.4.1. Diário de um louco	115
2.4.2. “O diabo não dorme”	119
2.4.3. A loucura como método	122
2.4.4. O narrador como escritor	126
3. O DENTRO MAIS DO QUE FORA	129
3.1. Rumos da ficção após 1964	129
3.2. Matéria comum	138
3.3. Elegia da pátria perdida	147
3.4. O Édipo textual	168
3.5. Ralfo, o anti-super-herói	196
CONCLUSÃO	227
BIBLIOGRAFIA	235

RESUMO

Este trabalho tem a intenção de contribuir para uma compreensão do papel do escritor como personagem na literatura brasileira contemporânea, tal como concebido pelos autores de três romances publicados nos anos 70 do século XX: *Quatro-Olhos* (Renato Pompeu), *Armadilha para Lamartine* (Carlos Sussekind) e *Confissões de Ralfo* (Sérgio Sant'Anna).. Neles, a literatura é vista como o oposto das relações sociais reificadas, como opção de vida para quem não se enquadra no mundo administrado e não se conforma com a redução de tudo à falsa objetividade do valor monetário. A consideração trágica da loucura resulta numa recusa do hospício (concretização do positivismo psiquiátrico) e ao mesmo tempo numa escolha desse espaço como lugar privilegiado para observar as engrenagens da sociedade brasileira contemporânea em seu trabalho de triturar a individualidade, cerne do fenômeno humano. A tragédia se torna metalinguagem na medida em que os três romances têm como protagonistas escritores, heróis (ou anti-heróis) cujo desempenho se liga justamente à opção pela criação literária num mundo em tudo a ela adverso, a não ser que o escritor se coloque a serviço dos interesses da Razão instrumentalizada pelo capital e coadjuvada pelo aparato policesco da instituição psiquiátrica.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura brasileira; Regime militar: ficção; Loucura e literatura.

ABSTRACT

This study intends to give a contribution to the comprehension of the writer's role as a literary character in the contemporary Brazilian fiction, as it was conceived by the authors of three novels published in the middle of the seventies on the XX century : *Quatro-Olhos* (by Renato Pompeu), *Armadilha para Lamartine* (Carlos Sussekind) and *Confissões de Ralfo* (Sérgio Sant'Anna). In these books, the literature is seen as an antagonist of a kind of alienated social relationship, like a choice of life for those who doesn't fit in a managed world and doesn't agree or adhere that everything can be simply reduced to its monetary value. Considering madness tragic, it brings a refuse of the mental hospital (psychiatric positivism concretization) at the same time it chooses this place as somewhere special in order to take a careful look on the Brazilian contemporary society couple on its job to crush the individuality, human phenomenon core. The tragedy becomes metalanguage as soon as the novels have as their protagonists, writers, heroes, (or antiheroes) whose "political" performance inside mental hospital just connects to the literary creation choice in a world that is the opposite of all of this, unless the writer puts himself straight for Rational interests by the capital and helped by the wakened psychiatric institutional apparatus.

Introdução

A literatura é a única saída para aqueles que só conseguem viver anormalmente.

(Wolfgang Koeppen)

“Admito: sou paciente de um hospício.” Assim se inicia *O Tambor*, de Günther Grass. A declaração feita na primeira linha do romance, dos mais importantes da ficção alemã do pós-guerra, exemplifica uma tendência marcante da literatura ocidental contemporânea, a identificação entre o escritor e o louco. Louco, mas entre aspas: de acordo com a terminologia aceita e promovida pelas autoridades médico-políticas, pois não se conhece caso de obra literária digna de menção que faça coro com a apologia da sanidade mental como definida pela psiquiatria. Admitir-se louco ou manifestar, como narrador, simpatia pela loucura é sempre sinal de contestação de uma ordem social ancorada em noções bem-pensantes de lógica moral e racionalidade político-econômica. Sem retroceder à aproximação romântica entre loucura e genialidade, e menos ainda subscrevendo as teorias do final do século XIX a respeito do mesmo parentesco, muitos escritores contemporâneos optaram pela adoção de um ponto de vista identificado com o lugar de exclusão e marginalidade ocupado pelos loucos.

Inumeráveis sendas se abrem no momento de decidir uma linha de investigação do problema. A linha escolhida aqui parte da conclusão de Soshana Felman em seu estudo *De la Folie et la Chose Littéraire*¹, publicado em 1978, segundo a qual a explicação da afinidade profunda entre o discurso literário e o da loucura reside na “irredutível resistência à interpretação” que os caracteriza – apesar de casos extremos como o de Antonin Artaud, em que a linguagem “louca” do texto vem testemunhar uma opção radical pela vertigem da desrazão, não constituírem mais do que marcos em relação aos quais se pode pensar a linguagem bem menos “louca” de três romances brasileiros publicados na década de 70 do século XX. *Quatro-Olhos* (1977), de Renato Pompeu, *Armadilha para Lamartine* (1976), de Carlos Sussekind, e *Confissões de Ralfo* (1975), de Sérgio Sant’Anna, que nem por flertar com a loucura podem ser vinculados ao conceito de escrita “difícil”, serão vistos como concretizações locais de um fenômeno extensivo à ficção ocidental hoje chamada de *pós-moderna*. Não se investigará aqui uma transposição de atitudes estéticas ou ideológicas, mas sim a elaboração praticamente

¹ FELMAN, S. (1987) Utiliza-se aqui a versão norte-americana *Writing and Madness*. Todos os trechos aqui traduzidos, desta e de outras obras, são de minha responsabilidade.

simultânea de três obras cujas muitas coincidências convergem na reflexão metalingüística a respeito do papel do escritor no mundo aceleradamente submetido à racionalidade da produção capitalista. A pergunta, a que cada um dos romances dá resposta diferente, diz respeito ao próprio lugar da literatura nesse mundo. E tanto o unísono da pergunta como a dissonância das respostas parecem conter elementos relevantes para a discussão do panorama literário brasileiro dos anos 70, em que quase inevitavelmente se entrecrocaram os aspectos estético e político, de resto inescapáveis na investigação do fenômeno literário ao longo de todo o século XX.

Os três romances serão tratados sobretudo em relação à participação dos ingredientes políticos da época na conformação de suas estruturas narrativas. São enfocados, sobre o pano de fundo das dezenas de outras obras também emblemáticas da literatura produzida sob o regime militar instaurado em 1964, como romances políticos em que a problemática social, a repressão e a censura constituem parte importante do estofado ficcional. Nesse sentido, cada um deles poderia ser inserido em outros recortes que incluíssem, por exemplo, *A Festa*, de Ivan Ângelo, *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, e *Reflexos do Baile*, de Antônio Callado. O recorte aqui proposto fundamenta-se antes de tudo na coincidência de os três protagonistas serem internados em hospícios e acabarem exercendo importantes papéis político-culturais no interior dessas instituições. Em dois dos romances a representação do manicômio assume um caráter francamente alegórico em relação à sociedade brasileira da época. E já observaram diversos estudos a respeito do período que o recurso à alegoria foi um dos mais utilizados pela ficção escrita sob o regime militar.

No entanto, as obras de Pompeu, Sussekind e Sant'Anna não podem ser reduzidas a reflexo da época. Além do quanto cada uma delas tem de original e particular, considere-se que o tema da loucura tem uma longa tradição na literatura ocidental e que essa tradição sofreu uma espécie de desvio com a institucionalização da psiquiatria a partir do final do século XVIII. Assim, respeitando os estudos de Foucault, Isaías Pessotti e Thomas L. Szasz² como importantes balizas para situar uma cada vez mais estudada “hospitalização” da loucura nas obras literárias, buscou-se aqui analisar os três romances brasileiros a partir de dois panoramas superpostos.

O primeiro deles é um sumário da tematização da loucura na literatura ocidental até o momento em que as obras literárias passaram a registrar a existência de hospícios; seu objetivo principal é observar a persistência de uma visão *trágica* do desvario desde a Antiguidade clássica até o fim da Idade Média. A essa persistência se ligarão os autores brasileiros que com mais insistência

² FOUCAULT, M. (1978, 1998, 2001); PESSOTTI, I. (1994, 1996, 1999)

tematizaram a loucura, porém já figurando-a encerrada entre os muros da instituição psiquiátrica, desde o Machado de Assis de *O Alienista*. O segundo panorama parte dessa cena inaugural do tema na tradição literária brasileira, em que o ficcionista já amalgama no mesmo relato as implicações existenciais, políticas e econômicas da hospitalização psiquiátrica ao questionamento do *status* científico do ramo da medicina ocupado com os distúrbios mentais. É inegável que Machado assumiu o gesto fundador de desacreditar a psiquiatria, depois reforçado pela obra de Lima Barreto, que acrescenta à “antipsiquiatria” machadiana a dimensão do depoimento pessoal unida à reflexão sobre o papel da literatura numa sociedade brasileira já em avançado processo de racionalização econômica. Ainda no capítulo II, discute-se outro resolutivo passo adiante nessa recusa do discurso psiquiátrico: o de Campos de Carvalho, que, com *A Lua Vem da Ásia*, reamplifica a discussão do tema (particularizada pelo caráter autobiográfico de *Cemitério dos Vivos*) numa declaração de guerra ao mundo pseudo-racional cujo produto mais expressivo é o conflito internacional genocida. Casando o absurdo surrealista à lógica angustiada do existencialismo, *A Lua Vem da Ásia* projeta no hospício a estupidez do mundo exterior para interpelar sua dita racionalidade, afinal propondo uma espécie de ressacralização da loucura, mas num tom de ceticismo em que a “doença sagrada” se traduz na desesperada lucidez do escritor afinal emparedado pelo consenso “lógico” da sociedade, simbolicamente recusado por meio do suicídio do protagonista.

A ficção brasileira, portanto, contava em meados do século XX com uma linhagem de importantes obras tematizando o hospício como espaço de poder e o discurso da psiquiatria como engrenagem política. Essa linhagem, sem dúvida, foi importante na gestação simultânea de três romances em que a instituição psiquiátrica é o lugar no qual se procura reduzir a dimensão problemática dos indivíduos ao consenso ideológico de uma sociedade modernizada à força e pela metade. A coincidência de os protagonistas de *Confissões de Ralfo*, *Armadilha para Lamartine* e *Quatro-Olhos* serem escritores e acabarem internados em hospícios sintetiza e repropõe o tema em outro contexto.

O retrocesso à Grécia pode parecer, à primeira vista, exagerado. Mas ele tem um motivo concreto. É que os romances de Pompeu, Sussekind e Sant’Anna, sem ser explicitamente tributários de uma concepção trágica da loucura, retornam a ela num aspecto significativo, a saber, a recusa do racionalismo que faz da instituição psiquiátrica (já o havia percebido Machado de Assis) uma redução em escala do autoritarismo das estruturas sociais brasileiras: nas três obras, as relações de poder no hospício não explicam a loucura dos indivíduos, mas sim o desvario da sociedade que procura

enquadrá-los na “normalidade”. Não resta dúvida de que cada um dos ficcionistas aceita em alguma medida a contribuição do viés que aqui se chamará “sociológico”, de certa maneira aparentado com a visão psiquiátrica em sua postulação de razões para o funcionamento do mundo; entretanto, essas razões não valem para o indivíduo, cuja irredutibilidade é justamente o que torna os protagonistas “loucos”, numa sociedade que propõe a redução de tudo ao denominador comum da produção de mercadorias expressa em moeda. Quatro-Olhos e Lamartine são trágicos na acepção mais corriqueira do termo, ao passo que Ralfo arrosta cinicamente a tragédia pela consciência da própria falta de lastro como indivíduo. Admitindo-se ser o hospício, nos três romances, o microcosmo ou laboratório onde as relações do exterior se tornam mais nítidas em seu absurdo, fica claro que eles expõem, por meio da figuração ficcional desse espaço, uma negação do conhecimento psiquiátrico da condição humana, de que a loucura é o maior extremo.

Os romances em foco são estruturalmente metalingüísticos. Em todos eles, o herói é analisado (ou auto-analisado) e negado, como na tradição das narrativas cuja ambigüidade, para Octavio Paz, tem seu ponto de partida no *Quixote*. A forma romanesca, segundo o crítico, é uma “pergunta sobre a realidade da realidade”, já que substituiu o gênero épico numa “sociedade fundada na análise e na razão, ou seja, na prosa”. A visão crítica do mundo, de alimento que era, inicialmente, do pensamento nela fundamentado, acabou por tornar-se um “veneno” para a consciência burguesa. O romance, no qual a crise terminal da sociedade moderna se manifesta como “regresso ao poema”, exhibe heróis “em aberta ou secreta luta contra seu mundo”.³ Essa última expressão é inteiramente pertinente para uma caracterização dos os protagonistas aqui mencionados, que, desde o Lima Barreto real e suas personagens tão autobiográficas, não só lutam contra o mundo que acaba por interná-los no hospício, mas vivem num espaço ficcional cuja formalização problemática tanto se aproxima da poesia, repleta que está de descontinuidades, rupturas e flertes com o indizível.

Anti-herói, lembra Victor Brombert, é um termo colocado em circulação por Dostoiévski no final de suas *Memórias do Subsolo*, obra pioneira de uma linhagem na qual “a subversão dliberada do modelo literário está relacionada com a voz vinda do subsolo paa contestar opiniões aceitas”⁴ Os protagonistas de *Quatro-Olhos*, *Armadilha para Lamartine* e *Confissões de Ralfo* vieram ao mundo para denunciar a falsidade das verdades estabelecidas num tempo em que a construção ideológica da realidade se erigia, no Brasil, como política de Estado, a partir da instrumentalização da indústria

³ PAZ, ° (1982), pp. 267-273

⁴ BROMBERT, V. (202), p. 15.

cultural pelo regime militar. A época era a da inserção definitiva do país numa Ordem que deixaria cada vez menos espaço para a liberdade da consciência individual e, embora passando a prescindir do aparato repressivo posto em funcionamento com o AI-5, acabaria por emparedar e levar à paralisia as “consciências hipertrofiadas” capazes de enxergar e denunciar por escrito a mistificação do real pela construção ideológica. Os mais convictos entre tais indivíduos costumam transformar a hipertrofia da consciência em projeto de vida: viram escritores. E alguns têm a “vocação de proclamar do abismo uma verdade portentosa”⁵, a exemplo de Campos de Carvalho, cuja ficção com ecos apocalípticos é uma assunção mais extremada do flerte da geração seguinte com a síntese de uma figura rebelde em cuja composição entram Nietzsche, Che Guevara, Cristo e os indígenas (formatados pelo imaginário cinematográfico).

Para alguns desses narradores, talvez a questão seja a mesma da personagem de Camus em *A Peste*: como ser santo num mundo sem Deus, no qual assumir o absurdo adquire o significado de uma “orgulhosa revolta” talvez aparentada com a *hybris* dos heróis gregos. Então, o protagonista-escritor, na impossibilidade de reconstituir a dignidade trágica daqueles heróis, assume a “coragem do fracasso vivido como afirmação da honestidade fundamental”; não por acaso, os três romances ficcionalizam a memória, e assumir essa ficcionalidade, no caso de *Confissões de Ralfo*, é ainda um grau superior de anti-heroísmo aqui chamado *anti-super-heroísmo*.

Soshana Felman, no final dos anos 70, observou que a loucura havia sido transformada em lugar-comum no cenário intelectual europeu, sendo ao mesmo tempo reconhecida como “das mais subversivas questões culturais” e objeto de um sensacionalismo que apontava para sua banalização. Havia uma “inflação” de discursos sobre a loucura, impulsionada em grande parte pelo estudo de Foucault, *A História da Loucura na Idade Clássica*, que fora capaz de modificar radicalmente a visão dominante do problema. No entanto, para Felman, o questionamento do tema imergia num paradoxo do qual freqüentemente não se apercebiam os próprios estudiosos: “Nenhum discurso sobre a loucura pode agora saber se está dentro ou fora da loucura que discute.” – sentenciava, no ponto de partida de um empreendimento crítico cujo objetivo era justamente desembaraçar a questão dessa ambigüidade fundamental, obtendo como resultando, ainda, uma redefinição da especificidade do discurso literário a partir da relação deste com o da loucura.⁶

⁵ Idem, p. 63.

⁶ FELMAN, S. (1987)

Era estranho e mesmo “louco”, para Felman, que a loucura tivesse deixado de ser estranha, tornando-se lugar-comum nos estudos culturais, e ao mesmo tempo a literatura parecesse estar assumindo o lugar de discurso reprimido, passando a ser considerada “coisa do passado” a partir de análises que a reduziam ao compromisso com a ideologia burguesa. O livro de Foucault, afinal, vinha justamente mostrar que a loucura, secularmente reprimida nos planos social, político e filosófico, só pudera sobreviver como discurso *nos textos literários* e por meio deles. Por isso mesmo, a estudiosa perguntava o que havia de significativo no fato de a onda libertadora no plano social vir acompanhada de uma repressão do “único canal pelo qual a loucura foi capaz, ao longo da história, de falar em seu próprio nome, ou pelo menos com relativa liberdade”. A coincidência entre a liberação da loucura e o “confinamento” da literatura não podia ser apenas coincidência, opinava Felman, indagando se um dos fenômenos não seria, afinal, contraparte do outro. Entre a loucura e a literatura, parecia poder-se vislumbrar uma “obscura mas essencial afinidade” determinada pelo fato de serem ambas destinadas à exclusão. Depois de perseguir os caminhos dessa afinidade através de textos teóricos (Foucault, Derrida e Lacan) e ficcionais (Nerval, Flaubert, Balzac e Henry James), a estudiosa concluía pela eleição da loucura como único caminho para explicar a literatura, por ambas se caracterizarem pela mesma “irreduzível resistência à interpretação” ligada ao fato de não serem portadoras de um sentido, mas de um “ritmo” imprevisível, imensurável e indizível, ainda que fundamentalmente passível de narração, como “história da oscilação de uma leitura entre a completude excessiva e o excessivo vazio de significado”.

Na mesma época, observando o panorama ficcional norte-americano, Raimond Olderman registrou que nos últimos tempos muitos romances tinham seu percurso narrativo iniciado em instituições psiquiátricas. Anteriormente os desfechos é que se davam na instituição do casamento, caso fossem felizes, ou muito freqüentemente no asilo de loucos, naquelas obras “tocadas pelo desespero”; mas no romance contemporâneo muitas histórias começavam no hospício, onde terminara a trajetória de Holden Caulfield, protagonista do romance *O Apanhador no Campo de Centeio*, de J. D. Salinger. O asilo havia-se transformado em símbolo pertinente para a representação da “loucura organizada da vida moderna, particularmente para aquelas forças que buscam privar o herói de sua identidade e individualidade”, assim como a loucura das personagens era escolhida como meio privilegiado de refletir sobre esse mundo: “Só quem está fora do passo com o mundo absurdo (...) é verdadeiramente são”, mas, por isso mesmo, considerado insano.⁷

⁷ Olderman é citado por Barbara Teppa Lupack em RIEGER, B.M. (1994), pp. 171-172.

Barbara Tapa Lupack cita o trabalho de Olderman em ensaio a respeito da representação do hospício na ficção estadunidense contemporânea. Ela institui como marco inicial dessa tendência o “tremendo impacto” causado nas literaturas do Primeiro Mundo, no final dos anos 50, pela publicação de *O Tambor*, de Günther Grass, acrescentando que muitos ficcionistas americanos, a partir de então, passaram a localizar na instituição psiquiátrica o espaço onde as personagens definem sua relação com a “realidade cruelmente absurda” do mundo dito racional. Coincidentemente, no mesmo ano da tradução de *O Tambor* por uma editora norte-americana, 1959, saía o romance de Ken Kesey, *Um Estranho no Ninho*, cujo protagonista, Randle McMurphy, é o protótipo do louco-herói que afronta o autoritarismo da psiquiatria. Lupack opina que tanto a obra de Günther Grass como a de Kesey são parábolas, a primeira referindo-se à situação da Alemanha no século XX e a segunda, como muitos outros romances publicados depois por autores norte-americanos, escolhendo o hospício para representar as “muitas instituições que oprimem o homem e tentam negar-lhe sua individualidade”.⁸

De fato, não há como negar o *status* alegórico de ambos os romances. Especialmente em *Um Estranho no Ninho*, livro radicado na experiência pessoal do autor como paciente psiquiátrico, a intenção alegórica é patente, fazendo McMurphy o papel de um “cavaleiro do Graal na terra devastada do asilo” enquanto este é caracterizado como a “wasteland” da sociedade moderna, imagem seguida muito de perto por autores como Kurt Vonnegut, Joseph Heller e Thomas Pynchon. Nas obras de Vonnegut, principalmente, é recorrente a caracterização do asilo como espaço de poder e da loucura como “uma espécie de sentido divino”.

A explicação dessa recorrência está, segundo Lupack, na loucura do cenário histórico norte-americano do pós-guerra, que colocou aos ficcionistas locais a tarefa de representar o irrepresentável, conforme a definição de um deles, Philip Roth: “descrever e então tornar crível muito da realidade americana”⁹, com sua mistura de vertiginosos avanços tecnológicos e sucessivos envolvimento em conflitos ao redor do mundo, crises políticas internas, tudo parecendo formar a matéria de um “drama absurdo” em que “a ficção científica virou fato científico”. Lupack sublinha a ambigüidade cultural desse panorama feito ao mesmo tempo de continuidades e de rupturas em relação à literatura moderna. A qualidade especial da ficção americana do pós-guerra, para ela, está no fato de que os escritores procuraram meios para tratar de aspectos da realidade social, como a violência e a fragmentação, aceitando-os em vez de lamentá-los como sinais da decadência do Ocidente e vendo-os, em alguns

⁸ “Inmates Running the Asylum: The Institution in the Contemporary American Fiction”. Em RIEGER, B.M. (1994), pp. 169-182.

⁹ Roth é citado por Lupack.

casos, até com esperança. E, se era preciso encontrar um “espelho para a loucura sociopolítica” da época, a instituição psiquiátrica logo se apresentou como instrumento privilegiado para isso.¹⁰

Branimir Rieger aventa, como explicações possíveis dessa voga do hospício na ficção americana, as contestações da psiquiatria feitas por Foucault e o movimento antipsiquiátrico, além da crescente importância da psicologia como instrumento literário desde Freud – não sem advertir, corretamente, a respeito da possibilidade de aproximações entre esses domínios tornarem redutora a abordagem do fenômeno literário. À Psicanálise, já uma opção à psiquiatria ortodoxa desde o início do século XX, vieram dar sua contribuição os antipsiquiatras de todos os feitios, a maioria deles ostentando algum parentesco com a abordagem literária da loucura que, desde a tragédia grega, tem proporcionado uma visão mais compreensiva que a da medicina em relação aos indivíduos reputados como loucos – sendo a loucura, como lembra Rieger, tanto um problema científico como semântico.¹¹

No final de uma entrevista incluída em *Vigiar e Punir*, Foucault pergunta se deveria ser mesmo motivo de admiração o fato de as prisões modernas se parecerem tanto com fábricas, quartéis, hospícios e outras instituições.¹² Era uma referência à inspiração comum dessas instituições no projeto do “panóptico”, de Jeremy Bentham, cujas afinidades com o projeto iluminista em sua ambição de controlar as coletividades são objeto da análise foucaultiana. A pergunta conduz, considerando o tema deste trabalho, a outra: por que o hospício, e não outra instituição, foi adotado por três escritores brasileiros, praticamente de maneira simultânea, como redução em escala das relações sociais? Parece que a coincidência não é causa, mas consequência. Consequência da natureza mesma da instituição psiquiátrica. Estudos como os de Erving Goffman, Franco Basaglia e Thomas S. Szasz oferecem importantes subsídios para compreender a figuração do hospício como microcosmo político. Do primeiro, tome-se a definição de *instituição total*:

Uma disposição básica da sociedade moderna é que o indivíduo tende a dormir, brincar e trabalhar em diferentes lugares, com diferentes co-participantes, sob diferentes autoridades e sem um plano racional geral. O aspecto central das instituições totais pode ser descrito com a ruptura das barreiras que comumente separam essas três esferas da vida. Em primeiro lugar, todos os aspectos da vida são realizados no mesmo local e sob uma única autoridade. Em segundo lugar, cada fase da atividade diária do participante é realizada na companhia imediata de um grupo relativamente grande de outras pessoas, todas elas tratadas da mesma forma e e obriguadas a fazer as mesmas coisas em conjunto.¹³

¹⁰ Em RIEGER, B. M. (1994)

¹¹ “Dionysius in Literature: Essays on Literary Madness”. Em RIEGER, B. M. (1994), pp. 1-16.

¹² FOUCAULT, M. (2001), p. 187.

¹³ GOFFMAN, E. (1992), pp. 17-18.

Completam a definição o estabelecimento rigoroso de horários para as atividades e o fato de serem reunidas num “plano racional único, supostamente planejado para atender aos objetivos oficiais da instituição”. Ora, o conceito de instituição total parece responder à insinuação de Foucault: a idéia do “plano racional único”, sintetizada no Panóptico, explica as semelhanças entre prisões, escolas, caserna, conventos e outras “instituições totais”.

Na mesma linha de reflexão, Franco Basaglia dedicou parte de seu livro *A Instituição Negada* à demonstração de que o psiquiatra age, dentro do hospício, como “delegado da sociedade”¹⁴ no sentido de forçar as vítimas dos conflitos sociais a adaptar-se às normas que os produzem. Para Basaglia, “essas ações remetem à violência global do nosso sistema social”¹⁵. O sociólogo Gian Antonio Gilli, numa entrevista incluída no livro de Basaglia, justifica o grande interesse de sua área de especialização pelo manicômio, a partir dos anos 50, relacionando o crescimento das internações psiquiátricas ao impulso de industrialização verificado desde o final do século XVII e, face à superindustrialização do pós-guerra, à descoberta pelos sociólogos de “uma lógica própria a esse mundo”, no qual existe uma “total assimetria de poder” que potencializa a assimetria menor, ainda que grande, de outros sistemas.¹⁶

Mas poucos estudos fundamentam a ligação entre hospício e repressão política como o de Thomas S. Szasz em *A Fabricação da Loucura*, estudo comparativo entre a instituição psiquiátrica e a Inquisição. Como o de Basaglia, o discurso de Szasz ganha maior autoridade por ter partido de dentro da própria instituição; ele elaborou um exaustivo levantamento dos pontos de identificação entre as práticas psiquiátrica e inquisitorial. A instituição psiquiátrica, diz, “é uma continuação da Inquisição”.

O que mudou foi apenas o vocabulário e o estilo social. O vocabulário se ajusta às expectativas intelectuais de nossa época: é um jargão pseudocientífico que parodia os conceitos da ciência. O estilo social se ajusta às expectativas políticas de nossa época: é um movimento social pseudo-liberal que parodia os ideais de liberdade e racionalidade.¹⁷

A instituição psiquiátrica desempenha um importante papel no desenvolvimento daquela “não sinomímia entre estado e poder” acusada por Foucault, para quem os “micropoderes” integrados ou não ao Estado foram, no mundo moderno, um sistema “capilar” articulado ao poder político-econômico e capaz de dar-lhe sustentação. A “microfísica do poder”, uma vez constatada, também ajuda a explicar o privilégio do hospício como microcosmo social:

¹⁴ BASAGLIA, F. (1985), P. 110

¹⁵ Idem, p. 11

¹⁶ Em BASAGLIA, F. (1985), PP. 285-303

¹⁷ SZASZ, Th. S. (1978), p. 56.

Do ponto de vista metodológico, uma das principais precauções de Foucault foi justamente procurar dar conta deste nível molecular de exercício do poder sem partir do centro para a periferia, do macro para o micro. Tipo de análise que ele próprio chamou de descendente, no sentido em que deduziria o poder partindo do Estado e procurando ver até onde ele se prolonga nos escalões mais baixos da sociedade, penetra e se reproduz em seus elementos mais atomizados.¹⁸

Também Adorno detectou no capitalismo tardio a presença de “instituições que penetram nos poros da sociedade”.. Na mesma linha de pensamento marxista, Robert Kurz acusa a fabricação em série do “homem-fantoches” seguindo um programa estritamente racional, pois “a razão cria cárceres mais escuros que a teologia”. Kurz, por sinal, utiliza comumente a expressão “deus Mercado” para designar o consenso pró-capitalista triunfante no pensamento recente.

Diante desse panorama, argüir da “erosão da credibilidade da realidade” é uma atitude de intelectuais os mais qualificados, como é o caso de Fabio Herrmann, para quem “acreditar na lógica do mundo atual é iludir-se”, pois na “sociedade transparente” chega a ser escandalosa a dissolução da razão, sendo a realidade do real o cotidiano, “essa vasta superfície de representações que recobre o absurdo que nos fabrica e em que vivemos com aparência da unidade”. Afinal, a rotina é o único fio condutor que dá sentido ao absurdo, à loucura social recoberta pela moralidade, manifestação farsesca do processo autoritário. Então, estar “louco” é enxergar com clareza.¹⁹

Kurz, como Adorno, atribui a loucura do mundo contemporâneo à organização das sociedades pela lógica de uma economia crescentemente abstrata – uma lógica, aliás, racional apenas em aparência. É como se toda a humanidade tivesse tomado alucinógenos, radicaliza²⁰. Na mesma linha, Adorno já escrevera que “o curso do mundo está transtornado” e quem a ele se adapta “torna-se por isso mesmo um participante da loucura, enquanto só o excêntrico conseguiria agüentar firme e oferecer resistência à absurdidade”.²¹

No âmbito de um consenso alienado, o pensamento autônomo tende a ser visto como excêntrico. A diferença é uma marca ignominiosa quando a subjetividade precisa anular-se em nome da padronização produtiva; aí faz sentido a metáfora de Szasz, pois a “fabricação da loucura” é um processo terceirizado da sociedade contemporânea, delegado ao micropoder encarregado de ajustar as

¹⁸ Roberto Machado, na introdução a *Microfísica do Poder*. Em FOUCAULT, M. (1989)

¹⁹ HERRMANN, F. (1997), p. 74.

²⁰ KURZ, R. (1999), p. 200

²¹ ADORNO, Th. W. (1992), p. 175.

peças ao ambiente social. Pois, para Szasz, a função do hospício é “desacostumar as pessoas da subjetividade”²² – e isso ela consegue quase sempre.

Quando o indivíduo – ou o escritor – opõe à instituição – ou à sociedade – aquela “irredutível resistência à interpretação” a que se referiu Felman, está rompendo a crosta do cotidiano, feita de ideologia, está contestando a familiarização absoluta e afirmando-se contrário à liquidação da individualidade promovida pelos poderes terrenos. Essa foi a aposta de Renato Pompeu, Carlos Sussekind e Sérgio Sant’Anna; ela explica a escolha do hospício como microcosmo onde se descortina com clareza o absurdo de uma realidade cujas bases não resistem ao olhar minimamente descentrado. Esse olhar é o da loucura: o da literatura.

²² SZASZ, Th. S. (1978), p. 136.

Capítulo I

Da tragédia ao hospício

Anunciada por clarão intenso,
mensagem célere percorre Argos;
se é verdadeira ou nada mais que engodo
armado pelos deuses, quem garante?

(Fala do coro em *Agamêmnon*, de Ésquilo)

1.1. O sentimento trágico

Miguel de Unamuno, procurando reconstituir o sentido da condição humana em pleno século do relativismo, defende em *Del Sentimiento Tragico de la Vida* (1912) uma curiosa filosofia, o quixotismo. Não apenas a defende, mas assume-a em seu texto, misto de escrita literária e reflexão a respeito do “abraço trágico” entre o desespero humano e uma visão esperançosa da vida, paradoxalmente nascida da consciência acerca do abismo de irracionalidade no qual parecia naufragar todo o pensamento ocidental. Não obstante o assumido catolicismo de sua solução seja, para uma mente moderna, bastante discutível, o ataque aos reducionismos implicados na visão racionalista do mundo e, sobretudo, a ênfase de seu livro no adjetivo *trágico* como definidor da condição humana apresenta-se como ponto a partir do qual se torna viável esticar, ao longo de uma tradição tão extensa, o fio capaz de ligar obras tão distantes como a *Ilíada* e três romances brasileiros contemporâneos escritos numa época em que a tragédia, por rebaixar-se ao cotidiano e à coletividade, parece não fazer mais sentido – por mais que o adjetivo *trágico* seja empregado com abuso pela imprensa a propósito de crimes e acidentes cometidos e causados por quem, à luz de uma crítica rigorosa, não pode mais ser chamado de indivíduo.

O livro de Unamuno propõe uma série de questões muito fecundas, unificadas em torno da idéia do *sentimento trágico*, contraposta à racionalidade; e sua idéia de fundar a condição humana no irracional permite considerar a loucura como uma manifestação daquele — diga-se mistério, Inconsciente ou indizível — fundo irreduzível à linguagem que sempre interessou à literatura, sobretudo em suas obras mais criativas. Unamuno propõe a loucura quixotesca, “filha da loucura da cruz”, como síntese de sua defesa do humanismo. Finalmente, formula uma visão da condição humana

que coincide em vários pontos com Schopenhauer, Nietzsche e a psicanálise, dados da cultura europeia que estão na base de uma crise do racionalismo cujos desdobramentos chegam, em plena década de 70 do século XX, até o pós-estruturalismo e o desconstrucionismo.

O filósofo espanhol lembra que Hegel estabeleceu ser todo o racional, real e todo o real, racional, e já objeta que “somos muitos os que, não convencidos por Hegel, continuamos acreditando que o real, o realmente real, é irracional; que a razão se constrói sobre irracionalidades”. Mais adiante, afirma que não adianta falar de homens sãos ou insanos, uma vez que “além de não haver uma noção normativa de saúde, ninguém provou que o homem tenha que ser naturalmente alegre”, como supõem os legisladores da vida social. No plano em que o maior problema do pensamento continua sendo o de conciliar as necessidades intelectuais com as afetivas, é certo que “fracassa toda filosofia que pretenda desfazer a eterna e trágica contradição, base da nossa existência”. Entre as inteligências tocadas pelo sentimento trágico, o filósofo espanhol inclui Pascal e Santo Agostinho, homens cujo brilho intelectual não se rendeu à sedução do puro racionalismo. Isso porque, na visão de Unamuno, “a razão é inimiga da vida”:

É uma coisa terrível a inteligência. Tende à morte como a memória à estabilidade. O vivo, o que é absolutamente instável, é, a rigor, ininteligível. A lógica busca reduzi-lo todo a entidades e gêneros, a que não tenha cada representação mais que um só e mesmo conteúdo em qualquer lugar, tempo ou relação em que nos ocorra. E não há nada que seja o mesmo em dois momentos sucessivos de seu ser. Minha Idéia de Deus é distinta cada vez que a concebo. A identidade, que é a morte, é a aspiração do intelecto.²³

Sem muitos rodeios, ele declara que “a ciência é um cemitério de idéias”, pois tudo que é vital é irracional e, sendo a lógica o “poder terrível” de relacionar elementos irracionais, é essencialmente redutora de fatos concretos a abstrações. A aversão do filósofo ao mecanismo “dissolvente” da razão explica-se pelo relativismo radical a que chegava a consciência europeia no bojo da revolução moderna das idéias. A Unamuno, só interessa o indivíduo: “Ser um homem é ser algo concreto, unitário e substantivo, é coisa, *res*”, afirma. E o que garante essa concretude, feita de unidade e continuidade, é a consciência. Nada justifica, para o filósofo, o sacrifício do indivíduo em nome de idéias abstratas como a Humanidade e o Bem. A incapacidade humana de determinar a duração da própria vida é a fonte de toda angústia, e face ao problema “trágico” da morte não adianta brandir razões e lógicas. De nada vale decretá-la uma sentença irrevogável ou uma região inacessível ao pensamento, pois o amor do indivíduo a si mesmo é imune a considerações racionais. Assim, a

²³ UNAMUNO, M. de (1945), p. 81.

essência da condição humana é a contradição entre a vontade de existir indefinidamente e a evidência da morte como horizonte inexorável. E aqui está a matriz de todas as outras contradições: “Loucura talvez, e loucura grande”, diz Unamuno, é querer penetrar o mistério da morte; loucura querer sobrepor nossas contradições ditadas pela vontade irracional de viver à verdade do que “uma sã razão nos dita”. Mas, apesar de essa razão dizer que é trabalho perdido “encher com fantasias o oco do desconhecido”, a história do pensamento é a história dessa inquietação.

Como a razão pretende que o homem aceite o veredito de um Universo vazio de significado e de uma condição humana sem qualquer esperança de transcendência, é inevitável o “combate trágico” entre vida e razão. Pois, como diz Unamuno, “ninguém deve o que não pode”, e assim a vontade individual de crer em um sentido para a vida expressa-se em alguma forma de negação da morte, por mais que essa negação seja contrariada pelas evidências. A razão postula a certeza, mas a incerteza é salvadora, pois o homem seria inevitavelmente desesperado tanto na certeza de morrer em definitivo como na certeza de viver eternamente. Assim, restam impotentes tanto o sentimento como a razão, uma vez que o primeiro “não logra fazer do seu consolo uma verdade”, nem a segunda “logra fazer de sua verdade um consolo”. Daí a condição humana ser essencialmente dolorosa e angustiada, pois o pecado original do homem é a consciência.

Em Unamuno, sofrer é necessário, porque não sofrer é acostumar-se e “acostumar-se é começar a não-ser”. É isso que faz o escândalo do cristianismo, na visão do filósofo, a idéia de que o homem sofre porque Deus sofre: “E esta verdade de que Deus padece, diante da qual se sentem aterrados os homens, é a revelação das entranhas mesmas do Universo e de seu mistério”. A angústia do homem vem da comunhão de sua alma com essa dor do Cosmo; o fundo irracional do Ser é a “miséria divina derramada em tudo”.

Em contraposição ao mundo varrido pela crença racionalista, Unamuno propunha à Espanha uma filosofia espanhola: o quixotismo, um sistema de “esperança no absurdo racional” fundado na mais importante personagem da literatura ibérica. Citando Giordano Bruno, que definiu o heroísmo como “próprio de naturezas superiores chamadas insanas”, o filósofo defende o apego da Espanha a sua tradição católica, mesmo contra o ceticismo triunfante da cultura européia industrializada. A idéia se justifica pela adoção da personagem de Cervantes como modelo do homem que não se rendeu ao “pessimismo” do mundo renascentista, pelo qual se impunha ao indivíduo a resignação diante de sua insignificância. A conclusão do livro traz como epígrafe a profecia de Isaías a respeito de João Batista: “Voz que clama no deserto.” O deserto, na metáfora de Unamuno, seria o racionalismo que se tornou

triumfante na segunda metade do século XIX na Europa, configurando-se numa “nova Inquisição: da ciência ou da cultura, que usa por armas o ridículo e o desprezo aos que não se rendem a sua ortodoxia”. Tal seria o papel dos discípulos modernos do Quixote: lutar contra as evidências do triunfo da razão, contrapondo a ela uma filosofia especificamente espanhola “líquida e difusa em nossa literatura, em nossa vida, em nossa ação, em nossa mística, sobretudo, e não em sistemas filosóficos”. O quixotismo é a luta da Idade Média contra o Renascimento atualizada para um novo momento em que a subjetividade tendia a cair em grande desprestígio. Arremetendo contra a “ortodoxia inquisitorial científica moderna” como o Quixote contra o sistema que desacreditava sua cosmovisão fantasiosa e medieval, seus discípulos modernos deveriam lutar para “trazer uma nova e impossível Idade Média, dualística, contraditória, apaixonada”.

Unamuno procura mostrar que, no abismo da desrazão onde naufraga o pensamento ocidental, o desespero humano diante do irracional encontra, paradoxalmente, sua solução ou ao menos seu alívio no “abraço trágico” entre a falta de sentido e a imperativa necessidade dele, ou seja, entre “o desespero sentimental e volitivo” da incerteza de uma ordem intrínseca à existência do Universo e o ceticismo racional que acaba por negar essa ordem. A descrença da razão que se volta sobre si mesma será, paradoxalmente, o fundamento de uma esperança para o sentimento vital que recusa o nada e a mortalidade, pois a razão autocriticada chega à conclusão de sua própria relatividade. A paz entre razão e sentimento é impossível, e por isso “há que viver da sua guerra”.²⁴

A solução “louca” para o impasse do pensamento remonta à tragédia e à própria origem do pensamento ocidental na Grécia. No ponto de partida desse pensamento está um “abraço trágico” entre loucura e divindade que até hoje não se logrou esclarecer inteiramente. Se, como afirma Ruth Padel no início de seu minucioso estudo das tragédias gregas²⁵, a compreensão ocidental da loucura é ainda grega e trágica, o mesmo se pode dizer das idéias a respeito de Deus, mesmo da parte daqueles que, como Freud, consideraram a manifestação religiosa como delírio, o que se aproxima das muitas narrativas religiosas na quais a loucura foi atribuída a manifestações divinas.

²⁴ Quando se considera a distância temporal que os separa, não deixa de ser notável a semelhança entre essa idéia de Unamuno e o diagnóstico feito em um contexto muito mais dramático — já que duas guerras mundiais os separam — por Gianni Vattimo, um dos mais importantes teóricos do Pós-Modernismo. À proliferação de cosmovisões na “sociedade transparente” criada pela comunicação de massa, que coloca o indivíduo pós-moderno numa situação de “liberdade problemática” em que o sentido da realidade em grande parte se perde, Vattimo responde com a opinião de que o esvaziamento dos grandes sistemas tradicionais de pensamento traz a oportunidade para a emergência de um novo ser humano, potencialmente melhor do que aquele criado pela visão eurocêntrica destronada por uma “aguda consciência da relatividade histórica de todos os sistemas”

²⁵ PADEL, R. (1995).

Deus e a loucura são dois enigmas por excelência trágicos e sem resposta. Passa, de algum modo, pela relação entre eles — considerando-se Deus como um nome genérico para as mais diversas idéias religiosas — toda discussão a respeito da maioria dos escritores que tematizaram a loucura na tradição ocidental, muitos dos quais viveram a insanidade como dramática condição pessoal: Hölderlin, Blake, Nietzsche, Artaud, Beckett. Quanto à loucura, próprio pensamento especializado nas duas questões o confessa: em 1987, um manual da Associação Americana de Psiquiatria admitia que “nenhuma definição especifica adequadamente fronteiras precisas para o conceito de perturbação mental”.²⁶ Por mais que se tenham cunhado, desde Hipócrates, definições médicas (frequentemente equivocadas e depois reformuladas) para conceitos como mania e melancolia, demência, paranóia e esquizofrenia, jamais alguém ofereceu uma definição suficientemente indiscutível para o fenômeno mais amplo até hoje chamado loucura.

O paradoxo da loucura, afirma Debra Hershkowitz, é o fato de ela estar fora dos limites da compreensão, apesar de ter de ser levada em consideração como “componente de compreensibilidade” de suas próprias manifestações. A loucura está fora do discurso, ainda que só possa ser entendida e descrita por meio de modelos e metáforas no interior de algum contexto discursivo; e somente em termos de modelos e metáforas se pode pensar ou escrever sobre ela, mas eles são “tão variados como as próprias formas da loucura”.²⁷ Hershkowitz cita, em apoio a seu raciocínio, a conclusão de Soshana Felman, de que a loucura “pode ser definida como nada mais que uma irreduzível resistência à interpretação”.

Outro tanto, na mesma linha, pode ser dito da eterna procura de um ponto zero do conhecimento na filosofia ocidental. Como esse ponto inicial deveria situar-se além de todas as contingências, num plano metafísico, o filósofo polonês Leszek Kolakowski — que repropõe e atualiza as preocupações fundamentais de Unamuno — permitiu-se um gracejo em sua discussão cerradíssima e amplamente fundamentada do problema, dizendo que “ele não se importa em ser chamado Deus”. Deus, escreve Kolakowski, é a última pergunta, o horizonte inatingível de um pensamento que, ao longo de dois milênios e meio, não respondeu a nenhuma de suas principais questões. É dessa constatação que parte seu livro *Horror Metafísico*: para Kolakowski, nenhum filósofo contemporâneo que não admita esse tremendo fracasso do pensamento merece ser lido.²⁸

²⁶ Citado em HERSHKOWITZ, D. (1998), p. 3.

²⁷ HERSHKOWITZ, D. (1998)

²⁸ KOLAKOWSKI, L. (1990)

Buscar e jamais encontrar. Todo trágico, escreveu Goethe, vive às voltas com uma contradição irreconciliável, seja relativa a Deus ou a si mesmo.²⁹ Não admira que, quando está em discussão o conceito mais amplo de visão trágica, venham à luz os nomes de Pascal e Kierkegaard, dois cristãos inundados de desespero; que um livro da Bíblia, o Eclesiastes, seja citado recorrentemente por uma linhagem de escritores afins a essa visão: *Stultorum infinitus est numerus*, cita o autor do *Quixote* e cita Machado de Assis, ambos leitores de Erasmo, que também citou a mesma frase no *Elogio da Loucura*. “Os homens são tão necessariamente loucos que pretender não sê-lo seria ser mais louco ainda”, escreveu Pascal, leitura constante de Machado, assim como Cervantes, o Eclesiastes e Shakespeare, cujo Macbeth definiu o mundo como “um conto narrado por um tolo, cheio de som e fúria e significando nada”. E, regressando à tragédia grega, fonte comum de todos os autores que aqui serão chamados *trágicos*, numa cena do *Hipólito* a ama de Fedra diz:

(...)Por não ser possível
experiência própria de outra vida,
nem a revelação do que se passa
quando esta vida passa, loucamente
nos apegados às coisas do mundo:
somos joguetes de fábulas tolas.³⁰

O trágico é mais do que um gênero: é uma categoria estética ou uma cosmovisão que há muito tempo ultrapassou sua concretização particular na tragédia ática do século V a.C.. Há uma inteira tradição de obras literárias e filosóficas que, sem serem tragédias no sentido específico do termo, são trágicas. Como é evidente, guardam semelhanças com sua fonte, que é anterior às peças de Ésquilo, Sófocles e Eurípides e mesmo à epopéia homérica. A fonte é uma noção que vem dos mitos heróicos, a idéia do homem inteiramente à mercê dos deuses. Uma tragédia encena a queda de indivíduos nobres e fortes, de uma situação de segurança e felicidade aparentes no “abismo da desgraça ineludível”, define Albin Lesky. E ainda, segundo afirma Aristóteles na *Poética*, essa queda deveria ser imerecida no sentido moral, por resultar de uma falha intelectual do herói, incapaz, em algum momento, de compreender sua relação com o mundo e com os deuses. Como Ájax, cuja ação é descrita aqui por Tecmessa, sua mulher:

²⁹ Citado em LESKY, A. (1976), p. 25.

³⁰ EURÍPIDES — *Medéia/Hipólito/As Troianas*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1998, 3ª. ed., p. 98.

Como se pode explicar o inexplicável? Como? Pois a desgraça, que não ignorais, à morte se compara. Esta noite, arrebatado de loucura, cobriu-se de desonra nosso ilustre Ájax: se entrásseis na tenda, veríeis a quantas vítimas deu a morte por suas próprias mãos, agora afogadas em sangue.³¹

Mais caracteristicamente trágico é o fato de muitas vezes o erro do herói ser induzido pelos próprios deuses. No caso de Ájax, fica evidente na peça de Sófocles que, além da arrogância do herói (a *hybris*, nome grego para a presunção que leva o homem a ultrapassar os limites do humano – o *métron*), a interferência da deusa Atena é fator determinante para que ele enlouqueça.

Essa condição de ser indefeso frente aos caprichos dos deuses transita, como idéia a justificar a imprevisibilidade do destino, dos mitos heróicos para as epopéias de Homero. O caráter desmedido da ira de Aquiles é explicado pela mesma *hybris* que precipita Ájax na desgraça; o próprio Aquiles o reconhece no final da *Ilíada*, antes de expiar com a morte uma culpa que nas tragédias nem sempre será tão evidente. Segundo Albin Lesky, apesar de Homero ter sido considerado por seus primeiros críticos o “pai da tragédia”, suas epopéias não passam de um “prelúdio à objetivação do trágico na obra de arte, ainda que seja um prelúdio muito importante”. Seja como for, o adjetivo *trágico* desligou-se da forma específica do drama ático, passando a designar “destinos fatídicos” e profundamente infelizes. Lesky exemplifica: trágico é Kierkegaard, para quem o mundo está separado de Deus por um abismo intransponível. É lícito, então, chamar *trágico* esse paradoxal terror de muitos homens diante da impossibilidade de se ter algum conhecimento de Deus, pois segundo Lesky, em certo ponto da história de seu significado, a palavra *trágico* já designa algo “terrível, estarrecedor” ou “algo que ultrapassa os limites do normal”. Como a loucura, que tem sido sempre um mistério além das definições teóricas precisas.

O “saber trágico”, um tipo de conhecimento do qual Karl Jaspers reconheceu manifestações em sagas islandesas e nas lendas heróicas de muitos povos antigos, do Ocidente à China, relaciona-se à busca discutida por Kolakowski, que refuta a vitória do racionalismo, o qual, se nas relações concretas do mundo moderno se tornou incontestável, muito aquém disso continua no plano do pensamento. Da contradição entre o pensar e o sentir, não se pode esperar a imobilidade; por isso, segundo Kolakowski, a busca de uma explicação metafísica para o mundo é “tão irremovível da cultura quanto a negação de sua legitimidade”, motivo pelo qual pretender que a metafísica deponha definitivamente as armas é um “pensamento esperançoso de empíricos obstinados”. Uma vez que ainda não se conseguiu chegar a essa explicação, procurar atingi-la é uma necessidade humana

³¹ SÓFOCLES — *Antígona/Ájax/Rei Édipo*. Versão de António Manuel Couto Viana. Lisboa, Editorial Verbo, s.d..

irreprimível “que não pode ser satisfeita com nada menos que o Absoluto”.³² E, embora destituída de qualquer finalidade prática ou científica, essa procura não pode ser esquecida: as pessoas querem que o mundo faça sentido, e a especulação racional leva sempre a um fundo vazio, inaceitável pelos sentimentos, por mais logicamente provado que esteja. Uma ausência de sentido logicamente provada é o próprio horror. E no entanto, argumenta Kolakowski, a necessidade de sentido é da própria lógica.

O significado de dizermos que a existência do *Ultimum* (ou do Absoluto) é necessária não é somente que nós, humanos, somos incapazes de perceber sua falta dentro de nossas regras lógicas e usuais de pensamento, como não pode ser uma certeza *a priori* que nossa lógica é infalível. Podemos encontrar tais regras irresistivelmente ligadas, mas somos criaturas finitas e contingentes e nossa lógica não é menos contingente, e do fato de que não podemos dizer *não* a elas, não se deduz que a realidade final tenha que obedecer-las também. O significado da necessidade da existência do *Ultimum* é que tal necessidade é dela própria e não nossa. Nossa lógica descobre a autocontradição na não-existência do Absoluto porque sua sua não-contradição está lá na verdade, e não vice-versa.³³

No fundo do espírito trágico, está sempre a idéia de contradição. Por mais que ela seja formulada de maneiras diferentes ao longo de várias épocas, sempre recai numa oposição entre indivíduo e realidade. Como em Schopenhauer, para quem “o divórcio essencial da Vontade consigo mesma” transforma o ser humano (que, como, tudo no Universo, é uma objetivação desse impulso irracional) em campo do insolúvel conflito entre a pura manifestação material das forças naturais e a consciência. No sistema de Schopenhauer, os diferentes graus de objetivação da vontade estão constantemente em luta e o equilíbrio é impossível. A própria Vontade é “esfomeada”, diz o filósofo, pois deve alimentar-se de si mesma, só tendo como fundamento e meta a própria cadeia de suas manifestações — os diferentes graus de sua objetivação que constituem tudo o que há no Universo. Cada grau de sua objetivação “disputa ao outro a matéria, o espaço e o tempo”. Essa contradição manifesta-se, no homem, por meio da oposição entre a natureza vegetativa e a consciência, que seria uma forma superior de objetivação da Vontade: “A infalibilidade das leis da natureza (...) contém qualquer coisa que nos ultrapassa, e mesmo que por vezes nos parece terrível.” Schopenhauer parece estar dando uma formulação pessoal do conceito de Anankê, assim como chega a parecer antifilosófica a afirmação de que “existe em todos os elementos da natureza um elemento inexplicável,

³²Embora nomeando diferentemente a condição humana que o polonês chama uma “necessidade de segurança ontológica” – *grosso modo*, correspondente a seu “princípio do prazer” –, Freud escreveu, num livro em vários aspectos sintetizador de sua teoria, que a felicidade não pode ser obtida, mas os indivíduos são por definição incapazes de renunciar a buscá-la.

³³ KOLAKOWSKI, L. (1990), p. 37.

cuja causa é inútil procurar”. A essa “qualquer coisa”, a esse “inexplicável” o filósofo chamou Vontade (*Wille*), algo que é a “essência de todas as coisas, o fundo de todos os fenômenos”. A Vontade é o “ser em si”, de que o mundo é o fenômeno, e está totalmente (jamais em parte, pois é indivisível) presente em cada objeto da natureza. Não é uma causa, mas aquilo de que tudo é um fenômeno, e “está no fim da explicação etiológica e no começo da explicação metafísica”.

“A ausência de qualquer finalidade e de qualquer limite é (...) essencial à Vontade em si, que é um esforço sem fim.” Nos seres concretos a Vontade atinge sua objetivação; penetrados por esse impulso, os homens têm a ilusão de serem senhores de suas vontades individuais.

A distância, e mesmo a oposição aparente que existe entre os fenômenos do mundo inorgânico e a vontade que nós olhamos como o que há de mais íntimo na nossa essência, vem principalmente do contraste que se nota entre o caráter de determinação de uns e a aparência de livre-arbítrio que se encontra no outro, visto que, no homem, a individualidade sobressai poderosamente (...) ³⁴

O sistema schopenhaueriano assinala um momento fundamental da crise do racionalismo, essa crise que levou a filosofia, desde o final do século XIX, a crescentemente adotar como empresa “provar que de fato morreu”, na expressão de Kolakowski, o qual assim resume o impasse do pensamento:

Não existe acesso a um absoluto epistemológico, e não há acesso privilegiado ao Ser absoluto que pode resultar em conhecimento teórico confiável (esta última restrição é necessária, pois nós não excluimos *a priori* a realidade da experiência mística, que fornece a algumas pessoas este acesso privilegiado; mas suas experiências não podem ser reinventadas numa teoria). (...) Tornando operacional e inteligível uma de todas as linguagens possíveis — e por consequência tornando um ponto metafísico e epistemológico confiável — nunca começamos do começo. A escolha entre todas as linguagens possíveis não é feita por Deus mas por civilizações.³⁵

Não é porque o pragmatismo da ciência só reconhece como questões válidas aquelas que sejam aplicáveis à vida concreta que se cancela a inquietação religiosa. Ao longo do processo em que a ciência descartou a metafísica para restringir-se ao empirismo, seu discurso não conseguiu solucionar a necessidade daquele “início absoluto do pensamento” — embora faça muitos anos que alguns estejam a apregoar que isso é apenas uma questão de tempo. Então, não pode ser cancelada a questão central da metafísica, a suspeita de que há, sob as aparências do mundo concretamente verificável, “outra ordem”. Se a filosofia quiser tornar-se ciência, enfim, cortará suas próprias raízes. Além disso, Kolakowski lembra que entre ambas existe uma “área obscura” composta por diversas “meio-

³⁴ SHOPENHAUER, A. (s.d.), p. 156.

³⁵ KOLAKOWSKI, L. (1990), p. 104..

ciências”, ramos do conhecimento para os quais não se pode estabelecer critérios de validade lógicos e empíricos. Como Unamuno, ele insiste no fato de que os homens jamais renunciarão à busca:

Nunca paramos e nunca vamos parar de fazer tais perguntas. Nunca vamos nos livrar da tentação de entender o universo como um manuscrito secreto o qual teimosamente tentamos decifrar. E por que deveríamos nos livrar desta tentação que provou ser o recurso mais frutífero possível em todas as civilizações exceto a nossa (ou pelo menos sua tendência dominante)? E de onde vem a suprema validade do veredito que nos proíbe essa busca? Somente o fato de que esta civilização — a nossa — que teve que livrar-se desta busca há muito tempo, provou seu imenso sucesso em alguns aspectos; mas falhou pateticamente em muitos outros pontos.³⁶

Seu livro termina com uma pergunta que o espanhol certamente subscreveria:

E não seria uma suspeita plausível de que se “ser” fosse algo sem sentido, e o universo vazio de significado, nunca teríamos alcançado a habilidade de imaginar nem a habilidade de pensar exatamente isto: que “ser” é de fato sem sentido e o universo vazio de significado?

1.1. Situações trágicas

Os escritores *trágicos* Cervantes e Shakespeare, cujas principais personagens até hoje nos intrigam justamente por fazerem supor algo de indizível por trás de seus atos e falas, sobressaem no cânone “romântico” organizado por Friedrich Schlegel. Por “românticos”, Schlegel entendia os escritores fantasiosos, que considerava muito superiores aos simplesmente imaginosos. Herdeiros de uma tradição formal “caótica”, próxima do arabesco medieval, eles se inscreveriam na linhagem composta por exemplares de uma forma fantasiosa, constitutivamente livre, em que para Schlegel consistia a verdadeira arte. Os criadores do Quixote e de Hamlet, como demonstra Paolo D’Angelo em sua síntese do pensamento romântico, são recorrentes no discurso do primeiro Romantismo como fundadores de um novo padrão de arte. Considerados por Schlegel exemplos do “supremo *Witz* da poesia romântica”, ajustam-se perfeitamente, como modelos, ao projeto dos pioneiros do estilo de criar um novo tipo de mitologia: “O mundo moderno é o mundo dos indivíduos, e nele a mitologia torna-se possível unicamente como criação do indivíduo.” Ora é difícil conceber duas personagens mais individualizadas do que D. Quixote e Hamlet.

A nova mitologia deveria ser, para Schlegel, o intermediário de um processo de reunificação entre poesia, filosofia e ciências. O *Zeitgeist* vinha meditando um “grande poema”, que coincidiria com o auge do pensamento moderno, no qual a filosofia e as ciências, “como rios, regressarão àquele oceano universal da poesia de que saíram”.

Essa preocupação de criar uma nova mitologia foi abandonada pelo Romantismo posterior, pelo menos como programa coletivo, mas mencioná-la serve para lembrar o quanto os pioneiros de Jena estavam ligados à literatura clássica. No que se refere ao teatro, estavam mais preocupados com o espírito da tragédia do que com a forma dramática. E o espírito trágico que tanto prezavam em Shakespeare e Cervantes é, sem dúvida, afim às idéias de Kant, que considerava a intuição como forma de conhecimento superior à razão. Dada a impossibilidade de conhecer a “coisa em si”, a experiência estética seria o instrumento para sua revelação. Daí que a arte, superior à filosofia e à ciência por não circunscrever-se aos limites da razão, passe a ser sacralizada como revelação — num sentido quase religioso do termo —, conhecimento que não conduz a nenhuma verdade contingente, mas à Verdade. Em resumo, para o Schlegel mais jovem, que foi o grande teórico da estética romântica, “quando a filosofia acaba, deve começar a poesia”.

A tragédia ática, sem dúvida a mais completa objetivação do espírito trágico, é no entanto uma forma incapaz de contê-lo inteiramente. E, depois do muito que se estudou a respeito da origem dessa forma, alguns fatos são tidos como certos. Primeiro, que a encenação da qual resultaram as peças de Ésquilo, Sófocles e Eurípides era a celebração dos mistérios de Elêusis, um ritual ligado à atividade agrícola. Segundo, que o deus celebrado nesse ritual era Diônisos, não um aristocrata olímpico mas uma divindade dos camponeses, sendo também diferente seu comércio com os homens: o deus do vinho não barganha seus favores por orações e sacrifícios, pois

o homem não está para com ele na relação amiúde friamente calculadora, de dar e receber; ele quer o homem por inteiro, arrasta-o para o horror do seu culto e, pelo êxtase, eleva-o acima de todas as misérias do mundo. (...) Em seu culto orgiástico, a própria natureza arranca o homem à instabilidade da sua existência, arrasta-o para o interior do mais profundo reino de sua maravilha, a vida, levando-o a conquistá-la e senti-la de forma nova.³⁷

Para os mistérios de Elêusis, segundo Roberto Calasso, continua inigualável a definição de Aristófanes. O que são os mistérios? “Dizer muitas coisas ridículas e muitas coisas sérias”, eis a resposta do comediógrafo.

Diônisos utilizava a possessão como “a mais alta forma de conhecimento e o mais alto poder”, assim como seu irmão Apolo. Ambos herdaram de Zeus o exercício de invadir corpos e mentes dos mortais. Mas enquanto para Diônisos a possessão é o delírio irrefreável, “Apolo quer o arrebatamento

³⁶ Idem, p. 17.

³⁷ LESKY, Albin — *A Tragédia Grega*, p. 61.

regulado pelo metro, quer imprimir logo o selo da forma sobre o fluxo do entusiasmo”. O pensamento apolíneo tem seu fluxo submetido a uma lógica, ao passo que o transe dionisíaco é irrestrito. Diôniso não se liga ao conhecimento, mas ao incognoscível das “forças propícias da natureza”, cheias de uma energia ao mesmo tempo misteriosa e portadora de perigo.

Quanto à etimologia da palavra *tragédia*, Calasso relata um mito que chegou ao mundo moderno por meio dos helenistas egípcios Eratóstenes e Nonos: Diôniso revelou o vinho ao camponês Icário, que o hospedara em Elêusis. O deus seduziu Erígone, a filha de Icário, e ordenou a este que circulasse pela Ática divulgando a videira e seu suco, como Triptólemo um dia fizera a mando de Deméter, a qual também em Elêusis descobrira aos homens o trigo e o pão. Certa vez, Icário bebeu com alguns pastores e estes acabaram por assassiná-lo, desconfiados de possíveis efeitos envenenadores do suco da videira. Enquanto agonizava, Icário lembrou-se de que certa vez tinha matado, de forma muito parecida a como o matavam agora, um bode que encontrara a comer as folhas de suas videiras. Além de matar o animal num acesso de fúria, Icário o tinha esfolado, vestido sua pele e improvisado uma dança em torno dos despojos, acompanhado por outros camponeses. Essa dança, segundo Calasso, está na origem da tragédia:

A propósito da origem da tragédia, todas as reconstruções acabam frente a uma última encruzilhada. Por um lado existe a frase de Eratóstenes: “Os habitantes de Icário dançaram então pela primeira vez ao redor do bode”. Assim, a tragédia seria a dança e o canto *ao redor* do bode. Por outro, existe Aristóteles, segundo o qual a tragédia era a dança e o canto *dos* bodes. Um vão e antigo litígio se repete há gerações em torno desta encruzilhada que não o é. “Quem quer mascarar-se de sátiro (de bode) deve antes matar um bode e arrancar-lhe a pele.” Eratóstenes e Aristóteles dizem portanto a mesma coisa, mas Aristóteles cancela a primeira fase, decisiva, do processo: a morte do bode. Assim, é Eratóstenes a quem devemos, juntamente com a primeira mensuração altamente aproximada da circunferência terrestre, uma definição altamente sóbria do processo do qual nasce a tragédia. Aí existem três fases: Icário mata o bode; Icário arranca o couro e infla uma parte da pele em forma de odre; Icário e seus amigos dançam ao redor do bode, pisoteiam o odre, vestem pedaços da pele do bode. Portanto, a dança *ao redor* do bode é, em simultâneo, a dança *dos* bodes. É como se um longo processo, complexo e obscuro, se reduzisse de repente, frente a nossos olhos, a poucos elementos, deteriorados mas capazes de libertar uma imensa força.³⁸

A forma da tragédia é essencialmente contraditória, diz Albin Lesky, pois esse primitivo culto dionisíaco acabou por tornar-se veículo do *Logos*: Diôniso uniu-se a Apolo com a incorporação dos mitos heróicos, que forneceram um enredo para a fúria do êxtase. Esse enredo, sobreposto ao ritual

³⁸ CALASSO, R. (1996), pp. 31-32.

originário de Elêusis, duplica a contradição pela idéia de que, nos eventos dos mortais à mercê dos deuses, o necessário é sempre diferente do bem. Mais do que os deuses, entra em ação uma figura mitológica diante da qual mesmo eles são impotentes: Ananke, a Necessidade, que Calasso define como “mais divina que os deuses”, figuração do “vínculo inflexível” a que tudo está subordinado; suas filhas são as três Moiras, figuras que correspondem ao destino de cada mortal, e suas mensageiras são as Erínias ou Fúrias.

Em relação ao mando inexorável de Ananke, a única diferença entre deuses e homens é que os primeiros são capazes de usá-lo em proveito de seus desígnios, enquanto aos mortais só cabe suportar-lhe os efeitos devastadores. Esse poder irresistível e impessoal não deixa de ter notável semelhança com a Vontade schopenhaueriana, e convém lembrar também que Freud denominou Ananke o “princípio da realidade”, as condições objetivas do Universo em tudo contrárias ao “princípio do prazer”, anseio humano de obter a felicidade. Ananke é esposa e irmã de Cronos, cuja lei os próprios habitantes do Olimpo sabem que não foi nem será jamais revogada. Tempo e Necessidade, o como e o porquê do Universo — ambos sem rosto, inacessíveis, insondáveis.

Junito de Souza Brandão, que considera a tragédia “uma liturgia e um verdadeiro apêndice da religião grega”, relaciona a utilização de algumas dessas figuras mitológicas no teatro ao propósito “educativo” dos autores, que colocavam em cena heróis praticando algum tipo de violência provocada pela *hybris* a fim de mostrar ao público a necessidade de não ultrapassar o *métron*, ou os limites à ação humana impostos pelos deuses, os quais, ofendidos pela ousadia do mortal, enviavam Áte ou as Erínias para destruir-lhe a razão e, em consequência, submeter a arrogância do herói e reconduzi-lo ao *métron*.

Em Homero, Áte é determinante nas ações humanas e os heróis enlouquecem por obra dos deuses. Áte personifica a loucura cega ou seu efeito sempre danoso. Como lembra Calasso, com o tempo seu nome passou a significar “ruína”. Áte é sempre uma interferência dos deuses que transtorna a mente humana. Também nas tragédias, ela estará muitas vezes por trás da loucura, seja esta causa ou castigo de atos insensatos dos heróis. Mas o mitólogo observa que os mitos dos heróis já são apenas a evocação de um tempo em que os deuses eram vistos e ouvidos. Essa observação serve para medir a distância entre a experiência da loucura na antiguidade grega e no mundo contemporâneo —, com Homero e as tragédias por estádio intermediário. Uma diferença fundamental entre os gregos do século V a.C. e o pensamento contemporâneo, diz Ruth Padel, é que naquele mundo o fato de ver deuses não era uma evidência de loucura, ou pelo menos não da loucura como considerada hoje,

quando o contato com as divindades é reputado alucinatório, porque elas não existem. Como resume a estudiosa: “Ver Diônisos era evidência de ver Diônisos. Isso podia significar loucura, não porque Diônisos não fosse real, mas porque ele era.”³⁹

Nietzsche localiza em Atenas o triunfo do *Logos* como poder falseador da experiência dionisíaca do êxtase. Em sua *Origem da Tragédia*, acusa Eurípides de degenerar essa forma dramática submetendo-a à opinião pública, garantindo para si próprio um lugar no “céu sem nuvens do favor público”. Tornando a tragédia compreensível pela exclusão do elemento dionisíaco, Eurípides expulsou dela a dimensão mítica. Na tragédia original, diz Nietzsche, o coro em êxtase era a voz da natureza incompreensível. O filósofo associa o coro da tragédia a Diônisos e ao irrepresentável das potências naturais. A realidade é só o coro, mas sua objetivação se daria por meio das “aparências apolíneas”, o enredo e a parte cenográfica do drama. A verdade profunda do Cosmo seria, portanto, irreduzível ao *Logos*. Como o transe místico e a loucura, próprios dos homens dionisíacos que, como Hamlet (as palavras ainda são de Nietzsche), “viram o terrível”. Conhecer os “poderes titânicos da natureza”, que os deuses olímpicos são apenas um véu a encobrir, só se consegue por meio do transe. Daí a importância da tragédia original como forma reveladora dessa realidade profunda e inacessível à razão.

Para Nietzsche, Sócrates, subordinando a realidade à “dialética do saber”, pela qual tudo pode ser aprendido e ensinado, criou o primeiro modelo do “otimismo teórico” que se tornaria dominante na civilização ocidental. Tornou-se, a partir daí, um “déspota da lógica”, pois seu ideal do homem teórico passou a excluir tudo o que não se enquadrasse na “ilimitada ilusão do otimismo”, tão contrária ao espírito trágico. Como os primeiros românticos, o filósofo defendeu a idéia de que, nos limites a partir dos quais a ciência se torna impotente, começa algo maior e mais profundo, que ele chamou “conhecimento trágico”:

Então é que a ciência, estimulada pela sua poderosa ilusão, progride irresistivelmente até aos seus limites, contra os quais se quebra e desfaz o seu otimismo latente e inerente à essência da lógica. Porque a periferia do círculo da ciência é composta de uma infinidade de pontos, e ainda que seja impossível conceber como é que todo o círculo poderia ser medido, o homem superior e inteligente, antes de chegar a meio da vida, fatalmente que atinge certos pontos da periferia, onde fica interdito perante o inexplicável.⁴⁰

Ao chegar a esses pontos o homem “vê, cheio de espanto, que a lógica também toma a forma curvilínea desses limites, e se enrola em si própria”. É nesse momento que se tem a visão de uma nova

³⁹ PADEL, R. (1995), pp. 10-11.

⁴⁰ NIETZSCHE, F. (1985), p. 115.

forma de conhecimento, o trágico, “de que (o homem) não pode suportar o aspecto, se não tiver o socorro da arte”.

Nietzsche detectou uma racionalização da tragédia — por definição, irracionalizável — já na “importância crescente dos requintes psicológicos e da *pintura* de caracteres” para os dramas de Ésquilo, cujas personagens passaram, em certo ponto, a abandonar a amplificação do mito para “agir individualmente por traços acessórios e matizes artificiais, pela precisão mais minuciosa de todas as linhas”. Essa espécie de psicologização do mito, que o esvazia de seu conteúdo original, respondia a uma “conveniente resolução terrestre” da dissonância essencial à tragédia antiga.

A decadência do trágico se completa em Eurípides, comparado por Nietzsche a Descartes, por ser apenas um “poeta que se faz eco de sua sabedoria consciente”, aceitando como verdadeiros os limites da personalidade. Tal “socratismo estético” foi, para o filósofo, uma intromissão empobrecedora, no espírito da tragédia, do “processo crítico” e da “cegueira racionalista”. Tudo ainda mais injustificável porque em sua visão “o problema da ciência não pode ser resolvido no domínio da ciência”.

Muita gente considera Freud mais escritor do que cientista. As qualidades de sua prosa são inegáveis, mesmo refratadas por traduções: clareza, elegância, economia de meios — um escritor clássico, enfim. Em muitas obras suas abundam citações de poetas, ficcionistas e dramaturgos. É tão patente, por exemplo, a influência de Shakespeare sobre o criador da psicanálise que Harold Bloom não hesita em chamar Freud “discípulo involuntário” do dramaturgo inglês. Também é certo que Freud buscou na tragédia grega a inspiração para muitas de suas idéias; basta citar, a propósito, sua formulação teórica mais conhecida, o complexo de Édipo, desenvolvida a partir da tragédia de Sófocles.

Reputado ele próprio, às vezes, como vítima por certo grau de insanidade mental, não se pode negar que Freud foi um dos homens que tiveram relação mais intensa e duradoura com a loucura. Não admira, pois, que um livro seu traga já no título certa ressonância do trágico: *Mal-estar na Civilização* retrata a condição humana como essencialmente contraditória. E não será casualidade que nesse livro Freud faça partir a discussão de considerações sobre o sentimento religioso, afinal diagnosticado por ele como sintoma neurótico. Na opinião de Freud, “é melhor” chamar Destino às normas do Universo que, em regra, contrariam os impulsos humanos em direção à felicidade — o

“princípio do prazer”. O sofrimento é mais comum que a felicidade, diz, e ameaça o indivíduo a partir de três direções: a fragilidade do corpo humano, o mundo externo e a relação com os outros homens.

Quanto ao último aspecto, a civilização exige que se imponham limites à “hostilidade natural” entre os indivíduos. Nesse processo, o medo à autoridade, que inicialmente faz cada um renunciar aos instintos violentos, acaba gerando um sentimento de culpa. A necessidade de subordinar-se ao “princípio da realidade” leva os indivíduos ao desenvolvimento de defesas psicológicas; entre elas, em casos agudos de incompatibilidade do ego com a realidade, esta passa a ser considerada como inimiga. Quem se desavém com a realidade fantasia um mundo alternativo, a fim de sobreviver na ilusão de uma felicidade atingível. A religião é considerada por Freud uma saída natural para quem se recusa a admitir o império de Ananke. Outra seria a arte, e ambas são diferentes do conhecimento científico, estritamente comprometido com o princípio da realidade.

Freud considerava as religiões como delírios coletivos. Uma forma de loucura, enfim, porém loucura inevitável para grande parte dos homens incompatibilizados com a realidade. Se a civilização restringe os impulsos agressivos e eróticos, a contradição entre o fato de senti-los e a proibição de externá-los torna inviável a felicidade, que por princípio é objetivo da vida de todo indivíduo: o sentimento de culpa ainda poderia ser ocultado da autoridade externa, mas fugir a seu império se torna impossível quando ele se encastela no interior do próprio sujeito. Assim, a civilização obriga o indivíduo a trocar a proteção contra ameaças externas por outra ameaça mais tirânica (o superego), porque introjetado e, *ipso facto*, iniludível. O superego é um pai repressor instalado na própria alma; vale dizer, um deus.

A “fatal inevitabilidade” do sentimento de culpa na estrutura familiar é, segundo Freud, simbolicamente atenuada pela “proteção” de uma divindade – pai hipertrofiado – contra o simples absurdo do destino. Mas o preço dessa proteção é muito alto, pois ela faz crescer o sentimento de culpa até “alturas difíceis de suportar”. Portanto, a condição humana é essencialmente contraditória e, assim, trágica — o que faz a ascendência dramática do complexo de Édipo ficar mais longe de parecer casual.

Já em Homero se encontram os primeiros casos de loucura da literatura ocidental. É na *Ilíada* que a loucura tem seus parâmetros definidos. Ruth Padel observa que a palavra homérica Áte ainda está no centro dos casos de loucura tematizados nas tragédias, que são muitos. A estudiosa menciona a existência de toda uma tradição crítica em torno dessa palavra, mas admite que, na procura de seu

significado primitivo, não se pode retroceder além de Homero. Nele, Áte aparece pela primeira vez, estando fora de questão sua origem mitológica.

Na epopéia homérica, a loucura é sempre “mandada” ou “dada” pelos deuses. Essa idéia persiste na tragédia, mesmo na de Eurípides, em que a “mania imprudente” do herói ainda é *theoten*, “do deus”. Segundo Padel, é certo que a concepção de *theia mania* (“loucura divina”) era um pensamento comum na época de Homero, e provavelmente bem antes. O tema não é privilegiado na épica, em comparação com sua centralidade nas tragédias, pelo fato de a loucura ser considerada pelo poeta como oposta às ações heróicas. Mesmo assim, no tempo de Homero a *theia mania* provavelmente existiu como um conceito bastante complexo, motivo pelo qual, ainda que de maneira “oclusa” no texto da épica, sua força “não está completamente ausente” dele.

A *theia mania* não é uma explicação fechada e exclusiva para os transtornos mentais. Já na *Ilíada* predomina uma concepção contraditória da natureza humana: ao mesmo tempo, os heróis podem ser responsáveis por atos resultantes de sua *hybris* e culpar Áte ou as Erínias pelo turvamento de suas idéias. Essas figuras, Áte e as Erínias, estão sempre a serviço de Ananke, a Necessidade, ou dos deuses.

Em geral, é a intervenção dos deuses que causa “desempenhos insólitos” da parte dos heróis, sejam atos valorosos e sobre-humanos ou desvarios. Em Homero, a palavra “mania” define o furor dos guerreiros, não só a loucura. É, por exemplo, Palas Atena que infunde às tropas gregas esse furor, no Livro IV da *Ilíada*:

(...) outros insta a gázea Palas,
Fuga, Terror, Discórdia sitibunda,
Parenta e amiga do sangüíneo Marte,
(...)
Esta, ao passar aqui e ali semeia
Raiva homicida, mestos ais dobrando.⁴¹

Mas é esta fala de Heitor a Polidamas que exemplifica a concepção predominante da loucura em Homero:

Sabes tu que opinar melhor podes:
Se falas sério, a mente o céu turvou-te.⁴²

⁴¹ HOMERO — *Ilíada*. Tradução de Odorico Mendes. São Paulo, W.M. Jackson Editor, 1952, p. 67.

⁴² Idem, p. 210.

Debra Hershkowitz observou que na épica homérica o vocabulário referente à loucura é pouco mencionado pelo narrador: quem o emprega são principalmente as personagens, sejam elas deuses ou mortais. Frequentemente essas palavras que definem comportamentos anormais são usadas em sentido pejorativo (o que também acontecerá nas tragédias), e seu contexto mais comum é o campo de batalha. Muitas vezes é definida como “louca” uma ação extrema, considerada pelo ponto de vista da personagem que a presenciou. Hershkowitz também registra que os termos da loucura são usados para “marginalizar” as personagens, situando-as fora dos limites da normalidade, mesmo que se refiram a deuses.

A loucura, na épica homérica, não é uma doença, mas uma condição transitória: os heróis não adoecem, são tornados loucos pelos deuses e voltam à normalidade quando já estão cumpridos os desígnios divinos. Também essa regra é observada na tragédia ática, em que a mudança mais visível é a insistente referência aos termos que descrevem a loucura, conforme demonstra Ruth Padel, para quem os poemas de Homero, e mais especialmente a *Ilíada*, são o “primeiro modelo teórico da loucura” no ocidente. Um modelo que será reformulado séculos mais tarde pelos dramaturgos áticos, mas do qual permanecerá intacta a idéia dos heróis submetidos à vontade arbitrária dos deuses, por sua vez subjugados ao “vínculo inflexível” de Anankê. O próprio Ésquilo teria dito que suas tragédias não eram mais do que “migalhas” do banquete homérico.⁴³

Mas é na *Eneida* de Virgílio, epopéia tardia, que se encontra uma descrição mais substantiva do que acontece com alguém possuído pelos deuses. No livro VI, Enéias vai consultar a Sibila, profetisa de Cumas; logo que esta, diante das portas do templo, diz estar sentindo a presença de Apolo, seu rosto e seu aspecto mudam: os cabelos ficam em desordem, o peito arqueja, ela tem “o coração intumescido pelo furor sagrado”; seu corpo parece maior e sua voz soa como algo inumano. Rebelde à possessão, ela se debate freneticamente e “procura sacudir de seu peito o deus poderoso”, mas é dominada e oprimida. Quando o furor divino a abandona, sua “boca enraivecida” afinal se acalma.⁴⁴

A idéia de possessão (mais próxima da versão apolínea que da dionisíaca) é tema de um diálogo de Platão, o *Fedro*. Nele, Sócrates defende a loucura como um sinal divino e informa a seu interlocutor ser comumente assaltado por manifestações daquele tipo.⁴⁵ Refutando um discurso de Lísias, Sócrates diz que “muitos dos nossos bens nascem da loucura inspirada pelos deuses”. Como

⁴³ Segundo Atênaios, citado por Mário da Gama Kuri na introdução à tradução da trilogia de Orestes.

⁴⁴ VIRGÍLIO. *Eneida*, pp. 11-112.

exemplos dessa loucura, cita as profetisas de Delfos (santuário de Apolo) e as sacerdotisas de Dódona (onde se situava o carvalho de Zeus), a Sibila, o arrebatamento amoroso e a inspiração poética. Em tais ocasiões, diz Sócrates, enlouquecer não é opróbrio, mas honra, pois a loucura divina é superior à sabedoria humana e deveria ser encarada como um favor.

Mas Sócrates também menciona a loucura como doença, deixando claro que havia, nos casos comuns de desvario, razões para o desprezo mencionado anteriormente. Refere-se também à loucura causada por Áte e pelas Erínias, embora de forma oblíqua: “essas doenças, esses flagelos terríveis (...) em consequência de antigos ressentimentos, vindos não sabemos de onde”. E, significativamente, deixa de lado Diônisos para destacar apenas Apolo, deus da inteligência regida pelo metro. Essa ambigüidade em relação à loucura, ao que parece, não existia nas narrativas mitológicas, quando alguém sempre enlouquecia por castigo divino ou por ter recaído na *hybris*, transgredindo o *métron*.

Na definição socrática do homem como essencialmente contraditório, não será demais apontar uma bem antiga antecipação da teoria psicanalítica. Cada homem, diz Sócrates, é o cocheiro de uma atrelagem (a alma) puxada por dois cavalos de naturezas opostas: o dos deuses, “de boa raça”, e o “dos outros seres”, que são cavalos “mestiços”. Os primeiros puxam na direção do mundo superior, afeto à pureza das idéias; os outros procuram manter a alma presa ao mundo fenomênico.

A criação poética movida pela inspiração divina – porém, destacando Diônisos em vez de Apolo – é também defendida por Aristófanes, em sua comédia *As Rãs*, na qual o privilégio de voltar ao mundo dos vivos é concedido pelo deus do vinho a Ésquilo em detrimento de Eurípides. É que, apesar de já se notar nas tragédias esquilianas certa apolinização, o autor de *Prometeu Acorrentado* está bem distante da racionalização quase completa de Eurípides, amigo de Sócrates e discípulo de Anaxágoras.

1.2. Loucos de Deus

A idéia de loucura como possessão é anterior à Grécia e bastante comum no mundo antigo. Existem, segundo Luzia de Maria, registros a respeito em escritos sumero-babilônios, nos quais a palavra *mahhu* designa um tipo de sacerdote capaz de decifrar oráculos quando em estado de delírio, mas também significa “desvairado”. A estudiosa demonstra que também no Antigo Testamento estão associados o delírio profético e a loucura; ela toma como exemplo o caso de Saul, segundo rei de Israel, narrado no livro bíblico de Samuel. Na história de Saul, diz, fica evidente “o relacionamento dos transtornos mentais com a idéia de castigo divino, derivativo (*sic*) da presença no espírito humano

de forças sobrenaturais, geralmente compreendidas como espíritos maus ou demoníacos”; e não só isso: estando Saul atormentado por um espírito maligno, é-lhe prescrito nada menos que um tratamento musicoterápico, os sons da harpa de Davi, que de fato conseguem aliviá-lo.

Observando a história de Saul pelo ângulo da psiquiatria, a personagem apresenta sintomas paranóicos. Tudo começa quando os anciões de Israel pedem a Samuel, mistura de juiz e profeta designado diretamente pelo próprio Iaweh, que constitua, com sua autoridade, “um rei, como têm todas as nações”. Samuel estava velho e o povo de Israel queria um rei “secular”, como hoje se diria. Samuel orou a Deus, que lhe mandou atender aos israelitas. A escolha recaiu sobre Saul, que, na definição de Luzia de Maria, cedo demonstrou “uma predisposição para o contágio psíquico em situações de êxtase coletivo”. A estudiosa chama atenção para o fato de que a palavra hebraica para “desvairar” (*sic*) era a mesma para “atuar como um profeta”. Ela relata que, confrontando várias traduções da Bíblia, encontrou algumas que vertem o mesmo trecho como “e Saul profetizava dentro de casa” e outras como “e Saul delirava dentro de casa”. Esta última versão é consignada na *Bíblia de Jerusalém*; os organizadores dessa tradução esclarecem, na introdução aos livros proféticos, que o verbo derivado da palavra hebraica *nabî* pode significar “chamar, anunciar” ou “delirar”.

Luzia de Maria menciona uma passagem que evidencia a semelhança entre a idéia hebraica de loucura e aquela predominante em Homero e nas tragédias: “Tendo-se retirado de Saul o espírito de Jeová, atormentava-o um espírito maligno da parte de Jeová.”⁴⁶ Da parte de Jeová: então, a loucura é causada por Deus com a mesma lógica dos olímpicos atingidos pela *hybris* dos heróis. “A quem Deus quer destruir, primeiro enlouquece”.

Os sintomas de Saul são claramente paranóicos quando ele, depois de afeiçoar-se a Davi, principalmente pelo fato de este acalmar seu espírito ao som de uma harpa, é tomado de uma inveja irracional do rapaz e tenta matá-lo de várias maneiras. Luzia de Maria lembra que as crises de Saul, os momentos em que ele é atormentado pelo espírito maligno, coincidem com as fases de maior tensão emocional. Para resumir, a estudiosa enxergou no comportamento do rei hebreu “sintomas de debilidade mental progressiva”.⁴⁷

⁴⁶ Ou, na tradução do poeta Moacir Amâncio: “E o espírito do S’nhor se retirou de Saul e o assombrou um mau espírito do S’nhor.” Em *O Olho do Canário*. São Paulo; Musa Editora, 1997, p. 31.

⁴⁷ Convém acrescentar que a idéia de possessão chega até o Evangelho, no qual, para citar apenas uma passagem, Jesus expulsa espíritos malignos de dois homens furiosos nas proximidades de Gádara, permitindo depois aos demônios apossarem-se de uma vara de porcos que se precipitam no mar (Mt, 8, 28-34). Várias passagens do Novo Testamento relatam episódios semelhantes.

Há registros da existência de videntes e profetas entre os povos vizinhos de Israel desde cerca de 2.000 anos a. C.. Manifestações desse tipo eram comuns nas grandes religiões do mundo antigo, em tudo semelhantes aos “extáticos turbulentos” que formavam “confrarias de inspirados” falando em nome de Iaweh, os quais aparecem em várias narrativas do Antigo Testamento. Um caso particular de êxtase profético é relatado em Biblos, segundo os organizadores da *Bíblia de Jerusalém*, no século XI a. C.. O tipo de vidente que aparece nas narrativas bíblicas mais antigas aproxima-se bastante dos possessos de Apolo e Diônisos, especialmente dos últimos, pelo costume de entrar em transe coletivo inspirado pela música; às vezes, também, assumiam “comportamentos estranhos que podem passar por estados psicológicos anormais”. Nos profetas cuja mensagem é conservada em forma de texto pela tradição bíblica, são mais importantes a ação e as palavras do que as manifestações gestuais.

Segismundo Spina encontra em vários idiomas indo-europeus um percurso semelhante para a palavra original *vate*, associando sempre a idéia de poesia às de profecia e êxtase místico:

O *vate* (...) sempre esteve envolvido por um halo de encantamento, de magia, de fascinação. Trata-se de uma palavra ítalo-céltica, que tem o sentido fundamental de *adivinho*. No irlandês, *fáith* é o poeta, como no velho inglês *wód* é o canto; e no antigo islandês, a mesma Palavra *vate*, *ódr*, significa “possesso, inspirado”. Entre os povos nórdicos é mais patente o caráter mágico da pessoa do poeta. (...) Na mitologia dos Edas, o poeta só se torna iniciado no seu ofício depois de beber o *met*, bebida preparada com o sangue de *Kvasir*, criatura detentora de toda sabedoria.⁴⁸

Padel menciona uma carta de São Paulo (Rom, 9) para conjecturar sobre a possível herança trágica do cristianismo. Ela avalia que a religião cristã ao mesmo tempo intensificou e suavizou a idéia trágica de loucura causada pela divindade. Intensificou, pela idéia assustadora de que Deus podia “endurecer o coração” de um homem para induzi-lo ao pecado que Ele mesmo deveria punir depois. Sabe-se que o Deus do Novo Testamento é menos irascível que o daqueles tempos em que ainda o chamavam Iaweh, mas pelo menos nesse aspecto seu comportamento mudou pouco: também no citado episódio da loucura de Saul, Ele enviava a loucura que era ao mesmo tempo causa do pecado e punição. Como na trilogia de Ésquilo baseada no mito de Orestes, na qual o próprio Apolo induz o herói a matar a mãe, transformando-o em instrumento das Erínias (em *Agamêmnon*); depois, em *Eumênides*, é o mesmo deus que oferece ao herói a oportunidade de purificar-se do matricídio.

Na opinião de Padel, a insegurança do homem diante dos deuses incorporou-se à visão cristã do mundo por meio de São Paulo. Mas é bom lembrar que o Iaweh do Antigo Testamento é tão ciclotímico quanto os deuses gregos e seu modo de agir não é muito diferente, como demonstra o

⁴⁸ SPINA, S. (1982), p. 11.

episódio de Saul. Mais assustador seria o deus de Pascal e Kierkegaard, inacessível e silencioso. A respeito disso, é significativa a insistência de Marilena Chauí no adjetivo *trágico* para qualificar a cosmovisão de Pascal⁴⁹; o *Deus absconditus* do jansenista não pode ser considerado tão diferente de Anankê, pois, não se manifestando no mundo e não se revelando ao homem, acaba despojando-se da personificação e da racionalidade que, em princípio, tornam-no diferente da potência sem rosto que é Necessidade.

A justificativa de Paulo para o estranho comportamento da divindade — induzir ao pecado e depois castigá-lo — é que “todas as coisas são de Deus” e Ele é insondável, ou seja, está além da inteligência e da compreensão.

O apóstolo enfatiza em outras cartas a idéia de que ser cristão é ser louco, estar num plano que não pode ser compreendido pelos homens normais. Na primeira epístola aos Coríntios, ele afirma que “a linguagem da cruz é loucura” para os que não crêem, e que “o que é loucura de Deus é mais sábio do que os homens”. Esse distanciamento proposto por Paulo da “sabedoria deste mundo” é atualizado nos Atos dos Apóstolos, que relatam a comunidade dos primeiros cristãos como dominada pelas manifestações do Espírito Santo. De certa maneira, pode-se dizer que o cristianismo primitivo “democratizou” o transe da Sibila.

1.3. Dramas áticos

O deus grego mais freqüentemente associado à loucura é Diônisos. Sua presença significa sempre arrebatamento, transporte da mente para um plano diferente, subversão do cotidiano. É principalmente quanto a ele que a presença da divindade se associa ao “excesso”, àquilo que transborda os limites da normalidade. E porque a ruptura da ordem destrói os interditos, sempre houve grande resistência ao culto dionisíaco; em pleno século VII de era cristã, como informa Lesky, uma decisão da Igreja proibia, entre outros resquícios de rituais pagãos, que se invocasse o “abominável Dioniso” ao pisar as uvas para obter o suco do qual se fazia vinho. Junito de Souza Brandão menciona registros arqueológicos do culto ao deus do vinho quase um milênio antes de Homero; apesar disso, diz, esse culto demorou a penetrar na cultura grega por ser incômodo politicamente, não só devido ao extravasamento que o caracterizava — e fazia, por exemplo, as mulheres aderirem a ele em peso como oportunidade de fugir a sua condição submissa —, mas também pelo fato de sua origem ligar-se aos

⁴⁹ Na introdução do volume correspondente da coleção *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

camponeses e não à aristocracia olímpica. Preferia-se um deus solar como Apolo, afim ao espírito hierárquico da sociedade.⁵⁰

Antes de Diônisos os deuses já provocavam a loucura nos homens. O primeiro episódio desse tipo está relacionado justamente ao nascimento desse filho de Zeus com Sêmele, uma mortal. Enciumada, Hera enviou o moscardo Oistros para atormentar Ino e Átamas, pais adotivos de Diônisos. O casal, enlouquecido, matou seus dois filhos: Ino jogou o menor num caldeirão de água fervente e em seguida, com o cadáver da criança, lançou-se ao mar; Átamas matou o mais velho com uma lança por confundi-lo com um veado. Essa vingança de Hera, mencionada no *Prometeu Acorrentado*, é citada por Padel para introduzir a idéia de que a loucura, na mitologia, era sempre concebida como uma invasão do corpo e da mente, algo vindo “de fora”.

Hércules, outro filho bastardo de Zeus, desta vez com Alcmena, é o maior exemplo de transgressão do *métron*, da sucumbência do herói à *hybris*. Antes de tornar-se um imortal, conheceu a escravidão e a loucura. Foi tomado por Lyssa (também chamada Anóia, que literalmente significaria “privação da mente”), fragilizando-se a ponto de ser assassinado por uma mulher desarmada, ele que fora o flagelo dos monstros. A demência, antes, fizera-o matar os próprios filhos. Mas o louco mais completo é Orestes. O mito desse herói, tematizado por Ésquilo e por Eurípides, é um marco na história da substituição das divindades ctônicas femininas pela linhagem patrilinear de Zeus e Apolo. Isso porque, para as Erínias, a morte de Agamêmnon era uma questão sem importância, mas para o patriarcado olímpico era um crime abominável. Explica-se: as Erínias personificam uma vingança “automática” da Necessidade em casos de crimes praticados por consangüíneos das vítimas. Daí Apolo, personificando a justiça racional da pólis, mandar por meio de seu Oráculo que o herói matasse a mãe e o amante desta, Egisto. Mas o matricídio é sujeito à vingança das Erínias; então, as Fúrias passam a atormentar Orestes, que acaba purificado por Apolo e inocentado no tribunal ateniense com o famoso voto de Minerva.

Ruth Padel intitulou seu livro sobre as tragédias gregas a partir de uma frase latina: *Quem vult Deus perdere, prius dementat*. Essa frase, provável tradução de um pensamento grego, é tomada por Padel como síntese do espírito das tragédias, cujo tema seria, por excelência, a indagação sobre a origem do impulso humano de autodestruição. Padel coloca a loucura como elemento central por meio do qual a tragédia buscou a resposta. Nesse sentido, é provável que o destaque dado ao tema nos grandes dramaturgos áticos seja um resquício da origem da forma teatral nos rituais dionisíacos.

⁵⁰ BRANDÃO, J. S. (1999), pp. 113-140.

O estudo de Padel demonstra que a idéia trágica de loucura descende da figuração homérica de Áte, sempre associada a um *dano* muito além do prejuízo mental, pois arruína a vida e o ser de todo indivíduo com a mente transtornada. Áte está sempre a serviço de um deus: “A idéia de que os deuses controlam os negócios humanos, não necessariamente de forma agradável ou para o nosso bem, é basicamente grega”.⁵¹ Essa concepção da vida humana é expressa pelo Corifeu, encerrando o *Rei Édipo*, de Sófocles: “(...) ninguém, sendo mortal, pode considerar-se feliz, antes de ter chegado, isento de desgraças, ao último dia de vida”.

O transtorno mental é o principal instrumento dos deuses para intervir nos eventos humanos. Nas tragédias, essa interferência é freqüentemente mencionada pelas personagens; veja-se, por exemplo, o que diz Apolo a Orestes numa cena de *Eumênides*:

(...)

pois fui eu mesmo, e mais ninguém, que te induzi
a ferir mortalmente a tua própria mãe.

Também é uma deusa que se revela causadora do transtorno de Ajax, protagonista da peça de Sófocles. Diz Atena:

Fui eu que sumi os seus olhos no desvario e os fiz voltarem-se contra o rebanho, contra as reses e os despojos (...) Apresso, então, os delirantes ataques da sua loucura: empurro-o para dentro de um limitado cerco de males.

E na *Medéia*, de Eurípides, o apelo à razão traz em si uma reminiscência da mesma idéia, nesta fala do coro:

(...) Vem, então,

luz nascida de Zeus, fá-la parar,
detém-na, expulsa em tempo lá de dentro
a miserável Fúria sanguinária
entregue à sanha de gênios malignos.

Sete séculos depois do auge da tragédia grega, no 30º dos *Diálogos dos Mortos*, de Luciano de Samóstata, ainda repercute a concepção de um comportamento determinado pelos deuses na pergunta de Sótrato a Minos: “Tudo o que pratiquei em vida, pratiquei voluntariamente ou foi a Moira que teceu para mim?”. A resposta de Minos não deixa dúvida: “A Moira, evidentemente.”

Também é nas tragédias que se formula pela primeira vez, segundo Padel, a idéia do louco como um pária, tão recorrente até hoje na percepção ocidental da loucura. Além das noções de dano e escuridão, também a de errância é associada à perturbação mental na tragédia. Ela existe desde a época

⁵¹ PADEL, R. (1995), p. 7.

do *trágico* filósofo Empédocles, como demonstra este fragmento citado por Padel: “Agora também sou um fugitivo de deus./ Um andarilho, que se fiou na louca porfia.”

Segundo Padel, a loucura nas tragédias é caracterizada como “estrangeira”, sempre concebida como invasão. O que melhor figura essa invasão é aquele moscardo Oistros. A loucura é algo que vem do exterior — ou seja, da parte dos deuses — e invade o corpo e a mente. Padel observa que esse “outro no eu” é frequentemente personificado e múltiplo, como as Erínias, e principalmente feminino. Como Lyssa, que representa a loucura no *Héacles* de Eurípides, aparentemente assimilando numa só figura as Fúrias e as górgonas, com sua cabeleira de serpentes. Uma visão do horror e da alteridade, associando a loucura ao inominável, ao desconhecido. Sua aparição ao herói, tal como descrita por Padel, lembra nitidamente o tipo de alucinação que comumente se associa a um quadro paranóico.

É possível perceber um desenvolvimento “psicanalítico” nas tragédias. Como notou Isaías Pessotti, Áte passará aos poucos a designar o castigo e a ruína devidos ao comportamento errado da personagem. Especialmente em Eurípides, cujos retratos da loucura hoje correspondem a situações clínicas bem definidas, sendo o mais incontestável o caso de Orestes, para Pessotti um “nítido quadro de psicose paranóica”. Dando o balanço da teoria “involuntária” dos trágicos a respeito da loucura, Pessotti afirma que no conjunto todos a concebem como “desequilíbrio, destempero, exacerbação”.⁵²

Desde a loucura profética de Cassandra, em *As Troianas*, de Ésquilo, o conceito de insanidade mental passa por uma evidente transformação. Se, em *Prometeu Acorrentado* Ino e Átamas enlouquecem por obra de Hera, o Ájax de Sófocles já é responsável, devido à *hybris*, pela perturbação provocada pela deusa. Mas é em Eurípides que a loucura chega bem perto de uma concepção mais racional; suas personagens insanas se assemelham às descrições atuais do que seja uma mente perturbada: Medéia e Fedra enlouquecem movidas por paixões amorosas, sendo na segunda claramente destacada a importância da pulsão sexual, e Orestes apresenta um quadro psicopatológico envolvendo, segundo Pessotti, conflitos simultâneos hoje classificados como sublimação, projeção, deslocamento e formação reativa. Orestes é provavelmente a personagem teatral mais complexa antes de Hamlet.

A diferença é que a loucura aparecia mas não tinha tanto destaque nem era nomeada por um vocabulário específico. Em Eurípides, o conflito psicológico é posto em primeiro plano. É evidente que em suas peças ele procurou compreender racionalmente a loucura, distanciando-se da visão puramente mítica e, portanto, da idéia de que o transtorno mental era sempre mandado pelos deuses.

⁵² PESSOTTI, I. (1994).

Os conflitos de Fedra, Medéia e Orestes são interiores, embora os deuses possam interferir para agravá-lo. “O homem de Eurípides se move num mundo contraditório, em busca de alguma quimérica ordem interior”, escreveu Pessotti, acrescentando que os conflitos humanos, nesse dramaturgo, “resultam necessariamente de forças naturais, próprias dos mortais”. É evidente que Pessotti, um historiador da psiquiatria, está mais interessado por Eurípides do que pelos dramaturgos menos “científicos”. Seja como for, é inegável que tem razão ao destacar o fato de ser o tema de Eurípides, por excelência, a oposição entre o “caráter coercitivo da paixão” e a racionalidade das normas sociais. No *Hipólito* a associação entre a repressão do desejo sexual e o enlouquecimento de Fedra desmonta qualquer objeção à idéia de que a psicanálise tenha antecedentes na tragédia. Medéia, por sua vez, é uma louca inteligentíssima que, no quadro nosológico de Esquirol seria, talvez, chamada “monomaníaca”: perdeu o bom senso e o equilíbrio emocional, mas não o uso da razão. Por isso é capaz da dissimulação necessária à concretização de sua vingança. Em *As Bacantes*, a mais escandalosamente delirante de todas as tragédias, é diagnosticado por Pessotti um quadro clínico preciso no comportamento de Agave, mãe de Penteu, unida às outras mulheres num transe no qual seu filho acaba despedaçado. Para Pessotti, assim como Medéia, Fedra e Orestes são casos típicos, respectivamente, de melancolia, mania e paranóia, Agave exemplifica “um perfeito surto psicótico, um retrato da esquizofrenia”.

Já foram mencionados aqui os *Diálogos dos Mortos*, de Luciano de Samóstata, obra do século II na qual a idéia do comportamento determinado pelas Moiras ainda aparece intacta. Debra Hershkowitz mostra que anteriormente, nas épicas romanas, a loucura trágica havia sido “recontextualizada” e ganhara destaque, transformando-se num tema fundamental do gênero épico, o que não acontecia em Homero. É importante citar, mesmo que de passagem, o trabalho de Hershkowitz, porque normalmente os estudos sobre a loucura deixam um hiato entre a Grécia e a Idade Média, saltando da tragédia para Foucault como se o tema tivesse sido esquecido por dois milênios. Seu livro veio, portanto, preencher uma importante lacuna. E a estudiosa afirma que na *Eneida* de Virgílio e na *Guerra Civil*, de Lucano, a oposição entre loucura e sanidade é fundamental para a compreensão do enredo. Essas epopéias tardias transformaram a loucura trágica em algo “caracteristicamente épico”, e a *Eneida* inaugura uma trilha em que a intensidade e o caráter excessivo da loucura cresce de poema para poema: da obra de Virgílio para *As Metamorfoses*, de Ovídio; desta para a *Guerra Civil*, e desta para a *Tebaida*, de Estácio. Nessa trilha, a loucura “não só se transforma em elemento vital na ação da poesia épica, mas também, no nível metapoético, torna-se uma

importante fonte de energia criativa”. Enfim, diz Hershkowitz, os sucessores de Virgílio na épica romana expandiram o campo temático daquilo que Horácio chamou *amabilis insania*, dando uma função positiva, no campo da criação poética, ao desvario, e colocando a poesia no campo da inspiração tal como concebida por Platão.⁵³

1.4. Inquisição e loucura

Na Idade Média houve um retorno à explicação mitológica da loucura, no entanto revestida de argumentação tomista e agostiniana. Segundo Pessotti, a subordinação da loucura às idéias religiosas é dominante durante o Medievo, o que se explica pelo imenso poder da Igreja naquele período, aspirando tornar-se o discurso único e mantendo-se nessa posição, uma vez conquistada, durante séculos. No ano de 156, Policarpo de Esmirna já explicava a tendência dos homens ao mal como resultante da presença do demônio na alma. Irineu, bispo de Lyon, racionava numa linha claramente aristotélica: se o Universo é obra de um deus racional, o demônio é o desorganizador, o espírito que procura induzir os homens ao pecado, ao paganismo, à bruxaria e à heresia.

Santo Agostinho reformulou toda a demonologia, cuja idéia de possessão explicaria os acessos de loucura, postulando que o mal é simplesmente a ausência do bem. Defendia, portanto, que o homem tem livre-arbítrio, mas devido a sua fraqueza acaba escolhendo o erro, dependendo inteiramente da graça divina, pois, para evitá-lo. O bispo de Hipona atribuíu até mesmo acidentes naturais à intervenção do demônio. A partir dessa visão, qualquer indivíduo reputável como herege passava a suspeito de possessão. A importância do demônio cresceu enormemente no contexto de uma fé que exigia rigorosa disciplina mental. Tudo que fugisse à ortodoxia começou a ser associado a manifestações diabólicas. Assim, Irineu e Justino Mártir de Samaria fundamentaram a inclusão da bruxaria, da interpretação de sonhos e da astrologia no rol de comportamentos resultantes do contato com espíritos malignos. O exorcismo começou a ser sugerido como forma de combater a possessão diabólica.

No século V, torna-se mais forte a associação entre visões, fantasmas e forças diabólicas. Estava aberto um caminho que mais tarde levaria à queima de mulheres acusadas de bruxaria

⁵³ Como se sabe, essa noção de poesia “inspirada” esteve no centro da visão romântica do fenômeno literário e chega até o século XX, principalmente para ser combatida pelos partidários do objetivismo triunfante na teoria literária a partir dos anos 50.

simplesmente por serem históricas, psicóticas ou simplesmente ignorantes e crédulas a ponto de verbalizar idéias supersticiosas. Da idéia do sexo feminino como tentação, necessária à justificação do ascetismo católico, transita-se para a de bruxaria, tudo baseado na Patrística e na Escolástica. Admissões da *Summa Theologica*, segundo Pessotti, foram usadas como fundamento para os autos-de-fé; uma delas atribuía aos demônios o conhecimento da natureza, de que lhes advinha grande poder sobre o homem; outra definia o éter como sendo sua morada, o que autorizaria alguém a pressenti-los com base apenas na “verdade” de que existiam imaterialmente.

Começaram a surgir, face ao predomínio da concepção demonológica, obras destinadas a tornar reconhecível a presença do Diabo. A mais famosa delas foi o *Malleus Maleficarum*, escrito por dois inquisidores, livro que, secundado por vários manuais de exorcismo, ajudou a tornar cada vez mais abrangente o conceito de possessão diabólica, o qual passou a incluir qualquer pregação herética, encantamentos ou simplesmente condutas estranhas. Enfim, o mundo medieval se encheu de demônios, e ainda no final do século XVI John Wier escrevia um livro estabelecendo a hierarquia dos espíritos malignos, demonstrando uma imaginação mais delirante que a maioria das manifestações psicóticas. Ler sobre sua *Pseudomonarchia Daemonum* traz imediatamente à lembrança a ironia de Erasmo de Roterdã, dirigida, mais de meio século antes, contra os teólogos que “descrevem com minúcia o Inferno, como se aí houvessem passado anos”.⁵⁴ O livro de Wier, que segundo Pessotti foi visto por alguns inquisidores como “incentivo aos cultuadores do demônio”, divide esses seres malignos em 6.666 legiões, cada uma delas composta por 6.666 diabos, o que dá um total de 44.435.556 deles, “bem treinados e capazes de se deslocarem a qualquer local em brevíssimo tempo”.

Essa multiplicidade de demônios tornou fácil atribuir à relação com um deles grande variedade de comportamentos pouco comuns. Como os loucos não agem de maneira muito previsível, tornaram-se logo vítimas constantes e preferenciais, e a loucura passou a ser considerada não uma doença, mas evidência de possessão. Mesmo entre os médicos arranjam-se formas de subordinar a visão organicista da loucura ao dogma da possessão. Possesso poderia ser alguém por apresentar impotência seminal ou por ouvir uma voz interior e ser assaltado por terrores.

Sintomas milenarmente conhecidos como histeria, melancolia, mania, depressão ou ansiedade passaram a indicar a presença do demônio, e a demonologia popular ramificou-se a ponto de tornar-se quase acadêmica, preocupada em justificar-se com argumentos médicos e denotar objetividade. Nesse contexto, exorcistas e teólogos especializados em demonologia passaram a ter grande autoridade e

⁵⁴ ERASMO (1973), P. 105.

autonomia na definição de critérios diagnósticos e terapêuticos para uma variedade quase ilimitada de quadros clínicos, não só mentais como, também, simplesmente orgânicos. Segundo Pessotti, a consolidação desse tipo de pensamento ocorreu até os séculos XV e XVI, quando foram publicados importantes manuais, como o *Malleus Maleficarum*, reunindo séculos de teoria e prática do exorcismo.

O *Malleus* foi escrito em 1484 e destinava-se a instruir inquisidores e o clero em geral na identificação de casos de possessão e culto ao diabo e na lida com eles. O livro postula a origem demoníaca de quase todas as formas de comportamento “aberrante” ou “indecente”, considerando que o domínio do Diabo “fica claro no caso dos loucos”. Seus autores não se ocupam especialmente da loucura, mas quando a mencionam é para vinculá-la ao Maligno.

Essa maneira de pensar influenciará poderosamente as concepções posteriores da loucura. Na opinião de Pessotti, esses teóricos medievais “reeditam” e “corrompem” a visão grega da loucura. A concepção demonológica exclui as paixões da etiologia da loucura, negando que elas façam parte da natureza humana e postulando que os homens devem evitá-las. Os médicos perdem espaço, no tratamento da loucura, para os exorcistas, pois estes são homens santos e, ao contrário daqueles, conhecem as artimanhas do Inimigo. Os autores do manual recorrem a Santo Tomás e a uma “anatomofisiologia cerebral *ad hoc*” para ampliar o campo das práticas exorcistas. Consideram que o demônio, e não apenas os efeitos de sua ação, está presente “pessoalmente” na cabeça do louco, já que não tem poderes para submeter-lhe a alma:

Como a causa desses descontroles mentais é a ação diabólica, é preciso encontrar um veículo e uma sede para essa ação. O veículo é a manipulação enganosa das imagens mentais, e até de humores no encéfalo. Nos casos graves de mania e melancolia, caracterizados como possessão demoníaca, a sede onde se instala Satanás ou qualquer de seus súditos é a cabeça. De outro modo, os destemperos da mente deveriam resultar de uma ação da alma, que seria, então, submissa ao diabo, o que é inadmissível, porque ela é governada por Deus. Por isso é preciso que a ação diabólica se exerça sobre partes físicas do corpo, de modo a confundir a mente. O demônio se aninha na cabeça de sua vítima.⁵⁵

Em alguns casos, lembra Pessotti, era tolerado o apelo à medicina.

O *Compêndio de Exorcismo*, publicado já em 1576, estendia aos leigos a possibilidade de expulsar demônios nos casos mais simples. Para seu autor, o Diabo poderia manifestar-se por meio da violência física, da excitação erótica, da vontade obstinada, das alucinações, de ilusões de óptica e de simples enganos. Esse livro pretendia-se quase uma demonologia da vida cotidiana, tal a ampliação

⁵⁵ PESSOTTI, I. (1994), p. 103.

que faz do conceito de loucura como resultado da presença de Satanás, incluindo nela até mesmo defeitos humanos prosaicos como a avareza.

Assim como o *Malleus Maleficarum* se apropriava da doutrina aristotélico-tomista, esse manual instrumentaliza a concepção hipocrática da loucura para atribuir ao Diabo o controle das condições biológicas motivadoras da ira e do desejo. Diferente do primeiro, ele admite uma loucura “natural” ao lado daquela causada pelos demônios. Mas, como a segunda produz as mesmas distorções comportamentais da primeira, segue-se que a diferença, na prática, tende a desaparecer. Veja-se, a propósito, quais eram os “remédios” prescritos:

(...) a peregrinação a algum lugar ou Igreja de alguns Santos. A verdadeira confissão feita ali com grande contrição dos seus pecados. A multiplicação do sinal da cruz feito sobre si mesmo. A continuação das preces devotas e orações; a lícita e sóbria exorcização; e a solução lícita do malefício [ou feitiço], isto é, que não se resolva graças a outro feitiço.⁵⁶

O exorcismo era também aí recomendado em último caso, mas tornava-se o recurso mais freqüente, pois é óbvio que os tratamentos indicados não resolviam os desequilíbrios, menos ainda nos casos de “desejo carnal” e “amor desordenado”. Os autores admitiam o uso dos remédios, mas negavam que eles pudessem ter eficácia sem a prática do exorcismo:

(...) com a erva chamada Ipéricon, chamada também Fuga dos Demônios (...) porque a fumaça dessa erva expulsa qualquer Demônio que se aproxime do corpo (...) Não é de admirar que DEUS (...) submetta os Demônios à ação das coisas sensíveis (naturais). Mas entender que isso possa acontecer sem Exorcismos da Santa Igreja é falso.⁵⁷

Como relata Pessotti, no final do século XVI, quando a teoria do exorcismo atinge seu ápice, também surgem as primeiras reações contra a “impostura demonista”. Um dos primeiros contestadores foi o médico, matemático e alquimista Gerolamo Cardano, que escreveu: “Desde que fosse para confiscar bens, os mesmos que acusavam eram os que condenavam, e como argumentos inventavam mil histórias.” Mas o primeiro adversário da doutrina demonista a contestá-la em termos estritamente científicos foi o médico suíço Livin Lemmens, que em 1558 publicou o livro *Occulta Naturae Miracula*, repropoando a teoria hipocrática dos humores e iniciando a restauração do ponto de vista médico-organicista sobre a loucura, cujo desenvolvimento ficara interrompido durante toda a Idade Média. Este trecho citado por Pessotti demonstra claramente a posição de Lemmens:

São os humores e não os Gênios do mal que causam as doenças (...) Os Melancólicos, Maníacos e Frenéticos não são atacados por algum gênio mau e hostil. Nem são eles afetados por essas coisas por

⁵⁶ Idem, p. 116.

⁵⁷ Idem, p. 118.

inspiração ou instigação do demônio, mas por força de uma doença e pela violência dos humores graças aos quais, como tomada por uma chama, a mente do homem se inflama e se enfurece (...) ⁵⁸

Pessotti lembra que a própria Igreja, cujo pensamento estava sendo reciclado sob a pressão da concorrência protestante, acabou – em função do descontentamento gerado entre as pessoas cultas, e mais especialmente entre os médicos, pela hipertrofia do exorcismo – incluindo os manuais de exorcismo no *Index Librorum Proibitorum*.

1.5. Sobrevivências do trágico

Diversas teorias formuladas a partir do século XVI ainda admitem a influência diabólica na mente dos loucos, mas esse ponto de vista vai cedendo progressivamente a uma visão mais afim ao discurso científico. Não por coincidência, na mesma época começam a surgir os primeiros hospícios: no início do século XV, o hospital de Bedlam, na Inglaterra, já era mencionado como asilo de loucos. ⁵⁹Remonta a essa época, provavelmente, a designação do louco típico como “Tom o’ Bedlam”; é assim que se denomina Edgar, personagem do *Rei Lear*, de Shakespeare, quando se disfarça de insano para escapar à sentença de morte decretada por seu pai, Gloucester. Eis o trecho em que Edgar descreve o aspecto de um “Tom de Bedlam”, na tradução de Millôr Fernandes:

Estou resolvido a assumir a aparência mais vulgar e miserável, o limite em que a miséria, na sua degradação do homem, o aproxima do animal. Sujarei meu rosto com estrume, enrolarei trapos na cintura, como os duendes darei nós nos meus cabelos e, expondo minha nudez, afrontarei os ventos e a inclemência do céu. O lugar me oferece exemplos e modelos — os mendigos do hospício de Bedlam, com berros horripilantes, enfiam, nos braços nus, intumescidos e dormentes, alfinetes, espinhos, pregos, farpas de árvore e, com esse horrível aspecto, percorrem granjas pobres, aldeias miseráveis, currais e moinhos e, às vezes, com imprecações lunáticas, outras com orações, forçam a caridade dos que encontram. ⁶⁰

Segundo Foucault, por volta do século XV a loucura começou a invadir o imaginário europeu, substituindo a morte, que até então reinava absoluta como tema das representações culturais. Inicialmente ocupando o lugar do leproso como imagem da maldição e da exclusão social, os loucos tornaram-se, crescentemente, personagens privilegiadas da pintura e da literatura. Foucault analisa a

⁵⁸ Idem, p. 120.

⁵⁹ Relata-o Simon Winchester em sua biografia romanceada do norte-americano William Chester Minor, paciente psiquiátrico que se tornou um dos principais colaboradores do dicionário Oxford. No verbete “Bedlam” (cada capítulo de seu livro começa com um, à maneira do famoso dicionário), Winchester registra a informação de que o Saint Mary of Bethlehem, em Londres, era inicialmente um mosteiro, cuja fundação datava de 1247, e já em 1330 era mencionado como “hospital”, sendo o primeiro registro de sua denominação como asilo para “lunáticos” do ano de 1402. ⁵⁹

⁶⁰ SHAKESPEARE, William — *O Rei Lear*. Porto Alegre, L & PM, 2000, p. 55.

emergência das numerosas representações da loucura, entre elas destacando as pinturas de Bosch e Brueghel e o poema de Brant sobre a “nau dos insensatos”, como resultado da necessidade de simbolizar uma inquietude “soerguida subitamente no horizonte da cultura européia”.⁶¹

A substituição do tema da morte pelo da loucura não é, para o pensador francês, uma ruptura, mas uma “virada no interior da mesma inquietude” pela qual o medo do desaparecimento físico, que reduzia o homem a nada, dava lugar à “contemplação desdenhosa deste nada que é a própria existência”. O riso da loucura é uma espécie de consciência da insignificância da vida que desarma a imponência da morte como ameaça. E nessa linha temática, Foucault enumera uma sucessão de obras ao longo do século, desembocando no *Elogio da Loucura*, de Erasmo, publicado em 1509. Sua hipótese para explicar a mudança é semiótica:

A ascensão da loucura ao horizonte da Renascença é percebida, de início, através da ruína do simbolismo gótico: como se este mundo, onde a rede de significações espirituais era tão apertada, começasse a se embaralhar, deixando aparecer figuras cujo sentido só se deixa apreender sob as espécies do insano. As formas góticas subsistem ainda durante algum tempo, mas, aos poucos, tornam-se silenciosas, deixam de falar, de lembrar e de ensinar, e nada manifestam (fora de toda linguagem possível, mas no entanto na familiaridade do olhar) além de sua presença fantástica. Liberada da sabedoria e da lição que a ordenavam, a imagem começa a gravitar ao redor de sua própria loucura.⁶²

Mas essa desvinculação do compromisso com a sabedoria e o ensinamento, para Foucault, resulta de uma abundância de significações, de uma proliferação do sentido “por ele mesmo” que permite o estabelecimento de numerosas relações entre as imagens e idéias, de maneira a configurar um “esoterismo do saber” no qual as coisas, “sobrecarregadas de atributos, de índices, de alusões”, acabam por não dispor mais de uma representação fixa. Entre significado e imagem se interpõe um vazio que torna a figura “livre para o onirismo”: “Eis a imagem sobrecarregada de sentidos suplementares, e obrigada a integrá-los todos. Mas o sonho, o insensato, o desatino podem esgueirar-se para dentro desse excesso de sentido.”

Assim, liberada do vínculo com significados estritos, a linguagem se abre para uma nova simbólica. Seu poder agora é o do fascínio, associado ao caráter enigmático do significado. E se a loucura é uma imagem, ela está livre para associar-se novamente a uma antiga concepção trágica que, durante a Idade Média, sofrera uma espécie de eclipse – embora ecoe de maneira perceptível na concepção demonológica desenvolvida pelos exorcistas da Igreja. A loucura fascina porque é uma forma de saber inacessível às categorias racionais monológicas da Escolástica, que dele só podiam

⁶¹ FOUCAULT, M. (1978), p. 14.

apropriar-se apoiadas na coerção inquisitorial. Esse saber além da razão, para Foucault, é assustador para o homem autocentrado, que dele só percebe fragmentos, enquanto o louco tem uma percepção do todo. A discussão da loucura por Foucault tem um fundo nietzscheano, pois ele parece supor que o todo só existe abstratamente e as partes o revelam fisicamente, sendo possível chegar ao todo somente nos limites da abstração, que atingem o indizível, o qual só pode ser formulado pelas figuras da loucura (nas quais, é claro, seria possível incluir o transe místico). Num mundo em rápida transformação como a Europa mercantilista, a loucura dizia mais sobre a mobilidade do real que as categorias estanques do pensamento estabelecido.

O livro mais influente a tratar da insanidade mental no início da era moderna foi o *Elogio da Loucura*, de Erasmo. O que mais caracteriza o discurso da loucura erasmiana é embaralhar os limites entre lógica e insensatez. “Poder-se-á fazer alguma coisa, de facto, no mundo, que não seja inspirada pela loucura, pelos loucos e para os loucos?”, pergunta a personagem filosófica de Erasmo. Talvez a chave para compreender a posição de Erasmo seja sua afirmação de que “não há nada mais tolo que tratar as coisas sérias de maneira frívola” mas também “nada há mais divertido que parecer tratar a sério as coisas divertidas”. Tomando frivolidade como sinônimo de ironia e seriedade como aspiração a uma verdade profunda, observa-se que o livro de Erasmo oscila constantemente entre ambas: ao mesmo tempo que critica moralmente a preguiça, o orgulho e a voluptuosidade, atribuindo-os a um caráter insensato, promove uma verdadeira idealização dos loucos como os únicos sinceros e verdadeiros no teatro do mundo.

A contradição entre o tom de blague e a intenção crítica permanece durante todo o discurso da *Moria*. Ela quase antecipa Nietzsche ao dizer que, à medida que se afasta da condição de insano mental, próxima da inocência infantil e dos “longos oblívios” da velhice, o homem vai deixando de viver. A natureza, diz, deixou em tudo o “tempero da loucura”, e os homens felizes são aqueles que conseguem fugir das ciências e ter como guia a natureza. Os homens que se pretendem sábios são duplamente loucos, e nessa categoria Erasmo inclui teólogos e juristas: ironiza o discurso articulado e fundamentado em um saber racional, como logo fariam também Rabelais e o Sancho Pança de Cervantes.

Mas, em contrapartida, a Loucura se queixa de que a Fortuna favorece os loucos em detrimento dos verdadeiros sábios. Portanto, há sábios verdadeiros e eles não são loucos. Citando uma passagem do *Eclesiastes* mais tarde mencionada por Cervantes, diz que o “infinito número dos loucos” abrange

⁶² Idem, p. 18.

todos os mortais, exceto “alguns que ninguém consegue encontrar”. Pouco antes, reclamara que as dignidades são mais acessíveis ao boi e ao asno que ao sábio. E, no final de seu discurso, revelará uma concepção platônica ao dizer que a alma quer libertar-se do corpo e por isso o homem se torna louco, como se o corpo fosse um vaso incapaz de conter o excesso de espírito. Por isso os moribundos falam como profetas. Enfim, Erasmo pula de um lado para o outro, ora considerando a loucura um sinal de pureza espiritual, ora associando-a a comportamentos moralmente reprováveis. Faz, a certo ponto, uma distinção:

Não chamo demência, notai bem, a qualquer aberração dos sentidos ou do espírito. Se alguém, por doença da vista, toma um burro por uma mula, ou se extasia com um mau poema, não o faz por loucura. Mas, se além dos sentidos, o raciocínio também falhar, em excesso e permanentemente, poderemos reconhecer aí a loucura.⁶³

Fica-se com a impressão de que Erasmo pretende apenas dizer que toda a sabedoria do mundo não vale um par de botas velhas... Sua saída é concluir: “Sois loucos, se pensais que me lembro de tudo que disse no meu palavrório.” Mas, retornando à dedicatória ao amigo Thomas Morus, encontra-se o autor afirmando que “se o amor-próprio não me cega, creio que o *Elogio da Loucura* não é, de modo algum, obra de um louco”. Coloca-se, portanto, fora da jurisdição de sua deusa, o que muito diz a respeito do significado do livro para a compreensão da loucura como tema literário. Que conclusão tirar de tal discurso, senão que a seriedade e a frivolidade nele são inseparáveis?

Para Foucault, Erasmo subtrai da loucura a ligação com os elementos obscuros e aquáticos, com os “grandes poderes trágicos do mundo”. Então, subliminarmente à gozação erasmiana o francês vê um discurso quase empirista: “Se a loucura é a verdade do conhecimento, é porque este é insignificante, e em lugar de digirir-se ao grande livro da experiência, perde-se na poeira dos livros e nas discussões ociosas”.

Em Erasmo, enfim, a loucura

não está ligada ao mundo e a suas formas subterrâneas, mas sim ao homem, a suas fraquezas, seus sonhos e suas ilusões. Tudo o que havia de manifestação cósmica na loucura, tal como a via Bosch, desapareceu em Erasmo; a loucura não está mais à espreita do homem pelos quatro cantos do mundo. Ela se insinua nele, ou melhor ela é um sutil relacionamento que o homem mantém consigo mesmo”.⁶⁴

Diferentemente da representação medieval em Bosch, Brueghel e Dürer, espectadores terrestres e envolvidos com essa loucura que viam à sua volta, Erasmo observa-a de uma distância suficiente para estar fora de perigo, do alto de seu Olimpo particular, e “se canta seus louvores é

⁶³ ERASMO (1973), pp. 69-70.

porque pode rir dela com o riso inextinguível dos deuses”. É o início de um discurso de fora, incluindo a loucura na visão racional e exilando-a de seu mundo próprio: a loucura dentro do homem é corporal, diferentemente daquela que vem de fora, característica da concepção trágica. “As figuras da visão cósmica e os movimentos da reflexão moral, o elemento trágico e o elemento crítico irão doravante separar-se cada vez mais, abrindo, na unidade profunda da loucura, um vazio que não mais será preenchido”, diz Foucault. E o “silêncio das imagens”, com sua “força primitiva de revelação”, refere-se a algo indizível. Então, durante todo aquele período de soterramento da visão médica, a representação da loucura na arte guardara o ponto de vista trágico, que concedia à desrazão o *status* de mistério ligado a uma “hostilidade irreduzível” e a um “signo de transcendência”.

Foucault, então, pergunta como se teriam constituído, no século XVI, os privilégios da reflexão crítica em detrimento do espírito trágico, e responde que isso aconteceu em dois passos: primeiro, a loucura tornou-se uma forma relativa à razão, um limite diante do qual a razão deveria calar-se e reconhecer-se limitada; em seguida, tornou-se uma das próprias formas da razão, em consequência do que seu valor se restringe ao próprio campo do racional. Para Foucault, Erasmo contribuiu significativamente com esse processo que “desarmou” a loucura incluindo-a no discurso crítico, excluindo sua dimensão trágica tão presente no final da Idade Média.

Em Erasmo, pois, teria sido iniciado o trabalho de “descoberta de uma loucura imanente à razão”, a partir do qual se verifica um desdobramento: de um lado, uma “loucura louca” que recusa essa loucura própria da razão; de outro lado, uma “loucura sábia”, que acolhe a loucura da razão, ouve-a, reconhece seus direitos de cidadania e se deixa penetrar por suas forças vivas, com isso protegendo-se da loucura “louca”, de modo mais verdadeiro do que por uma “obstinada recusa sempre vencida de antemão.”

Num sentido oposto a essa conciliação um tanto ardilosa correm algumas obras literárias que, simultaneamente ao surgimento de um domínio teórico sobre a loucura, insistem em reafirmar a “experiência trágica”. Foucault cita como representativas disso as tragédias mais importantes de Shakespeare e o *Dom Quixote*. Shakespeare e Cervantes; no primeiro, “loucuras que se aparentam com a morte e o assassinato”; no segundo, “as formas que se entregam à presunção e a todas as complacências do imaginário”. Esses dois “altos modelos” que, “por cima da barreira do tempo”, retomam um sentido em desaparecimento e cuja continuidade “só se dará através da noite”, são considerados por Foucault “mais testemunhas de uma experiência trágica da loucura nascida no século

⁶⁴ FOUCAULT, M. (1978), p. 24.

XV do que as de uma experiência crítica e moral do Desatino que no entanto se desenvolve em sua própria época”. Ambos recusam uma mensagem que explique a loucura e o destino humano; ao contrário, encerram a obra compreendendo-os tanto como compreendiam no início. Diz Foucault:

Em Cervantes ou Shakespeare, a loucura sempre ocupa um lugar extremo no sentido de que ela não tem recurso. Nada a traz de volta à verdade e à razão. Ela opera apenas sobre o dilaceramento e, daí, sobre a morte. A loucura, em seus inúteis propósitos, não é vaidade; o vazio que a preenche é um ‘mal bem além de minha prática’, como diz o médico a respeito de Lady Macbeth. Já se tem aí a plenitude da morte: uma loucura que não precisa de médico mas apenas da misericórdia divina.⁶⁵

Já no início do século XVII a loucura “abandona essas regiões últimas em que Cervantes e Shakespeare a tinham situado” para ocupar um lugar intermediário, permitindo o “retorno apaziguado da razão”. É que ela “não será mais considerada em sua realidade trágica, no dilaceramento absoluto que a abre para um outro mundo, mas sim, apenas, na ironia de suas ilusões (...) A loucura é despojada de sua seriedade dramática; ela só é castigo ou desespero na dimensão do erro.” Então, a grande ameaça surgida no horizonte do século XVI se atenua, os poderes inquietantes que habitavam a pintura de Bosch perdem sua violência. Deixam de compor uma “figura escatológica” para fazer parte do cortejo da razão: “Ei-la [a loucura] amarrada, solidamente, no meio das coisas e das pessoas. Retida e segura. Não existe mais a nau dos insensatos, mas o hospital.” E, para o filósofo, esse mundo do começo do século XVII é

estranhamente hospitaleiro com a loucura. Ela ali está presente, no coração das coisas e dos homens, signo irônico que embaralha as referências do verdadeiro e do quimérico, mal guardando a lembrança das grandes ameaças trágicas — vida mais perturbada que inquietante, agitação irrisória na sociedade, mobilidade da razão.⁶⁶

Muito próximo do espírito de Erasmo parece, à primeira leitura, o *D. Quixote*. O que não deve causar espécie se se considerar a lembrança de Otto Maria Carpeaux de que as idéias do autor do *Elogio da Loucura* tiveram tal influência na Espanha, no início do século XVI, que mesmo o inquisidor-geral do reino era seu adepto. Essa influência foi soterrada pela Contra-Reforma, mas isso não impede, ainda segundo Carpeaux, que se possa identificar na obra de Cervantes um “erasmismo” cuja descoberta, no século XX, foi a “mais importante contribuição que nossa época forneceu para a melhor compreensão de *Dom Quixote*”.

A um espírito brilhante como o de Cervantes, deve ser concedido o privilégio de estar além das influências. Seja como for, nenhuma leitura do *Quixote* pode negar que a loucura é mencionada

⁶⁵ Idem, p. 39.

⁶⁶ Idem, p. 44.

quase a cada página e, portanto, alça-se à condição de tema em primeiro plano; tampouco se pode negar que, ao longo das aventuras do engenhoso fidalgo, as relações entre loucura e razão obedecem ao mesmo zigue-zague do discurso erasmiano. Logo no prólogo, Cervantes deixa claro que seu romance vai ironizar o formato erudito dos livros da época, com suas notas, citações bibliográficas e demais aparato evidenciador de cultura. A voz dessa ironia estará sempre com Sancho. É ele que a todo momento menciona, com espírito prático e chão, as “tologias”, os excessos verbais e a falta de objetividade que caracterizam os discursos cultos naquele tempo já meio barroco.

Alonso Quijano, pelo contrário, teria enlouquecido justamente devido a seu amor pelos livros, que implicava desapego à realidade concreta. Sua loucura é imediatamente diagnosticada por qualquer mulher do povo, mas os melhores observadores logo percebem que ela só se manifesta no que se refere à cavalaria andante. Nas ocasiões em que discorre sobre poesia ou a maneira de criar sabiamente os filhos, parece perfeitamente lúcido. Em resumo, os que o conhecem melhor acabam por considerá-lo, como faz D. Diogo, um “doido ajuizado”. E D. Quixote mesmo diz, a certa altura: “Não sou tão doido como pareço”. É interessante notar que essa dualidade da loucura quixotesca seja perceptível pela própria personagem, como resumiu Nabokov: “uma mente às escuras com interstícios de lucidez. Assim é que ele aparece aos outros; mas também a ele as coisas aparecem com essa dualidade.”⁶⁷.

No ponto em que o cavaleiro e seu escudeiro se aproximam mentalmente, dois desvarios se tocam, quando parece que Sancho já foi parcialmente contaminado (porém por razões completamente opostas: por excesso de ignorância) pela oscilação mental do amo, explicada no início do romance como resultado do “enfrascamento” do protagonista na leitura. Então, o leitor poderá pilhar o Pança num discurso que mistura senso prático e desvario:

— Eu não tenho cá embutidos, nem sou homem que viva de lérias — respondeu Sancho —, e, ainda que pobre, sou cristão-velho, e não devo nada a ninguém; e se desejo ilhas, outros desejam coisas piores e cada qual é filho das suas obras; e sendo homem, posso vir a ser papa, quanto mais governador de uma ilha, podendo meu amo ganhar tantas, que lhe falte a quem as dê. Vossa Mercê veja como fala, senhor barbeiro, que nem tudo é fazer barbas, e não há só basbaques no mundo; digo isto, porque todos nos

⁶⁷ NABOKOV, V. (1987), p. 34. Outro comentador do *Quixote* argumenta em favor da loucura simulada do protagonista, apresentando como prova o episódio em que ele evita assinar um documento reconhecendo sua dívida com Sancho: assinando como “Cavaleiro da Triste Figura”, estará enganando o escudeiro; mas, assinando com seu nome civil, estará reconhecendo o caráter fictício de sua investidura como cavaleiro e destruindo seu “jogo”: BALLESTER, G. T. (1975), pp. 127-128.

conhecemos, e a mim não me impinge gato por lebre; e, a respeito do encantamento de meu amo, Deus sabe onde estará a verdade, e fiquemos por aqui, que o melhor é não lhe mexer.⁶⁸

Na voz do próprio Quixote, devolve-se a Sancho uma caracterização parecida àquela que costumam dar ao protagonista: limitado por um lado, clarividente por outro. Talvez ridicularizando os eruditos por contraste com seu ajudante, diz o cavaleiro da triste figura: “fortes discrições dizes tu às vezes! Pareces homens de estudos”. Declaração parecida dava o próprio narrador, páginas antes: “apesar de lerdo, o sujeitinho não deixava de ser fino”.

A loucura do Quixote é vizinha da morte e do mistério, da absoluta incapacidade do homem de dispor do seu destino. E o fidalgo Alonso Quijano, caso fosse mesmo um inteligente dissimulador, não deixaria de estar — nesse caso, por vontade própria, além de por determinação do Destino — a serviço da concepção trágica e contra a teórica, em favor da qual a obra maior de Erasmo parece realmente ter trabalhado.

Quando se fala em “doido ajuizado”, vem à mente uma das frases mais famosas da obra de Shakespeare: Polônio, observando Hamlet imerso num desvario simulado, declara a respeito do estado mental do príncipe da Dinamarca: “Louco embora, tem sua lógica”.

É demasiado notório que muitas peças de Shakespeare têm personagens loucas. Se se lembrar que várias são catalogadas como tragédias, será fácil, a princípio, atribuir a preferência temática à influência grega. No entanto, a situação é bem mais complexa. Theodore Lidz resumiu a questão: se é verdade que muitas personagens shakespearianas são loucas, *Hamlet* é a única peça em que toda a ação se desenvolve em torno da perturbação do herói e da demência da heroína. Lidz lembra, em seu detalhado estudo, que muitos psiquiatras, desde a constituição de uma especialidade médica para tratar da loucura, debruçaram-se sobre a obra, indagando principalmente se a loucura do protagonista é verdadeira ou fingida e por que razão o príncipe adia sua vingança.

Parece ser opinião dominante a de que Shakespeare não deve ter conhecido as tragédias gregas, ao contrário de Ben Johnson e outros dramaturgos de sua época. Seja como for, suas tragédias deixam evidente que o bardo captou o espírito trágico em profundidade: não parece minimamente uma coincidência a semelhança entre a definição de Macbeth para o mundo (“um conto narrado por um tolo, cheio de som e fúria e significando nada”) e aquela fala da ama de Fedra no *Hipólito* de Eurípides: “somos joguetes de fábulas tolas”. Em *Rei Lear* e em *Hamlet* ocorrem expressões que

⁶⁸ CERVANTES, Miguel de — *Dom Quixote*. Tradução de Viscondes Castilho de Azevedo. São Paulo, Abril Cultural, 1978, p. 280.

parecem ecoar leituras do drama ático, como esta frase de Kent: “Não há um malandro e covarde desse que não pretenda ser mais esperto do que Ajax.”⁶⁹

O tema da loucura é freqüente tanto nas tragédias como nas comédias de Shakespeare. Lidz opina que há algo de insano nos modos rudes de Tito Andrônico ou na “amarga misantropia” de Timon de Atenas, para não falar dos protagonistas das tragédias mais conhecidas; nas outras, mentes insanas também não só são retratadas com tal precisão como postas em situações que sugerem indicações terapêuticas. A razão pela qual a insanidade é importante principalmente nas tragédias é que, para o dramaturgo, ser louco significa um extremo do infortúnio. E, como afirma Lidz, é evidente que ao escrever *Hamlet* o autor estava particularmente interessado no conceito de melancolia, que na sua época era bastante abrangente. Nessa que em geral é considerada a principal obra de Shakespeare, segundo levantamento feito por Lidz, as palavras “louco” e “loucura” são mencionadas 40 vezes, fora outros 15 termos correlatos e cerca de 50 indiretamente relacionados a elas. Por isso, o estudioso considera que o tema da peça é a loucura e que Shakespeare o utilizou para “transpor o desencanto e o desespero que invade as personagens e as leva à temeridade e a atos autodestrutivos, e para expressar a dissolução do mundo dessas personagens”. Em sua opinião, é mais seguro dizer que Hamlet é louco do que dizer que ele é um herói.

Lidz pensa haver “excelentes razões” para supor que Shakespeare tenha sido influenciado pelos mitos gregos, e mais especificamente pelas histórias de Orestes e Electra. “Eurípides é, em alguns aspectos, um precursor mais importante de Shakespeare do que qualquer autor inglês”, afirma. Apesar de não se poder afirmar ou negar que o dramaturgo tenha lido a *Oréstia*, é, para o estudioso, “inconcebível” que não tenha conhecido a história de Orestes. Mas – para sintetizar sua opinião – Lidz afirma que Shakespeare selecionou e modificou episódios de várias fontes (o mito de Orestes, as histórias de Nero e de Brutus, a saga nórdica de Amleth) e fundiu-os, criando “um novo tipo de protagonista muito mais perturbador que seus predecessores”.

Harold Bloom, em *Shakespeare; a Invenção do Humano*, nega a semelhança de Hamlet com Édipo e com Orestes:

Hamlet gostaria de ser Édipo ou Orestes, mas (*data venia* Freud) a eles nada tem de semelhante. (...) Como o mais livre dos artistas de si mesmo em toda a obra shakespeariana (sic), Hamlet jamais sabe o que é estar preso a qualquer contingência, nem mesmo quando o Fantasma o oprime.⁷⁰

⁶⁹ *Rei Lear*, p. 53.

⁷⁰ BLOOM, H. (2000), p. 511.

Mesmo considerando que o maior talento de Shakespeare era “descrever espíritos acorrentados”, acha suas peças mais afins à Bíblia. Para Bloom, Hamlet e o Falstaff de *Henrique V* são “a invenção do humano, a instauração da personalidade conforme hoje a conhecemos”. Quanto à ambivalência edipiana detectada por Freud em Hamlet, a opinião de Bloom é que ela foi “inventada por Shakespeare”.

A loucura tem sido sempre um tema privilegiado na literatura ocidental. Sua recorrência nas obras de escritores importantes é sinuosa, mas persistente, a ponto de torná-la um dos temas mais importantes da poesia, do teatro e da ficção, talvez no mesmo nível do amor, da morte e de Deus. Além disso, relaciona-se a todos eles: a insanidade tem, quase sempre, razões afetivas; também está, quase sempre, no limiar da aniquilação; e, mesmo num mundo em que o pensamento dominante descarta o sentimento religioso, este muitas vezes insiste em sobreviver no espírito de personagens angustiadas a que os poderes terrenos desqualificam como “loucas”. Se, como entendeu Heidegger, a angústia é o único sentimento capaz de elevar o homem acima do cotidiano que o distancia do verdadeiro Ser, talvez se possa entender por que esse desespero sem uma causa específica, levado ao seu paroxismo, continue tendo o prestígio de uma sabedoria trágica. O pensamento tentou durante milênios responder às perguntas mais importantes do homem, e não conseguiu. A percepção *trágica* de que a loucura se liga a essas respostas além do entendimento comum parece ser o que explica a insistência de tantos escritores em indagá-la.

Nos períodos de predominância do cientificismo, os pregadores de sistemas definitivos parecem sempre esquecer que o que se considera *mundo e homem* são idéias muito antigas, com uma genealogia que se perde nos mais remotos vestígios do passado. Como o homem, a morte, o amor e Deus, a loucura também é muito antiga. E, como a loucura, aquilo que um dia se passou a chamar *trágico* vem, certamente, de um tempo tão distante que somente é possível imaginá-lo. A civilização é um segundo no tempo da história humana, e a ciência moderna vive numa fração bem pequena desse instante. Por isso, a não ser que ela opere uma radical modificação na essência da condição humana, parece estar ainda muito distante o momento em que a concepção teórica da loucura, tão recente, estará inteiramente com a razão que tanto brande em seu favor. Além do que, como escreveu Unamuno, ter razão é ter muito pouco. A loucura é um tema persistente dos escritores porque eles são humanos e investigam o humano. Se ninguém discute mais a validade do método experimental nas ciências biológicas, por exemplo, é porque nelas ele se restringe a sua condição de jogo de linguagem

a serviço de objetivos práticos; no momento em que alguém propuser uma resolução experimental do problema do Ser, certamente fracassará. A essência da loucura é ser irreduzível à interpretação. É isso que faz dela a irmã gêmea da literatura.

capítulo II

Hospícios brasileiros

O louco replicará: “(...) Por obséquio, vós que sabeis tanto, dizei-me, por que sou louco?”

Se os doutores tiverem ainda um pouco de bom senso lhe responderão: “Ignoro-o absolutamente.”

(Voltaire, *Dicionário Filosófico*)

2.1. O “século dos manicômios”

Foge ao escopo deste trabalho acompanhar (o que seria, claro, muito proveitoso) os vãos circulares de Foucault em torno do surgimento do conceito de loucura predominante a partir do século XIX, desde o advento da *ratio* que se manifesta, já em Descartes, como teorização congênita à “sensibilidade social” resultante nas internações em massa até os primeiros passos da medicina mental como disciplina autônoma e o ressurgimento, com *O Sobrinho de Rameau*, novela do enciclopedista Diderot, do indivíduo louco como personagem literária, reconstituindo, num “paradigma abreviado da história”, a “grande linha interrompida que vai da Nau dos Loucos às últimas palavras de Nietzsche e talvez até as vociferações de Artaud”.⁷¹ Neste capítulo, o ponto de partida será um estudo mais linear e sintético, a fim de que possamos lançar um olhar mais direto ao surgimento da loucura como tema literário na ficção brasileira. Ver-se-á que ele é inseparável do surgimento da própria instituição manicomial e que os autores mais importantes a se aventurar pelos labirintos do desatino entre o final do século XIX e meados do século seguinte inscrevem-se, no mínimo por franca oposição ao discurso psiquiátrico, na linhagem trágica do Quixote e de Hamlet. E aqui está a razão de suas obras serem tomadas como fundadoras de uma linhagem *trágica* no interior da ficção brasileira, da qual viriam a fazer parte os romances de Renato Pompeu, Carlos Sussekind e Sérgio Sant’Anna. Espera-se que este capítulo justifique o retorno à Antiguidade empreendido no anterior.

Em *Uma História Social da Loucura*, Roy Porter qualifica o surgimento da exclusão dos loucos como “verdadeiro divisor de águas” na mudança de atitude dos Estados europeus em relação à

insanidade mental. Porter observa que os efeitos da racionalização das sociedades européias, patentes desde o Renascimento, não produziram nenhuma “revolução copernicana” no campo da nascente medicina mental; ao contrário, a transformação de atitude se deu a longo prazo e ainda no início do século XVII um leitor da *Anatomia da Melancolia*, de Robert Burton, tinha a impressão de que existiam “tantas teorias da loucura quantas pessoas loucas”.⁷²

Apesar de considerar um “primitivismo romântico” a posição de Foucault em defesa das “verdades da loucura” supostamente capazes de dialogar com a razão de igual para igual, Porter admite que o Iluminismo impulsionou o crescimento da segregação dos loucos na Europa. Com a valorização da racionalidade e sua aplicação à gerência dos aparelhos estatais, o século XVIII viu crescer em escala nunca antes observada o número de instituições dedicadas a proteger a sociedade da delinqüência e da desordem; à proporção que surgiam escolas e casas de correção, proliferavam as “casas de loucos”. Pela lógica da sociedade racional, era preciso isolar ou confinar as pessoas “estranhas e preocupantes, perversas e diferentes”.⁷³

O movimento, que encerrou um longo período de relativa tolerância aos lunáticos, ganhou impulso no final do século XVII e continuou acelerando-se até o século XIX, no qual o recurso às internações em hospícios se tornou extremamente disseminado. Isaías Pessotti intitulou seu estudo sobre o período *O Século dos Manicômios*. Anteriormente, Robert Castel chamara o mesmo período “a era de ouro do alienismo”. Pessotti qualificou o hospício como “teatro de operações” em que se travaram os “grandes combates”, os quais, uma vez vencidos pela “violência sutil e instituidora da norma”, deram lugar ao monopólio do assunto pelos médicos da mente. Castel, enfocando o surgimento do hospício de um ponto de vista político-institucional, demonstra que o regime asilar na França, passando por algumas “metamorfoses” desde a Revolução de 1789, acabou por transferir inteiramente aos médicos uma autoridade anteriormente dividida entre o aparato policial e os juízes.

O período pós-revolucionário acabou por situar o problema da loucura em uma lacuna da nova ordem legal: se ao louco não se podia atribuir culpa por seus atos, era necessário encontrar-lher uma situação de tutela legal. A fundamentação para se resolver esse problema veio com a teoria do “tratamento moral”, que atribuiu ao carisma pessoal do médico a capacidade de mobilizar o paciente

⁷¹FOUCAULT, M. (1978), p. 343.

⁷²PESSOTTI, I. (2000) demonstra que em pleno século XX a tendência proliferante da terminologia psiquiátrica era um problema ainda por resolver.

⁷³PESSOTTI (1996) e CASTEL (1978)

no sentido da cura. É arquivamoso o ato simbólico de Pinel de arrancar os grilhões com que se prendiam os alienados antes da Revolução – ato, aliás, contestado por Foucault como “mitologia”.

Na mesma época em que Pinel constituía os fundamentos da psiquiatria sob o patrocínio da Revolução, acontecia na Grã-Bretanha uma semelhante assunção do tratamento da loucura pelo Estado, que levou ao rápido crescimento do número de exames compulsórios e reclusões. Isso explica por que o número de internações naquele reino, que em 1810 era de cerca de 5 mil (estimativa de Porter), chegou próximo de 100 mil no final do mesmo século. Um tal excesso de loucos desencadeou protestos, principalmente porque não se apresentavam dados convincentes relativos a curas — os hospícios simplesmente se transformaram em depósitos de incuráveis.⁷⁴

Até o final do século XVIII, a loucura era principalmente caso de polícia. Quando começaram a crescer as internações, multiplicaram-se também os questionamentos sobre a legitimidade do confinamento, assim como disputas envolvendo o patrimônio e o direito de sucessão dos indivíduos internados. Então, precisou-se em muitos casos recorrer à Justiça. Mas a legitimação das sentenças determinando que alguém era louco passou a exigir pareceres médicos, e aqui se tem uma das principais explicações para a formação de um contingente de médicos interessados em definições minimamente precisas da insanidade. Porter demonstra que a medicina mental resulta grandemente do exercício da autoridade restringindo a liberdade de cidadãos inimputáveis pelo conceito comum de culpa, já que considerados incapazes de responder por seus atos. É importante levar em conta o fato de a origem do modelo de instituição asilar que chegou até o século XX ter sido essencialmente política; no mínimo, tão determinada pelo interesse de controle social como pela pesquisa médica desinteressada.

Os médicos alienistas, portanto, se viam na situação de precisar provar a curabilidade da loucura. A partir dessa situação, o hospício passa a ser, além de depósito, também laboratório. No movimento de se apropriar da loucura como objeto de sua especialidade, sem no entanto dispor do instrumental para tornar efetivo e incontestável o controle sobre o problema, os médicos isolaram-se nos hospícios como senhores feudais em seus castelos. De fato, em muitos relatos fica patente a autoridade total do médico nos seus domínios. Roy Porter, que utiliza mesmo o termo “castelos” para referir-se aos asilos, observou que, à medida que crescia o domínio de um discurso racionalista sobre

⁷⁴ Passado um século e apesar dos movimentos de luta antimanicomial, o panorama das instituições asilares no Brasil continua a exibir uma dinâmica parecida. Em *Canto dos Malditos*, Austregésilo Carrano Bueno apresenta dados sobre o crescimento do número de instituições psiquiátricas no país: de 1961 a 1971, ele passou, no caso dos manicômios particulares, de 81 para 269; dez anos depois, chegava à marca de 357.

as sociedades européias, tornavam-se mais visíveis os loucos e mais urgente a necessidade de apartá-los dos homens normais, fazendo-os “invisíveis” à coletividade. Os números da anormalidade cresceram, talvez, porque estava em curso a definição de um ideal tão anódino de homem “normal” que se tornava cada vez mais difícil um indivíduo de carne e osso enquadrar-se nele.

Na ocupação do lugar de legítimos conhecedores da loucura, os médicos excluíram primeiramente os próprios loucos; não apenas espacialmente, reduzindo-os aos limites do manicômio, mas também criando obstáculos à comunicação com o mundo externo e desqualificando sua voz. Os protestos dos pacientes eram tomados como sintomas da doença e houve quem teorizasse que sua voz resultava de espasmos incontrolláveis das cordas vocais ou os comparasse a máquinas com defeito.

Se os médicos não se dispunham a ouvir seus pacientes, estes percebiam a intencionalidade da recusa. Sintetiza Porter: “As autobiografias dos loucos de um modo geral reclamam de que suas tentativas de comunicar-se são sufocadas, ignoradas ou deliberadamente mal-interpretadas.” Os pacientes passam a ver nos médicos sintomas de megalomania, de certo modo confirmados pelo crescimento das pretensões alienistas, pois quanto mais ganhou importância, maior espaço social a psiquiatria passou a reivindicar.

Reduzidos à condição de objeto de estudo, alguns internos em hospitais começaram a escrever para superar o isolamento a que a internação os relegou. Os próprios loucos juntaram-se a quem, fora do hospício, começava a questionar o tratamento da loucura, no qual aos poucos passavam a predominar concepções organicistas radicadas em conjeturas antiqüíssimas de Hipócrates e Galeno. Teorias como as de Lavater e Gall pareciam apoiar a necessária certeza dos diagnósticos. O primeiro, morto em 1821, criara a fisiognomonia, “arte” de avaliar o caráter de alguém pelos traços do rosto. O segundo inventou a frenologia, que ainda influenciava psiquiatras brasileiros depois de um século, como demonstra o episódio das *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, em que o médico Franco de Andrade realiza “medidas antropométricas” de um cadáver.⁷⁵ Franz Josef Gall (1758-1828) acreditava que as faculdades mentais e os instintos humanos eram sediados em determinados pontos do encéfalo e isso fazia possível, entre outras aplicações, uma avaliação precisa das tendências criminosas de alguém.

Entre os internos de hospícios, os que eram capazes de articular suas idéias e impressões em um texto escrito começam a perceber que seus casos individuais eram enquadrados nos estereótipos da loucura elaborados pelos próprios médicos. Muitos deles reclamavam, com uma lucidez talvez

⁷⁵ São Paulo: Ática, 1994, pp. 124-126.

surpreendente para os crentes da psiquiatria, que a alienação era uma falsa identidade que se lhes impunha. Porter observa que os relatos de pacientes considerados loucos explicitam uma profunda descrença nos poderes da nova ciência. E tais poderes eram mais simbólicos do que reais, mas chegaram a tornar-se tão efetivos como ilustra o caso de Francis Willis. Esse alienista inglês tinha um manicômio particular e, segundo Porter, era o tipo ideal do psiquiatra na época: parecido com um general em seu gosto pelo exercício da autoridade. Willis havia relatado a uma comissão parlamentar que nove em cada dez de seus pacientes conseguiam livrar-se da loucura e acabou sendo chamado, em 1788, para tratar o rei George III. A autoridade médica de Willis, mesmo não tendo qualquer comprovada eficácia curativa, permitiu-lhe colocar o rei da Inglaterra em camisa de força.

É significativo que esse médico seja lembrado por Esquirol por sua suposta capacidade de “ler no coração e adivinhar seus pensamentos à medida que eles se formavam”.⁷⁶ A idéia que se tinha do tratamento da loucura nos primórdios da psiquiatria, como diz Juan Rigoli, “punha em marcha todos os prodígios de uma arte conjectural, solicitava as virtudes de uma segunda visão”. Assim, constrói-se uma imagem da loucura pela qual o desconhecido mistério cuja linguagem só os loucos falavam poderia ser traduzido “por quem sabe penetrar seus espíritos”. Tal idealização dos poderes do psiquiatra torna-o, muitas vezes, uma espécie de versão moderna das sacerdotisas gregas ou dos padres exorcistas. E, apesar de toda a crítica que essa especialidade sofreu nos últimos 150 anos, a visão idílica do alienismo ainda é professada; veja-se o caso de Valmir Adamor da Silva, autor de *A História da Loucura*, que, a despeito de qualificar a insanidade mental como “ainda tecnicamente indefinível”, avalia que “com os modernos processos terapêuticos, a maneira de compreender e tratar o ser humano está quase atingindo o seu ponto ideal” e “a longa experiência levará, por certo, a psiquiatria a novas e decisivas conquistas”⁷⁷.

De posse desse conhecimento, muito mais um efeito de retórica do que um *corpus* coerente e de resultados comprováveis, os médicos passaram da leitura da loucura à sua escrita, entendendo-se por *escrever* a formulação de uma teoria nascida de conjecturas motivadas pela observação da sintomatologia. Aos poucos, o misterioso texto inscrito na mente do alienado foi substituído pela clareza de umas tantas teorias que permitiam aos médicos dispensar-se, a partir de certo desenvolvimento, de “ler a loucura” no original, como propusera Esquirol – empregando uma metáfora que Rigoli considera fundamental para o entendimento das ligações entre o projeto da

⁷⁶ Citado em RIGOLI (2001), pp. 19-24.

⁷⁷ *A História da Loucura; em Busca da Saúde Mental*. Rio de Janeiro, Ediouro, 1979, p. 201.

psiquiatria nascente e os desempenhos lingüísticos por ela herdados da literatura e da filosofia, pois o “imaginário” de um segredo desvendado pela “arte” do médico subjaz ao conceito clínico, didático e terapêutico da medicina mental.

Tradutore, traditori. Vertendo nos termos de sua lógica a *língua estranha* do delírio, os médicos tornaram-se intérpretes privilegiados aos olhos do leigo, mas à custa de uma série de operações retóricas que deslocou os loucos da condição de sujeito de um discurso inabordável à de objeto da interpretação autorizada. Como muitas vezes acontece quando um poder é delegado a determinado grupo, essa operação de conquista da loucura teve muito de convenção: os médicos conseguiram persuadir autoridades e opinião pública de que a situação *era* como eles afirmavam. Não se estranha, pois, que os loucos contestassem com veemência a tradução de seu delírio, expressa em rótulos que para eles não faziam sentido — o delírio é uma compreensão do mundo em estado puro; dentro de sua lógica, não faz sentido desmontar as sutis conexões que o constituem na série desmembrada de elementos que a dissecação científica supõe. É por essa razão que Juan Rigoli historia a constituição da psiquiatria como uma construção ficcional.

O estudo de Rigoli retorna a Pinel, cujos escritos produzidos em torno de 1800, evidenciadores de um “renascimento hipocrático” e calcados numa “celebração da medicina e de seus poderes” não eram apenas dirigidos aos futuros médicos. Pinel e seus contemporâneos tinham em mente a literatura baseada na observação de casos, além das idéias de Locke. Também Porter menciona da filiação dos primeiros psiquiatras a Locke, que resultou em um “nobre otimismo” acompanhado do crescimento da reclusão:

Apoiados na teoria de John Locke do funcionamento da compreensão humana, esses reformistas caracteristicamente ressaltavam que o doente mental não era totalmente destituído do poder de raciocínio (esse era o caso do idiota); e nem sua razão fora completamente destruída pela anarquia das paixões. (...) Eles necessitavam de ser tratados essencialmente como crianças, que requeriam uma dose firme de rigorosa disciplina mental, retificação e retreinamento no pensar e no sentir. O hospício deveria, então, ser transformado numa escola reformatória.

Quanto a Esquirol, seguidor da obra de Pinel na elaboração de um tratamento “moral” da loucura, seu “entusiasmo retórico”, na realidade, “traía a veleidade mágica de penetrar os problemas do espírito” e de fascinar o paciente a ponto de mobilizar sua colaboração para a luta contra a insanidade. Aos poucos, ocorre um “desvio dos fundamentos da especialidade” que, segundo Rigoli, toma a forma de uma intervenção tão benevolente como autoritária, esperando-se do paciente primeiro a confiança, depois o respeito e finalmente a submissão cega. Já em Pinel o “torneio retórico” revelava

o “antagonismo constitutivo” da psiquiatria, que, admitindo considerar o louco como sujeito, acaba, em razão de suas pretensões a demonstrar a própria cientificidade, por reduzi-lo a objeto.

Rigoli localiza entre os anos de 1800 e 1860 a fase de constituição da psiquiatria. Nesse período, das “teorias morais” fundadoras se chegou, por meio da reivindicação exclusiva de autoridade sobre a loucura, às convicções organicistas que passaram a predominar em meados do século, a partir das quais muitos alienistas esperavam enfim elevar, apenas pela etiologia, e livre de uma sintomatologia psíquica considerada incerta, o “edifício da ciência psiquiátrica”. A partir dessa suposta segurança, fundada no estabelecimento de bases orgânicas cuja falta inferiorizava o alienismo no campo da medicina experimental, os psiquiatras assumiram uma “retórica conquistadora” que teve efeitos sobre a linguagem da literatura, especialmente da ficção tratando de personagens loucas. O mesmo Moreau de Tours que estudara com tanta atenção os escritos de seus pacientes (“para reduzi-los de fato ao silêncio”) e que cita com entusiasmo as obras literárias coincidentes com seus interesses científicos (“para submetê-las em definitivo a uma sanção médica”), se encarregaria de decretar em 1855 a “vitória da neuropsiquiatria”, assinalando uma mudança radical no intercâmbio entre literatura e psiquiatria, pela qual esta última procuraria desvencilhar-se da vizinhança incômoda com o discurso literário.⁷⁸

O objetivo de Rigoli em *Lire le Délire* é explicar a dinâmica de uma “permeabilidade dos discursos e das disciplinas” envolvendo medicina, retórica e literatura. Ele mostra que as descrições da loucura de que dispunham Pinel e Esquirol eram literárias, mas a reivindicação de um domínio exclusivo da psiquiatria sobre o assunto levou à progressiva negação da validade do discurso literário. Já o próprio Pinel, na segunda edição de seu tratado que constituiu a medicina mental, propunha a separação entre os dois domínios, apesar de dispor-se a julgar o “bom gosto” dos escritos de seus pacientes. A exclusão da literatura chegou ao ápice com Falret, para quem um médico aproximar-se da técnica romanesca em suas descrições da loucura constituía “falha contra o método” e incurso naquilo que se pretendia analisar. Entretanto, mesmo partidários desse exclusivismo deparavam com situações em que o vocabulário específico era insuficiente e apelavam para a descrição. É o que se vê no seguinte trecho transcrito do estudo *De la Folie*, de E.-J. Georget: “Não procurarei definir o delírio da alienação mental; é extremamente difícil caracterizá-lo em poucas palavras, sendo melhor descrevê-lo.”⁷⁹

⁷⁸ RIGOLI (2001), p. 584.

⁷⁹ Citado em RIGOLI (2001), p. 271..

As figurações literárias da loucura precisavam ser banidas do terreno da medicina ou, no mínimo, submetidas à “autenticação” médica. F. Winslow, por exemplo, asseverou que elas não correspondiam à realidade, mas brindou Shakespeare com o privilégio da exceção:

“As descrições da insanidade procedentes da pena de romancistas ou poetas (...) não correspondem à verdadeira natureza da doença mental como a exigem as pessoas insanas”, mas as “maravilhosamente verossímeis descrições dos diferentes tipos de mentes transtornadas incluídas em passagens de rara e incomparável beleza” faziam de Shakespeare digno de figurar “entre os mais eminentes psicólogos” ingleses ou de qualquer outro lugar.⁸⁰

A palavra final foi dada por Auguste Morel, com sua desqualificação da “influência mórbida” de certas personagens e obras literárias. Morel chega a propor um controle médico da produção e dos efeitos da literatura. E ele não se referia a obras do passado, mas à literatura de sua época, invadindo, portanto, o campo da crítica literária com seu organicismo radical.

Diante dessa retórica conquistadora, a posição da literatura foi inicialmente “indexada”: muitos escritores realizaram “amplificações narrativas” das teorias psiquiátricas. Rugoli cita uma cena “meticulosa e patética” em que os irmãos Goncourt aplicam conhecimentos médicos à ficção:

Ele estava no banho, sob a terrível ducha.

O médico lhe disse:

— Não há uma palavra de verdade em tudo que você me conta... É por isso que você está aqui, e você não sairá daqui enquanto não reconhecer a si mesmo.
não reconhecer a si mesmo.

— Você quer que eu não ouça o que lhe digo que ouço? — respondeu docemente Charles. — Está bem... Eu bem sei o que ouço! mas você não quer que eu o diga... porque você diz que não é verdade... e vejo bem, não o direi mais... mas eu não posso não ouvi-lo mais.

— É preciso que você queira não ouvi-lo mais.

E a ducha continuou.

A adesão de um Balzac à terminologia psiquiátrica, por mais que tenha chegado à beira do ridículo no romance *Louis Lambert*, faz-se acompanhar da concepção romântica da loucura genial. Isso parece significar que, mesmo para o discurso adesista, a psiquiatria não podia oferecer ainda o instrumental necessário a uma análise satisfatoriamente científica. Na mesma época, Charles Dickens assumia diante da psiquiatria uma posição mais consistente, como demonstra David D. Oberhelman. O hospício, diz esse estudioso, é “virtualmente” um substituto dos velhos castelos góticos e mosteiros

⁸⁰ Idem, p. 432 (nota de rodapé).

medievais na literatura da época vitoriana. Por isso, uma das mais batidas trilhas da crítica interessada na literatura britânica daquela época tem sido a da comparação entre as representações da loucura na literatura e na psiquiatria. Muitos autores exibem em suas obras influência evidente das teorias psiquiátricas e, no caso particular de Dickens, Oberhelman analisa o emprego freqüente dos conceitos relacionados ao “tratamento moral”. A questão da loucura foi uma “verdadeira obsessão” para o escritor, que em artigos de jornal e em algumas obras ficcionais discutiu as diferentes correntes de opinião a respeito do asilo, sempre tomando o partido dos reformistas que apresentavam o tratamento moral como alternativa aos hospícios-prisão.

Uma história das representações literárias da loucura no século XIX passaria, segundo Rigoli, por

essas duas modalidades, contemporâneas e divergentes, freqüentemente também misturadas, do decalque e da sátira, do lugar-comum e da experiência singular. E ela teria também de reconstruir, muito mais finamente e além das simples tematizações e declarações de princípio, a rede de cumplicidades e divergências teóricas na qual se preparam as futuras colaborações ou revoltas da literatura contra a medicina mental,

dos surrealistas a Artaud, Beckett e outros autores modernos cuja obra de alguma forma reage ao discurso psiquiátrico. Tal resposta moderna incluiria também o projeto de uma reivindicação da linguagem delirante, muito além da simples tematização da “instituição alienista” — como já havia sido praticada pelos “frenéticos” da década de 1830 (Rigoli cita Charles Lassailly e Petrus Borel), “ardentemente engajados (...) na reivindicação desmedida de um desvio delirante do qual a linguagem constitui o lugar inalienável”. Esses escritores, apesar de não dialogarem diretamente com a nascente psiquiatria, inverteram deliberadamente as regras de comunicação que ela reclamava para si. Os valores estéticos, políticos e sociais que eles recusavam eram justamente os mesmos dos quais o alienismo pretendia fazer uma norma: racionalidade, sentido, coerência. O resultado se estendia, pois, ao plano da forma em “textos desmembrados, enunciação explosiva, hipérboles excessivas, atentados à sintaxe: efêmeras (mas produtivas) estratégias de exagero e irreverência (...)” — enfim, um anúncio do que hoje é considerado a revolução moderna da linguagem literária.

2.2. Louco como um silogismo

Na ficção brasileira, o tema da loucura já surge ligado ao cenário do hospício. Luzia de Maria, que realizou um detalhado estudo sobre o assunto, dá aos contos de *Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo, a precedência na exploração ficcional da insanidade. A escolha torna-se discutível, no

entanto, em razão da elasticidade que pode adquirir o conceito quando formulado a partir de diferentes pontos de vista teóricos e filosóficos, além do que a pesquisadora deixa de mencionar os protagonistas loucos de narrativas que vieram logo após o livro de Álvares — o Eugênio de *O Seminarista*, romance de Bernardo Guimarães, e o frei Simão que intitula o último dos *Contos Fluminenses*, de Machado de Assis. Para o propósito deste capítulo, que é observar a prevalência da concepção trágica da loucura nos textos literários — em oposição à teórica, crescentemente vitoriosa no plano social —, é conveniente uma opção pelo estreitamento do conceito, confinando-o, como fez a própria medicina, aos muros do hospício. O surgimento da ficção brasileira é contemporâneo da campanha pela medicalização da loucura que resultou na inauguração do Hospital de Pedro II, em 1852, e na instituição de cátedras especializadas em psiquiatria nas faculdades de medicina do Rio e da Bahia.

O hospício foi figurado pela primeira vez na ficção brasileira em *O Alienista*, de Machado de Assis, narrativa publicada na revista *A Estação* entre o final de 1881 e o início do ano seguinte, no qual também se imprimiu em livro, abrindo a coletânea *Papéis Avulsos*. Não só o hospício, mas o hospício espaço de opressão e o psiquiatra como alegoria do poder científico institucionalizado.

2.2.1. O vigário de Itaguaí

Uma frase do barbeiro Porfírio, esse Danton burlesco, traduz a dialética doentia do comportamento do protagonista: “Preso por ter cão, preso por não ter cão!”, exclama Porfírio ao ser posto na Casa Verde pela segunda vez. Nesse rifão digno de Sancho Pança, possuir ou não um cachorro significam, respectivamente, ter liderado uma revolta e ter-se recusado a liderar outra. Uma leitura pouco detida de *O Alienista* pode conduzir à consideração de que a revolta dos Canjicas, paródia da Revolução Francesa, é incidente secundário. Em geral, as leituras de *O Alienista* pecam por ser excessivamente planas e dar por suposto que o texto manifesta ou sintetiza as características da ficção madura do autor, sendo especialmente brilhante, mas em nada fundamentalmente diferente de “O Espelho” ou “O Segredo do Bonzo”. Sem prejuízo do já consagrado valor da narrativa como *conte philosophique* à moda voltaireana, é necessário nela ver também uma fábula política.

Porfírio forma um triângulo alegórico com duas outras personagens: o protagonista e o padre Lopes, vigário de Itaguaí. Estão em cena, pois, o poder civil, a ciência e a Igreja: uma classe tentando emergir de sua condição subalterna, a nobreza recauchutada pelas fumaças heráldicas do título de doutor e o clero sendo empurrado para a penumbra das relações sociais. Vejamos como se comporta o barbeiro, uma vez vitoriosa sua revolta que acabou por destituir os vereadores: Porfírio quer o apoio

da Igreja, na forma de um *Te Deum* que o padre Lopes se recusa a celebrar. Então, o “protetor da vila” assume uma expressão facial ameaçadora para intimidar o vigário, que satisfaz a vaidade do outro afirmando a impossibilidade de opor-se ao novo governo – cujo exercício, observa o narrador, já “começava a enrijar os quadris” ao ambicioso Canjica.

A autoridade eclesiástica é intimada a colaborar e, afinal, francamente emparedada. Em relação a Simão Bacamarte, a atitude de Porfírio será bem diferente: ele vai à casa do alienista, temendo que este não atenda a uma convocação e o desmoralize; frente a frente com o médico, acaba comportando-se com reverência e submetendo-se, da mesma forma que as autoridades recém-destituídas, ao fetiche do poder científico.

Na disputa entre a ciência e a religião, é fácil ver para que lado pende a balança no que se refere a Porfírio. Do ponto de vista do narrador, tudo se complica, pois sua voz é uma mistura indistinta de bufonia e sonsice. Poder-se-ia concluir que a relativa equidistância do narrador em relação às personagens refrata a posição do próprio autor, sabendo quão importante é a porcentagem de observação realista de sua época que informa a ficção de Machado de Assis.⁸¹ Mas a narração dissimula o fato de que o vigário de Itaguaí é o tempo todo portador de uma verdade também intuída pelo povo da vila e confirmada pelo andamento do relato: a loucura do alienista. Ouvida com mais cuidado, a voz do narrador revela-se sutilmente irônica em relação ao alienista e francamente crítica em relação ao barbeiro, mas no mínimo simpática quando se refere ao cura.

Parece que ainda não existe um estudo detido a respeito dos padres na ficção machadiana, e ele seria muito útil aqui. Com certeza, são muitos os clérigos postos em cena pelo autor. John Gledson argumenta que “Machado mal conseguiria escrever (...) sobre a oligarquia conservadora do Segundo Reinado” sem mencionar o clero. Mas o argumento não resolve toda a questão; há — mais evidente em certas crônicas de caráter confessional, porém de maneira nenhuma ausente dos contos e romances — um cheiro de sacristia em boa parte da obra machadiana. E não apenas pela presença dos padres, mas pela evocação dos sinos de antigamente, pelas metáforas de sabor bíblico, pelas constantes citações de episódios da *Escritura*, pela implicância do cronista com a degeneração da fé em rituais vazios. Tudo isso só poderia vir de um autor que não só jamais comungou do anticlericalismo programático de Eça de Queirós como chegou a mencionar com simpatia padres reais e fictícios,

⁸¹ A propósito, Maria Clementina Pereira Cunha, em *Cidadelas da Ordem*, notou que em *O Alienista* comparece, com o nome ligeiramente alterado para Chico das Cambraias, um “louco familiar” conhecido como Chico Cambraia e apreciado pela população por seu talento como cantador de lundus. Ele vivia da caridade pública e morava exatamente na Rua do Hospício, provavelmente nunca tendo sido internado.

sendo estes últimos, talvez, em alguns casos, ecos da memória do autor que um dia fora, segundo a biografia escrita por Lúcia Miguel Pereira, coroinha.

Não que haja qualquer idealização dos padres. Como lembra o mesmo Gledson, na maioria das vezes os clérigos são “mostrados como mundanos”, mas “de uma forma trivial, relativamente inofensiva”.⁸² Basta considerar o padre Melchior, narrador de *Helena*, para concordar pelo menos em parte com o bispo Hugo Bressane de Araújo na idéia de que na “alma enigmática e triste” do escritor cabia alguma ternura pelas coisas da Igreja, apesar de sua busca da *Bíblia* dirigir-se “tão somente às belezas literárias”.

Raimundo Magalhães Júnior também apontou em Machado referências simpáticas ao clero. Elas mostram que, apesar de ter sido, em seus textos de jornal escritos na década de 1860, um insistente crítico da religião oficializada pelo Estado e da vida boa dos padres, o escritor manteve sua admiração por alguns representantes da Igreja. Baseando-se na ocorrência de passagens desse tipo na obra machadiana, Josué Montello afirmou que “poucos escritores, no Brasil, se identificaram tanto com a igreja, nos seus mistérios, nas suas tradições, nos seus ritos, nas suas cerimônias”. Tal identificação fica evidente numa carta do escritor a Joaquim Nabuco, em 1903, na qual Machado se compara a um “velho cura de aldeia”. Num nível mais sutil, mas talvez por isso mais revelador, o protagonista do conto “O Cônego” é evidentemente um *alter ego* do escritor; com tantas classes de homens disponíveis em sua mente, por que Machado foi escolher logo a cabeça de um padre para sediar o idílio metafísico de Sílvia e Sílvia, substantivo e adjetivo?

Parece, de fato, que a descrença não levou Machado de Assis a deixar de associar a religião a certos aspectos da vida que lhe eram caros, como a infância. Diante desses vestígios de uma religiosidade que fora tão transparente em seus primeiros poemas, não parece descabido supor que o escritor estivesse prestando uma reticente homenagem à visão do homem como mistério ao fazer do padre Lopes, logo nas primeiras páginas de *O Alienista*, porta-voz do diagnóstico da loucura de Simão Bacamarte. É o vigário de Itaguaí que insinua, logo depois da autorização da Câmara para que o alienista construa vila sua casa de orates, a possibilidade de Bacamarte “virar o juízo” devido ao excesso de estudo. Sendo a segunda personagem que mais aparece no relato, desempenha o papel de contraponto da equidade à voz histórica do cientificismo personificado em Simão Bacamarte. E ambos são as autoridades máximas de Itaguaí, abaixo dos “principais da vila” mencionados apenas de passagem.

⁸² GLEDSON, J. (1991), p. 159.

O padre Lopes participa do enredo em todos os momentos importantes; suas intervenções pontuam a evolução da mania de Bacamarte. O vigário aparece em ação ou em diálogos 11 vezes, sendo ainda citado pelo narrador em outras passagens. Significativamente, o ele figura na primeira e na última página da narrativa; confrontadas essas duas aparições, percebe-se que, na economia do relato, sua voz representa a sabedoria e a ponderação, o que talvez permita afirmar que seus paramentos vestem uma encarnação machadiana da precária verdade acessível ao homem, aquela que, ao contrário do cientificismo em moda entre as elites locais no final do século XIX, reconhece os limites da razão e respeita a vetusta jurisprudência do bom senso em vez de procurar reformar o mundo com base em teorias recém-nascidas. Ao longo da narrativa, a voz do povo e os próprios fatos confirmam a “voz de Deus”. O padre Lopes é a instância privilegiada de um desvelamento paulatino da verdade que é a loucura de Bacamarte.

Se se aceita o padre como personificação de um conhecimento trágico da condição humana, observa-se logo ser ele portador do bom senso ao qual a ciência do alienista é refratária. Mesmo a ingênua explicação da súbita poliglossia do louco retórico no capítulo II, demonstração de acanhamento intelectual do padre, pode ser vista como manifestação da dialética machadiana, pois sem esse episódio Lopes seria a perfeição encarnada. A figura do vigário cresce aos olhos do leitor à medida que se desenrola a ação. Em sua segunda aparição, ele se mostra perplexo com o inexplicável de um caso diagnosticado pelo alienista, pouco depois, ao ser-lhe exposta a nova teoria de Bacamarte destinada a “ampliar o território da loucura”, declara “lisamente” não entendê-la e qualifica-a como “obra absurda” ou então “de tal modo colossal que não merecia princípio de execução”. Essa fala marca o fim da camaradagem franca até então reinante entre as duas autoridades.

Anteriormente, o alienista fizera um gracejo revelador: comparara a Casa Verde ao mundo tal como concebido pela Igreja, em que era necessário haver um governo temporal — o corpo administrativo do hospício — e outro espiritual, este representado, claro, pelo próprio médico. Chega mesmo a ser um excesso de discrição o fato de Lopes não dar ao leitor qualquer reflexão sobre esse problema tão importante. Afinal, se conhecemos os pensamentos de Bacamarte, do barbeiro e até do boticário Crispim, por que não os do padre? Esse ocultamento da mente de Lopes parece resultar do despistamento com que o autor costumou encobrir suas impressões digitais no texto.

O vigário já não está tão próximo de Simão Bacamarte quando da volta de Dona Evarista, que viajara para a Corte. Ao dar-lhe o braço da mulher, Bacamarte pode tê-lo feito tanto para continuar imerso na cogitação científica como para livrar-se de mais questionamentos a sua nova teoria. Na

conversa com a esposa do alienista, Lopes tenta insinuar-se no espírito desta “escorregando habilmente” para o assunto das numerosas internações ordenadas pelo marido. Quando menciona alguns dos internos, Evarista pergunta-lhe: “Tudo isso doido?”, ao que Lopes responde: “Ou quase doido”. Em seguida, como a esposa do alienista lhe peça esclarecimentos, dá a ela uma resposta vaga, “à maneira de quem não sabe nada ou não quer dizer tudo”.

A já mencionada recusa do vigário a celebrar o *Te Deum* pretendido pelo barbeiro Porfírio mostra, mais uma vez, a prudência de Lopes, que “respondeu sem responder” à ameaça do outro. Afinal, o leitor verá logo a seguir Porfírio revelando-se um demagogo barato e saberá que a nova ordem política teve curtíssima duração. O mesmo na sua oitava aparição no enredo: Lopes não se satisfaz com a explicação do alienista para a internação da própria esposa; entretanto, precavidamente “não objetou nada”. De que adiantaria, se o alienista conquistara o poder total e visivelmente transitava para o solipsismo? Nessas alturas quase se pode reconhecer no vigário um antepassado daquele “tédio à controvérsia” que a personalidade do Conselheiro Aires tão bem expressaria — fazendo a mesma ressalva de Astrojildo Pereira, de que isso “não quer dizer ausência de idéias nem fuga a sustentar uma opinião”, mas sim o desinteresse pelo debate infrutífero.

Toda a prudência do padre é reconhecida pelo próprio médico por ocasião da aplicação de sua segunda teoria: o vigário é internado em razão de ser perfeitamente equilibrado e, portanto, de acordo com as novas conclusões do alienista, inteiramente louco. O tratamento consiste em incutir-lhe a vaidade, e por isso o alienista, conhecendo a completa ignorância do padre a respeito das línguas grega e hebraica, encomenda-lhe um trabalho sobre a *Bíblia* que depende do conhecimento de ambas. Considerando toda a trajetória anterior da personagem, deve-se seguir o caminho menos óbvio e pensar diferentemente do que concluiu o alienista. Este acreditou que o padre Lopes sucumbira à vaidade intelectual. Por que não, em vez disso, perguntar se o vigário teria feito, para abreviar reclusão na Casa Verde, exatamente o que Bacamarte esperava?

O Alienista encerra-se com a menção de um boato “duvidoso” atribuído ao padre Lopes. Segundo o narrador, idéia de que Bacamarte fora o único doido de Itaguaí não merecia crédito pelo fato de que justamente o vigário, com seu elogio — por sinal, “decisivo” — da perfeição moral do alienista, havia levado este a autodiagnosticar-se como única pessoa equilibrada do lugar e, conseqüentemente, concluir que era o único louco. Vê-se aí uma das magistrais manifestações da dialética narrativa machadiana: muito mais alienista que Bacamarte, o padre Lopes havia sido capaz de prever a conclusão a que seu elogio induziria a mente transtornada do outro. Este último lance,

evidenciando a clarividência do clérigo, coloca-o na cadeira ao lado da do ficcionista que, escondido sob o fundo falso do narrador sonso, diverte-se com o teatro do mundo. Porque “Itaguaí é o meu universo”, proclamara o alienista ainda na primeira página do relato.

2.2.2. Olhos de metal

Em um conto publicado década e meia depois de *O Alienista*, o leitor reencontrará os olhos de Simão Bacamarte pregados à face do capitalista Fortunato. O jovem médico Garcia, dotado de pendores psiquiátricos, intriga-se com aquelas duas “chapas de estanho, duras e frias”, no início de “A Causa Secreta”. Em *O Alienista*, o olhar da personagem principal tem um destaque que chega ao excesso de dramaticidade e por isso acaba funcionando como ironia; as diferentes maneiras de Bacamarte de fixar um objeto ou exprimir o que lhe vai na própria alma pontuam a evolução do quadro maníaco afinal incontestável; do capítulo III à última página do relato, as principais aparições do médico exteriorizam à percepção do leitor a transformação interior da personagem, num contracanto que responde às intervenções do padre Lopes. O recurso dessa exteriorização é a menção aos olhos.⁸³ Observando a marcação do ritmo narrativo representada por ambos, o olhar do alienista e a voz do vigário, encontrar-se-á o eixo que movimenta o enredo.

À explicitação da loucura pelo olhar de Bacamarte correspondem um desenvolvimento paralelo de sua capacidade de dissimular as próprias intenções e um enrijecimento de seu discurso. No capítulo III, o “metal” duro e liso dos olhos do protagonista não sofre qualquer alteração diante da queixa de sua mulher, que “se considerava tão viúva como dantes”, já que o marido dedicava todo o tempo aos estudos. Os olhos metálicos entremostam o raciocínio lógico inflexível adivinhando nas queixas da mulher uma oportunidade para, fazendo-a viajar para o Rio de Janeiro, ver-se inteiramente disponível para o trabalho no hospício, já então lotado pelas “torrentes de loucos” cujo estudo andava levando, no capítulo anterior, o alienista a comer e dormir pouco. É ainda no capítulo III que aquele “olhar inquieto e policial” de Bacamarte, indiferente às lágrimas de Evarista na hora da partida, procura na multidão algum lunático que possa estar indevidamente “misturado com a gente de juízo”. Esse olhar já anuncia a cogitação da nova teoria que, no capítulo IV, o médico explicará “compridamente” ao farmacêutico Crispim Soares, e depois ao padre Lopes, teoria segundo a qual a

⁸³ Peregrino Júnior, em sua verdadeira exumação teórica do escritor, que considerou um “estranho esquizóide de gênio”, destacou a importância dos olhos das personagens como “eixo para a gravitação gliscróide” (termo que define a sintomática da epilepsia) de seu paciente póstumo. O estudo, apesar de útil, é um tanto redutor, além de considerar apenas os olhares femininos.

loucura seria muito mais comum do que até então se pensara e abrangeria tudo o que não chegasse ao “perfeito equilíbrio de todas as faculdades”. O que acontecera desde a partida da mulher? Pode-se imaginar o alienista completamente imerso no autismo da especulação psiquiátrica. Se antes Itaguaí era seu mundo, agora o universo se reduz a sua mente.

Antes de revelar ao padre e ao farmacêutico sua experiência destinada a “mudar a face da terra”, Bacamarte saíra por Itaguaí à cata de novos loucos, vasculhando todos os cantos e “virgulando as falas de um olhar que metia medo aos mais heróicos”. Está configurada explicitamente a insanidade do alienista, e são seus olhos que, insistentemente mencionados pelo narrador, mostram isso. A reclusão do Costa, personagem que contém o germe do Rubião de *Quincas Borba*, marca o início do “terror” em Itaguaí, instalado pela coleta desenfreada de “loucos”. Ao conversar com a prima desse prodígio incorrigível, o alienista “espetta” nela um “par de olhos agudos como punhais”, que significam a decisão de interná-la também, porque sua excessiva credulidade é considerada sintoma de loucura. Ainda no mesmo capítulo, “uma volúpia científica alumiu os olhos” do médico ao saber da mania de exibição que lhe transformava o albardeiro Mateus em mais um paciente.

No capítulo VI, quando a revolta dos Canjicas chega às portas de sua casa, apavorando Evarista e a criadagem, Simão Bacamarte demora a dar-se conta do que acontece, pois seus olhos estão “empanados pela cogitação” e “cegos para a realidade exterior, videntes apenas para os profundos trabalhos mentais”. Mostram que o alienista cada vez mais se isola em seu mundo de pensamentos dirigidos a um só objeto: a loucura e as maneiras de reconhecê-la e encerrá-la na Casa Verde.

Instalado o absurdo, os olhos de Bacamarte não precisam dizer mais nada ao leitor. Apenas na última página, “acesos de convicção científica” eles mostram o alienista numa espécie de transe místico ao descobrir a última verdade: sua própria perfeição, ou seja, a perfeita loucura.

2.2.3. A psiquiatria brasileira no século XIX

Que o olhar de Bacamarte traduza o que lhe vai na alma, chega a ser um clichê, e clichê romântico. Mas é exatamente por isso que se deve considerar mais atentamente a questão: uma vez que o ficcionista nada entrega facilmente ao leitor, essa expressão exterior simplifica algo muito mais complexo e interior, a saber, a evolução do caso clínico do alienista. É possível que Machado viesse estudando seriamente a ciência personificada em Bacamarte. Leme Lopes opinou que, a despeito de não se ter notícia de livros de psiquiatria na biblioteca do autor, o conhecimento da etiologia e

sintomatologia das doenças mentais demonstrado ao caracterizar personagens não poderia resultar meramente da intuição. O interesse de Machado pelo assunto é atestado, por exemplo, pelo emprego da palavra “monomania” com certa propriedade; o termo é de Esquirol, a segunda maior influência da psiquiatria brasileira — depois de Auguste Morel — na época em que foi escrito *O Alienista*. Magali Engel lembra que diversas teses sobre o conceito de doença mental foram produzidas nas faculdades de medicina do Rio de Janeiro e da Bahia desde 1830⁸⁴. É provável que a terminologia psiquiátrica fosse relativamente difundida entre pessoas cultas. Machado já utilizara o mesmo termo numa crítica teatral de 1859, quando tinha 20 anos de idade: “(...)eu tenho a inqualificável monomania de não tomar a arte pela arte, mas a arte, como a toma Hugo, missão social, missão nacional e missão humana.”

Mais importante, porém, é o emprego da expressão “Bastilha da razão humana” por uma personagem para referir-se à Casa Verde: as comparações do hospício com aquela prisão francesa eram correntes na literatura psiquiátrica escrita na Inglaterra, como documenta Roy Porter em *História Social da Loucura*: na menção às cartas em que o poeta inglês John Clare comentava sua estada no hospício, lembra que a instituição era comparada a “um ‘inferno’, uma ‘Bastilha’, uma ‘Sodoma’”. Nada impede que Machado tenha tomado conhecimento dessas cartas, já que lia muito em inglês. E a comparação do hospício com a Bastilha era de tal modo corrente na Inglaterra que em 1883 Louisa Lowe publicaria um protesto contra o confinamento psiquiátrico, intitulado *The Bastilles of England*, incluindo-se na longa tradição, remontante ao século XV, de relatos autobiográficos escritos em inglês por indivíduos considerados loucos.

A vizinhança da narrativa com o contexto social é patente já a partir do título: por que *O Alienista*? Simplesmente porque, na época de Machado, a designação “alienado” era preferida, entre os médicos, à de “louco”. Não escapou ao ficcionista o intenso debate que se travava na comunidade médica a propósito do conceito de doença mental, do que resultou a criação, em 1879 (dois anos antes de sair *O Alienista*), da primeira cátedra de clínica psiquiátrica numa faculdade brasileira. Certamente havia reflexos desse debate na imprensa fluminense, notadamente porque a teoria da degenerescência, formulada por Morel e naquele momento no auge do seu prestígio, dizia respeito diretamente à condição do escritor: mulato, gago e epilético — triplamente suspeito de taras que Morel enfeixava como definidoras da periculosidade social.

⁸⁴ ENGEL, M. G. (1995)

Desde 1830, os médicos brasileiros empreendiam uma campanha para apropriar-se da doença mental, seguindo de perto a tendência européia. Essa campanha, que teve como primeira vitória a criação do Hospício de Pedro II, progrediu exatamente no sentido da primeira teoria bacamartiana: ampliar os limites da loucura. Daquela loucura clássica, expressa nas palavras, nos gestos e na aparência física dos loucos, os médicos esforçaram-se continuamente para estender seu poder a manifestações bem menos visíveis da insanidade. Daí a substituição do conceito de loucura ou vesânia, por demais visível a qualquer leigo, pelos de “alienação mental” e “moléstia mental”, cuja sintomática muitas vezes sutil só poderia ser determinada pelos especialistas, cujo número ia aumentando. Os tratados sobre o assunto coincidiam sempre a respeito da incompetência dos leigos para reconhecer a doença, como fica claro nesta reivindicação de um alienista:

Debelada pela lógica da verdade e vencida pelo rigor dos fatos baqueia a teoria paradoxal que pretende que o *simples bon senso* basta para o reconhecimento das afecções mentais. Semelhantes pesquisas são da competência exclusiva do médico, portanto é este o único que reúne as condições necessárias para pronunciar-se acerca da presença, ausência, ou simulação da loucura.⁸⁵

Em sua narrativa, Machado captou a essência do problema da loucura em sua época: o esforço da medicina para, adotando quadros nosográficos detalhados, torná-la tão multifacetada — fazê-la abranger uma “vasta superfície de cérebros”, no dizer de Bacamarte — que afinal só pudesse ser reconhecida pelos especialistas. A teoria bacamartiana cumpre exatamente o propósito dos alienistas da vida real, num momento em que a “medicina social”, cujo espaço nas decisões do poder público cresceu durante todo o Segundo Império, transformava o Rio de Janeiro em laboratório.

As perspectivas de reestruturação das relações de trabalho em novas bases (...) sinalizavam o advento de um novo tempo: impunham a formulação e a implantação de novos mecanismos disciplinares e/ou excludentes, capazes de assegurar que as mudanças se processassem dentro dos limites de uma ordem definida de acordo com os novos anseios, expectativas e interesses, aliados a velhos medos e receios manifestados por um número cada vez mais expressivo de setores que integravam a classe dominante.

A urbanização acelerada ampliava o papel dos médicos, entre eles os alienistas. Nascia o “sonho megalômano” (assim o define Katia Muricy) da psiquiatria, de estender seu controle para muito além dos muros do hospício, penetrando escolas, fábricas, casernas, prisões, tribunais e até mesmo os lares. Na virada do século os peritos psiquiátricos começam a interferir no campo jurídico, dando pareceres definitivos a respeito da imputabilidade de indivíduos segundo critérios médicos. De certa maneira, o médico substitui o padre como orientador da vida familiar, ditando normas de higiene

⁸⁵ A.F. dos Santos, em *Legislação e Jurisprudência Relativas às Afecções Mentais* (1875), apud ENGEL, *op. cit.*

que acabavam transformando-se em diretrizes morais. A medicina cada vez mais sanciona um conceito classista de normalidade. Katia Muricy, em *A Razão Cética*, assim se refere à pretensão dos psiquiatras:

Livremente manifestada, a vontade científica de poder do psiquiatra pretendia tornar-se ilimitada. Na conquista de fronteiras cada vez mais abrangentes para a sua intervenção, o psiquiatra formularia algumas estratégias básicas. Assim, por exemplo, incorpora e redefine crenças e valores do senso comum revestindo-os de conteúdo científico.

A teoria pineliana da loucura ainda era muito próxima do entendimento tradicional. Mas a psiquiatria do final do século XIX já está francamente transitando para uma noção dogmática e rígida de doença mental. Simão Bacamarte é colocado imaginariamente no século XVIII, mas sua trajetória repete sinteticamente a da psiquiatria, partindo do conhecimento pré-psiquiátrico da loucura, passando por uma fase de sincretismo e desaguando no mais radical autofechamento. Tudo isso em poucas décadas, pois, como Itaguaí é o Rio (e, alegoricamente, o mundo), é quase documental a lembrança do narrador machadiano de que, antes do alienista, os loucos “andavam à solta pela rua”, à exceção dos furiosos, trancados em casa. Como mostram os depoimentos da época reunidos por Magali Engel,

Até pelo menos o último quartel do século XIX a loucura na cidade do Rio de Janeiro era um espetáculo tragicômico onde não havia a distinção entre atores e espectadores, um espetáculo cujos papéis representados eram capazes de diferenciar a loucura da não loucura sem excluir a possibilidade da convivência. Diferenciados através de suas falas, de seus gestos, de suas posturas, de suas aparências, os personagens (...) eram, ao mesmo tempo, discriminados e tolerados, ridicularizados, agredidos, mas também protegidos e aceitos, objetos, às vezes, de temor, mas não necessariamente (...) de inquietação.

Entre os componentes da galeria de loucos famosos na época da infância e juventude de Machado de Assis, merece menção, por exemplo, o Príncipe Obá, que era recebido ocasionalmente pelo próprio imperador Pedro II no palácio de São Cristóvão. Ou o Dr. Pomada, ao qual talvez Machado de Assis tenha tomado de empréstimo o nome do sábio de “O Segredo do Bonzo”. Apesar da criação de um hospício para tirá-los das ruas do Rio, grande parte desses doidos continuava transitando livremente por elas na virada do século. Os “sonhos de realeza” de alguns deles, os delírios francamente psicóticos de outros, assim como a “prodigalidade mórbida” de um certo F., que excitou os leitores de jornais com os debates médico-jurídicos sobre sua capacidade de gerir os próprios bens, faziam parte da ecologia urbana, apesar do esforço dos alienistas para catalogar e confinar a loucura. O fino observador que foi Machado de Assis, talvez desde suas andanças infantis como vendedor de

balas, deve ter acumulado um vasto exemplário de loucuras, para confrontar o que sua experiência dizia com o discurso rígido de uma medicina mental em construção.

O autor criou, em sua ficção, uma verdadeira galeria de desequilibrados mentais. Desde o Frei Simão dos *Contos Fluminenses* até a Flora de *Esau e Jacó*, numerosas são as personagens machadianas sujeitas a delírios ou devaneios perigosamente próximos ao abismo da desrazão.⁸⁶ E, como estudo de caso, Simão Bacamarte não fica longe da proficiência “clínica” atingida na caracterização de Rubião, a propósito da qual Leme Lopes avaliou que

Machado de Assis não chega a extrapolar o quadro da paralisia geral, pois há registrados nos tratados e nas revistas casos de paralisia geral com alucinações e ilusões. Bleuler (1949) diz que elas desempenham um pequeno papel, pois raramente permanecem na fachada sintomática. Henry Ey informa que Mmlle. Serin, em 1926, escreveu uma monografia sobre formas paranóides da paralisia geral. Esses doentes lembram as psicoses alucinatórias crônicas e podem ser tomados por esquizofrênicos. Bostroem (1930) calculou em 6% as formas delirantes alucinatórias da paralisia geral.

Cabe pois louvar Joaquim Maria Machado de Assis por haver incluído na sua galeria de doidos um paralítico geral.

Devem-se fazer muitas ressalvas a essa reivindicação do autor pela psiquiatria, mas trata-se de um psiquiatra atestando a competência do ficcionista na figuração de casos plausíveis de desequilíbrio mental. Peregrino Júnior, embora opinando que o autor não tinha “conhecimentos especializados de psiquiatria”, afirmou: “Raros psiquiatras conseguiriam decerto oferecer-nos um quadro tão acabado e nítido da paralisia geral — sua sintomatologia, suas peculiaridades psicológicas, sua evolução clínica”. Esse, no entanto, não é todo o conhecimento mobilizado na caracterização do alienista de Itaguaí.

2.2.4. Indústrias bacamartianas

Simão Bacamarte é um dissimulado: se “exteriormente era modesto”, com as pessoas íntimas esbanjava a retórica da autovalorização. Pois então ele mesmo não disse que seus estudos poderiam resultar em “louros imarcescíveis” para a ciência brasileira e lusitana? É possível ver no alienista um caso variante daquela “volubilidade” que Roberto Schwarz viu no retrato das classes dominantes pela ficção machadiana. A busca de uma “supremacia qualquer” que move Brás Cubas especifica-se, em *O Alienista*, na busca da supremacia científica, embora menos destituída de apoio nos fatos.

⁸⁶ Maria Ignez Massaini empreendeu um criterioso levantamento dos desequilibrados machadianos, em viés psicanalítico, de certo modo corroborando a idéia bacamartiana de “ampliar os limites da loucura”. Peregrino Júnior, em 1939, já notava ser “variada, complexa e numerosa a galeria dos psicopatas de Machado”, opinando que dificilmente se encontra na sua obra de ficção um item em que o desequilíbrio mental esteja ausente.

No início da narrativa, Bacamarte ainda se mostra de espírito desarmado. Considera tão natural o culto ao próprio gênio que se dá ao luxo de confidenciar ao boticário Crispim Soares o “mistério de seu coração”, ou seja, a ambição de pesquisar o “recanto psíquico”. É possível imaginar que ele espere do outro a divulgação da boa-nova científica à vila, mas ainda o vemos falando francamente e sem prevenções. As dissimulações “políticas” começam logo, e delas o médico lança mão em qualquer ocasião de proteger seu projeto. Assim, ele falsifica uma citação do Alcorão para não desagradar ao padre e ao bispo. Nas relações conjugais, seu pragmatismo é o mesmo, pois Bacamarte tenta a remediar o despeito de Evarista com uma fala “macia como o óleo do Cântico”, ao mesmo tempo que o “metal de seus olhos” permanece implacável no calculismo estratégico.

Instintivamente, sua loucura refugia-se cada vez mais na dissimulação. Esse deve ser o motivo pelo qual Bacamarte prefere não mencionar a Crispim Soares os novos casos patológicos da vila, citando apenas os exemplos históricos que supostamente confirmavam sua nova teoria — por sinal, todos saídos do *Elogio da Loucura*. Enfim, aquela “rara habilidade que o distinguiu” no princípio torna-se crescentemente um instrumento de proteção de seu projeto científico, mediante o autofechamento pelo qual supõe todos potencialmente inimigos. É por isso que a crítica do padre Lopes à nova teoria cancela o respeito que até então lhe dedicara o alienista; Bacamarte reage com desdém e piedade pela ignorância do outro; pelos seus lábios passa a “vaga sombra de uma intenção de riso”, só isso, pois ele nunca rirá de fato, permanecendo em todos os reveses “impassível como um deus de pedra”.

Nos embates propriamente políticos, o alienista redobra a dissimulação. Apesar de considerar ridícula e vazia a retórica, emprega-a em todas as ocasiões nas quais um discurso bonito possa resolver a questão a seu favor. Assim com os vereadores, assim com os revoltosos canjicas, cujo ímpeto é abalado pela segurança exterior das idéias do alienista. No episódio, a dissimulação está em dizer que admite dever satisfações, além de aos mestres, a Deus. Pois nesse ponto, configurada a rivalidade com a Igreja, a ciência do alienista já se despojara dos argumentos religiosos utilizados no início, como a citação de São Paulo a propósito da caridade. É preciso insistir no fato de que o frenesi internatário do alienista se exerce sem qualquer prejuízo das faculdades racionais. No confronto com o chefe revoltoso, a habilidade política do protagonista se excede. A princípio surpreso com a mudança de ânimo de Porfírio, que conclamara no dia anterior 300 pessoas a destruir a Casa Verde, logo se recompõe, dissimulando o pasmo. Demora nada menos que três minutos para perguntar sobre os mortos e feridos. O que esteve pensando nesse silêncio tão longo para dois inimigos? Certamente, nos

“lindos casos”, o do barbeiro e o de seus seguidores, de atrativo irresistível para a patologia experimental do alienista; mas também, com certeza, num truque para ludibriar Canjica. Ao final, o alienista pede três dias para responder à proposta de acordo; nesse tempo, Porfírio fica desmoralizado por não agir e o poder é ocupado por João Pina, outro barbeiro, até que o vice-rei envia uma tropa que restabelece a ordem legal.

A habilidade toma outra forma quando da inversão da teoria bacamartiana. Depois de concluir que seus loucos eram todos sãos, o alienista aplica-se em recolher ao hospício as pessoas perfeitamente equilibradas. Mas aceita quase todas as restrições impostas pelos vereadores, com o fito de proteger o único bem que lhe interessa: o poder de continuar internando quem lhe parecesse necessitado — ou, na mais recente teoria, digno. Em última análise, é claro, Bacamarte protegia sua própria vaidade.

2.2.5. A *hybris* científica

Apesar de tudo, portanto, Bacamarte é um náufrago da razão, como D. Quixote ou Hamlet: abandonado por aquela inteligência prática que permite participar convencionalmente do comércio humano, mas nem por isso desprovido da lucidez que permite compreender aspectos da vida pouco acessíveis aos indivíduos imersos no ramerrão. O parentesco com as personagens de Shakespeare e Cervantes não é ocasional. Do primeiro, Bacamarte tem a solidão e a dissimulação estratégica; de ambos, a perseguição obsessiva de um único objeto. A dialética machadiana não esqueceu, pois, a lição dos clássicos: na loucura do alienista, como na do príncipe dinamarquês e na do Cavaleiro da Triste Figura, há um certo método peculiar que nada deve à razão dos homens ditos normais. Isso coloca a loucura além da capacidade de análise da Razão.

A ciência de Bacamarte é aparentada com a filosofia de Quincas Borba, um sistema pretensamente apto a responder a todas as questões. Uma especialização médica do Humanitismo, ou uma versão psiquiátrica do quimérico emplasto Brás Cubas, o método do alienista alegoriza a pretensão da ciência na época em que Machado escrevia sua narrativa. Vivia-se no Brasil, desde 1870, a hegemonia do *bando de idéias novas*, expressão com que Sílvio Romero definiu o espírito de sua geração, a qual, “possuída daquela fé especial nas coisas materiais”, transformou as idéias de Darwin em “quase uma religião”, enquanto “o mundo e o pensamento mecanizaram-se, a religião tradicional recebeu um feroz assalto do livre-pensamento”. Afrânio Coutinho, autor de todas as expressões

aspeadas neste parágrafo, assim resumiu o cientificismo que imperava nos círculos intelectuais brasileiros da época:

Essa era do materialismo (1870-1900) foi uma continuação do iluminismo e do enciclopedismo do século XVIII e da Revolução, acreditou no “progresso” indefinido e ascensional e no desenvolvimento constante da civilização mecânica e industrial. A ciência, o espírito de observação e de rigor forneciam os padrões do pensamento e do estilo de vida, porquanto se julgava que todos os fenômenos eram explicáveis em termos de matéria e energia, e eram governados por leis matemáticas e mecânicas.

Outra perspectiva permite observar que a época cientificista foi marcada, no cenário interno, por um efetivo progresso material e cultural. Para Astrojildo Pereira, a segunda metade do século XIX foi um “momento de fermentação renovadora que atingia a todos os setores da nossa vida econômica, política, social e cultural”. O crítico opina que posteriormente foi possível identificar um movimento subterrâneo de reestruturação das velhas ordens políticas, econômicas e culturais. Mas certamente é à caricatura da compreensão rasa desse movimento, representada pelo fervor apostólico dos cientificistas adventícios e esquematizada na reivindicação médica da hospitalização dos loucos, que Machado de Assis visa com *O Alienista*.

Quando se pensa no caráter dogmático assumido pelos partidários do Positivismo, quando se consideram as limitações que a ilusão do progresso trazia para a literatura, é fácil entender a intenção satírica que está por trás da personagem Simão Bacamarte. Machado nela encarnou, como em Brás Cubas, a vacuidade das elites brasileiras sempre dispostas a copiar o que vinha da Europa. Mas copiá-lo, como bem notou Roberto Schwarz, apenas no que tinha de espetacular e aparatoso, sem atingir a profundidade do significado social das novidades. Isso vale tanto para os ideais revolucionários de Porfírio como para a pretensão científica do alienista. Segundo John Gledson, Machado nutria verdadeiro ódio⁸⁷ pela concepção darwiniana do homem, na qual entrevia a possibilidade de ser tachado como degenerado, de acordo com as teorias em moda na época, por sua condição de mulato e por sua constituição mórbida. A crítica a *O Primo Basílio* é um eloqüente documento das restrições de Machado à visão determinista; O escritor brasileiro começa qualificando Eça como “fiel e aspérrimo discípulo” do Naturalismo, cujas “preocupações de escola” se tornavam um “messianismo literário”; ironizando a pretensa objetividade realista, diz que “a nova poética (...) só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha”; afinal, propõe que “voltemos os olhos para a realidade, mas excluamos o realismo”.

⁸⁷ Palavra usada pelo crítico em palestra proferida no Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp em 24/3/99.

Ora, em que se funda a autoridade de Simão Bacamarte? Além de na dissimulação política, incluída nesta a sua manipulação da retórica, o respeito angariado por sua voz escora-se também no prestígio de um diploma de médico obtido na Europa⁸⁸ e na inconsistência da opinião pública. E, desde a criação da Casa Verde, o alienista consegue praticamente tudo o que quer das autoridades manobrando seu prestígio de “doutor” e membro da “nobreza local”.

Uma vez posto em prática, o alienismo de Bacamarte revela-se desde o princípio um conjunto de suposições cuja única base é o raciocínio do próprio médico. Seu vocabulário nosológico é um patuá de termos que não se coadunam. Compõe-se de fragmentos das principais correntes da medicina mental do século XIX. Os primeiros pacientes da Casa Verde são loucos clássicos, incontestáveis. Mas também, desde as primeiras páginas, o alienista refere-se à “patologia mental”, supondo que ela atingia uma “vasta superfície de cérebros”. Sua teorização é francamente macarrônica. E, face ao ceticismo do ficcionista em relação à ciência em geral — como também à religião e às soluções políticas —, não será demais ver nessa confusão de métodos o reflexo de uma confusão mental mais profunda, o princípio de um curto-circuito que só poderia levar ao ensandecimento do próprio alienista.

A confusão metodológica leva Bacamarte a diagnósticos ridículos como o de Martim Brito: como saber, por meio de um discurso, que o rapaz era portador de uma “lesão cerebral”? Ainda mais: como estipular para a suposta lesão de Evarista um período de cura tão preciso, seis semanas?⁸⁹ Trata-se de uma evidente sátira da arbitrariedade dos diagnósticos. E o médico declara tratar-se de uma “lesão cerebral”, no entanto “sem gravidade”! Tal falta de rigor denuncia a inconsistência do método, da qual o senso comum — e antes dele o padre Lopes — já desconfiava. A maior contradição do alienista é atribuir a perfeição moral de Cesária, a mulher do boticário, a uma daquelas “lesões”. Nesse momento, o mecanismo implacável da lógica científica já está exposto em sua inconsistência, embora continue amparado pelas autoridades.

O autofechamento do alienista é acompanhado por um enrijecimento de seu vocabulário pseudocientífico. No início, tratava de loucos clássicos, sendo sua “vasta classificação e sintomatologia” estribada na tradição que sempre separou, em primeiro lugar, os mansos dos furiosos. A internação do Costa marca o início da aplicação da primeira teoria bacamartiana. A partir de então,

⁸⁸ Para esta consideração, não importa a diferença entre a época do autor e a da ambientação da narrativa.

⁸⁹ O caráter arbitrário da previsão é o mesmo do alienista de *Quincas Borba* a propósito de Rubião. Até as palavras são quase idênticas: “Conto pô-la boa dentro de seis semanas”, prevê Bacamarte; “Conto restituí-lo à razão dentro de seis ou oito meses”, promete o outro.

o alienista passará a catalogar como loucura todo e qualquer comportamento contraditório. No entanto, a concepção machadiana da alma humana diz que a essência da condição humana é a contradição. A “errata pensante” que é o homem jamais chega a constituir um texto claro e impecável, nem mesmo na edição definitiva, aquela que, segundo Brás Cubas, o editor “dá de graça aos vermes”. Onde se poderia encontrar o perfeito equilíbrio senão nas ilusórias aparências? Ao perseguir uma quimera, Bacamarte revela-se o contrário do que pretendia ser: em vez de médico, paciente; em vez de sábio, risível caricatura da pretensão à sabedoria.

Antes de sua teoria, Bacamarte admitia a dúvida. Ao discutir um caso com o padre Lopes, propondo este como explicação o episódio bíblico da Torre de Babel, o alienista admitia a “explicação divina do fenômeno”, observando que “não é impossível que haja também alguma razão humana, e puramente científica”. Agora, a certeza ocupa todo o espaço, substituindo um idealismo por outro e fechando o caminho a qualquer dúvida. A realidade dos homens passa a existir em função da ciência. A verdade é antecipada pela teoria. Daí o abandono completo dos matizes psicológicos por convicções cada vez mais organicistas.

A dúvida metódica que lhe faltou no varejo, tem-na o alienista por atacado ao duvidar de suas curas. É ela que acarreta seu definitivo mergulho na megalomania, que o faz terminar os dias no hospício tentando tornar-se imperfeito como o restante da humanidade. Tal desfecho ironiza as possibilidades entrevistadas pelo escritor no automatismo da investigação científica.

Desde o título, o relato machadiano evidencia a opção do autor por fazer convergir na personagem principal todos os vetores de sua crítica do cientificismo, satirizando, por meio da nada surpreendente loucura de Simão Bacamarte, a psiquiatria brasileira nascente como síntese da pretensão do objetivismo de anexar um território que toda a obra machadiana está a mostrar sob o domínio do trágico: a psique. Sabendo-se que o território por excelência da psiquiatria já era, no final do século XIX, o manicômio, caberia a pergunta: por que a Casa Verde é não um cenário, mas uma espécie de não-lugar? Várias respostas seriam possíveis, como em quase tudo que se refere à ficção machadiana. Sem aspirar à resolução do problema, fica-se aqui na constatação de que o hospício machadiano é virtual, o que faz do relato em questão, sem prejuízo de sua alegoria verdadeiramente arquetípica nos quadros da ficção brasileira, de certa maneira incompleto como recriação literária do real (a propósito, quem seriam os “principais da vila” de Itaguaí?). No final do século XIX, uma experiência realista da loucura passava necessariamente pelo conhecimento do hospício; e o autor nunca deve ter transposto

os umbrais da instituição, mesmo como visitante. Nesse sentido é que se pode considerar a tematização da loucura por Lima Barreto como um passo adiante.

2.3. O heroísmo falhado

Esse escritor aprofunda em sua obra uma dualidade já observável, embora menos nitidamente, em Machado: à descrição da sintomatologia, às vezes empregando termos cunhados pelos psiquiatras, contrapõe-se uma visão trágica que, levada às últimas conseqüências, invalidaria a minúcia às vezes quase clínica dos delírios. Essa dualidade, como demonstra Juan Rigoli em *Lire le Délire*, é constitutiva da própria medicina mental, que nasceu alimentada por um imaginário literário e filosófico da loucura.

No que se refere à tematização da loucura, como em vários outros aspectos, podem-se apontar muitas coincidências entre os dois ficcionistas. Mas existem principalmente divergências, quando observado o tratamento que cada um deles dispensou à instituição asilar. Em Lima Barreto o hospício é um cenário concreto e descrito em detalhes, diferentemente da vaga Casa Verde dada ao mundo pela obsessão do doutor Bacamarte. O ponto de partida para entender esse interesse mais detido pelo cenário do hospício é, sem dúvida, o fato de Lima Barreto ter sido internado duas vezes como louco em virtude de seus excessos alcoólicos.

Ele teve, desde jovem, uma visão compulsória do asilo; seu pai foi administrador de uma “colônia de alienados”. Assim, mesmo antes de imaginar que um dia seria hospedado em tal espécie de albergue, o escritor poderá ter observado o funcionamento da Colônia Juliano Moreira, descobrindo, por exemplo, a enorme importância do cigarro para grande parte dos loucos, assim como a “necessidade de pornografia”. Também antes de sofrer o mesmo drama, ele deve ter presenciado muitos delírios causados pela bebida, isso para não falar da longa convivência com a paranóia do pai durante os últimos 15 anos da vida deste.⁹⁰

A intenção alegórica de *O Alienista* é coerente com a reconhecida tendência de Machado à abstração. Neste ponto reside outra possibilidade de compreender a oposição entre duas visões do hospício, pois a de Lima Barreto, em *Triste Fim de Policarpo Quaresma* e no *Cemitério dos Vivos*, parte de um princípio inteiramente diverso: não o da invenção de um hospício modelado pelas idéias sobre a loucura aceitas pelo ficcionista, mas o da *observação* direta de um meio usualmente só acessível à maçonaria psiquiátrica e aos internos. “A obra deste escritor é, em grande parte, uma

⁹⁰ Recorre-se aqui à biografia do escritor feita por Francisco de Assis Barbosa.

confissão mal escondida” — é o julgamento de Sérgio Buarque de Holanda no prefácio a *Clara dos Anjos*. Mas o mesmo crítico aponta a limitação de Lima Barreto, “quase sem exceção, a pôr em prática (...) as tradicionais convenções da novela realista: criar ‘caracteres’ individuais convincentes e reproduzir com plausível fidelidade as circunstâncias em que se movem esses caracteres”. Faz parte dessas *circunstâncias*, sem dúvida, o espaço, que para Osman Lins é o principal foco de interesse na ficção do autor, uma “obra *toda ela* voltada para fora”. Na análise desse crítico, Lima Barreto, “apesar de invadir, com sua presença, muitas de suas páginas”, é na realidade um homem cujos escritos “ilusoriamente centrados no autor” encontram-se “voltados para as coisas e fenômenos circundantes”.⁹¹ A propósito, Lins faz notar que no *Diário do Hospício* o memorialista observa mais aos outros do que a si e que essa atitude também fora característica do outro período de internação:

Nos artigos que assina em novembro de 1918 (“Da Minha Cela” e “Carta Aberta”), ambos incluídos em *Bagatelas*, ocupa-se em descrever o Hospital Central do Exército, onde se acha internado (...). No primeiro dos mencionados artigos, (...) estuda os internados com objetividade e quando anota serem eles átonos e completamente destituídos de interesse, (...) Mesmo as alusões constantes ao problema da cor ou à adoração nacional pelos doutores, embora ligadas a experiências pessoais, voltam-se para fora, para a sociedade que conhece e sobre a qual testemunha.⁹²

2.3.1. Cemitério de vivos

O último romance do escritor, desde o título, coloca-se sob o signo da loucura. A instituição psiquiátrica é a “casa dos mortos”, como a prisão siberiana de Dostoiévski, de que Lima Barreto se lembra nas primeiras anotações do *Diário do Hospício*. Mas em nenhum momento a loucura tem a palavra: Vicente Mascarenhas, o narrador, considera-se internado por erro de avaliação da família e da autoridade policial.

É difícil concordar com a suposição de Eugênio Gomes de que *Cemitério dos Vivos* seria, caso tivesse sido concluído, a melhor obra de Lima Barreto. A parte afinal escrita, incorporada à edição do *Diário do Hospício*, leva antes à constatação de que esse livro incompleto, e não *Clara dos Anjos* (como opinou Sérgio Buarque de Holanda), é o verdadeiro “compêndio dos defeitos” do escritor, a começar pelo excesso de autobiografismo.

Mas nem por ser uma reelaboração muito próxima dos registros do diário *Cemitério dos Vivos* deixa de ser uma obra significativa, principalmente no quadro de uma discussão das representações do

⁹¹ LINS, O. (1978), pp. 28-30.

⁹² Idem, p. 25.

hospício pelo escritor. Como é muito pequena a distância entre o manicômio real e sua figuração no romance esboçado, exhibe-se em toda a sua inteireza, no confronto da memória com a ficção, a transcrição fiel da observação de cenas e personagens em que muitas vezes consistiu a literatura de Lima Barreto. Isso vale também para as opiniões do narrador sobre os médicos, o funcionamento do hospital psiquiátrico e o “enigma da loucura”: é sempre o escritor expressando sua crítica ao cientificismo alienista, quase como se estivesse recortando trechos de seus artigos de jornal e colando nas partes destinadas à fala do narrador.

Algumas diferenças podem ser observadas entre o texto do diário e o romance inacabado; por exemplo, o espaço ocupado pela descrição do hospício entremeada de reflexões sobre a loucura — aproximadamente, em *Cemitério dos Vivos*, um quarto do número de páginas do volume preenchidas pelas anotações do *Diário do Hospício*. A transfiguração ficcional da realidade é pequena, como atestam estes dois cotejos: 1) de fato, o escritor foi internado por seu irmão Carlindo, que trabalhava na polícia; no romance, a internação é pedida pelo sobrinho do narrador; 2) Lima Barreto era pobre como Mascarenhas, mas solteiro, e sua vida em casa era difícil de suportar devido aos delírios do pai, enquanto o protagonista de *Cemitério dos Vivos* é viúvo e mora com a sogra louca e o filho retardado.

Em muitas cenas, a situação pretensamente ficcional do romance consiste na transcrição literal de uma anotação do diário; em outras anotações, o memorialista Lima Barreto já demonstra a intenção ficcional, referindo-se, por exemplo, aos delírios de sua mãe, que nunca os teve. Mascarenhas é internado na noite de Natal, assim como seu criador, e seus primeiros registros da internação mencionam a mesma caneca de esmalte e a mesma lembrança de Dostoiévski.

Descontada a parte do *Cemitério dos Vivos* que é uma meditação sobre os infortúnios de Mascarenhas, culminando na internação, ao ler o *Diário do Hospício* o leitor estará, na realidade, diante de uma versão mais completa da experiência da reclusão. Como figuração do hospício, portanto, o diário interessará mais que o fragmento de romance, ao não ser que se descubra neste uma reelaboração ficcional que acrescente algo à imagem do manicômio em Lima Barreto. Mas tal não acontecerá: o que se vê no volume *Cemitério dos Vivos*, principalmente na parte ocupada pelo diário, é uma espécie de exposição mais minuciosa da mesma idéia já registrada em *Triste Fim de Policarpo Quaresma*: a loucura é um mistério, os loucos são os homens mais infelizes que pode haver e os psiquiatras, em geral, pretensiosos excessivamente crentes em seu diploma de doutor e nas últimas modas teóricas do cientificismo europeu.

O *Diário do Hospício* começa no dia 4 de janeiro de 1920 — dez dias, portanto, após a segunda internação do escritor no Hospício Nacional de Alienados. Mas ele havia tomado notas de sua permanência, desde o dia 29 de dezembro, na Seção Calmeil; elas são intercaladas poucas páginas adiante.⁹³ Começando a olhar em torno de si, ele se descobre na ala dos indigentes, uma “geena social” — expressão variante daquela com que o narrador de *Triste Fim de Policarpo Quaresma* define o manicômio, um de “nossos infernos sociais”. Eis o parágrafo em que ela aparece:

O mobiliário, o vestuário das camas, as camas, tudo é de uma pobreza sem-par. Sem fazer monopólio, os loucos são da proveniência mais diversa, originando-se em geral das camadas mais pobres da nossa gente pobre. São de imigrantes italianos, portugueses e outros mais exóticos, são os negros roceiros, que teimam em dormir pelos desvãos das janelas sobre uma esteira esmolambada e uma manta sórdida; são copeiros, cocheiros, moços de cavalaria, trabalhadores braçais. No meio disto, muitos com educação, mas que a falta de recursos e proteção atira naquela geena social.

No primeiro registro de sua estada na Seção Pinel, Lima Barreto menciona alguns habitantes desse cenário, como o médico Henrique Roxo, um antigo estudante de medicina que “um ataque tornara hemiplégico e meio aluado” e o enfermeiro que “nunca protestou” ao ser chamado de doutor por um guarda civil. Sobre sua entrevista com o médico, escreve: “(...)disse-lhe que tinha sido posto ali por meu irmão, que tinha fé na onipotência da ciência e a credence do hospício. Creio que ele não gostou.” O retrato do médico, figura já conhecida desde a primeira internação, não é muito lisonjeiro:

Ele me parece um desses médicos brasileiros imbuídos de uma de certeza de sua arte, desdenhando inteiramente toda a outra atividade intelectual que não a sua e pouco capaz de examinar o fato por si. Acho-o muito livresco e pouco interessado em descobrir em levantar um pouco o véu do mistério — que mistério! — que há na especialidade que professa. Lê os livros da Europa, dos Estados Unidos, talvez; mas não lê a natureza. Não tenho por ele antipatia; mas nada me atrai nele.

Francamente crítica é a descrição de “uma espécie de interno” que acompanhava o psiquiatra, rapaz de “cara bovina, apesar do *pince-nez*”. Como esses aprendizes de medicina evitavam conversar com os pacientes, o escritor dispara: “Decididamente, a mocidade acadêmica, de que fiz parte, cada vez fica mais presunçosa e oca.”

Nos registros da Seção Calmeil, Lima Barreto depõe sobre importância dos cigarros, iniciando a espécie de “sociologia” do hospício que manterá ao longo do diário, sempre analisando acuradamente os mecanismos sociais internos à instituição. A respeito do mesmo assunto, anota páginas adiante: “Se me demorar mais tempo, ainda, ficarei completamente abandonado e sem

⁹³ A primeira internação de Lima havia sido em 1919, também motivada por escândalos provocados depois de beber em excesso.

cigarros, sem roupa minha, e ficarei como o Gato e o Ferraz, que aqui envelheceram, vivendo aquele a fazer transações de forma tão cínica, para arranjar cigarros”. Essas transações consistiam em trocar pão por fumo e em furtar moedas. O interno apelidado de Gato, observa, tinha sido “rico, filho de ex-ministro e senador do império”. O comentário termina com o provérbio latino *Sic transit gloria mundi*.

O escritor também reclama da dificuldade de encontrar alguém com quem conversar, mas mesmo esse desabafo é acompanhado da observação do ambiente:

Cá estou na Secção Calmeil há oito dias. Raro é o seu hóspede com quem se pode travar uma palestra sem jogar o disparate. Ressinto-me muito disto, pois gosto de conversar e pilheriar; e sei conversar com toda a gente, mas, com esses que deliram, outros a quem a moléstia faz tatibitate, outros que se fizeram mudos e não há nada que os faça falar, outros que interpretam nossas palavras de um modo inesperado e hostil; (...)

Nessa linha prossegue a quarta parte das notas, intitulada “Alguns Doentes”, que assim se inicia: “Que dizer da loucura? Mergulhado no meio de quase duas dezenas de loucos, não se tem absolutamente uma impressão geral dela. Há, como em todas as manifestações da natureza, indivíduos, casos individuais, mas não há ou não se percebe entre eles uma relação de parentesco muito forte. Não há espécies, não há raças de loucos; há loucos só.”

Apesar dessa opinião, o escritor nota algumas características comuns a todos, descortinando alguma homogeneidade, senão passível de catalogação científica, pelo menos válida como observação da espécie de sociedade que o hospício constitui. Assim, registra o “gosto pela alcunha depreciativa” que substitui os nomes civis dos pacientes por cognomes como Caranguejo e Tetéia; também a “necessidade de pornografia” e “linguagem escatológica”, que é “geral nos doentes”. A micro-sociedade do hospício também comporta uma reprodução em escala da divisão de classes, e assim o escritor se refere várias vezes à consideração maior ou menor que um paciente podia ter na instituição, chegando a qualificar como “minha ascensão no manicômio” a transferência para uma ala melhor.

Entre os pacientes cujo retrato o diário apresenta, há o “louco clássico, com delírio de perseguição e grandeza”, cuja inteligência é inegável e cujo discurso, “desde que não se o interroge pela base, parece à primeira vista a mais pura verdade”. Lima Barreto confessa que “no começo ele me enganou”, revelando-se depois “toda a sua psicose”. Outro interno retratado é F.P., “o mais bulhento e rixento da casa”, que vivia a gritar de manhã até a noite, “proferindo as mais sórdidas pornografias”.

Há muita coisa de infantil nas duas atitudes, nas suas manias de amor, na estultície de se julgar com grande talento e saber, de provir de uma raça nobre ou parecida. Diz-se descendente de um revolucionário pernambucano, em sexta geração, e que foi fuzilado.

Depois da parte intitulada “Guardas e Enfermeiros”, os segmentos do diário deixam de organizar-se em torno de observações relacionadas a classes funcionais ou grupos internos. Passa a abri-los apenas o algarismo romano indicando sucessão ordinal. Isso coincide com uma piora do estado de espírito do memorialista, que, ao registrar o suicídio de um paciente, comenta: “Ontem, matou-se um doente, enforcando-se. Escrevi nas minhas notas: “Suicidou-se no pavilhão um doente. O dia está lindo. Se voltar a terceira vez aqui, farei o mesmo. Queira Deus que seja o dia tão belo como o de hoje.”

À medida que progridem as anotações, entremeiam-se reflexões sobre a loucura que em tudo contrariam a visão psiquiátrica. Lima Barreto duas vezes compara o tratamento compulsório a um seqüestro típico da Inquisição, e numa delas comenta que os métodos da pretensamente moderna ciência psiquiátrica eram “medievais”. Ainda na seção “Alguns Doentes”, comentava:

Todas essas explicações da origem da loucura me parecem absolutamente pueris. Todo o problema de origem é sempre insolúvel; mas não queria já que determinassem a origem, ou explicação; mas que tratassem e curassem as mais simples formas. Até hoje, tudo tem sido em vão, tudo tem sido experimentado; e os doutores mundanos ainda gritam nas salas diante das moças embasbacadas, mostrando os colos e os brilhantes, que a ciência tudo pode.

Ao mesmo tempo, a filiação do escritor a uma noção trágica da loucura é sempre confirmada pelo uso de expressões que definem o desvario como “véu impenetrável” de Ísis e “poder mais forte que a morte”. Mas em nenhum momento o escritor esquece, por estar à margem da sociedade, seu compromisso assumido lá fora, de criticar as condições objetivas do mundo em nome das quais era considerado louco. Em dia de grande tédio, o diário registra este protesto:

Esta nossa sociedade é absolutamente idiota. Nunca se viu tanta falta de gosto. Nunca se viu tanta atonia, tanta falta de iniciativa e autonomia intelectual! É um rebanho de Panúrgio, que só quer ver o doutor em tudo, e isso cada vez mais se justifica, quanto mais os doutores se desmoralizam pela sua ignorância e voracidade de empregos. Quem quiser lutar aqui e viver um ideal qualquer superior, há de por força cair. Não encontra quem o siga, não encontra quem o apóie.

Entre as notas críticas e as observações sobre a instituição, vai ficando transparente um grande desânimo do escritor. A falta de visitas da família, o adiamento de sua alta, a descrença nos métodos da psiquiatria, tudo é motivo para queixas que às vezes passam à autocrítica e, misturando a realidade do escritor ao projetado romance, indiciam grande cansaço mental:

Aborreço-me este hospício; eu sou bem tratado; mas me falta ar, luz, liberdade. Não tenho meus livros à mão; entretanto, minha casa, o delírio de minha mãe... Oh! Meu Deus! Tanto faz, lá ou aqui... Saírei desta catacumba, mas irei para a sala mortuária que é minha casa. Meu filho ainda não delira; mas a toda a hora espero que tenha o primeiro ataque...

A lucidez e o ânimo retornam na parte VIII do diário, que se inicia com comentários sobre a biblioteca do hospício, único consolo do escritor ali. Mas ele logo desiste de freqüentá-la, incomodado pelos colegas delirantes que não lhe permitem ler ou pensar. Volta, portanto, ao registro do dia-a-dia no manicômio, que também ocupa a parte IX. Lima Barreto continua compondo sua galeria de malucos:

Era este um menino, moreno, completamente idiota. Tinha as feições regulares, a não ser a boca, os olhos negros cravados nas órbitas, e balbuciava que nem uma criança. Tinha poucas idéias e quatro ou cinco palavras. Parece que tinha mais idéias que palavras.

Repetia:

- Papai é mau.
- F. é mau!
- Papai tem dinheiro!
- É mau!
- Que pena!

A última parte do diário é fragmentária, parecendo consistir em notas rápidas para serem retomadas depois, em momento de maior ânimo, e no registro de idéias a serem aproveitadas no projetado romance. São pequenos trechos, às vezes quase otas taquigráficas. Cada vez mais, a elaboração de um texto maior é deixada para depois. Mas continuam aparecendo observações de grande lucidez, como esta: “O F.P. ... batuca no piano cousas tão estúpidas como a sua loucura. Não sei como o povo julga que a loucura é sintoma de inteligência e de muito estudo. No hospício, não se vê tal cousa.”

Em um desses curtos registros, Lima Barreto explica que o médico lhe oferecera alta, mas ele havia preferido não aceitá-la imediatamente “porque só quero sair depois do carnaval” e pensava que “o tal delírio” pudesse voltar “com o uso da bebida”. Acrescenta, arrematando a nota:

Ah! Meu Deus! Que alternativa!

E eu não sei morrer.

Poucas páginas adiante, confessa-se prestes a vociferar contra o incômodo que lhe causam dois de seus companheiros. Por isso, anuncia, vai pedir alta “para não dar essa demonstração de loucura”.

Lima Barreto ficou pouco mais de um mês no hospício nessa sua segunda e última internação. De sua saída, no dia 2 de fevereiro de 1920, até o dia de sua morte, mais de dois anos se passaram, tempo suficiente para terminar seu último romance — especialmente considerando-se sua grande produtividade e seu pouco apego ao acabamento formal. A conclusão do livro foi mesmo prometida ao editor. Mas só chegou a publicar-se o primeiro capítulo, em 1921, na revista *Souza Cruz*. Os

fragmentos restantes foram, por isso, incorporados ao *Diário do Hospício*, em volume do qual ocupam 104 páginas de um total de 294.

O que *Cemitério dos Vivos* acrescenta ao diário são os dados, meio autobiográficos, meio ficcionais, do infortúnio de Vicente Mascarenhas: a pobreza, o alcoolismo, as pretensões literárias frustradas. A principal (e significativa) diferença é Efigênia, descrita como a esposa ideal, cuja morte assinala a derrocada existencial de Mascarenhas, o qual, como seu criador, desceu das bebidas mais caras à cachaça e ao escândalo público.

A última quarta parte de *Cemitério dos Vivos* concentra a descrição do hospício, na qual, como já ficou dito, às vezes se aproveitam trechos inteiros do *Diário do Hospício*. É o que acontece nesta passagem, que, comparada com o trecho já citado do diário, só se mostra acrescentada de umas poucas palavras:

Os loucos são das proveniências mais diversas; originam-se, em geral, das camadas mais pobres da nossa gente mais pobre. São pobres imigrantes italianos, portugueses, espanhóis e outros mais exóticos; são negros roceiros, que levam a sua humildade, teimando em dormir pelos desvãos das janelas sobre uma esteira enebada e uma manta sórdida; são copeiros, são cocheiros, cozinheiros, operários, trabalhadores braçais e proletários mais finos: tipógrafos, marceneiros, etc.

O narrador se aproxima dos loucos como alguém ali posto por engano, jamais como um partícipe do delírio que retrata:

Vista assim de longe, a noção do horror que se tem da loucura não parte da verdadeira causa. O que todos julgam, é que a cousa pior de um manicômio é o ruído, são os desatinos dos loucos, o seu delirar em voz alta. É um engano. Perto do louco, quem os observa bem, cuidadosamente, e une cada observação a outra, as associa num quadro geral, o horror misterioso da loucura é o silêncio, são as atitudes, as manias mudas dos doidos.

Quando descreve o pátio da Seção Pinel, Mascarenhas repete a cifra consignada por Lima Barreto no *Diário do Hospício*: “dez por cento deles andava nu ou seminu”. Mas o romance também registra casos que não constam do diário, como o de um paciente assim descrito pela personagem Misael:

— É um português que foi barbeiro. Os fregueses chamavam-no de Francisco I, imperador da Áustria. Ele se parece, convenceu-se e acabou aqui. Há dias, quando embarcaram uma turma para a colônia, ele foi até ao grupo e recomendou: “Olhem, vocês vão para lá. Se forem maltratados, queixem-se a mim, que sou seu imperador”.

Outra novidade do romance é a observação sobre a presença de homossexuais, dos quais Misael afirma ao narrador haver muitos ali. O mesmo quanto aos hansenianos, portadores da

“horrorosa morfêia, que, junta com a loucura, é para juntar o horror até ao mais alto grau. Uma deforma, degrada o pensamento; a outra, o corpo, o rosto sobretudo.”

A biblioteca do hospício de Mascarenhas é a mesma da vida real, como também a conclusão do narrador de que ela “podia se destinar a tudo, menos à leitura”, devido ao barulho feito pelos outros pacientes.

Mascarenhas, como o memorialista Lima Barreto, também critica os métodos da psiquiatria, reclamando que o médico lhe fizera “perguntas de confessor” e criticando as suposições degeneracionistas embutidas no interrogatório:

Procuram os antecedentes, para determinar a origem do paciente que está ali, como herdeiro de taras ancestrais; mas não há homem que não as tenha, e se elas determinam a loucura, a humanidade toda seria de loucos. Cada homem representa a herança de um número infinito de homens, resume uma população, e é de crer que nessa houvesse, fatalmente, pelo menos, um degenerado, um alcoólico, etc. etc.

A crítica é acompanhada de uma adesão integral à concepção trágica da loucura, definida como “vago e nebuloso céu da loucura humana”. A recusa da explicação “acomodada” dos médicos é a mesma do diário, ainda que dita com palavras diferentes:

Há um grande mal em querer os nossos estudiosos de hoje desprezar as observações dos leigos; muitas vezes é preciso estar livre de construções lógicas, erguidas *a priori*, para se chegar à verdade, e não há como levar em linha de conta aquelas.

A explicação sobre a divisão do hospício em Seções é dada com mais precisão que no diário. Elas eram quatro: Pinel e Calmeil, para os homens; Morel e Esquirol, para as mulheres. Cada uma era administrada por um médico, assistido por outros. Mas também havia alas especiais para epiléticos, crianças retardadas, tuberculosos, “cada qual com um nome de sumidade nacional e estrangeira”.

Numa das últimas páginas de *Cemitério dos Vivos*, o narrador, depois de criticar o acolhimento de pacientes de melhor condição social como indigentes, anota o seguinte comentário:

Essa narração, porém, não tem por fim indicar medidas de administração; quero contar simplesmente as impressões de minha sociedade com os loucos, as minhas conversas com eles, e o que esse transitório comércio me provocou pensar.

O diferencial mais importante de Lima Barreto na figuração do hospício é, portanto, a concretude. Coincidindo embora com sátira machadiana ao desqualificar a redução da loucura às certezas psiquiátricas, é significativo que o escritor de *Cemitério dos Vivos* não faça uso do humor. Sua experiência do sofrimento leva-o a acentuar o aspecto trágico da loucura, relativizado pelo distanciamento da ironia machadiana. Não parece cabível estabelecer qualquer hierarquia; se no plano puramente estético a ficção machadiana é geralmente tida como inigualável na história literária

brasileira, as obras de Lima Barreto têm a oferecer, referentemente à figuração dos hospício, uma dimensão praticamente ausente em Machado: a observação realista do manicômio e de sua micro-sociedade.

2.3.2. Policarpo e outros quiméricos

O hospício da Praia da Saudade, em que Policarpo Quaresma fica mais de seis meses, é visto no principal romance do autor pelos olhos da afilhada do protagonista, Olga Coleoni. Ela sobe por uma escada de pedra e passa entre as estátuas de Pinel e Esquirol, ambos “meditando sobre o angustioso mistério da loucura”. Lá em cima, encontra Quaresma “triste e absorvido em seu sonho e na sua mania”. A princípio, não encontra no asilo o ambiente de terror que a opinião pública a fizera supor.

Só o nome da casa metia medo. O hospício! É assim como uma sepultura em vida, um semi-enterramento, enterramento do espírito, da razão condutora, de cuja ausência os corpos raramente se ressentem. (...) Com que terror, uma espécie de pavor de cousa sobrenatural, espanto de inimigo invisível e onipotente, não ouvia a gente pobre referir-se àquele estabelecimento da Praia das Saudades! Antes uma boa morte, diziam.

Naquele casarão que era “meio hospital, meio prisão, com (...) suas janelas gradeadas, a se estender por uns centos de metros”, Olga não deparava com a mansão do horror descrita pela *gente pobre*. Esta última expressão indica que a internação compulsória e os maus tratos eram mais temíveis para os despossuídos.⁹⁴

No caminho para o manicômio, a afilhada de Quaresma observara o movimento dos visitantes ainda no bonde. Ao chegar à instituição, diz o narrador, ela encontrara, como havia “em todas as portas dos nossos infernos sociais”, gente de todas as classes. O padrinho estava internado como pensionista, mas sua situação não era diferente da dos outros internos: “Não é só a morte que nivela; a loucura, o crime e a moléstia passam também a sua rasoura pelas distinções que inventamos”. E por isso Olga, cujo pai tinha feito fortuna, mistura-se aos elegantes e aos mal vestidos, aos inteligentes e aos néscios, e todos “entravam com respeito, com concentração, com uma ponta de pavor nos olhos como se penetrassem noutra mundo”. O ambiente da sala das visitas é descrito assim: “Chegavam aos parentes e os embrulhos se desfaziam; eram guloseimas, fumo, meias, chinelas, às vezes livros e

⁹⁴ Meio século depois, a situação pouco havia mudado: Austregésilo Carrano Bueno, um ex-interno de manicômio cujo depoimento será utilizado várias vezes no último capítulo deste trabalho, comemora na edição recente de seu livro *Canto dos Malditos* o fato de ter sido sancionada pelo presidente da República em 10 de abril de 2001 a lei brasileira da Reforma Psiquiátrica, que aponta no sentido de extinguir os “chiqueiros psiquiátricos” do país. O livro de Bueno relata sua passagem por várias instituições psiquiátricas mantidas pelo dinheiro público e prestando assistência principalmente a pacientes pobres.

jornais. Dos doentes uns conversavam com os parentes; outros mantinham-se calados, num mutismo feroz e inexplicável; outros indiferentes (...)”

Como o pai de Lima Barreto, cujo delírio Francisco de Assis Barbosa considerou o modelo para o de Quaresma, o protagonista exibirá sintomas paranóicos:

E o pavor do doce Quaresma? Um pavor de quem viu um cataclismo, que o fazia tremer todo, desde os pés até a cabeça e enchia-o de indiferença para tudo mais que não fosse o seu próprio delírio povoado por “inimigos terríveis” cujos nomes “não chegava a criar”.

Olga encontrara antes o “horror da loucura” ao observar, na sala das visitas, as “faces transtornadas” e os “ares aparvalhados”: “(...) alguns idiotas e sem expressão, outros como alheados e mergulhados em um sonho íntimo sem fim, e via-se também a excitação de uns, mais viva em face à atonia de outros (...)”

As reflexões que acompanham o olhar da personagem, sejam dela ou do narrador, ecoam a concepção trágica da loucura, esse “enigma indecifrável da nossa própria natureza”. E Olga observa como seria fácil “tudo ruir” na vida do até pouco tempo atrás pacato Policarpo Quaresma: se fosse demitido em vez de obter uma aposentadoria em razão de sua loucura, aquele homem “pautado” e com emprego seguro se transformaria rapidamente em desvalido, tudo por causa de um simples “grãozinho de sandice” (mesma expressão empregada por Brás Cubas a respeito de Quincas Borba⁹⁵).

Também o major Quaresma, ao sair do hospício, qualifica a loucura em termos trágicos. Depois de afirmar, traduzindo o pensamento do protagonista, que a situação do louco é a mais triste de “todas as cousas tristes de ver, no mundo”, a mais “depressora e pungente”, o narrador comenta:

Aquela continuação da nossa vida tal e qual, com um desarranjo imperceptível, mas profundo e quase sempre insondável, que a inutiliza inteiramente, faz pensar em alguma coisa mais forte que nós, que nos guia, que nos impele e em cujas mão somos simples joguetes. Em vários tempos e lugares, a loucura foi considerada sagrada, e deve haver razão nisso no sentimento que se apodera de nós quando, ao vermos um louco desarrazoar, pensamos logo que já não é ele quem fala, é alguém, alguém que vê por ele, interpreta as coisas por ele, está atrás dele, invisível!...

Se até o fim Lima insistia em considerar a literatura um “fenômeno social”, uma leitura atenta de seus livros não deixa dúvidas a respeito da concepção trágica que subjaz a seu discurso crítico. É Gonzaga de Sá, personagem quase machadiana, que diz: “Os indivíduos me enternecem; isto é, o *ente isolado a sofrer*; e é só! Essas criações abstratas, classes, povos, raças, não me tocam...Se efetivamente

⁹⁵ “O alienista, vendo o efeito de suas palavras, reconheceu que eu era amigo do Quincas Borba, e tratou de diminuir a gravidade da advertência. Observou que podia não ser nada, e acrescentou até que um grãozinho de sandice, longe de fazer mal, dava certo pingo à vida.” *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, p. 636.

não existem!?” E o narrador Augusto Machado, em outra passagem, comenta uma fala de Gonzaga de Sá:

entendi bem que ele queria dizer que o Acaso, mais do que qualquer outro Deus, é capaz de perturbar imprevisivelmente os mais sábios planos que tenhamos traçado e zombar da nossa ciência e da nossa vontade. E o Acaso não tem predileções...

A concepção trágica é um elemento subjacente à ficção do autor; os elementos críticos e satíricos são apenas mais evidentes na superfície.

Em suas sátiras do pensamento dominante, positivista-republicano-militarista, o escritor desmascara uma alienação cultural que pode ser vista como amplificação coletiva do conceito individual de loucura. A alienação das elites brasileiras era uma loucura social, da qual os maiores representantes são sempre as personagens ligadas ao governo ou à ciência. Uma delas é Meneses, personagem “monomaníaco” de *Clara dos Anjos*, que fugia “de todas as conversas e teimava em expor o seu sistema de carro motor, sem rodas. Absolutamente sem rodas. Uma grande descoberta! — arrematava ele.” Em *Numa e a Ninfa*, o russo Bogóloff acaba conseguindo o cargo de diretor da Pecuária Nacional depois de engabelar o ministro com um patuá pseudocientífico apoiado em conceitos como a “citomecânica”, cujo conhecimento lhe permitiria produzir porcos e bois muito maiores que os comuns. A presunção científica tem sua manifestação análoga no campo social, com a fetichização da gramática e do do título de doutor. Personagem representativa disso é o marido de Olga Coleoni, Armando Borges, que considera “seu banal título” um “foral de nobreza” e, para manter seu prestígio intelectual, usa o truque de escrever um texto normalmente e depois reescrevê-lo em linguagem arrevesada, para distinguir-se “desses meninos por aí que escrevem contos e romances nos jornais”, pois sendo “um sábio, e sobretudo um doutor, não podia escrever da mesma forma que eles”.

O processo era simples: escrevia do modo comum, com as palavras e o jeito de hoje, em seguida invertia as orações, picava o período com vírgulas e substituía incomodar por molestar, ao redor por derredor, isto por esto, quão grande ou tão grande por quamanho, sarapintava tudo de ao invés, empós, e assim obtinha o seu estilo clássico que começava a causar admiração aos seus pares e ao público em geral.

A “fatal estupidez das multidões” permitia curso livre a tais imposturas, entre as quais figura a do famoso alienista Franco de Andrade, personagem das *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* que, segundo uma das “chaves” do romance apresentadas por Francisco de Assis Barbosa, era uma projeção do médico e escritor Afrânio Peixoto.

A redação trabalhava sofregamente, quando veio interrompê-la no afã o jovem doutor Franco de Andrade, grande prêmio da Faculdade da Bahia, literato e alienista ao mesmo tempo. Viera na comitiva do ministro baiano e já possuía quatro empregos. Além de lente substituto, era médico do Hospício,

legista da Polícia e subdiretor da Saúde Pública. Escrevera um volume de poesias místicas e espalhava nas aulas o mais vulgar materialismo. Era idealista em verso; em prosa, positivista.

E assim, aliando tal hibridismo cultural às maneiras delicadas e à defesa de “mensurações antropológicas” para resolver um crime, Franco de Andrade produz um laudo absolutamente equivocado que, louvado pelo *Globo* com entusiasmo, acaba por render-lhe, pouco mais de uma semana depois, a nomeação como diretor do Serviço Médico-Legal do Rio de Janeiro. Cargo no qual certamente continuaria sendo “alternativamente Maeterlinck, Charcot e Legrand du Saule”. Transparece nessa passagem, a propósito, o grau de informação de Lima Barreto sobre o andamento das pesquisas da psiquiatria francesa, ele que dificilmente perdia a leitura do *Mercur de France*. Mais notável ainda é sua percepção das dimensões político-retóricas do discurso alienista: afinal, Franco de Andrade, além do fetiche de seu título, conta com sua habilidade de publicitário de si mesmo (conhece cada um dos jornalistas do *Globo*) e com a capacidade de articular um texto retoricamente eficiente, apesar de equivocado no plano teórico.

No momento em que ainda pairava sobre o organicismo dominante a tese de Auguste Morel a respeito da degeneração, era para Lima Barreto duplamente necessária a ridicularização das pretensas bases científicas do racismo. O discurso do sábio Gonzaga de Sá e a reflexão do narrador que a ele se segue demonstram ambas as motivações, a crítica objetiva da alienação cientificista e a crítica pessoal dos efeitos das teses racistas sobre o que a elite brasileira pensava de um mulato:

Ora, a Europa, as universidades que por má-fé ou por desconhecimento primitivo, não direi do real, mas do fato bruto colhido pelos sentidos, deram agora para fazer teorias sobre raça, sobre espécies humanas, etc., etc. (...) A coisa pega como certa, cava dissensões, e os sábios diplomatas, para fazer bonito, adotam e escrevem artigos nos jornais e peroram burrices repetidas. Se no século XVII o que separava os homens de raças várias era o conceito religioso, há de ser o científico que as separará daqui a tempos... A benéfica ciência!

A enumeração das passagens em que o autor satiriza a alienação cultural das elites se estenderia por exemplos tirados de todas as suas obras, do *Diário* às crônicas. É preciso dizer que esse tom satírico envolvia uma percepção crítica de grande lucidez política, e não apenas uma descarga emocional compensatória de frustrações. Quando sua ficção se volta para os efeitos daquela alienação sobre a coletividade, revela-se um verdadeiro profeta das mazelas nacionais que a ordem republicana criava ou amplificava ainda em seus primeiros anos. Lima Barreto percebe o perigo ditatorial contido no “delírio republicano” e explicitamente devolve à Ordem e ao Progresso a acusação de loucura. Às vezes, pondo suas palavras na boca de uma personagem secundária, como o coronel interiorano hospedado no mesmo hotel de Isaiás Caminha: “Então, de uns tempos para cá, parece que essa gente

está doida; botam abaixo, derrubam casas, levantam outras, tapam umas ruas, abrem outras... Estão doidos!!!”

No mesmo romance, o jornalista Gregoróvitch, exasperado com a defesa da lei dos calçados obrigatórios feita por Floc, argumenta: “Isso não é Europa.” E acrescenta:

Se queres uma multidão catita, arranja meios de serem todos remediados. Vocês querem fazer disto um Paris em que se chegue sem gastar a importância da passagem e ao mesmo tempo ganhando dinheiro, e esquecem de que o deserto cerca a cidade, não há lavoura, não há trabalho enfim...

Mais claro não poderia ser: Gregoróvitch fala pelo autor.

Antonio Arnoni Prado apontou em seu estudo as contradições do projeto literário do escritor. Para esse crítico, a obra barretiana desemboca numa “autobiografia do fracasso”, não tendo logrado ser verdadeiramente revolucionária e compensando com a verve satírica a “marginalização da verdade” do autor. De fato, em Lima Barreto esboçou-se como um conspirador, simpático ao anarquismo e mais tarde ao maximalismo de Lênin. Mas um conspirador frustrado, porque a forma de ação eleita revelou-se inócua. O que podia a literatura de um autor pobre e sem editora (exceto no final da vida) contra uma Ordem armada, em um país que se esforçava para acompanhar a marcha das vertiginosas transformações do capital?

O caminho encontrado foi transformar-se em seu próprio herói, o que se avizinha daquilo a que a psiquiatria chama paranóia. Os protagonistas de Lima são os fracos que não se adaptam à ordem republicana, científica e capitalista. Os burgueses conformados como Albernaz e Bustamante, os combatentes sem tropa e sem navio, mas com soldo, esses jamais enlouqueceriam. Isso é para os que, no dizer de Dostoiévski, têm “nervos fracos”. A loucura é o lugar dos que procuram lutar contra as implacáveis engrenagens sociais, como Isaías Caminha, cuja origem obriga a esforços “titânicos” para escapar ao determinismo, não o determinismo racial, que Lima sempre negou, mas o social, que acaba tendo os mesmos efeitos:

Veio-me um assomo de ódio, de raiva má, assassina e destruidora; um baixo desejo de matar, de matar muita gente, para ter assim o critério da minha existência de fato. Depois dessa violenta sensação na minha natureza, invadiu-me uma grande covardia e um pavor sem nome: fiquei amedrontado em face das cordas, das roldanas, dos contrapesos da sociedade; senti-os por toda a parte, graduando os meus atos, anulando os meus esforços; senti-os insuperáveis e destinados a esmagar-me, reduzir-me ao mínimo, a achatá-lo completamente...

A consciência dessa situação, de acordo com a análise de Arnoni Prado, exigia um “desempenho heróico”. No entanto, Isaías Caminha vestiu a túnica de Néssus, deixando-se neutralizar

pela posição social conquistada; quanto a Lima Barreto, parece não ter tido uma real chance de vesti-la, acabando por aceitar a “diluição da violência num solidarismo espiritualista que admite o auto-sacrifício”.

Esse julgamento deixa implícita uma pergunta: qual seria o tal “desempenho heróico”?

Pensando na atitude militante que Lima manteve durante toda a vida de escritor, haveria duas possibilidades: a radicalização política, que no entanto, considerada a situação do Brasil na época, seria equivalente ao suicídio; e a radicalização literária, que em Lima ficou no esboço, restrita ao combate ao beletismo por meio do desleixo formal de várias obras e à transferência do impulso criativo para o plano da sátira e do combate de idéias nas páginas dos jornais.

Lima Barreto, enfim, teve a percepção do papel heróico que caberia ao escritor nos tempos modernos. Não tendo forças para arrostar as engrenagens terríveis que foi capaz de vislumbrar, deixou-se sacrificar por meio da marginalização. Permaneceu sendo um idealista a ponto de zelar pela moral da família e pagar, mesmo à custa de grandes sacrifícios, seu tributo aos valores burgueses; por exemplo, sempre honrou os compromissos assumidos para a publicação de seus livros, quase sempre pagando juros bastante altos. Foi, por assim dizer, um trágico pela metade, sofrendo o castigo dos deuses sem a ousadia de uma *hybris* motivadora desse castigo. Tendo consciência clara das dificuldades de uma literatura radicalmente antiburguesa, obcecado pelas pequenas tragédias pessoais, não se reconheceu um avatar da grande tragédia moderna do escritor emparedado pela ordem burguesa. Nesse sentido, é significativo que tenham confluído nele, como vários outros escritores desde o século XIX, o “século dos manicômios”, o autor e o “alienado”: a literatura comprometida com a investigação do real estava destinada a ser, cada vez mais, excluída do convívio social, por incômoda em sua eterna insatisfação com as verdades estabelecidas.

Como um louco questionando o rótulo de alienado que lhe impingem, Lima Barreto já afirmava em 1916, na “Breve Notícia” com que apresentou seu primeiro livro, que as acusações feitas ao “indivíduo desprovido de tudo” deveriam ser dirigidas à sociedade, na qual se poderia encontrar a “essência explicadora” da motivação de julgamentos baseados apenas em aparências (ou seja, na cor da pele).

Não é apenas o louco o “ser descompassado que envergonha a família”, mas também o escritor e o bêbado. Se, então, eles se reúnem em um só indivíduo, é de esperar que este seja o mais completo retrato da miséria humana. E esse retrato existe como personagem: é Leonardo Flores, o “poeta porrista” de *Clara dos Anjos*, descrito com a forte dose de idealização (talvez o grande defeito do

escritor) que Lima Barreto empregava ao retratar-se no espelho da ficção: “Era o célebre Leonardo Flores, que o Brasil todo conhece e viveu uma vida pura, inteiramente de sonhos.”⁹⁶

Em certa altura Meneses diz a Cassi Jones, que pensava em encomendar versos ao poeta: “Dentro daquela sujeira toda, esfarrapado, alagado da cabeça, ele é um deus; e não lhe toque em cousas de poesia, porque senão...” A advertência é confirmada pelo discurso de Flores ao recusar a idéia de fazer versos por dinheiro. Quando se sabe que essa personagem merece, tanto quanto Isaías Caminha, ser considerada uma projeção autobiográfica, sua fala pode ser tomada como uma síntese da concepção idealizada que o escritor tinha de seu papel. “O fulgor do meu ideal me cegou”, diz o poeta, e a vida, “quando não fosse traduzida em poesia, aborrecia-me”. Flores prossegue, acabando por sobrepor, à lembrança de sua glória poética acompanhada de pobreza material, a condição de louco:

Pairei sempre no ideal; e se este me rebaixou aos olhos dos homens, por não compreender certos atos desarticulados da minha existência; entretanto, elevou-me aos meus próprios, perante a minha consciência (...) A Arte só ama quem a ama inteiramente. (...) Louco?! Haverá cabeça cujo maquinismo impunemente possa resistir a tão inesperados embates, a tão fortes conflitos, a colisões com o meio tão bruscas e imprevistas? Haverá?

Também o bêbado Belmiro, “antigo estudante” que no conto “A Nova Califórnia” é a única personagem a não envolver-se na cobiça pelos ossos que supostamente virariam ouro, projeta de maneira evidente a auto-imagem idealizada do autor. Como Belmiro, apenas o rio Tubiacanga permanece indiferente à inútil corrida do ouro, com suas águas sendo budicamente observadas pelo homem solitário a beber sua garrafa de parati — o rio e o homem íntegro, ambos “sob o dossel eterno das estrelas”.

Os heróis de Lima, em suma, justificam a epígrafe de Renan que emoldura *Triste Fim de Policarpo Quaresma*:

O grande inconveniente da vida real que a torna insuportável ao homem superior é que se para ela transportarmos os princípios do ideal, as qualidades se transformam em defeitos, de modo que muitas vezes o homem íntegro nela se sai pior do que aquele que é motivado pelo egoísmo e pela rotina vulgar.

É difícil ler essas linhas, pensando sobre os heróis falhados de Lima Barreto, e não recordar aqueles versos do poema “O Albatroz”, de Baudelaire:

O poeta se compara ao príncipe da altura
Que enfrenta os vendavais e ri da seta no ar;
Exilado no chão, em meio à turba obscura,
As asas de gigante impedem-no de andar.⁹⁷

Apesar de Baudelaire ser um dos incontestáveis criadores do espírito moderno e de Lima Barreto, mesmo vivendo meio século depois, ter produzido sua obra suspenso pelos impasses de uma cultura periférica e de sua condição pessoal de pobreza, o fato de o escritor brasileiro caber tão perfeitamente no figurino de marginal permite observar alguns pontos de contato com o autor de *As Flores do Mal*, mais especialmente com a intuição pioneira que este teve das dificuldades da literatura no mundo industrializado. H. Pereira da Silva teve razão quando intitulou seu estudo *Lima Barreto Escritor Maldito*, relacionando o ficcionista brasileiro aos poetas decadentistas marginalizados pela inteligência oficial na França do final do século XIX. Se é verdade que Lima Barreto esteve aquém da tarefa heróica que se atribuiu — como advoga Arnoni Prado —, isso não diminui o fato de que, em muitos aspectos, ultrapassou o momento cultural brasileiro em que viveu: desmascarou a fatuidade da ideologia das elites (“tudo entre nós é inconsistente”, diz o narrador do *Policarpo Quaresma*) e recusou-se a disfarçar essa precariedade na linguagem elegante da *belle époque*, a qual certamente estaria a seu alcance caso resolvesse praticá-la. H. Pereira da Silva cita mesmo o depoimento de Gonzaga Duque segundo o qual Lima Barreto lhe teria dito que, com as *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, visava “escandalizar o burguês”, numa tradução exata do lema dos movimentos de vanguarda.

O espírito negativista que subjaz ao seu projeto literário tem um evidente parentesco com a revolta decadentista, tantas vezes atribuída à “nevrose” dos artistas e assumida como diferencial de inteligência pelo narrador de *Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá*: “E, conforme tão bem dizia Gonzaga de Sá, que tinha eu, homem de imaginação e leitura, que tinha eu de levar desassossego às suas almas, às daquela pobre gente, de lhes comunicar o meu desequilíbrio nervoso?” Aqui o protagonista resvala pela percepção de seu caráter anti-heróico; seu grande valor é a consciência, essa doença que estigmatiza algumas das mais importantes personagens da ficção moderna desde o homem de subsolo criado por Dostoiévski — o qual, segundo Victor Brombert, foi quem colocou em circulação ao termo “anti-herói”. No entanto, os protagonistas de Lima seguiram insistindo num heroísmo do qual, por fracos, não eram capazes.

A impedir que a vida fosse boa como no estado de natureza — lamenta agora Leonardo Flores — há “os burgueses e os regulamentos que nos abafam”. E ter a consciência disso equivale a uma espécie de maldição, expressa na incapacidade irremediável de enquadrar-se que faria Louis Aragon, em *O Camponês de Paris*, prever a realização de *pogroms* contra esses indivíduos singulares.

⁹⁷ Em *As Flores do Mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 6^a. ed., p. 111.

O peso de um lastro romântico está entre as causas da incapacidade de Lima Barreto de obter o “desempenho heróico” exigido pela adesão incondicional à literatura. Mas o amor ao ideal também foi o que o levou a não contentar-se com o real, assumindo desde a juventude uma simpatia pelo anarquismo que se transformou em radicalismo militante quando, aposentado, o escritor viu-se na condição de levar à abertura total a expressão de suas idéias políticas. Nessa fase, apesar de já catalogado como maluco, Lima Barreto escreve artigos que revelam não só um espírito revoltado, mas grande lucidez política. Protesta contra o imperialismo econômico dos Estados Unidos, percebendo antes da maioria dos intelectuais brasileiros da época a potencial universalização do espírito utilitarista que guiava o sistema norte-americano.⁹⁸ Não que ele não tenha tentado vestir, como fez Isaías Caminha, a túnica de Néssus. Ao saber que o editor brasileiro das aventuras de Nick Carter ganhara 100 contos de réis com essa publicação em apenas dois anos, desviou-se do ideal para inventar as aventuras do Doutor Bogóloff, que não lograram seduzir o público leitor de ficção barata e acabaram reaproveitadas em parte no romance *Numa e Ninfa*, a obra mais desalinhada do escritor.

O delírio e a revolta de Lima Barreto não estavam sob o mesmo controle crítico: aos 40 anos, decadente física e socialmente, o escritor se comprazia em aparecer esmolambado na rua do Ouvidor, o centro da vida elegante carioca. Talvez tenha transferido para a aparência física o choque da opinião pública que não conseguira lograr criando uma linguagem nova, permanecendo *pré-moderno* – hasteando a meio pau, para parafrasear André Breton, a bandeira da revolução estética. Derrotado pelas contingências, o homem “duplamente ferido pelo Destino e pela História” — como tão bem definiu Francisco de Assis Barbosa — chegava a seu desfecho em anticlímax: a morte calma e resignada, sem o ruído trágico de um ato extremo.

A obra de Lima Barreto esteve, em suas articulações propriamente textuais, fechada à loucura, tão fechada como a ordem burguesa para a qual o delírio é um assunto a ser tratado em termos técnicos. O escritor, embora discordando das pretensões científicas da psiquiatria, jamais escreveu como louco, mas sempre como um observador da loucura, confessando-se atordoado por seu mistério e nunca disposto a mergulhar em seus abismos. Já as novelas de Campos de Carvalho são um empreendimento que, partindo da mais desesperada lucidez, persegue a essência da loucura justamente por meio da linguagem.

⁹⁸ A identificação dos Estados Unidos como comandantes de uma virtual ditadura mundial do utilitarismo é recorrente, como se verá a seguir, na fala dos narradores de Campos de Carvalho e nos romances da década de 70 que tematizaram

3.3. Da paranóia como esclarecimento

A enunciação da narrativa por um louco, como ocorre em *A Lua Vem da Ásia*, é uma novidade nos quadros da ficção brasileira. Nem mesmo a fase radical do Modernismo, com sua visceral simpatia pelo racional e pelo pré-lógico, chegou a produzir uma obra cujo narrador fosse mentalmente insano. Mário de Andrade, no “Prefácio Interessantíssimo”, andou à roda da questão; também chegou, no “oratório profano” *As Enfiбрaturas do Ipiranga*, a colocar-se na voz de uma personagem chamada “Minha Loucura”. Nada disso, entretanto, caracteriza a concessão da voz ao desvario. Quanto à tematização do hospício, quem mais se aproximou dela foi Oswald de Andrade, em cujo *Serafim Ponte Grande* se relata, muito de passagem, a criação de um manicômio para tratar “a loucura em todas as suas formas lógicas”.

É intrigante, considerado o potencial da loucura como discurso desestabilizador, que ela não tenha sido explorada até as últimas conseqüências por nenhum ficcionista brasileiro do início do século XX à exceção de Lima Barreto. Afinal, além do precedente ilustre da ficção machadiana, havia todo um fator inercial representado pela intensa discussão do tema no final do século anterior. Mas o fato é que essa exploração da loucura não aconteceu, e por isso a linhagem iniciada por Machado de Assis tem, depois de Lima Barreto, Campos de Carvalho como seu próximo representante legítimo. Não se pretende propor aqui nenhum tipo de continuidade fácil, mas apenas observar que o escritor mineiro reelaborou, numa chave resolutamente moderna, a rejeição do discurso psiquiátrico como representante de uma Ordem em tudo oposta à integridade da consciência crítica. Ordem que se vislumbra na ditadura itaguaiense de Simão Bacamarte e também no positivismo triunfante que os protagonistas de Lima tanto criticam; mas que nas novelas de Campos de Carvalho, especialmente em *A Lua Vem da Ásia*, é eleita como inimiga da humanidade e tem sua imagem ampliada ao longo de todos os tempos e espaços da História, amalgamando em sua existência fantasmática e ameaçadora tanto as ditaduras especificamente políticas como a Inquisição e a psiquiatria.

O panorama histórico que serve de moldura às primeiras narrativas de Campos de Carvalho⁹⁹ é o pós-guerra. O próprio narrador do segundo livro se declara um ex-combatente diagnosticado como esquizofrênico, mas na sua própria realidade portador de um “buraco na consciência”, e menciona as seqüelas dos que voltavam da frente de batalha¹⁰⁰. Ser esquizofrênico não é, em sua opinião, estar

o hospício como espaço de poder.

⁹⁹ Desconsideram-se aqui os livros *Banda Forra* (1941) e *Tribo* (1953), renegados pelo próprio autor na edição de suas *Obras Reunidas*.

¹⁰⁰ OR, p. 172.

destituído da razão, mas sim sentir a náusea diante do absurdo tido como normalidade pelo senso comum e recusar-se a andar sobre os trilhos da opinião dominante. Também em *Chuva Imóvel* a loucura ronda o narrador, que, imaginando ser negro, afirma não poder dizer isso aos outros sob pena de ser considerado insano; isso além de pressentir inimigos capazes de espíá-lo desde Marte e temer um fuzilamento iminente. Não pode reconhecer quem influi em seu destino, mas sente que é controlado por cordéis manipulados pelo “Inimigo”¹⁰¹. A certa altura, pensa que entregar-se como louco a um hospício seria, apesar de ridículo, uma escapatória para sua angustiante situação de perseguido.

Os elementos cômico e trágico, entrelaçados nas duas primeiras obras do autor, separam-se inteiramente nas duas últimas. Em *Chuva Imóvel*, há uma radicalização do confronto entre o protagonista e o mundo, terminando aquele emparedado em seu último reduto, a capacidade de pensar por si próprio, dando seu “testemunho” contra os inimigos da liberdade de consciência, opressores do indivíduo “desde que o homem foi inventado e com ele o câncer e a bomba atômica, a cadeira elétrica e o amor não-correspondido”¹⁰². Já em *O Púcaro Búlgaro* prevalece um humor desabrido, livre da anterior tensão entre o narrador e o mundo; nesse livro, a vocação do autor para o chiste e o trocadilho se desinibe completamente, avizinhandose do flerte com o experimentalismo formal que transfere ao próprio texto uma mobilidade nas obras anteriores, especialmente em *A Lua Vem da Ásia*, característica apenas do protagonista.

2.3.1. Diário de um louco

É comum os leitores dessa novela qualificarem-na como “diário de um louco”, embora nenhum deles tenha observado a grande semelhança da técnica narrativa empregada por Campos de Carvalho com a do relato assim intitulado por Nikolai Gógol, no qual também o efeito ficcional advém de o narrador não se reconhecer como insano: sua fala, contra o pano de fundo da lógica esperada de um discurso narrativo, denuncia ao mesmo tempo a si própria e à loucura do mundo. Técnica semelhante é usada nos contos “O Horla”, de Guy de Maupassant, e “Bobok”, de Dostoiévski. Essa vinculação com autores do século XIX já seria suficiente para relativizar a filiação de Campos de Carvalho ao Surrealismo, que costuma ser feita com muita facilidade - embora sejam óbvios os componentes surrealistas de sua ficção.

¹⁰¹ Idem, p. 295.

¹⁰² Idem, p. 297.

Na primeira parte de *A Lua Vem da Ásia*, intitulada “Vida Sexual dos Perus”, o discurso do narrador vai deixando, aos poucos, escapar indícios de que o texto é escrito em um hospício e não em um hotel de luxo, como a princípio supõe. O registro das ocorrências vividas ou presenciadas nesse espaço fechado contrasta, em seu realismo, com a sucessão delirante de aventuras recordadas imaginariamente pelo protagonista, a primeira das quais o assassinato, aos 16 anos, do professor de lógica, sob a invocação de legítima defesa. Logo o leitor perceberá que a interpretação dos fatos pelo narrador não pode ser correta, assim como os episódios “recordados” são por demais vertiginosos para constituírem uma memória verossímil. Declarando um “irrestrito apego a minha liberdade moral”, o narrador imagina que os outros o consideram excêntrico apenas por ser sincero e que isso constitui o motivo para estar hospedado compulsoriamente em um hotel de luxo cujo nome, estranhamente, não consta das fronhas dos travesseiros.

Esse “irrestrito apego” à liberdade se transformará, ao longo do relato, numa declaração de inimizade com todos os poderes constituídos no mundo, começando pela Igreja e pelo Estado, que “há milênios” implantou no mundo o “terrorismo”. Em diferentes momentos da narração, crescerá a percepção do narrador de estar preso por motivos políticos, e ele terminará por atribuir a violência contra sua liberdade a um sistema de poder que imagina ser “a mesma Nova Ordem de sempre”. Ainda que de maneira difusa, essa Ordem é identificada ao capitalismo norte-americano, citado quatro vezes ao longo da novela, sendo que nas duas últimas é inequívoca a crítica à propagação do estilo de vida estadunidense. Numa delas, o narrador afirma que “não é otimista quem quer, ao contrário do que pregam os norte-americanos”; na outra, propõe que todos os países passem a ser chamados de “merdas” e que os Estados Unidos passem a ser considerados “a capital de todas as merdas, como eles de fato são”.

A carreira do protagonista no hospício vai compondo uma pequena sociologia da instituição. Os elementos do ambiente manicomial são refratados pela interpretação equivocada, e assim os enfermeiros são considerados garçons, o médico-chefe é o *mâitre d’hotel* e a enfermeira, que toma a temperatura ao narrador “pelo simples prazer de me ser agradável”, é a “gentil senhora do gerente ou do subgerente”. O pátio é cercado de muros “para evitar ataques aéreos”, pois o narrador se imagina vivendo em tempo de guerra – primeiro entre a China e o Japão, depois sino-finlandesa e mais adiante entre negros e bôeres. Como o tempo demora a passar – o dia “tem” 72 horas -, os “hóspedes” precisam ocupar-se em algo e têm no pátio o único lugar onde “espairecer”. Certa vez, um “garçom” havia pedido silêncio a 15 deles que falavam todos ao mesmo tempo...

As características do lugar e o comportamento das personagens são dispostos de modo a revelar, paulatinamente, que os fatos narrados devem ser entendidos em outra chave, para o que contribuem informações aparentemente casuais, como a de que os supostos funcionários de hotel, ao contrário dos companheiros do narrador, têm os dentes brancos e não amarelos ou vermelhos; idem, o registro de que a sopa noturna tem gosto amargo (conteria tranqüilizantes?). Desde o princípio, o leitor não terá qualquer dificuldade em perceber que o hotel é um manicômio; a confirmação se dará aos poucos, a partir da entrada em cena de uma galeria de “hóspedes” que constituem ilustrações típicas de casos clínicos, melhor conhecida a cada dia pelo narrador, “por força do regime de guerra a que estamos submetidos”. Há, por exemplo, alguns megalomaniacos, como o que se apresenta como deputado, o potentado hindu e o sobrinho torto de Napoleão – este, uma versão retocada do mais conhecido estereótipo da mania de grandeza. Da mesma extração é o legado pontifício disfarçado de bancário para melhor cumprir seu intento de criar um novo Deus, devidamente acompanhado de seu provável “futuro Messias”, um idiota que ri o tempo todo e sem motivo¹⁰³. O narrador aceita como realidade os delírios alheios e a estes acrescenta suas próprias fantasias, como ao afirmar que conheceu pessoalmente o xá (*sic*) da Índia.

Novos integrantes vão sendo incorporados à galeria de “hóspedes”, enquanto o depoimento do narrador ajunta mais elementos para compor, aos olhos do leitor, a imagem do manicômio. Ele menciona de passagem, por exemplo, o fato de serem proibidas facas nas refeições, devido à efervescência “política” que poderia resultar em agressões físicas. Também confirma estar-se falando de um hospício sua reclamação contra a divisão dos “hóspedes” em alas feminina e masculina, que ocasiona o “triste espetáculo da masturbação coletiva”. Ademais, os quartos têm grades nas janelas (“por causa dos ladrões”) e estranhamente os hóspedes não podem sair do “hotel”. A certa altura, o narrador conclui que o lugar é mal-assombrado e decide “mudar-se amanhã”, mas depois aparentemente se esquece da resolução. Em suma, seu discurso é caracterizado por uma espécie de hipocrisia inconsciente: tudo diz que o lugar é um hospício onde ele se acha internado como louco, mas ele insiste em interpretar os fatos à sua maneira.

A interpretação da realidade segundo a conveniência psicológica do intérprete é uma das características mais evidentes da loucura. Mas o louco de Campos de Carvalho, como o de Gógol, é uma caricatura às avessas do mundo racional. Não é a intenção do autor representar fielmente o discurso da loucura, e sim usá-lo como instrumento para denunciar a farsa da Razão; essa denúncia, ao

¹⁰³ *OR*, pp. 42-44.

longo da *Obra Reunida*, decompõe a temporalidade de todas as opressões ao indivíduo, pois no espaçotempo mental dos protagonistas Cristo será sempre crucificado e os carrascos estarão a postos em todos os momentos da História . Por mais que o discurso da loucura tenha seu charme como demolidor das verdades instituídas, não deixa de denunciar-se um parentesco com a tradição literária que, pelo menos desde o Romantismo, revestiu de certa aura sagrada o indivíduo “diferente”. Sérgio Milliet, em sua crítica de *A Lua Vem da Ásia*, fez restrições ao que considerou uma “lógica artificial” da loucura do narrador.

Entretanto, o desvario tem, na economia da narrativa, outra função: é a única liberdade que resta ao protagonista. Seu devaneio e suas memórias imaginárias compensam o acanhamento mental da sociedade que o custodia, da mesma forma que a “volúpia geográfica” detectada por Carlos Felipe Moisés na introdução à *Obra Reunida* pode ser vista como uma compensação da imobilidade a que é constrangido o protagonista no espaço do manicômio. E, já que a imobilidade corresponde à expropriação de sua identidade, as incessantes viagens e aventuras imaginárias do protagonista bem que podem ser vistas não como uma “busca da identidade”, como supôs o mesmo crítico, mas como um sintoma da impossibilidade de ser alguém. É o próprio narrador que afirma estar em busca de um antípoda: “Nesse livro aparentemente triste, eu me situo na posição de antípoda de todos os seres com os quais vivo esbarrando-me pelas ruas ou mesmo dentro de casa – o que talvez em parte explique meu contínuo peregrinar pelos quatro cantos do mundo, à procura de outro pólo no qual certamente houvesse um outro antípoda à minha espera.”¹⁰⁴

Se a angústia subjacente à prosa de Campos de Carvalho tem realmente uma “base religiosa”, sua “visão trágica da existência” talvez exija aquele humor “de extração filosófica” como único lenitivo para o absurdo cuja lei impera no dia-a-dia do mundo burguês, do qual, para Carlos Felipe Moisés, o hospício é uma alegoria.

Nem hotel, nem campo de concentração, nem hospício, mas a alegoria dos espaços que qualquer um de nós percorre, diariamente: o banco, o escritório, a repartição pública, o mercado etc. Aí sim é que talvez impere a lei do absurdo. O fato de não nos darmos conta, ou de tentarmos disfarçá-lo, não vem ao caso. Ou vem?¹⁰⁵

Exatamente por governar o absurdo individual pelas normas do absurdo coletivo erigido em razão, o manicômio é uma redução escalar privilegiada para a observação de como um absurdo não

¹⁰⁴ Idem, p. 151.

¹⁰⁵ “A lua, a vaca, a chuva e o púcaro”. Em *Obra Reunida*, p. 17.

cancela o outro. Na mesma linha de raciocínio, Roberto Comodo qualificou *A Lua Vem da Ásia* como “metáfora mordaz da loucura cotidiana”.

Afrontar o absurdo é um programa já anunciado na epígrafe de *A Lua Vem da Ásia*, buscada em um obscuro autor canadense (Gabriel Brunet), que diz: “Todo homem pode escarnecer da crueldade e da estupidez do universo fazendo de sua própria vida um poema de incoerência e absurdo.” Os narradores de Campos de Carvalho, e não apenas o da novela em questão, assumem o confronto; o de *Vaca de Nariz Sutil* justifica-o: “um homem só, ou vira anarquista ou vira louco”¹⁰⁶.

Como o absurdo do Universo está incomensuravelmente longe, mais efetivo será escarnecer do pequeno absurdo diário que em alguma medida deve refleti-lo. Talvez nisso resida a “visão trágica” de que fala Carlos Felipe Moisés. Então, o protagonista se contrapõe ao mundo dos outros homens, ora desqualificando a inteligência destes (“o Apocalipse não lhes diz nada, embora esteja na sua própria Bíblia”), ora valorizando a própria intensidade vital (“um minuto sentido assim vale mais que o século deles”¹⁰⁷). Os dois trechos citados são de *Vaca de Nariz Sutil*, mas valem integralmente para caracterizar o narrador de *A Lua Vem da Ásia*, mais próximo da gênese do que Roberval Pereira, em sua tese intitulada *O Desertor no Deserto*, chamou “eu de confronto”.

2.3.2. “O diabo não dorme”

A visita da mãe ao narrador merece todo um “Capítulo sem sexo”, título que alude ironicamente à obsessão erótica dessa primeira parte da novela. A incapacidade de reconhecer a genitora confirma o colapso da memória do narrador, que diz estar condescendendo em fazer o papel de filho por piedade da pobre senhora.

O seguinte intitula-se “Capítulo I”, o que desautoriza leituras segundo as quais a numeração dos capítulos é “aleatória”. Na realidade, ela segue uma lógica que consiste em bagunçar a seqüência numérica; mas isso também é subvertido para não permanecer como regra. A numeração de um novo capítulo I significa um reinício do relato, assinalado pela compreensão forçosa, por parte do narrador, de que não está em nenhum hotel. Essa compreensão será dada pela sessão de eletrochoque à qual é submetido; depois dela, anota: “Agora pergunto: que querem de mim, realmente, esses senhores e essas senhoras que até ontem eu tomava por gerentes e criados de um hotel de luxo, embora

¹⁰⁶ *OR*, p. 160.

¹⁰⁷ Respectivamente: *OR*, p. 243, e *OR*, p. 213.

estranhando sempre o regime severo de vigilância a que estava, como os demais hóspedes, sujeito dia e noite, e até mesmo durante o sono?”¹⁰⁸

A partir da “cadeira elétrica”, sua interpretação dos fatos aproxima-se mais da realidade: agora ele se descobre preso num campo de concentração. Tal associação permite que se pense a narrativa de Campos de Carvalho como precursora literária do movimento antipsiquiátrico e vai desdobrar-se, ao longo de toda a *Obra Reunida*, num sistema recorrente de comparações entre as instituições burguesas e a tecnologia de extermínio do nazismo, depois ampliado para abarcar a Inquisição e finalmente, atualizando-se, uma Nova Ordem totalitária que, embora difusa, não deixa de coincidir notavelmente com aquilo que Ken Kesey chamaria pouco mais tarde, em seu romance *Um Estranho no Ninho*, “a Liga” .

Para o leitor que tem idéia do que seja um manicômio, a “cadeira elétrica” dissipa qualquer dúvida a respeito do cenário da novela. Até porque começam a escapar ao narrador menções a enfermeiros e camisas de força. O relato, portanto, assume inteiramente a crítica da instituição psiquiátrica como espaço de repressão política e supressão da liberdade de pensamento. O hospício se desenha nitidamente como microcosmo onde se projetam todas as repressões; os médicos e enfermeiros, aplicadores da tortura do eletrochoque, são vistos como inquisidores, e então o narrador pergunta: “Estaremos porventura numa nova Inquisição, ou será a mesma antiga que nunca deixou de existir e que só agora, pela primeira vez, se fez sentir em toda a sua plenitude sobre meu peito cansado e meu olhar triste, por motivos que desconheço e que aos outros parecerão óbvios?”¹⁰⁹

A mesma linha de raciocínio, embora fundamentada em ampla e irretorquível argumentação histórica e clínica, é seguida por Theodore Szasz, um dos criadores do movimento conhecido como Antipsiquiatria, em seu livro *A Fabricação da Loucura*. Szasz empreende uma minuciosa comparação entre a Inquisição medieval e a psiquiatria, especialmente a norte-americana, concluindo que a medicina mental simplesmente incorporou a mentalidade inquisitorial, substituindo as bruxas pelos loucos como objetos preferenciais de perseguição.

As crenças que levaram às caças às bruxas existiam muito antes do século XIII, mas só então a sociedade européia as usou como base para um movimento organizado. Esse movimento – cujo objeto ostensivo era proteger a sociedade contra o mal – se tornou a Inquisição. O perigo era a feiticeira; o protetor, o inquisidor. De forma semelhante, embora o conceito de loucura existisse bem antes do século XVII,

¹⁰⁸ Idem, p. 58.

¹⁰⁹ Idem, *ibidem*.

apenas então a sociedade européia começou a organizar um movimento baseado nela. Esse movimento – cujo objetivo ostensivo era também proteger a sociedade contra o mal – foi a Psiquiatria Institucional.

O perigo era o louco; o protetor, o alienista.¹¹⁰

Para o narrador de *A Lua Vem da Ásia*, os psiquiatras são os mesmos “carrascos de todos os tempos”. Vítima dessa Nova Ordem ou nova inquisição que nada tem de nova, ele se julga representante do gênero humano, daí comparar-se a Cristo. Cada vez mais convicto de sua verdade, recusa-se a revelá-la no interrogatório “medieval”, mas declara-se disposto a dá-la ao “primeiro mendigo” que encontrar. Agora ele sabe o motivo pelo qual é perseguido: querem que revele “a Verdade”. Talvez como sintoma e compensação, a partir da sessão de eletrochoque suas memórias se tornarão mais disparatadas e cheias de episódios subversivos. De louco manso, o narrador passará a agressivo. De calmamente ponderado, passará a estar sujeito a crises de gargalhadas. Sua loucura foi, justamente como denunciam o estudo comparativo de Szasz e o romance autobiográfico de Ken Kesey, fabricada pelo sistema psiquiátrico – o recrudescimento dos sintomas é resultado do tratamento que buscava eliminá-los quando aparentemente não existiam.

A primeira das duas cartas escritas ao jornal inglês *The Times*, que o narrador imagina poder chegar ao destino por meio de uma garrafa jogada no esgoto, já é um nítido manifesto antipsiquiátrico. Denuncia o “campo de concentração” onde se encontra preso e atribui a prisão ao fato de ser um dos “indivíduos realmente individuais” num mundo em que o absurdo é cada vez mais a regra geral. A condição do interno do hospício é descrita em termos cada vez mais dramáticos. Agora o lugar onde os pacientes se reúnem diariamente é chamado de “pátio dos milagres” e o narrador em tudo vê os olhos do “grande inquisidor”.

No próximo capítulo, ele volta à descrição da “fauna” manicomial e relata o encerramento de um incidente pelo emprego da camisa-de-força. O sarcasmo cede espaço à revolta impotente, numa antecipação do clima depressivo dos próximos capítulos. Sintomaticamente, as memórias do protagonista tornam-se ainda mais movimentadas, cheias de comportamentos transgressivos, especialmente no que se refere ao sexo, geralmente resultando em vantagens econômicas logo dissipadas pelo descuido ou pelo azar. Em diversos episódios ele “conta” ter-se dedicado à exploração do lenocínio, que, pensando bem, é uma síntese dos dois aspectos: vantagens sexuais e econômicas. Agora o hospício é uma “ratoeira internacional” e as notas que compõem a novela são chamadas de “meu diário de guerra e paz”. Depois de uma missa de Natal à qual se segue uma festa terminada em

¹¹⁰ SZASZ, Th. S. (1978), pp. 31-32.

pastelão, com guerra de pedaços de bolo e repressão coletiva aos internos, o narrador menciona estar elaborando, com dois companheiros, um plano de fuga. É quando se revela que o “campo de concentração”, além de guardas, tem “enfermeiros”. Essa passagem patenteia a espécie de aprendizado que o narrador adquire no hospício: quanto mais paranóico se torna, mais suas conclusões se aproximam de um julgamento lúcido de sua situação. O hospício já é visto como “campo de morte” e pela primeira vez é mencionada a idéia do suicídio, pelo qual se decide caso não consiga fugir. Como mostrará o restante da novela, o assassinato simbólico da lógica era insuficiente; a verdadeira “legítima defesa” é matar a si próprio. Num dos muitos pontos de contato da ficção de Campos de Carvalho com a filosofia existencialista, entrevê-se aqui a tese de Camus, de que o suicídio é a único problema filosófico válido¹¹¹.

Na segunda parte da novela, intitulada “Cosmogonia”, a imaginária vida fora do hospício ganha a mesma espessura das memórias anteriormente narradas. O enredo não deixa claro se a fuga é verdadeira ou fantasiosa, mas no final das contas o narrador se vê num hospício. À medida que imagina estar concretizando mais uma vez a vida errante que imaginara anteriormente, evidencia-se sua falência existencial. O malogro de uma aventura amorosa, o aumento da incompreensão pelos outros e o caráter insatisfatório das peripécias farão o narrador decidir-se finalmente a dar cabo da própria vida. Numa segunda carta ao *Times*, ele anuncia o iminente assassinato da humanidade em si mesmo: “O certo seria chamar esse meu suicídio de homicídio, já que em mim eu mato o homem que não me agrada e não o meu eu verdadeiro, que é até simpático.”¹¹²

2.3.3. A loucura como método

A linguagem “louca” em *A Lua Vem da Ásia* não subverte apenas a concepção usual de realidade, mas também a si mesma. E isso desde o primeiro parágrafo do livro, ao fim do qual o narrador lembra que, depois do assassinato do professor de lógica, fora morar sob uma ponte do rio Sena, “embora nunca tenha estado em Paris”. Campos de Carvalho, que na verdade esteve em Paris – e não apenas fisicamente, mas principalmente em espírito, como atestam as abundantes referências francesas de sua ficção –, utiliza com freqüência uma técnica desestabilizadora da significação: enquanto mantém uma lógica estrutural impecável na construção de suas frases (motivo para vários críticos aproximarem seu

¹¹¹ O ensaio de Camus sobre o absurdo inicia-se com a famosa frase: “Só um problema filosófico é verdadeiramente sério: é o suicídio.”

¹¹² *OR*, p. 150.

estilo do machadiano), dinamita essa mesma lógica pelo desvio semântico, o qual consiste, principalmente, na introdução de elementos inusitados e dissonantes do anteriormente dito – que leva ao *nonsense* – ou na pura e simples *contraditio in adjectio*, pecado capital para a lógica clássica. E, se sua Paris é dita imaginária, isso coloca sob suspeição todo o restante da autobiografia entremeada às notas sobre o dia-a-dia no hotel de luxo, aliás campo de concentração, aliás manicômio. De legítimo e incontestável, portanto, resta apenas o vitupério do narrador contra todas as formas de poder e sua elegia irônica da condição humana no pós-guerra.

O aspecto mais perturbador do estilo de Campos de Carvalho, tantas vezes apodado de “marginal” e “maldito”, está precisamente nesse jogo de desestabilização da linguagem, precursor do que Barthes proporia como caminho para combater o “fascismo” da língua, comprometida estruturalmente com a reprodução do poder político e cultural. No dizer de Barthes, uma vez que a liberdade só seria possível fora da linguagem, resta o escritor “trapacear” com a língua:

Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permante da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: *literatura*.¹¹³

Para o teórico, é no próprio interior da língua que ela, como “objeto em que se inscreve o poder”, deve ser “combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro.”

O texto de *A Lua Vem da Ásia* privilegia uma lógica do desvio e da contradição que traduz, no plano estrutural da linguagem, a “volúpia geográfica” do protagonista, notada por Carlos Felipe Moisés, e, em última análise, a inquietude do homem incapaz de acreditar em qualquer das verdades disponíveis no panorama da ideologia burguesa. É nesses termos que se torna bastante compreensível a freqüente associação de Campos de Carvalho ao Surrealismo. O escritor brasileiro não é apenas próximo no tempo ao movimento francês – sem dúvida, um pressuposto fundamental do postulado barthesiano –, a última das vanguardas, surgida dos escombros do Dadaísmo e formulada teoricamente a partir de 1924. O sinal mais claro dessa convergência é, claro, a recusa da Razão expressa já na primeira frase da novela em questão: o assassinato do professor de lógica. Uma leitura em seqüência da *Obra Reunida* mostra que esse ato simbólico é o primeiro passo de uma negação cada vez mais ampla: a de todos os valores sociais estabelecidos, desde os morais e religiosos até os políticos e

¹¹³ BARTHES, R. (2002)..

econômicos. Nessa identificação do racionalismo burguês a uma “grande conjuração de forças dogmáticas e realistas do mundo”¹¹⁴, o narrador coincide inegavelmente com o Surrealismo.

Para Roberval Alves Pereira, a loucura em *A Lua Vem da Ásia* é um princípio estruturador da narrativa, na medida em que o discurso do insano, do qual se esperam todas as transgressões e incoerências, é o instrumento adequado para destruir as falsas verdades amparadas na lógica já simbolicamente destruída na primeira linha do livro¹¹⁵. E deve-se lembrar que, segundo Yves Duplessis, a loucura na vanguarda surrealista não é apenas um tema, mas uma técnica de composição.

A paranóia, entre as numerosas doenças mentais, é um exemplo do objetivo perseguido pelo surrealismo, oferecendo-nos uma síntese do real e do imaginário. O sujeito atingido pelo delírio de grandeza ou pela mania de perseguição não se contenta com refugiar-se em seu mundo interior, mas cristaliza todos os fenômenos do mundo exterior ao redor de sua idéia delirante.¹¹⁶

Será preciso, no entanto, invocar a análise de Walter Benjamin, para quem o Surrealismo foi “tudo menos literatura”. A partir daqui, fica em xeque a suposta adesão do escritor brasileiro à vanguarda, mesmo considerando o caráter tardio do movimento. A propósito, o próprio ficcionista, nas entrevistas que concedeu nas décadas de 50 e 60, mostrava-se contraditório a respeito da vinculação, ora admitindo a ligação com o Surrealismo, ora considerando-se o mais radical realista. É que no projeto do Surrealismo, a linguagem tem precedência não apenas em relação ao sentido, mas também em relação ao Eu. Ora, como demonstra Roberval Pereira em sua tese, o processo em que o Eu é substituído pela linguagem é, na obra ficcional de Campos de Carvalho, paulatino, ficando longe da radicalidade revolucionária do movimento francês. Além disso, o conceito de “supra-realidade” é uma ambição muito além do projeto do autor brasileiro, pois supõe a ausência do espírito crítico como orientador da criação.

O impulso irracional que esteve na base da revolução modernista e foi, mesmo depois do “desastre” em que terminaram as vanguardas, a grande força motriz do Surrealismo, para Benjamin “o último instantâneo da inteligência européia”, sem dúvida está presente em *A Lua Vem da Ásia*. Mas aquela capacidade de atingir um transe semelhante ao dos místicos ou ao delírio psicótico, na novela do brasileiro, talvez só venha à tona no curto relato do professor Keither a respeito de seu “encontro” com o mar. No mais, a transformação dos espaços reais em “espaços epifânicos” está longe de ser uma proposta de Campos de Carvalho.

¹¹⁴ OR, p. 94.

¹¹⁶ DUPLESSIS, Y. (1963), p. 40.

Ainda mais: se o Surrealismo foi, no dizer de Frederick Karl, um “contramovimento oposto à vanguarda”, envolvendo o ultrapassamento das fronteiras da arte e uma vontade de intervir na vida social, o narrador de *A Lua Vem da Ásia*, assim como os das outras novelas incluídas na *Obra Reunida*, fica no âmbito do anarquismo individualista tocado pelo desespero metafísico, embora também seja depositário de uma energia voltada contra as “coações de uma civilização demasiado utilitária”. O primeiro manifesto do Surrealismo propunha “furar o tambor da razão raciociente e contemplar-lhe o buraco”, para isso começando por “recuperar todas as energias menosprezadas” pela cultura burguesa – entre elas, é claro, a loucura e o irracional. É inegável que Campos de Carvalho seja aparentado com alguns dos precursores reconhecidos por Breton, como Rimbaud e Lautréamont, intérpretes dos “bastidores sombrios do ser”. Mas os narradores do novelista nada têm da esperança utópica redirecionada, no segundo manifesto, em adesão “sem reservas” ao marxismo. Afinal, a ficção de Campos de Carvalho é *unicamente literatura*, e o autor em várias entrevistas se posicionou contra qualquer militância, ainda que concebendo como eminentemente subversiva a função do escritor.

Portanto, embora o Surrealismo tenha sido um importante dado informador do projeto literário de Campos de Carvalho, é uma redução inaceitável filiar o autor ao movimento. Talvez seja mais pertinente relacionar o impulso que move sua ficção ao Decadentismo, por sinal o mais legítimo antepassado do próprio Surrealismo, com seu irracionalismo em tudo oposto à normatização da vida empreendida pela sociedade burguesa. É patente no discurso dos narradores da *Obra Reunida*, por exemplo, certa percepção paranóica que Louis Aragon parece ter buscado em Rimbaud, ao dizer que os homens “maneja inocentemente símbolos negros”, sendo possível vislumbrar possibilidades demoníacas na letra W.¹¹⁷ Apesar da ressonância mística dessa passagem de *O Camponês de Paris*, Aragon concebe a condição moderna como essencialmente trágica, pois via o mundo comportar-se como volante não dirigido por nenhuma mão.¹¹⁸ E pode-se observar como o narrador de *A Lua Vem da Ásia*, em seu processo de esclarecimento a respeito de sua situação como interno de hospício, ganha crescentemente uma consciência paranóica da relação entre sua condição de escritor – síntese da individualidade irredutível – e a perseguição que imagina sofrer; a mesma paranóia que fez Aragon profetizar o empreendimento de pogroms para eliminar os escritores.¹¹⁹

Antoine Compagnon, lembrando que para Nietzsche a idéia de decadência se associava à ausência de um projeto futuro, nota que a vanguarda, ao contrário, instaurou uma espécie de teleologia

¹¹⁷ OR, p. 201.

¹¹⁸ ARAGON, L. (1996), p. 145.

¹¹⁹ Idem, p. 93.

da arte. Assim, no Modernismo entravam em choque duas energias contraditórias: a destrutiva e a construtiva. O impulso autodestrutivo, que afinal triunfa em *A Lua Vem da Ásia*, é evidente em Rimbaud e mais ainda em Lautréamont. Mas Dostoiévski, lá na sua Rússia semifeudal, também registrava com desesperada perspicácia o desabamento: na opinião de Frederick Karl, a justificação do mal contida em *Os Demônios* exprime certos motivos do Surrealismo “com mais força do que jamais conseguiram seus propugnadores”. E o que dizer das *Memórias do Subsolo*, que plantam definitivamente no solo da literatura moderna o conceito de anti-herói?

2.3.4. O narrador como escritor

Mais importante, para os objetivos deste trabalho, é enfatizar a condição de escritor do protagonista de *A Lua Vem da Ásia*. Deve-se perguntar, antes de mais nada, se o narrador é um escritor louco ou um louco escritor. Não faltou quem atribuísse ao próprio autor o desequilíbrio ficcionalizado pela sua personagem, embora, até onde se sabe, Campos de Carvalho tenha vivido com um pacato procurador de Justiça a maior parte de sua vida adulta. É plausível, claro, que a escrita lhe tenha servido para lidar com seus demônios interiores, como de resto acontece com a maioria dos escritores. Quanto à hipótese do louco escritor, nada há no livro que a confirme, sendo mesmo nele patente um esforço para que o texto literário e a loucura aparentem ser duas faces da mesma moeda. Assim, tudo indica que o narrador vocaliza certa situação que não é totalmente autobiográfica nem totalmente ficcional; parece, mesmo, que ele personifica os impasses da criação literária como tradução da impossibilidade da existência, num mundo administrado, de “indivíduos realmente individuais”, os quais, por destoar do senso comum ferreamente imposto como verdade, serão sempre suspeitos de loucura.

As recordações do protagonista não merecem crédito a não ser à conta dos excessos da fantasia; por isso, fica em dúvida que ele realmente tenha escrito, por exemplo, um *Tratado da Desesperação Metafísica*, embora o próprio fato de fantasiá-lo signifique muito. É de notar a insistência com que suas notas revelam certo preparo intelectual e uma insistência no fato de ter produzido vários tipos de escritos, dos versos aos aforismos e aos *best-sellers* em inglês. Também é significativo que essas produções quase sempre se associem a desempenhos anti-heróicos que expressam uma recusa ao trabalho diário e ao enquadramento nas normas sociais – tudo isso nitidamente associado à condição de escritor. Por fim, a própria novela é uma produção sua; e o protagonista é um escritor maldito em toda a extensão do termo.

A questão remonta a Baudelaire, para quem o mundo criado pela sociedade industrial impunha uma noção de tempo à qual era capaz de adequar-se a multidão, mas não o homem singularmente lúcido, para quem o produto do ócio era mais valioso que o do trabalho. A necessidade de um vagar reflexivo, característica da escrita, era inimiga do frenesi da cidade industrial. Na interpretação de Benjamin, a consciência desse fato levou o poeta ao comportamento “heróico” de contrapor-se a tal tipo de sociedade com uma energia subversiva análoga à do revolucionário em tempo integral, o conspirador profissional. Uma das conseqüências dessa atitude foi, segundo Benjamin, a comparação do literato com a prostituta: o poeta, com sua compreensão lúcida da ordem social que se consolidava na metade do século XIX, entendia antes de todos a mercantilização do produto literário, ele próprio um fracasso editorial enquanto alguns folhetinistas nadavam em dinheiro por atender às exigências de facilidade do público. Era evidente que o verdadeiro artista deveria afastar-se da mercantilização da arte.¹²⁰

Esse novo *status* do escritor aproxima-o do profeta ou do vidente, voz que clama no deserto. Gautier notou no amigo essa qualidade, ao afirmar que, apesar de muitos acusarem de materialista o autor das *Flores do Mal*, ele tinha a capacidade, exclusiva dos videntes, de vislumbrar conexões entre os elementos mais distantes. Nas vizinhanças da loucura, como Nietzsche – que afinal sucumbiu à desrazão -, Baudelaire foi um dos principais integrantes daquele “exército de pequenos hamlets”, os quais, no dizer de Frederick Karl, criaram o caldo de cultura necessário ao surgimento da vanguarda, “instrumento da individualidade extrema”.

Baudelaire, patriarca dessa família espiritual, via a condição moderna como fatalidade e percebia que nela não havia lugar para o herói, ao passo que a condição do verdadeiro artista haveria de ser forçosamente heróica. “Quero incitar toda a raça humana contra mim”, dizia em 1867, em carta à mãe, o homem que em 1848 participara dos combates de rua por ocasião da Comuna de Paris.

Na novela de Campos de Carvalho, o escritor é aquele mesmo albatroz do poema baudelaireano. O que o diferencia, como personagem, das idealizações barretianas é a radicalidade de seu discurso e da própria concepção literária. A fala do narrador, conquanto não enverede pelo delírio furioso, trata de dinamitar a todo instante a lógica na qual ainda se funda o texto de Lima Barreto, por mais que o escritor brasileiro tenha vituperado a sociedade que a promove e dela se beneficia; o conteúdo dessa fala, especialmente, é de uma violência conspiratória que vai muito além da timidez dos narradores barretianos. A profundidade da percepção trágica em Campos de Carvalho ultrapassa

¹²⁰ BENJAMIN, W. (1989)

escandalosamente as motivações autobiográficas e, talvez por isso mesmo, consegue propor de maneira completa a tarefa heróica do escritor: lutar contra tudo e contra todos. Daí sua escolha da loucura, enquanto Lima Barreto foi escolhido *pela* loucura.

O programa ficcional de Campos de Carvalho não desemboca no desvario: toma-o como ponto de partida para dinamizar a lógica do mundo burguês. Não se propõe apenas apontar as evidências da loucura desse mundo, mas incorpora a vidência da profecia, tornando-se uma voz que clama no deserto. Carlos Felipe Moisés notou acertadamente que a esse projeto subjaz uma “angústia de base metafísica”. A percepção dos cordéis invisíveis que manipulam o indivíduo e procuram cancelar sua individualidade, na ficção do autor, passa pela percepção aguda de quanto é absurdo as pessoas viverem “normalmente” enquanto paira sobre suas cabeças o apocalipse nuclear.

Diante de um mundo cujos andaimes estão à mostra mas só são percebidos pelos videntes, o escritor assume sua condição heróica. É totalmente coerente que, não conseguindo matar a Razão mesmo tendo começado sua trajetória com o assassinato do primeiro porta-voz do discurso logocêntrico, acabe no hospício; e também que a compreensão de sua situação no mundo passe pelo hospício e pelo esclarecimento da paranóia: só quem percebe a conspiração universal contra a liberdade do homem está, de fato, vendo as coisas com clareza. O narrador de *A Lua Vem da Ásia* formula de maneira escandalosa uma verdade suspeitada pela alegoria machadiana e vislumbrada imperfeitamente pelos heróis falhados de Lima Barreto: o fato de ser a civilização uma Ordem eternamente em marcha rumo à aniquilação física e subjetiva do homem. O hospício, comprometido com a defesa do valor mais importante que lastreia essa Ordem – a Razão –, é construído resolutamente como síntese de todas as opressões.

Ao mesmo tempo que desterritorializa a percepção dessas opressões, unificando-as na idéia vaga dos “carrascos de todos os tempos” e assimilando seu próprio heroísmo ao martírio de Cristo, o narrador paranóico acusa a síntese contemporânea mais visível da agressão à liberdade: chama ao modo de vida americano, presumivelmente cristão e defensor da liberdade, “capital de todas as merdas”. Num mundo em que estava em curso a definitiva substituição de Deus pelo mercado, tal heroísmo não é pequeno nem poderia terminar de outra maneira que não pelo suicídio, caracterizado não como desistência mas como recusa. Em suma, como atitude heróica; ou, já que contaminada pela consciência da inviabilidade do heroísmo frente a um deus tão poderoso, cínica e assumidamente anti-heróica.

capítulo III

O dentro mais do que fora

Para quem não tem mais pátria, é bem possível que o escrever se torne sua morada.

(Theodor Adorno)

3.1. Rumos da ficção após 1964

As obras estudadas nos capítulos anteriores assumem, diante do hospício como espaço ficcional, duas atitudes principais: a descritiva e a alegórica. Nos romances a serem analisados neste capítulo, ambas as atitudes tendem a mesclar-se, o que já acontece em parte com *A Lua Vem da Ásia*. Essa mescla é acompanhada de uma progressiva identificação do escritor com a loucura, cujos pressupostos já existem nas obras de Lima Barreto e Campos de Carvalho. Os protagonistas de *Quatro-Olhos*, *Armadilha para Lamartine* e *Confissões de Ralfo* são todos, em algum momento do enredo, postos entre os muros de um hospício, e a internação de algum modo se relaciona a um anterior desempenho literário. Tal coincidência foi o ponto de partida deste estudo; parece que, sob o tacão de um regime autoritário e numa época em que a cultura se insere definitivamente na ordem capitalista, os três jovens ficcionistas perceberam de maneira semelhante a situação que Osman Lins, vindo da tradição moderna, diagnosticava em seu estudo sobre os impasses da literatura: a crescente marginalização social do trabalho literário como “loucura” ou “defecção”¹²¹. De fato, os três romances, cada qual a seu modo, indagam que alcance social pode ter a literatura numa época em que os poderes terrenos se tornam ao mesmo tempo cada vez mais terríveis (violência física pura e simples) e abstratos (cerceamento da liberdade de pensamento pelas instâncias do mercado cultural).

As narrativas de Renato Pompeu, Carlos Sussekind e Sérgio Sant’Anna buscam respostas para algumas das principais perguntas colocadas pelo regime militar aos escritores da época. São, como várias outras escritas naquela década, paradigmáticas tanto das soluções encontradas como dos problemas que surgem quando a matéria ideológica é posta em destaque numa obra literária. Revelam,

¹²¹ LINS, O. (1974), p. 200.

também, certa continuidade em relação à tradição da moderna ficção brasileira, fraturada pelos efeitos políticos e culturais do golpe de 1964.¹²²

Durante a ditadura instalada pelo golpe, a ficção produzida no Brasil adotou diferentes formas de reação crítica, relacionadas quase sempre à intensificação e ao posterior relaxamento da repressão empregada pelo regime. Nancy T. Baden chamou de “respostas pós-modernas” ao governo autoritário as técnicas narrativas predominantes no período, pondo em destaque a composição fragmentária, por meio da qual os escritores “tentaram recriar no texto o desordenado mundo que percebiam ao seu redor reordenando a narrativa e fragmentando seu mundo ficcional”. Baden lastreia a qualificação de tais estratégias como *pós-modernas* recorrendo a Linda Hutcheon, para quem “todas as práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições da real possibilidade de sua produção de significado”. Além da fragmentação, Baden detectou no uso da metaficção e no recurso à alegoria estratégias comuns entre os escritores em atividade durante a vigência do regime militar.¹²³

Os três aspectos se entrelaçam nas poéticas narrativas de *Quatro-Olhos*, *Armadilha para Lamartine* e *Confissões de Ralfo*. Não há como deixar de observar que eles são romances impregnados de substância histórica e revelam autores preocupados em discutir a situação do país num momento em que isso era, fora da ficção, impedido ou no mínimo dificultado pela censura. Os romances foram publicados quando se iniciava o período de distensão do regime, com o afrouxamento da censura e da repressão, mas paradoxalmente havia, naquele momento, uma preocupação maior dos censores com obras literárias. De qualquer modo, as obras devem ter sido gestadas durante o governo Médici, auge da repressão política e cultural.

Neste capítulo, pretende-se observar em que medida a figuração do hospício corresponde, nos três romances em estudo, a uma problematização da condição do escritor no país a partir do regime militar. Será tomada como ponto de partida a palavra de um escritor empenhado ao mesmo tempo na criação ficcional e na reflexão crítica: atento à transformação do *status* da literatura, Osman Lins incursionou pelo campo teórico, oferecendo como subsídio um estudo que acaba resultando em depoimento dramático, pela limitação das opções que descortina à ação combativa no campo literário, diante de “circunstâncias hostis” que pareciam invalidar a escrita criativa. Considerando a “fragilidade do escritor ante as entidades flageladoras”, Lins opinou, no entanto, que o mundo contemporâneo precisava da literatura como “rumor” contrário à ideologia dominante. Embora procure apresentar seu

¹²² Essa continuidade é detectada por João Alexandre Barbosa no ensaio “A modernidade do romance”. Em BARBOSA, J. A. (1983).

¹²³ BADEN, N. T. (1999)

estudo como reflexão teórica mais ampla, ele deixa escapar um comentário que contextualiza a discussão ao referir-se aos militares:

Quanto ao editor, ao transferir para o escritor, temendo prejuízos, encargos financeiros de um livro que traz sua chancela, incorre numa flagrante inversão de responsabilidades: não seria maior o absurdo se um autor, temendo represálias por um livro demasiado hostil aos militares ou ao governo, abdicasse de assiná-lo, outorgando essa função ao editor.¹²⁴

Em seu romance *Avalovara*, escrito durante a fase mais violenta da repressão (1969-1972), Osman Lins realiza talvez a mais ambiciosa tentativa de reconfigurar a estética moderna em função do novo contexto político-cultural. A estrutura narrativa obedece a um rigoroso plano baseado na sobreposição de um quadrado a uma espiral, mas não foge à imposição histórica de questionar o autoritarismo. O protagonista é Abel, escritor que, enquanto procura uma resposta para o impasse de seu trabalho criativo sob o regime ditatorial, liga-se a uma amante de nome impronunciável cujo marido era ao mesmo tempo militar e arauto da morte, dono de um “sorriso de quem se sabe invulnerável”. A certa altura do enredo, declara: “Questiono meu ofício de escrever diante da opressão.” Ele formula de diversas maneiras diferentes, ao longo do romance, o mesmo dilema do escritor-personagem de *A Festa*, de Ivan Ângelo, que assim se define: “Imagino histórias que tenho vergonha de escrever porque são alienadas e tenho medo de escrever histórias participantes porque são circunstanciais.” *Avalovara* formaliza em sua estrutura as preocupações estético-políticas discutidas mais tarde em *Guerra sem Testemunhas*, no qual o escritor constata a existência de um “processo global de mistificação, sem paralelo na história”. Ele referia-se, é claro, à indústria cultural, o que se torna explícito na crítica à padronização inflexível da arte pelo mercado, exemplificada com as sondagens de mercado feitas por Walt Disney.¹²⁵

O raciocínio de Lins passa por uma rápida história da indústria editorial, culminando no momento em que ela se tornava orientada unicamente pelo interesse econômico, criando “um fosso cada vez maior” em torno do escritor e isolando-o em seu difícil mister de “disciplinar, ao jugo da palavra, realidades esquivas”. Premido pelas engrenagens capitalistas, o escritor criativo é um “perpétuo combatente” e seu trabalho “uma das bem raras atividades hoje concedidas ao homem”, devido à pobreza dos meios de produção necessários à elaboração de um texto, o que lhe permite

¹²⁴ LINS, p. 69.

¹²⁵ Idem, p. 198.

“deter o privilégio, a que se reporta Marx, da *unidade* originária outrora existente entre o homem trabalhador e seus instrumentos de trabalho, decomposta pela civilização industrial”¹²⁶.

Para Osman Lins, a literatura continua sendo indispensável no mundo da indústria cultural:

A obra literária, esse objeto frágil, tímido, fechado, não surgido sem pena, e sim às custas de um longo, árduo, paciente esforço, da convocação integral de nosso ser, e por isso mesmo capaz de revelar a quem a aborde em condições propícias, áreas que lhe estariam para sempre vedadas, esquivas a qualquer outro gênero de experiência.¹²⁷

Ao contrário do escritor comprometido com a essência de seu ofício,

Os servidores da indústria cultural, exauridos pela máquina, dizem o que podem, da maneira mais rápida, direta e trivial, girando em torno de não importa que idéias e motivos. Não rasgam nenhum véu e tudo que proclamam assemelha-se a um réquiem. Estimulam as tendências mais claras do público, pois vivem delas. (...) ¹²⁸

Lins insurge-se contra a “atitude nauseada” que consistia na assunção de um “falso ar de rebeldia”.¹²⁹ Vendo na literatura um “ofício unificador por excelência”, propugna que seus pares se recusem a produzir obras que sejam “reflexos da fragmentação contemporânea”, procurando empreender a “reconquista do mundo” por meio da pesquisa de uma linguagem adequada ao momento histórico. Propõe, enfim, um caminho de resistência, embora enfatizando o novo contexto do capitalismo e evitando referências diretas à ditadura militar. Sintonizando ainda o canal da utopia, o escritor profetiza a “agonia do ciclo individualista” no qual mergulhara literatura e uma “época das grandes vozes coletivas”.

Antonio Candido transcreveu, para dar uma idéia da diversidade de tendências e concepções literárias em jogo na ficção posterior ao golpe militar, trechos de um conto de Rubem Fonseca (“Intestino Grosso”) e de uma entrevista de Roberto Drummond. O narrador fonssequiano diz:

Eu não tenho nada com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado.

Roberto Drummond, escritor da mesma geração, pensava diferente:

Acho que nós, de cultura latino-americana, não temos que ser sucursal de um movimento de Nova Iorque ou Londres. Nós temos condições de ditar. É o que a literatura latino-americana tá fazendo, pois hoje você encontra americano imitando Borges.¹³⁰

¹²⁶ *Idem*, p. 202.

¹²⁷ *Idem*, p. 34.

¹²⁸ *Idem*, p. 202.

¹²⁹ Considere-se, por exemplo, a irônica e obsessiva repetição de uma mesma cena de violência ao longo do romance *Espancando a Empregada*, de Raimond Carver.

¹³⁰ Em CANDIDO, A. (1979), pp. 201-202.

Para Candido, a narrativa brasileira daquele final da década de 70, “sem contar as influências externas”, caracterizava-se por desenvolver ou contrariar as concepções literárias dos “antecessores imediatos dos anos de 1930 e 1940”. Ecoando a opinião de Mário de Andrade, o crítico estabelecia como positivo o fato de ter acontecido nessa ficção, a partir dos anos 50, o que chamava uma “consolidação da média”: tinha havido, no período, “menos erupções de criatividade”, mas em compensação havia sido publicado “maior número de bons livros do que em qualquer outro momento de nossa ficção”. Paralelamente a esse movimento instaurador da média, decresciam em importância o regionalismo e a definição de posições ideológicas dentro da obra literária.

Candido chama atenção para o fato de o golpe militar de 64 ter forçado uma ideologização da narrativa. Dessa nova voga de comprometimento político participam, como pontas de lança, os romances *Quarup* e *Bar Don Juan*, de Antônio Callado, e a “fábula política” de Érico Veríssimo, *Incidente em Antares*. Para o crítico, esses livros inauguravam o veio de uma “literatura da repressão”. Contudo, adverte, “o timbre dos anos 60 e sobretudo 70 foram as contribuições de linha experimental e renovadora, refletindo de maneira crispada, na técnica e na concepção narrativa, esses anos de vanguarda estética e amargura política”. Portanto, o experimentalismo formal e a contestação ao regime se entrelaçavam nas obras mais representativas do período.

O ensaio aponta uma diversificação formal do conto e do romance, que passam a incorporar técnicas e linguagens “nunca dantes imaginadas dentro de suas fronteiras”, do que resultavam “textos indefiníveis” nos quais entram a reportagem, cenas de teatro, a colagem, a montagem cinematográfica, a reminiscência, as reflexões, enfim, um repertório tão heterogêneo quanto as formas multiplicadas pela indústria da comunicação. O que unificaria o uso dessas linguagens extraliterárias aplicadas à ficção seria a formação, no livro, de um conjunto que “agride o leitor ao mesmo tempo que o envolve”. Nesse sentido, parecia ao crítico significativo que a maior parte dos romances da época distinguidos pela crítica tenham sido escritos durante a fase mais feroz do regime militar.

Intervir politicamente por meio da literatura era, de fato, o objetivo principal de alguns escritores. O prólogo de Renato Tapajós a seu livro *Em Câmera Lenta* deixa isso claro:

O romance é uma reflexão sobre os acontecimentos políticos que marcaram o país entre 1964 e 1973 e, mais particularmente, entre 1968 e 1973. Seu aspecto fundamental é a discussão da guerrilha urbana que eclodiu nesse período, em torno da militância política dentro das condições dadas pela época (...) É claro que o romance é também uma denúncia da violência repressiva e da tortura, porque ninguém pode escrever com um mínimo de honestidade sobre política em nosso país, nesse período, sem falar

de tortura e de violência policial - tão marcante que foi a presença da repressão na formação desse Brasil em que vivemos hoje.¹³¹

O panorama revelava, na opinião de Candido, que “estamos diante de uma literatura do contra” — contra a escrita “literária”, contra a convenção realista e não menos contra a ordem social vigente, resultando, na maioria das obras importantes do período, em uma “negação implícita sem afirmação explícita da ideologia”.

Davi Arrigucci Jr.¹³² preferiu destacar, na ficção do *boom* editorial, uma tendência de “volta à literatura mimética”. Em obras como *Cabeça de Papel*, de Paulo Francis, *Reflexos do Baile*, de Antônio Callado, e *Lúcio Flávio*, de José Louzeiro, ele detectava a intenção dos autores de cumprir uma “função vicária”¹³³ em relação à informação jornalística suprimida pela censura. Nessas narrativas formalmente tão diferentes mas todas presas ao momento histórico, os escritores empregavam “um lastro muito forte de documento”, situando-se, portanto, “dentro da tradição geral do romance brasileiro, desde as origens”. Constituíam três tentativas de alegoria “malogradas”, pois não havia como conciliar “esse desejo de representar a realidade histórica concreta” e a tendência da alegoria para a abstração. O crítico invocava Lukács para denunciar os resíduos religiosos do modo alegórico de representação:

A idéia central do Lukács, a respeito da alegoria, é de que ela corresponde ainda a um impulso religioso na arte. Ao longo da história da arte a alegoria esteve sempre ligada às formas de arte religiosa. E na luta libertadora da arte com relação à religião, na perspectiva do Lukács, a volta da alegoria representa ainda a volta àquele impulso religioso. Só que, na sociedade atual, este impulso não se preenche por nenhuma religião institucionalizada. Ou seja, a alegoria moderna corresponde a um conteúdo vazio, ela corresponde a uma posição niilista, no fundo a um individualismo anárquico e niilista.¹³⁴

O romance-reportagem de Louzeiro evidentemente representa — resguardada sua importância histórica — um desenvolvimento primário daquela tendência prolongada no final da década por Fernando Gabeira e outros ex-guerrilheiros. Procurava, utilizando a linguagem direta e seca do jornalismo, esmiuçar as vísceras de uma sociedade cujo Código Penal (lembrava Louzeiro numa entrevista) pune com mais rigor os crimes contra o patrimônio do que os delitos ofensivos à vida humana¹³⁵. Louzeiro assumia a seguinte profissão de fé: “Eu creio que estou fazendo a literatura da inversão dos valores, da furunculose social. Talvez eu seja um surrealista.” E prevê: “Quando este

¹³¹ *Em Câmara Lenta*, p. X.

¹³² ARRIGUCCI, JR., D. (1979).

¹³³ Flora Sussekind a chama de “parajornalística”.

¹³⁴ ARRIGUCCI JR., D. (1979).

país se civilizar politicamente, quando a democracia econômica for realidade, as pessoas que me lerem vão achar que eu tinha imaginação prodigiosa, porque as realidades que eu coloco no papel são difíceis de alguém aceitar.”

Tânia Pellegrini¹³⁶, como Arrigucci, recorre à amostragem para estudar a ficção dos anos 70. Mas, ao contrário de condenar os procedimentos alegóricos ou certa facilitação embutida no projeto de um romance-reportagem ou do depoimento romanceado, cita Barthes para lembrar que as condições da realidade é que criam as da escrita.¹³⁷ Como Flora Sussekind, ela também divide os caminhos encontrados em três etapas, representadas por *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo, *Zero*, de Loyola Brandão, e *O que É Isso, Companheiro?*, de Fernando Gabeira. Os três autores, passando “do testemunho à acusação”, encontraram, segundo Pellegrini, formas de expressão adequadas ao momento histórico: Veríssimo, no auge do policialismo estatal, expressando-se por alegoria; Gabeira, no limiar da abertura, expondo a perplexidade de um brasileiro na volta do exílio – ou, nas palavras do militante-escritor-personagem, compondo o “livro do homem correndo da polícia”, relatando “o que se viu nesses dez anos, de 68 para cá, ou melhor, a fatia que me tocou viver e recordar.” Entre Veríssimo e Gabeira, Loyola Brandão procurou o caminho mais radical de uma forma romanesca tão problemática quanto o momento vivido: *Zero* é fragmentário, cadeidoscópico, violento na exata medida em que procura mimetizar formalmente o absurdo da vida brasileira na época.

Também Renato Franco, em seu estudo sobre *A Festa*, de Ivan Ângelo, traça um panorama da ficção pós-64 tomando como representativos alguns romances. Seu tema é a articulação entre a consciência política do escritor e a problematização da estrutura do romance na década de 70. A validade estética de cada romance é dada, em sua análise, pelo sucesso do amálgama entre uma discussão e um procedimento formal: a viabilidade da militância contra o regime militar e da escrita ficcional frente à indústria cultural; e a estruturação romanesca baseada sobretudo na fragmentação mimetizadora de uma fratura histórica. Os romances cujos protagonistas se tornam militantes da luta armada assinalam o início da década, encerrada por livros de guerrilheiros que viraram escritores, como Fernando Gabeira e Alfredo Sirkis. *Quarup*, de Antônio Callado, seria o marco inicial de uma crise da ficção sob o regime militar; a natureza “caótica” do romance é vista como busca de uma

¹³⁵SOUZA, Percival de — *José Louzeiro* (coleção Literatura Comentada). São Paulo, Abril Educação, 1982.

¹³⁶PELLEGRINI, T. (1987)

“linguagem de prontidão” contra a ditadura. O padre Nando, protagonista do romance, seria o primeiro de uma série de personagens cujas trajetórias particulares espelham alegoricamente o impasse cultural entre engajamento político e escrita literária. Tratava-se de buscar uma forma romanesca que pudesse integrar a resistência ao regime. A discussão dos dilemas do escritor aparece também em *Os Novos*, de Luiz Vilela, e *Pessach: a Travessia*, de Carlos Heitor Cony. Esses primeiros romances a tematizar diretamente o impasse da ficção sob a ditadura foram apelidados por Renato Franco de “cultura da derrota”, já que têm desfechos pessimistas. A resposta mais efetiva seria dada a partir de meados da década, com romances da família de *Zero*, nos quais se desenvolve uma “nova consciência narrativa” marcada sobretudo pela composição fragmentária. Franco inclui entre esses, que chama “romances de resistência”, as obras de Carlos Sussekind (*Armadilha para Lamartine*), Renato Pompeu (*Quatro-Olhos*) e Ivan Angelo (*A Festa*). Este último é considerado obra paradigmática da ficção daquela década, por ter resolvido na própria composição romanesca o problema da articulação entre forma literária e resposta à repressão.¹³⁸

Outro panorama da ficção pós-64 desenhado com recurso à amostragem é o de Regina Dalcastagnè, que também se restringe aos romances. Ela os divide em três tendências, mas privilegia critérios temáticos, e não a cronologia. A primeira tendência é representada pelas obras estruturadas de maneira fragmentária, em diálogo com a linguagem jornalística, tendo a escolha da ensaísta recaído sobre *Reflexos do Baile*, de Antônio Callado, *A Festa*, de Ivan Ângelo, e *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão. Ela os considera superiores aos depoimentos ficcionalizados por abordarem a repressão de modo mais crítico, não se restringindo a um ponto de vista meramente “do contra” e sim exibindo na própria estrutura narrativa as contradições da realidade.

No segundo grupo estão romances ambientados em cidades pequenas, onde o anonimato é impossível e a opressão se configura sem disfarces. É o que ocorre em *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo, *Os Tambores Silenciosos*, de Josué Guimarães, e *Sombras de Reis Barbudos*, de José J. Veiga. Em todos eles, cidadezinhas imaginárias funcionam como imagens reduzidas do clima de repressão que atingia todo o país. No livro de Josué Guimarães, por exemplo, o prefeito João Cândido é o protótipo do tiranete de aldeia, enquanto as irmãs Pilar, sete solteironas, têm um papel

¹³⁷ No que se refere à alegoria, tem a seu lado Benedito Nunes, para quem “Entre nós, o domínio da representação alegórica, que não contraria a vocação do romance para o real, quando se sabe ligar a abstração à concretude das situações, trouxe-nos algumas obras de relevo.”

¹³⁸ FRANCO, R. (1998).

semelhante ao dos mortos insepultos do romance de Veríssimo: expor em praça pública os delitos escondidos à opinião pública.

O clima de absurdo gerado pela paranóia ditatorial é descrito em forma de parábola no romance *Sombras de Reis Barbudos*: em Tiatara, uma empresa todo-poderosa passa a impor aos moradores regras crescentemente estapafúrdias como a proibição de cuspir para cima, carregar água em balaio e tapar o sol com a peneira, “como se todo mundo estivesse abusando dessas esquisitices”. A observação aspeada é do narrador, que, sendo uma criança, vê com olhos assustados o absurdo a que todos já se haviam acostumado e, obviamente, passa a ser considerado “doente do juízo” pela própria mãe quando começa a ver pessoas voando, afinal um fenômeno que a Companhia não conseguia proibir.

No terceiro grupo de romances analisado por Dalcastagnè, as protagonistas são mulheres. Em *As Meninas*, de Lygia Fagundes Telles, *A Voz Submersa*, de Salim Miguel, e *Tropical Sol da Liberdade*, de Ana Maria Machado, o drama das personagens femininas é uma espécie de refração do clima opressivo que escritores menos sutis chegaram a denunciar de maneira um tanto panfletária. A sutileza da visão feminina ilumina aspectos inexplorados da violência ditatorial, mas os enredos estão firmemente plantados no chão da História. Em *A Voz Submersa*, por exemplo, o que provoca a viagem interior da protagonista Dulce é o assassinato do estudante Edson Luís, estopim da famosa Passeata dos Cem Mil.¹³⁹

Uns mais e outros menos, portanto, os estudos sobre a ficção dos anos 70 costumam demarcar etapas semelhantes às que o chileno Manuel António Garretón propôs para balizar o estudo do desenvolvimento dos regimes militares do Cone Sul nos anos 60 e 70. Garretón dividiu esse desenvolvimento em quatro etapas: a *fase reativa*, imediatamente posterior à instalação do regime; a *fase de repressão*, a que os regimes recorreram para forjar uma doutrina de segurança nacional e neutralizar ou eliminar os opositores; a *fase de transformação ou fundação*, caracterizada pela promessa da prosperidade econômica; e, finalmente, a *fase terminal ou de transição*, em que o regime se afasta do poder e a sociedade entra num período de catarse, procurando discutir e superar os anos de autoritarismo.¹⁴⁰

O mais amplo panorama da ficção pós-64 é o de Malcolm Silverman, que em *Protesto e Novo Romance Brasileiro* faz a resenha de quase 200 obras publicadas entre o golpe e o final dos anos 80.

¹³⁹ DALCASTAGNÈ (1996).

¹⁴⁰ Citado em BADEN (1999), pp. xiv-xv.

Elas são divididas em nove tendências, entre as quais ganham destaque os romances declaradamente políticos, os regionalistas e os satíricos. Apesar da ênfase na crítica social, Silverman não perde de vista a dimensão estética; sobre os representantes do romance-reportagem, por exemplo, diz que alguns têm mais importância sociológica do que especificamente literária. Mas, ressalva, o “sentido de urgência” da denúncia era mais importante, em alguns momentos, que a concepção narrativa. Restrições semelhantes são feitas pelo ensaísta às memórias políticas de ex-guerrilheiros.

Como Davi Arrigucci Jr., Silverman detecta em boa parte da literatura do período o exercício de uma “função vicária”. Na mesma linha de Antonio Candido, explica que o afrouxamento da repressão, coincidindo com o rápido crescimento da indústria editorial, permitiu um “gradual e contínuo refinamento do projeto romanesco” cujos resultados são obras de grande qualidade, como *A Festa*, *Reflexos do Baile e Armadilha para Lamartine*.

A classificação dos romances obedeceu a critérios temáticos, mas em muitas obras analisadas a estratégia ficcional e a intenção crítica são convergentes. Os romances francamente políticos apresentam, em geral, estrutura narrativa fragmentária (*Pessach: a Travessia*, de Carlos Heitor Cony; *Os que Bebem como Cães*, de Assis Brasil; *A Serviço del Rei*, de Autran Dourado). O texto fragmentado, para o ensaísta, contém um “comentário político implícito na sua própria falta de unidade”. Também quanto aos “romances satíricos na linha do absurdo ou do surrealismo”, Silverman considera a abstração do espaço e do tempo histórico não só uma seqüela da censura e reflexo provável da voga realista-fantástica entre os ficcionistas hispano-americanos, mas um dado compositivo resultante da própria intenção político-social dos autores, evidenciada especialmente nas “fábulas políticas” de José J. Veiga, como *A Hora dos Ruminantes* e *Sombras de Reis Barbudos*. O “comentário implícito” é explicitado em *Quatro-Olhos*, um dos romances mais representativos da problemática da ficção sob o regime militar, discutido a seguir.

3.2. Matéria comum

Em uma das últimas cenas de *Quatro-Olhos* é aquela em que o protagonista, logo depois de sair do hospício, vai procurar uma moça que conhecera durante a busca de seu livro perdido. Ele acredita que o encontro pode resultar numa relação amorosa, mas decepciona-se ao ouvir a notícia de que ela resolvera mudar-se para a Europa. A justificativa: “No Brasil não dá pé, os americanos nunca vão deixar.” Essa constatação da ingerência norte-americana nos problemas internos do país é uma das muitas e significativas coincidências entre o romance de Renato Pompeu e os de Carlos Sussekind e Sérgio Sant’anna. Coincidências que não levarão, é claro, a uma tabela comparativa de

correspondências automáticas; a referida ingerência imperialista, por exemplo, é posta em questão de maneira claríssima em *Quatro-Olhos* e *Armadilha para Lamartine*, chegando nesses livros a estar em primeiro plano nas preocupações do narrador, mas aparece em *Confissões de Ralfo* incorporada à estrutura narrativa. É um ponto de partida para observar o parentesco desses três romances com o grande número de livros da década de 70 enfiados por Antonio Candido como “literatura do contra”, já que nitidamente informados pelo referencial político do período posterior ao golpe militar.

O romance de Renato Pompeu, de conteúdo marcadamente autobiográfico, é uma elegia ao tempo e aos amores perdidos, ao final da qual o narrador enuncia a ligação entre as perdas amorosas e a frustração com o destino do país: “O Brasil me fez perder duas mulheres.” Em *Confissões de Ralfo*, a crítica da situação política brasileira e os relatos de aventuras amorosas são carnavalizados; por mais que um episódio seja, no fundo, dramático, é apresentado como paródia, burla, nunca de maneira pretensamente séria. Já *Armadilha para Lamartine*, que Hélio Pellegrino psicanalisou devidamente na época da primeira edição, é uma narrativa presa ao drama edípico. Embora não esteja ausente do romance a ironia, o entrelaçamento dos escritos de pai e filho encobre o tenso embate de duas vivências, a fratura da experiência histórico-existencial que se manifesta na internação de Lamartine tanto como no drama diário de Espártaco M., sendo a solidariedade dos dois sofrimentos finamente formalizada na própria estruturação do romance.

A primeira e mais importante semelhança entre os três romances é o fato de conterem episódios em que os protagonistas são internados em hospícios. Também o caráter fragmentário da estrutura narrativa é coincidente: em cada obra o deslocamento do foco narrativo divide o texto em blocos que se esclarecem mutuamente por uma espécie de espelhamento. Conforme o viés da análise, a fragmentação pode ser pensada, em cada um dos livros, como despiste ou solução estética. Despiste, porque poderia contribuir para evitar problemas com a censura, uma vez que neles (à exceção de *Confissões de Ralfo*) não se fazem críticas diretas aos militares e à estrutura de poder criada pelo golpe de 64. Solução estética porque traduz formalmente a sensação de ruptura da experiência histórica, problematizando a complexidade do real na melhor linha do “romance polifônico” tal como teorizado por Bakhtin.

Não menos importante é o fato de nas três obras um número pequeno de páginas ser ocupado pela narração da vida no interior do hospício. A instituição aparece relativamente pouco, embora seja o espaço que ilumina as relações de poder vigentes no mundo exterior. Isso é próprio da representação alegórica, que segundo João Adolfo Hansen se caracteriza pelo “projeto de afirmar uma presença *in*

absentia”. Como nas narrativas de Kafka, o sentido do enredo é iluminado por uma ausência eloqüente: as referências ao mundo exterior à instituição, variando da sutileza à obviedade. A instituição psiquiátrica é representada como espaço concreto onde se desenrolam os intercâmbios e embates entre os internos e entre estes e a autoridade médico-administrativa. Nos romances de Pompeu, Sussekind e Sant’anna, o hospício funciona como microcosmo, tornando mais nítidas, pela redução de escala, as relações de poder a ele exteriores. Apenas no que se refere ao romance de Carlos Sussekind a questão da alegoria será mais espinhosa.

Em *Quatro-Olhos*, o discurso do narrador, na primeira parte, é pontilhado de referências inequívocas à modernização forçada do país pela ditadura e aos efeitos subjetivos dessa modernização. Assim, logo na oitava página do livro a rotina de trabalho em São Paulo é definida como tortura:

Todos estavam condenados à tortura, em ambientes infectos e sujos e poucos protestavam, pois sempre havia a hora de escovar os dentes, o intervalo das refeições; à noite havia o lazer fabricado vindo de longe, sempre elétrico (...) ¹⁴¹

Essa “tortura” é lembrada pelo narrador como algo que destrói os laços coletivos, sendo sua implantação simbolizada pela formação de filas comandada por uma indefinida “figura cinzenta” que, de chicote na mão, chefiava um grupo de “sorveteiros vestidos de cirurgiões, de máscara no rosto, anônimos, desconhecidos implacáveis”. Essa alegoria meio surrealista das imposições do capital estrangeiro dita mudanças no comportamento coletivo: de repente, já era outra a canção que as pessoas entoavam na rua, e “mãos se soltaram”. No final, “a figura de cinzento de chicote estalando tomou conta de tudo e a música saiu da rua, começou a vir pelo rádio e pelos discos e pela TV”. A explicação dos novos donos do país era clara: “Vocês já deram o que tinham de dar, entreguem para nós que nós sabemos cuidar.”¹⁴²

O narrador da primeira parte de *Quatro-Olhos* escreve de dentro do hospício, onde tenta reconstituir a memória de sua vida anterior à internação, organizada em torno das lembranças ligadas a um manuscrito perdido e à relação com a esposa desaparecida na clandestinidade da militância política. Quatro-Olhos, como mais tarde saberá o leitor, é o apelido ganho no hospício, devido aos óculos que os outros internos consideram distintivos da condição de intelectual; sua inadaptação às regras do mundo real é a principal causa do fracasso de seu casamento e da dificuldade de inserir-se na ordem burguesa. Quatro Olhos será visto como louco principalmente por considerar inaceitável o mundo que o rodeia. E, ainda que não assuma resolutamente a condição de anti-herói, sua escrita

¹⁴¹ *Q-O*, p. 23.

¹⁴² *Idem*, p. 35.

vincula-o àquele tipo de inadequação à vida cotidiana que caracteriza o primeiro exemplar do “estilo anti-heróico”, o homem do subsolo de Dostoiévski, cuja rejeição à realidade aceita pelas pessoas “de nervos fortes” passa pela consciência de que, no mundo supostamente comandado pela Razão, por estranho paradoxo é uma doença pensar criticamente.

A mulher do narrador é lembrada em certa passagem discutindo a manipulação do povo pela música. Quatro-Olhos, nessa ocasião, era considerado pela esposa como conivente, já que ouvinte acrítico da música veiculada pelo rádio, e ainda tachado de agente da manipulação, devido ao trabalho na implantação de um sistema bancário de computação. Antes, entretanto, de pôr-se a serviço do capitalismo, Quatro-Olhos recorda-se de ter formulado certa vez algumas definições críticas da condição humana, a propósito de um indigente (“aquela quantidade de matéria orgânica”) encontrado a dormir na rua. “Homem? Nem todos viram assim.” – pois para muitos se trataria de um “turbilhão de átomos e moléculas”, ou do “produto da evolução biológica”, ou do “selvagem comedor de cadáveres de seres aparentados”, ou ainda de um “valor não muito precioso em dinheiro, fonte desagradável de problemas para as autoridades, inimigo da moral, criador do bem e do mal” etc. Quatro-Olhos vislumbra as articulações factícias do mundo aceito como real e, conseqüentemente, enxerga esse mundo com o estranhamento de que só é capaz uma consciência descentrada.

A crítica à desumanização dos indivíduos pelo capital reaparece em várias passagens, como aquela em que, os olhos cansados “de tanto ver coisas” ao longo de uma caminhada pela cidade, o narrador observa mulheres levando carrinhos de bebês e imagina que elas entregariam as crianças a um matadouro “ou iam a algum altar sacrificar seus filhos”. Pouco adiante, recorda-se dos automóveis como “caixas de metal” que “me jogavam poeiras, pedras, paus e gases pelo rosto e me deixavam sujo e com má disposição e faziam meu rosto sangrar”.

Incomodado com esse mundo absurdo, Quatro-Olhos voltara-se inteiramente para o livro que escrevia, no qual procurava colocar sua experiência diária transfigurada em ficção. Motivo pelo qual, nas páginas de sua obra, encontravam-se o “bancário em busca de Deus, que acreditava ver nos olhos das pessoas, em especial nos de bêbados e loucos” e o funcionário público revoltado com o “governo cachorro” que não lhe concedera um adicional sobre o salário. Enquanto via as horas a “escorrer sem horizontes”, de vez em quando ouvindo “resmungos contra as multinacionais”, o narrador acabara caindo no que chama de “misticismos”. Este trecho atesta a relação entre os “misticismos” e sua constatação da incoerência fundamental da sociedade de consumo:

Dei para misticismos; um belo dia acordei certo de que era descendente de índios, mal colocado num mundo de brancos – daí eu não aceitar a vida que me surgia pela frente. Comecei a estudar a genealogia

de minha família e convenci-me de que eu era mesmo índio; (...) Por isso, afinal descobri, eu gostava de andar nu e de passear pelo mato. Por isso não gostava de trabalhar para os gringos.¹⁴³

Uma reivindicação semelhante é feita pelo protagonista das *Confissões de Ralfo*:

Quando havia árvores por todos os lados e pássaros e, vejam só até mesmo índios. Os índios são os únicos americanos puros. A América para os índios, seria um bom lema para uma revolução. A Europa para os brancos, a África para os negros e a América para os índios. Comer, dormir, caçar e pescar. E não como esses ratos brancos a carregarem pastas de um lado para outro na cidade, sempre correndo de um lado para outro, sempre correndo, como se tivessem a máxima urgência de chegar ao fim da linha. Os ratos brancos que em nome de Deus e do progresso tomaram as Américas de nós, os índios.¹⁴⁴

Embora em um contexto diferente, a figura do selvagem aparece em *Armadilha para Lamartine* como símbolo de rebeldia e autenticidade: no jornal dos internos, estes são sempre desenhados como índios usando na cabeça uma única pena, diferentemente dos médicos, que aparecem de cocar. Lembre-se, de passagem, que a referência é o índio norte-americano, o que reflete um imaginário influenciado pelo cinema. Esse sinal daquilo que Fredric Jameson chamou, com muita propriedade, “colonização do inconsciente” atesta, assim como a abundância de referências à indústria cultural nos três romances, uma consciência apurada da parte dos autores a respeito do caráter incontornável dessa nova circunstância da cultura brasileira. Obviamente, em cada um dos romances os dados são incorporados à poética narrativa de maneira diferente.

A indústria cultural é um ingrediente fundamental no enredo de *Confissões de Ralfo*. O Livro IV, por exemplo, intitulado “Ciclo de Goddamn”, remete diretamente à cidade onde Batman, personagem de histórias em quadrinhos, vive suas aventuras. No gibi ela se chama Gotham City, mas no romance de Sérgio Sant’Anna o nome é alterado por meio de um trocadilho, passando a significar “Cidade dos Danados”. O Livro IV imita o estilo de um folheto turístico, descrevendo Goddamn City como cidade européia¹⁴⁵ onde se fala o inglês. Um lugar onde robôs convivem com os seres imaginários de Borges e um quarteirão inteiro é ocupado pelo anúncio luminoso da Pepsina, refrigerante já consumido até na “China Vermelha”. Ao mencionar o Happening Center, o guia turístico de Goddamn City informa que certa vez um pequeno grupo de artistas acabara por induzir a cidade inteira à alucinação coletiva. É uma antecipação da fuga de Ralfo do Laboratório Existencial do Dr. Silvana – o inimigo do Capitão Marvel, outro herói das histórias em quadrinhos. Também são mencionados no romance personagens como o *beatle* Ringo Starr e a soprano Maria Callas,

¹⁴³ Idem, p. 60.

¹⁴⁴ CR, p. 99.

¹⁴⁵ Não existe compromisso rígido com a realidade geográfica em romances desse tipo, pelo menos desde *Macunaíma*.

frequêntadores do imaginário fomentado pela indústria cultural na época. Numa das aventuras de Ralfo, a cena é apresentada com a rubrica “como num filme de guerra”. E a firma onde Ralfo trabalha na cidade de Goddamn City se chama “Poison & Poison and Co.”, numa evidente paródia dos nomes das empresas estrangeiras instaladas no Brasil. Uma série de funcionários graduados da Poison & Poison forma a lista de nomes que inclui “Mr. Devil” e “Mr. Mister”.

Enquanto vive em Goddamn City, o protagonista pensa tornar-se sociólogo “quando crescer” e planeja escrever uma tese sobre “o crescimento da loucura e da delinqüência em escala planetária”, presumivelmente resultante do consumismo (“Pepsina”, por exemplo, envia diretamente à Pepsi-Cola).

Antes de viver em Goddamn City, Ralfo fora cobrir, como repórter, uma revolução latino-americana (paródia do movimento que levou Fidel Castro ao poder em Cuba) e acabara virando chefe dos “incríveis guerrilheiros de Eldorado”, ao mesmo tempo “loucos” e “líricos”. Mas a revolução se transformara em governo “social-militarista” no qual não havia lugar para o intratável herói, afinal deportado para Goddamn City.

O Livro IX é a última parte de *Confissões de Ralfo* e intitula-se “Literatura”. Nele, o protagonista é levado a julgamento em Genebra, “terra dos bancos”. Seu trabalho como escritor é submetido aos ministros da Língua, dos Monólogos Interiores, da Vanguarda, das Regiões e das Raízes Nacionais, e assim por diante. Essas autoridades reprovam o livro com base em todos os critérios de bom comportamento literário; a condenação é enunciada pelo Ministro do Bom Senso e da Ideologia, que acusa o livro de demência e subversão, secundado pelos ministros da Sanidade (“Loucura”) e da Santidade (“Heresia”). O processo a que Ralfo é submetido pelo não-enquadramento de sua produção literária é uma evidente alusão à censura e duplica o interrogatório burlesco a que o protagonista fora submetido no Livro V (“Delinqüências, Degringolagens e Deteriorações”) depois de ser preso por banhar-se numa fonte e atacar sexualmente uma mulher, atos definidos pela autoridade como “comportamento anti-social”.

O interrogatório do Livro V parodia os inquéritos policiais militares a que tantos opositores da ditadura foram submetidos do AI-5. A violência está presente, mas é desdramatizada pelo humor, pois tanto as perguntas dos torturadores como as respostas de Ralfo são distorcidas pelo cinismo e pelo *nonsense*, de maneira a sublinhar o absurdo, as contradições e a falta de rigor da ideologia militarista. Ralfo insiste em responder “A puta que o pariu” à pergunta sobre quem havia descoberto o Brasil, sendo torturado até desistir da insolência e responder “Pedro Álvares Cabral”. As perguntas dos

torturadores exigem do interrogado uma cultura de almanaque em que se misturam personagens históricas e literárias a conceitos de biologia e física; são seguidas de chibatadas motivadas por confissões arrancadas à força ou inferidas arbitrariamente. Em meio ao interrogatório, surge uma receita de rosca doce; de repente, o inquérito policial virou um verdadeiro programa de variedades. Na conclusão, Ralfo é paradoxalmente condenado a tornar-se “voluntário” do Laboratório Existencial do Dr. Silvana. A metade das últimas seis chibatadas apanhadas pelo réu tem como motivo “escrever um livro tão desarmônico” e “ser demente”.

Como se vê, não faltam ao universo ficcional de *Quatro-Olhos* e *Confissões de Ralfo* menções facilmente reconhecíveis ao clima repressivo do regime militar, ao caráter forçado e violento da modernização capitalista e ao impacto desse panorama sobre a atividade literária.¹⁴⁶

O mesmo caráter direto das referências não se verifica em *Armadilha para Lamartine*, cuja ação localiza-se aproximadamente 20 anos antes das aventuras de Quatro-Olhos e Ralfo. É verdade que o tempo narrativo é mais indefinido no romance de Sérgio Sant’Anna, mas as citadas referências à repressão militar permitem localizar sua ação na mesma época dos episódios narrados no livro de Renato Pompeu. Sobretudo no que se refere às temporadas no hospício, tudo nos romances indica que se deve imaginá-las aproximadamente contemporâneas do momento em que os livros foram escritos.

Já *Armadilha para Lamartine* localiza-se imaginariamente em meados da década de 50. Mas o sistema de referências político-culturais não difere tanto daquele verificado nos outros dois livros, ou difere principalmente por serem elas, aqui, mais numerosas e explícitas. O fato de relacionar-se a outro contexto histórico parece ter permitido ao escritor maior ousadia na especificação das críticas, emitidas pelo pai de Lamartine, Espártaco M. Esse metódico senhor é, afinal, um antiamericano convicto, detesta os militares e tem franca simpatia pelo comunismo e pela União Soviética. Mas sua localização no período anterior à eleição de Juscelino Kubitschek tornaria suas críticas, por assim dizer, anacrônicas à vista de um censor pouco inteligente. É verdade que Espártaco M. menciona muitas vezes a gestação de um golpe de estado – que não aconteceu, pois Juscelino foi eleito contra o interesse dos setores mais direitistas e governou até o último dia de seu mandato. Se se levar em conta que, desde a morte de Getúlio Vargas, a história do Brasil foi o adiamento de um golpe militar que acabou estourando em 1964, encontra-se uma possível chave para defender uma incursão pela alegoria em *Armadilha para Lamartine*. No entanto, essa não é uma questão prioritária neste trabalho.

¹⁴⁶ Recorde-se que, se o primeiro dos romances é de fato autobiográfico (pois o autor esteve realmente internado em um hospício), o segundo é uma “autobiografia imaginária” do protagonista, caracterizado insistentemente, além de aventureiro sem destino, como escritor.

Vários estudos a respeito do período apontam essa postergação do golpe por complexos movimentos de articulação entre os vários setores leais à Constituição de 1946 e à ordem democrática. Veja-se, a propósito, o que diz Leôncio Basbaum em sua *História Sincera da República*, sobre as forças que encurralaram Getúlio e o levaram ao suicídio em agosto de 1954:

(...) Vargas tinha contra si: a) grande parte do povo que o havia eleito e que agora (...) gemia sob o peso da inflação, b) a UDN (...), proclamando em seu Programa oficial, aprovado poucos dias antes da sua morte, que “era preciso derrubá-lo”; c) todos os grupos apartidários que simpatizavam com os “entreguistas” e eram “amigos dos americanos”; d) a quase totalidade das forças armadas, principalmente a Marinha e a Aeronáutica, enquanto os grupos mais reacionários, representados pela dupla Canrobert-Juarez dominavam o Clube Militar; e) toda a força dos “trusts” e monopólios, a fazer pressão agora, não sobre Getúlio mas sobre seus inimigos: Delenda Getúlio!

Todo esse espectro político direitista é enfocado com antipatia pelo dr. Espártaco em seu diário, especialmente os militares e a UDN, grupos presentes nas várias tentativas de ruptura da ordem institucional, começando pela pregação da renúncia de Getúlio – o “golpe branco” encerrado pelo suicídio do presidente – e prosseguindo no *Governo de Agosto* de Café Filho (cuja duração, na realidade, ultrapassou um ano), quando tentaram adiar as eleições para impedir que Juscelino Kubitschek fosse consagrado nas urnas. Os atos do ministro da Fazenda, Eugênio Gudin, expuseram abertamente a subordinação desses grupos aos interesses norte-americanos – por exemplo, por meio da Instrução 113, que permitia a importação de “maquinarias industriais depreciadas, como se fossem equipamentos novos” por empresas estrangeiras, em prejuízo das indústrias nacionais similares. O diário de Espártaco M. está cheio de críticas ao golpismo e ao entreguismo, gemas do mesmo ovo que continuaria sendo chocado durante os anos JK, eclodindo depois numa pregação anti-Jango quase idêntica à que pretendeu derrubar Getúlio.

Acompanhando o noticiário internacional, o dr. Espártaco sempre torce contra os americanos. Chega a chamar o presidente Eisenhower de “sargentão de merda” por suas intervenções no cenário político internacional, que considera marcadas pelas “chantagens atômicas” e por uma presumida infalibilidade. Na questão da ilha de Formosa, considera a “China Nacionalista” um “simples pseudônimo de que se serve a reação para manter de pé o títere Chiang-Kai-Chek, aliado incondicional, *et pour cause*, dos Estados Unidos”. Mais adiante, considera Formosa já “caninamente abocanhada pelos dentes aguçados do imperialismo norte-americano”. Suas simpatias vão para o lado contrário, o do “sinceríssimo pacifismo comunista”.

As preocupações com a influência norte-americana também marcam as notas de Espártaco sobre a política interna. Ao criticar o monetarismo de Eugênio Gudin, por exemplo, não se esquece de rotular o ministro da Fazenda do governo Café Filho como “um agente dos banqueiros norte-americanos, um reles empregado dos trustes internacionais”. Ao contrário, ao comentar um discurso de Juarez Távora, que assumira a candidatura à presidência da República, repele as insinuações de que o general fosse vinculado à empresa Standard Oil.

Em certa passagem, Espártaco relata uma entrevista de seu irmão Danton, na qual este manifestava apoio a um juiz de menores que havia proibido a circulação de revistas norte-americanas no Brasil. O título da matéria é “Agente de Mediocrização, Várias Publicações Ianques”. Em outra passagem, critica os filmes de suspense e considera exagerada a frequência da filha e do genro às salas de exibição, mas observa que o cinema se havia tornado a única distração acessível à classe média, pois o preço das entradas de teatro era “uma safadeza”.

Espártaco também vai bastante ao cinema, mas prefere os filmes europeus. Em sua família todos lêem muito, e nas épocas de efervescência política passam a ouvir rádio mais frequentemente. Suas impressões sobre a conturbada época posterior ao suicídio de Getúlio não deixam passar os aumentos da carne e das tarifas da Light, ocorridos enquanto os funcionários civis não recebiam reajuste salarial e os militares acumulavam privilégios.

A televisão, que mal chegara ao Brasil, não entra no universo do pai de Lamartine. Tampouco a tortura a presos políticos, que, tradição arraigada no aparato policial, deve ter sido bastante reduzida no interregno democrático coberto pelas notas do diário. No entanto, no hospício de Lamartine os instrumentos da repressão parecem contemporâneos da ditadura militar – especialmente o eletrochoque, fartamente mencionado nas narrativas da tortura, tanto as historiográficas como os depoimentos ficcionalizados.¹⁴⁷

Não é necessário um levantamento exaustivo de referências para perceber que nos três romances há depoimento político. As muitas e significativas diferenças de tom narrativo, de estrutura e de linguagem não bastam para tornar menos importantes as coincidências. A seguir, na análise de cada romance, ver-se-á como o referencial político-cultural serve de matéria-prima para o microcosmo do hospício, onde certas relações de poder da sociedade brasileira sob o regime militar são remontadas em escala reduzida e, por isso mesmo, aparecem mais nítidas que na opacidade de um mundo

¹⁴⁷ O recurso a essa técnica pelos torturadores é documentado tanto por Elio Gaspari, no segundo volume de seu livro *As Ilusões Armadas*, como pelo ex-guerrilheiro Fernando Gabeira em *O que É Isso, Companheiro?*

falseado pela indústria cultural e pela proibição de que se veiculassem informações desfavoráveis ao esquema de poder.

3.3. Elegia da pátria perdida

À primeira vista caótico, o romance de Renato Pompeu revela-se aos poucos uma hábil orquestração de estilo e estrutura narrativa, embora sejam cabíveis restrições a certas idiossincrasias do autor no tocante, por exemplo, à excessiva economia de vírgulas e ao freqüente e perigoso flerte com a escrita de Guimarães Rosa. O livro é dividido em três partes e todas elas dizem respeito à estada do protagonista no hospício, tratada diretamente na segunda parte e tendo seu caráter alegórico explicitado, por espelhamento, na primeira e na terceira. A relação dialética entre a primeira e a segunda parte evidencia-se pelos títulos “Dentro” e “Fora”: o primeiro quer dizer “dentro da sociedade” e o segundo, o contrário - ainda que signifique também “dentro do hospício”. O título da terceira parte, composta de apenas quatro páginas e que funciona como conclusão do relato e das reflexões do protagonista-narrador, é “De volta” – Quatro Olhos, saindo do hospício, está retornando ao convívio social, ao “dentro” no qual jamais se sentirá integrado.

Ocupando aproximadamente três quartos do total de páginas, a primeira parte estende-se como tecitura da memória do narrador, compondo-se à medida que este se lembra de sua vida fora do hospício e do manuscrito perdido de um livro, a princípio recordado vaga e contraditoriamente. Além do livro, a relação de Quatro-Olhos com sua esposa é o principal objeto de interesse dessas memórias, vindas a sua mente de maneira fragmentária, sem nenhuma ordem que não o ritmo da recordação. Aos poucos, o livro perdido passa de vaga evocação a dado da memória, e também a autobiografia de Quatro-Olhos vai ficando mais ordenada. O estilo da narração acompanha essa clarificação: o narrador demonstra-se cada vez menos confuso e mais lúcido, ao passo que seu estilo se aprimora, chegando mesmo à composição de passagens bastante elaboradas.

É importante adiantar que essa primeira parte é escrita por Quatro-Olhos já depois da internação no hospício, o que o leitor só saberá se ler atentamente a segunda parte. Isso explica o caráter a princípio confuso e contraditório da escrita. No momento em que o narrador atinge certo grau de clareza, enuncia assim a função do livro perdido: “Seria necessário redescobrir a verdadeira história do Brasil para que eu recuperasse a minha identidade perdida, mas como não era capaz de tanto pus-me a inventar histórias.”

O impasse da escrita literária sob censura, o plano das preocupações éticas e estéticas do escritor engajado, ou que gostaria de sê-lo, é transferido para o plano ficcional do livro perdido:

Mastigava assim o mundo e o digerira com estômago suave, encantado por dispor de dinheiro mágico, que apagava o clangor melancólico da vida fora de mim. No livro, é claro, eu defendia os trabalhadores, calculava denúncias, dedilhava manifestos, mas isso era perícia de artista.¹⁴⁸

Quatro-Olhos confessa ter sido cooptado pelo emprego rendoso que conseguira, depois disso transformando-se de “índio” (contestador) em consumidor típico e voraz. Mas a mudança não pudera apagar de todo sua consciência crítica e seu ímpeto de analisar o absurdo das relações sociais. Então, transferia seu ser para o livro, visto como instrumento evasivo e socialmente inócuo. É claro que se pode vislumbrar em passagens desse tipo uma teorização das possibilidades e limitações da ficção brasileira sob o golpe militar.

A busca do livro perdido se dá em dois níveis, o narrativo e o estilístico. Isso porque, ao mesmo tempo em que procura recompor a memória do manuscrito, o narrador utiliza as recordações para compor o livro atual. Daí a feição de pesquisa dessa primeira parte de *Quatro-Olhos*, em que os registros de linguagem são bastante variados, como se o narrador estivesse experimentando vários tons narrativos. Como não sabe exatamente o que vai narrar, o tom varia da imitação do discurso da loucura aos floreios verbais à Guimarães Rosa, passando pela ironia tipicamente machadiana. Em todo esse percurso sinuoso e assimétrico, a procura do livro perdido permite ao ficcionista expor a incoerência do modo de vida consumista assumido no passado. No final dessa primeira parte o narrador dirá que as mudanças em sua vida (especialmente no plano conjugal) foram marcadas pelos anos de 1964 e 1968, ou seja, o do golpe e o do AI-5. A procura, portanto, não é apenas do livro perdido (memória), mas também do livro que Quatro-Olhos está escrevendo à vista do leitor (teorização estético-política).

O lugar onde se encontra o narrador no momento da escrita é mencionado apenas de passagem, numa referência à “piscina de onde estou”. Na segunda parte se poderá concluir que esse “onde estou” significa hospício e que, nem por ser uma instituição asilar mais confortável, a ponto de contar com uma piscina, deixará de ser um espaço opressivo e injusto. Afinal, ali há internos “indigentes” e outros que gozam de “grande prestígio” junto à direção, além de o choque elétrico ser aplicado como medida punitiva disfarçada de terapia.

Nas memórias sobre o casamento, o narrador expõe sua relação conflituosa com a mulher. Ele, de origem modesta; ela, “filha do comércio e da indústria”. A diferença de classe tornará inviável o

amor quando se transforma em inversão de papéis ideológicos: a mulher, assumindo a condição de militante política, renegará sua classe no plano do discurso e da ação, enquanto Quatro-Olhos, ascendendo socialmente, assumirá o papel do típico burguês, embora cheio de má consciência. Mas o narrador também deixa claro o quanto o projeto político esquerdista da esposa e de seus amigos (os quais gostavam de consumir vinhos e queijos importados) era inviável e contraditório. Ela é o estereótipo da esquerda brasileira que embarcou na aventura da luta armada; seus companheiros militantes aparecem sob o manto do ridículo, representam a análise equivocada da situação política a partir de “evangelhos” estrangeiros, da inconsistência ideológica que se transforma, no momento azado, em oportunismo explícito. Para o narrador, a maioria dos militantes clandestinos eram “coiós” de quem “os exploradores do povo não tinham nada a temer”.¹⁴⁹ Somam-se duas incompreensões, portanto: o Brasil sob a modernização autoritária na qual Quatro-Olhos não consegue sentir-se à vontade, embora bem situado economicamente; e a mulher, que se vai tornando uma estranha e, em certos aspectos, uma adversária do narrador. Ele não ousava, por exemplo, comentar com ela o livro que vinha escrevendo, pois imaginava que a obra seria considerada uma infantilidade diante das exigências do momento político. Então, desenha-se a crise do protagonista pelo autofechamento cada vez maior, em si mesmo e nas páginas de sua obra.

Nesse ponto da narrativa, a memória individual de Quatro-Olhos já se transformou em memorialismo histórico: fala-se, e não há como interpretar de outra maneira, do impasse da sociedade brasileira sob o golpe militar. A matéria política transita para dentro do livro rememorado, e então as personagens evocadas passam a ser espécimes típicos do momento histórico:

Mas divago e esqueço o livro. Nele, pouco a pouco, se recortava a imagem de um liberal esquerdista. Manco, no ginásio ficara fora das lides esportivas e se metera a ler, alimentando-se de vulgarizações marxistas para esquecer o defeito físico. (...) Na escola, ligara-se a professores esquerdistas, aos quais porém desprezava por causa da vida deles pouco viril; chamava-os “marxólogos”. Crítico feroz, não poupava o “reformismo” do Partido Comunista nem o “revisionismo” da União Soviética; acabou por unir-se a um grupo de estudantes mais velhos, que tinham fundado seu próprio partido.¹⁵⁰

A lucidez da análise política é acompanhada por lembranças mais antigas. Quatro-Olhos traz à escrita episódios da infância e da juventude que esclarecem sua personalidade propensa constantemente à crise e ao desajustamento. Revela, por exemplo, como aos 16 anos começara a

¹⁴⁸ *Q-O*, p. 65.

¹⁴⁹ A crônica armada mostra que realmente os guerrilheiros, na maioria das vezes, tinham reduzidíssima capacidade de ação e só puderam promover ações espetaculares enquanto contavam com a desinformação do aparato repressivo. Ver GASPARI, E. (2002)

escrever o livro afinal perdido, “para criar um mundo correto em meio ao mundo falso em que vivia”. Na escrita, os “pedaços significativos do que estava em volta” obedeciam à sua “lei interna”, e por isso o adolescente ignorava como irreal “todo o resto do mundo externo”, só admitindo em seu mundo particular “o que estivesse de acordo com a minha lógica”.

Trata-se, é claro, de uma concepção da escrita como formação reativa que bem explica por que um dia aquele rapaz seria considerado louco. Quatro-Olhos trazia em si, desde menino, o albatroz baudelareano, o esquisito que só se sente bem nas alturas do pensamento. Ou pelo menos é essa a imagem de si mesmo que prefere recordar. A gestação do livro perdido, portanto, revela-se contemporânea das inquietações adolescentes, traduzidas numa sensação de estranhamento frente à realidade que jamais abandonou Quatro-Olhos na idade adulta. O protagonista, afinal, nunca deixaria de ser aquele rapaz que “não percebia mecanismos por trás daquele monte de gente que via no caminho de casa à escola” e preferia fechar-se ao mundo incompreensível, ficando em casa para ouvir Mozart ou indo à Biblioteca Municipal ler livros latinos – dois universos em tudo opostos ao cotidiano automatizado e amorfo das outras pessoas. Enquanto seus colegas trabalhavam em escritórios ou eram balconistas, Quatro-Olhos “tinha orgulho de dedicar-me às letras, no meio daquelas cabeças perdidas em receitas e despesas”. E ao mesmo tempo que era capaz de, espertamente, resolver com uma única frase o impasse lógico de um texto no exame de História, o rapaz dava-se a devaneios que chegavam à vizinhança do delírio:

Percebi que todos aqueles que dançavam haviam de morrer e pus-me a imaginá-los mortos. Um morto com um copo de cuba-libre passou atabalhado por mim e me deu um empurrão; uma morta de vestido vaporoso deixou a garganta exposta ao lançar a cabeça para trás numa gargalhada lúbrica. A irmã de minha madrinha, de nariz levantado, negou parceria a um mulato, mas estavam os dois mortos. Anos mais tarde usei isso no livro.¹⁵¹

Existia, portanto, uma incompatibilidade visceral entre o protagonista e o mundo das pessoas “normais”. No fundo, Quatro-Olhos sempre viverá fora da realidade comum, tendo sido o casamento e o trabalho incursões mal-sucedidas para além do seu casulo egocêntrico. A inadaptação e a fuga para dentro do livro, que já vinham da juventude, acabavam por radicalizar-se por ocasião da crise existencial do narrador. Era momento em que ele voltava a imaginar as pessoas a sua volta como cadáveres:

Eu de minha parte me perdia ouvindo música ou aspirando o doce perfume da coxa de minha mulher, imaginando-lhe as veias e as camadas de gordura e pensando que um dia ela ia morrer. Aliás todo mundo

¹⁵⁰ *Q-O*, p. 103.

com quem eu conversava estava fadado a morrer e eu de certa forma me sentia conversando com fantasmas. Sentia que estava apertando a mão de esqueletos e oferecendo uísque e salgadinho a cadáveres. “Esse aí vai morrer”, pensava eu ao abrir a porta do apartamento para mais um participante das reuniões promovidas por minha mulher. Também via na televisão futuros cadáveres jogando futebol.

152

No ponto em que a crise de Quatro-Olhos se torna mais aguda, também entra em colapso a lembrança do manuscrito. O memorialista manifesta cansaço e torna a não ter certeza das próprias lembranças: “novelos confusos formam-se em minha mente e não consigo recompor meu escrito”. Enquanto sua mulher o acusa de não se importar com a situação política, o próprio valor do escrito, jamais anteriormente posto em questão, passa a ser negado pelo narrador. Quatro-Olhos já havia qualificado o manuscrito perdido como obra-prima, mas agora admite: “A bem dizer todo o livro não valia um caracol mas eu me reservava o direito de escrevê-lo.” Cada vez mais enclausurado e propenso ao devaneio, ele

descortinava entre as nervuras das folhas de alface mundos indefiníveis. Ali, naquelas linhas verde-alvacentas, podiam notar-se planetas de sonhos, os mistérios das andanças existenciais. Dito o que a alface era comida por um teólogo de guardanapo sobre o ventre. Por que se protegem os teólogos? Por que fazem ginástica de manhã ao levantar e cuidam de não engordar? Que necessidade tem um teólogo de engraxar os sapatos? Por que exigem os teólogos roupa íntima limpa? Como os teólogos têm coragem de exercer esse ato animal que é comer? Essas perguntas não ficavam sem resposta no meu manuscrito.¹⁵³

O estranhamento diante do mundo se estende ao caráter incompreensível das relações de trabalho, por isso o narrador se lembra da história de um rapaz, “lhano de maneiras e pudico no trato”, incapaz de compreender por que razão era obrigado a trabalhar. Não era preguiça, era uma “visão do mundo”: “Quem eram aqueles estranhos que lhe impunham horários e tarefas?” Para esse rapaz, a vinculação entre o trabalho realizado e o dinheiro recebido não se justificava, e então ele terminara “em casa, fazendo pequenos serviços para pessoas conhecidas ou de quem gostava e elas davam-lhe alguns trocados”.

O momento em que a crise do protagonista se torna insustentável anuncia o desfecho dessa primeira parte de *Quatro-Olhos*. Encerrando um casamento que já não existia senão formalmente, sua mulher um dia lhe anunciou que iria embora, pois estava sendo perseguida pela polícia. “Eu não quero ser torturada.” – disse, recusando-se a revelar para onde ia. Quatro-Olhos não tivera muito tempo para

¹⁵¹ Idem, p. 117.

¹⁵² Idem, p. 129.

¹⁵³ Idem, p. 132.

refletir, pois logo chegara a polícia. Ao atender a campainha, fora “atropelado por um brutamontes de metralhadora” seguido por um bando que entrara no apartamento quebrando tudo que encontrava. É então que, procurando pistas que levassem ao grupo esquerdista a que pertencia a mulher de Quatro-Olhos, os agentes da repressão encontram seu manuscrito, o qual, se continha as passagens críticas mencionadas na primeira parte do romance, terá sido mais do que suficiente para vincular o protagonista a um pensamento anticapitalista e antimilitarista – de maneira que chega a ser injusta, pois o leitor é testemunha de que ele em tudo se mantivera afastado das preocupações políticas do grupo clandestino da consorte. Seja como for, a última frase desta parte informa que alguns meses depois Quatro-Olhos se viu internado num hospital psiquiátrico.

Na passagem para a segunda parte do romance, existe um duplo hiato narrativo. Primeiro, porque agora a narração é em terceira pessoa; mostra Quatro-Olhos já no hospício. Segundo, porque a época em que se inicia esse novo segmento narrativo representa um salto temporal em relação ao momento da prisão; o narrador não deixa claro se o protagonista foi preso, nem quanto tempo passara na prisão, nem se fora torturado. Considerando a realidade histórica a que se refere a obra, a passagem de Quatro-Olhos pela tortura seria praticamente inevitável.

Não há na estrutura do romance uma justificativa clara para esses dois hiatos, mas pode-se formular algumas hipóteses. No caso da mudança de foco, ela é acompanhada de um alto grau de organização da lógica narrativa; o retrato da vida no hospício é extremamente coerente e verossímil, sem as indecisões e tergiversações da primeira parte. O narrador seria, então, um interno totalmente lúcido? Neste caso, o que estaria fazendo dentro do hospício? Não poderia ser um médico ou enfermeiro, pois inclui-se entre os internos referindo-se a eles como “nós”. É possível imaginar que esse narrador seja o próprio Quatro-Olhos, até porque o protagonista é apresentado quase como herói, de maneira idealizada. Mas por que o escritor teria escolhido esse artifício? Primeiro porque seria difícil acreditar num Quatro-Olhos lúcido e organizado: seria o mesmo que dizer que ele de fato fora louco e havia sido curado pela estada no manicômio, aliás, sempre mencionado como “hospital” – do qual está prestes a sair. Como o livro não pretende ser um elogio da instituição psiquiátrica, essa alternativa não é cabível. Ao contrário, é perfeitamente verossímil que Quatro-Olhos, passado o mergulho no inferno dos medicamentos pesados e choques elétricos, tenha voltado à tona da consciência e resolvido observar analiticamente o pequeno mundo em que se encontrava.

Por que se teria Quatro-Olhos decidido a fazer a espécie de sociologia do hospício que compõe a segunda parte do romance? Antes de mais nada, certamente, por uma questão de hábito: se no

mundo exterior ele não achava nenhuma ocupação mais atraente que a escrita, como o faria no hospício, caracterizado pela vida ociosa? Mas o próprio retrato da instituição faz supor que o protagonista enxergou ali uma versão mais nítida do mundo exterior, uma redução em escala onde se tornavam mais compreensíveis as relações sociais – o que, de resto, é enunciado com todas as letras no final dessa segunda parte. Talvez por isso o narrador de “Fora” tenha optado por acrescentar à redução espacial uma redução temporal, pois quase toda essa parte da narrativa se restringe a um dia na vida dos internos; ela começa com os gritos do louco apelidado Bastiana ao amanhecer e termina quando ele, no final do mesmo dia, inicia sua ronda noturna. Quanto à parte da história que não é narrada (provavelmente: a tortura do tratamento psiquiátrico), é cabível imaginar que o relato não ocorre porque o narrador não seria capaz de fazê-lo, achando-se física e mentalmente debilitado; ou então, devido ao caráter violento do tratamentos a que fora submetido¹⁵⁴, tivesse perdido parte da memória dos fatos recentes; ou, ainda, porque recusasse essas lembranças excessivamente dolorosas, preferindo falar do momento presente, em que vivia de maneira relativamente plácida.

Um dia no hospício é o suficiente para mostrar quanto esse pequeno mundo é regido por leis muito semelhantes àquelas que vigoram lá fora, “dentro” da sociedade. Por exemplo, a organização das pessoas em filas, que tanto incomodara o protagonista antes, no interior da instituição asilar é ainda mais importante. A rigidez das normas desse pequeno mundo é maior, começando pela divisão dos pacientes em ala masculina e ala feminina. A privação da liberdade faz com que se instituem regras como a utilização dos cigarros a título de moeda e a supervalorização do jogo de baralho, considerado verdadeiramente sagrado pelos internos.

Bastiana é o primeiro louco da galeria que será apresentada ao leitor, relativamente extensa e composta por tipos comuns em qualquer hospício, com sua carga de ridículo e patético, mas também por outros nitidamente representativos de comportamentos políticos, dos quais o mais importante é Oponolegário, antagonista de Quatro-Olhos. Logo se nota que apenas duas mulheres são relevantes nos acontecimentos desse dia no hospício; elas se chamam Xírlei e Domitila, tendo a primeira algumas semelhanças com esposa que Quatro- Olhos perdera: Xírlei é inteligente e ativa, arranja o tempo todo algum trabalho para fazer. Domitila é simplesmente bela, ou assim considerada pela maioria dos internos.

Vejamos como são apresentados alguns moradores do hospício:

¹⁵⁴ Isso desconsiderando a hipótese de que tenha sido preso e torturado na prisão.

Bastiana – Seu apelido deriva do nome que ele chama todas as noites. “Baba facilitada por labial e sibilante, espalhada entre os dentes pela dental, escorregando fora pelo anasalamento, descendo o pescoço, aninhando-se na camisa de cor irreconhecível, tão cheia de restos de vagas refeições”. Mas o interno tem alguma capacidade de raciocínio: quando alguém o chama de Bastiana, intervém o discurso indireto livre para revelar o que ele pensa: “Mas essa gente não sabe? Bastiana é nome de mulher, não de homem que procura por ela. Estão loucos, pensando isso.”

Onestaldo – Capaz de atitudes agressivas, tem no entanto uma “polícia interna” que o leva a punir-se com uma bola de bocha, “especificamente castigando a cabeça doente, responsável pelo desvario” de bater em um colega que lhe obstara a passagem para a ala central do hospício.

O Assassino – Vive em “escorreita modorra”, só comendo e bebendo o suficiente para manter-se vivo na cama. Havia matado a mulher porque não conseguia compreender suas constantes mudanças de atitude; resolvera “pregá-la num ponto do tempo” a fim de “deixá-la sempre igual a si mesma”. Explicava: “Por isso a matei, para que não morresse.”

Messias – Considera-se o próprio, por isso apaga cigarros na pele dos braços, a fim de “provar sua origem divina”. Procura traços demoníacos nos companheiros de hospício e acredita iluminar com a aura dos dedos os cantos escuros de um salão para ajudar as mulheres a fazer a limpeza do local. Apesar da loucura explícita, é considerado pelos médicos uma “pessoa de tino”.

Antenor – Estudou em um seminário, onde tocava órgão. Acredita ver “espíritos de luz e cor” e fala com eles longamente, ao mesmo tempo que participa de uma conversa com os outros internos. De vez em quando, olha para o vazio e diz a um espírito, por exemplo: “Bonito o seu uniforme.”

Charolos – Companheiro de quarto de Quatro-Olhos, o paranóico-tipo. Imagina que será atacado por baratas e tenta agradar aos outros internos oferecendo-lhes doce de batata. Nos momentos de lucidez, revela-se um rapaz delicado, com planos de cuidar de peixes em sociedade com o cunhado.

Esperidião – Escultor, “amigo de anfractuosidades animais”, produz dragões e monstros de barro, insistindo em fazê-los cada vez maiores, apesar de não caberem no forno.

Xírlei – Trabalhou como operária numa fábrica de macarrão. Não se incomodava de trabalhar dez ou doze horas diárias, mas “não suportava os dedos do gerente”. Um dia, resolveu não mais trabalhar e fechou-se em casa, pensativa: “Seu mundo eram os lençóis brancos da cama”. Uma vez internada, porém, revelou grande vocação de liderança, e no hospital comanda os trabalhos manuais, o jornalzinho dos internos e o serviço de alto-falante.

Domitila – “Tinha sido secretária; um dia passara na Rodoviária, tomou um ônibus para Porto Alegre em cuja Rodoviária comeu uma rosca e voltou no ônibus seguinte. Repetiu a aventura em três cidades diferentes, Maceió, Niterói e Bauru, tudo isso em dia de serviço até que perdeu o emprego, não sem antes ter viajado a Zurique a crédito, não saindo do hotel durante três dias até haver avião de volta.” No hospital, usa um vestido branco e pouco fala; só dorme de luz acesa.

De todos os internos mencionados nessa lista incompleta –que não inclui, por exemplo, Sem-Nome, Sorriso, o Alcaide e o Gordinho Sistemático –, apenas Xírlei pertence ao grupo que exerce no espaço do hospício funções claramente políticas, participando diretamente da economia alegórica do relato. O primeiro a aparecer é Estanislau Descadeirado, que só pode andar sentado, sustentando o corpo com os braços, apoiados no chão, a fazer o papel das pernas. Estas, devido ao defeito físico, só servem mesmo para desferir pontapés nos testículos de quem o incomode. Por isso, Estanislau goza de grande respeito entre os colegas. Dotado de grande pragmatismo, esse interno tem uma espécie de mania teórica que o impele a captar as mais “sutis ligações entre os fenômenos aparentes”. Em qualquer disputa, é capaz de farejar o vencedor, por isso só intervirá quando houver certeza de lucrar com a vitória. Tal habilidade o tornou bastante prestigiado na política interna do hospício, e ninguém ousa desafiá-lo.

Outro deficiente físico integra a, por assim dizer, elite política do relato – o Aleijado, que procura descobrir na massa dos internos quem são os “conspiradores”. Sua mentalidade policialesca o faz imaginá-los como uma hidra. Tem a obsessão de descobrir o cérebro da contestação para poder eliminá-lo. A cada dia se decepciona por constatar que não chegou mais perto do seu objetivo, mesmo tendo, na imaginação, destruído várias hidras, pois constata sempre que elas eram partes de uma só, esquiva e disseminada entre os companheiros.

O moralista Regismundo poderia ser visto quase como uma encarnação da UDN, o partido de direita cuja bandeira era o combate à corrupção. O narrador mesmo o sugere: “Não o dissessem udenista, que o era mas não engolia, o era por criação no aconchego liberal que não percebia agrário-exportador”. Sim, Regismundo está sempre certo e pronto a expedir vereditos morais: “São todos uns indecentes.” Guarda num “arquivo mental” as falhas alheias, mas raramente as aponta na hora em que são cometidas; retém “tudo na cabeça para quando quisesse destruir um mortal em discussão, ocasião em que desempenharia o papel de guardião da moral”.

Entre os loucos “políticos”, o papel de destaque cabe ao “sabichão contumaz” Opontolegário, apelidado assim por ter seu nome aparecido em um documento oficial como “O. Legário”. Considera-

se superior a todos por “não terem perdido tempo deletreando a livraiada (*sic*) sem serventia com a qual dizia (e não provava) deleitar-se sensualmente, sempre a acariciar o escroto enquanto lia”. Opontolegário é o protótipo do carreirista, pois passa o tempo todo tentando impressionar os médicos e galgar posições a fim de chegar a representante dos internos junto à direção. Costuma envolver Quatro-Olhos em “fragorosa teia de argumentos”, enquanto ambos trabalham na catalogação dos livros da biblioteca do hospício. Os dois discutem ao longo do dia seus pontos de vista filosóficos, embora Quatro-Olhos tenha antipatia pelo colega e eles sempre discordem.

Em meio a essa fauna psiquiátrica, Quatro-Olhos é apresentado, já nas primeiras páginas dessa segunda parte, como “sofrido por dentro” por dispor de um maço inteiro todos os dias, enquanto muitos internos só podiam contar com quatro cigarros. Um direito injusto, como seus privilégios de burguês antes da internação. Essa injustiça fomenta a revolta dos conspiradores, que insuflam o protesto contra a razão desigual de tabaco. A posição desfavorável na distribuição feita pelo Aleijado leva muitos internos a apoiar a conspiração, embora não se saiba ao certo o que ela é. Um desses internos privilegiados (talvez o protagonista) protesta contra a injustiça, enquanto outros chegam a questionar se a direção do hospital não poderia fornecer produto de melhor marca. Isso irrita o Aleijado, que “sabia que tinha que fazer escândalo a cada exigência descabida”, berrando na cara do reivindicador, mostrando-lhe a força discricionária da autoridade.

Outra característica do hospital que alimenta a insatisfação dos internos é a separação dos sexos. A grande atração, para a maioria dos pacientes, é a hora do almoço, quando homens e mulheres se misturam. Por isso, muitos deles se dedicam a falsificar os cartões que permitem a passagem para a ala central, onde podem encontrar as internas a qualquer hora. Os conspiradores, apesar de defenderem a passagem livre, são “os mais fiéis colaboradores das autoridades na fiscalização dos cartões”.

Além da disputa pelos cigarros, a rotina dos internos passa pela fila dos remédios, obrigatória antes do almoço. Nos intervalos entre as atividades com horário fixo, pacientes exercem o direito de gastar seu tempo livre; na falta de algo melhor para fazer, entram em acirrado debate, por exemplo, a respeito da qualidade do pão que lhes está sendo distribuído, “se estava com melhor cara do que o de ontem” ou quais as perspectivas para o do dia seguinte. Demonstrando a limitação de seu horizonte existencial, eles envolvem-se numa altercação que promete terminar em briga coletiva, pois de repente se radicalizam as posições dos partidários do pão de 25 de abril e dos que preferem o de 29 de agosto. Discutem o pão como se discutissem dois governos ou duas lendárias seleções de futebol.

Como fica claro pela distribuição desigual dos cigarros, os internos dividem-se em classes sociais. Embora o enredo não explicita o motivo da divisão, é fartamente sabido que, em qualquer instituição desse tipo, conta com privilégios quem tem algum dinheiro, influência externa ou atributo pessoal valioso. O narrador relata que, na hora do almoço, os panelões de arroz, carne e pimentão eram trazidos “por alguns de nós escolhidos para esse serviço”. Serviço humilde, sem dúvida, e que refletirá um prestígio social menor do que o desempenhado pelo Aleijado ou a catalogação dos livros. O pontolegário, que tem tanto desprezo pelos outros internos, respeita Quatro-Olhos porque certa vez levou dele um tapa e por sabê-lo tido “em grande consideração” pela direção do hospício. É provável que essa consideração resulte da posição social ocupada por Quatro-Olhos antes da prisão; pode-se imaginar que alguém se terá encarregado de empregar as posses do interno para proporcionar-lhe algum bem-estar no asilo.

Mas o prestígio de Quatro-Olhos resulta também de sua condição de intelectual, indiciada já pelo apelido. O protagonista tem o privilégio de morar no quarto com apenas um companheiro. Sua voz é ouvida pela direção, como no episódio em que denuncia um atendente por aceitar de presente os chinelos oferecidos por Charolos.

A caracterização do hospício como microcosmo político ganha evidência, por um processo reiterativo, no retrato de alguns internos e no relato de episódios decorridos naquele dia. Estanislau Descadeirado, por exemplo, muitas vezes “parecia manifestar errônea simpatia pelo lado mais fraco, quando na verdade este era o mais forte e só ele notara”. Esse faro político fizera o deficiente conquistar uma “coorte de capangas, a ponto de ninguém ousar brigar com ele”. Estanislau também usa de chantagens, como quando aborda o Repentista para exigir-lhe cigarros e trava com ele um “complicado diálogo”, passando por um longo circunlóquio para afinal revelar sua intenção: “- Tem médico reparando que tem paciente que não toma remédio.” Logo em seguida, enfia as mãos nos bolsos e finge procurar cigarros e não os encontrar; o Repentista, compreendendo a insinuação de que sua fuga aos remédios poderia ser denunciada, oferece-lhe rapidamente um cigarro.

A intenção de caracterizar as relações entre os internos como política é confirmada pela reiteração de episódios do mesmo tipo. Quando Quatro-Olhos é posto para vigiar a passagem dos internos para a ala central, percebe que alguns cartões são falsos. Como esclarece o narrador, os autores mais comuns de falsificações eram os internos considerados mentalmente incapazes. O protagonista, raciocinando que a habilidade para falsificar os cartões significa capacidade para frequentar a ala central, faz vista grossa, não deixando de apreender alguns cartões para simular um

desempenho atento da função. Tal ato de subversão da ordem hospitalar torna Quatro-Olhos apreciado pelos conspiradores.

Estes são vistos quase sempre como grupo difuso; o narrador informa que há sempre um deles em cada roda de internos, nas horas de recreio; também se refere ao “cabeça dos conspiradores”, clara projeção dos líderes autoritários da esquerda revolucionária que viam no expurgo a solução para as divergências em relação a seu comando. Sim, porque os conspiradores no momento “estavam divididos” a respeito da avaliação dos progressos de seu movimento: alguns queriam culpar a direção do hospital apenas pelas “falhas decorrentes do seu modo de lidar com as coisas”, enquanto outros pretendiam “lançar a culpa na direção por tudo que acontecia” dentro do hospício. Naquele dia, por exemplo, parte dos conspiradores atribuía o fato de alguns internos terem saído e voltado bêbados para o hospital a uma manobra para “desmoralizar o movimento”, e por isso “começavam a duvidar dos companheiros que defendiam essa linha de ataque”, ou seja, acusar a administração apenas de “não ter tratado direito dos doentes”. Mas aquilo não era

uma reunião organizada, a maioria nem sabia que se tratava de um encontro de conspiradores, que só adquiria substância na cabeça do chefe, a hidra farejada pelo Aleijado. Era simplesmente um grupo de pessoas conversando no pátio, só alguns com a idéia de que aquilo tinha um objetivo.¹⁵⁵

A analogia com os métodos da esquerda revolucionária pós-64 torna-se flagrante na descrição de um plano para tomar o poder no hospício. Os conspiradores lembram muito de perto aquela esquerda indecisa entre teoria e ação, caudatária de uma teoria revolucionária alheia que procurava pôr em prática no contexto local. O chefe deles, misturado à torcida de um jogo de basquete entre as internas, ouvia o discurso de um dos jovens radicais “que pretendia expurgar”. Eis o plano do rapaz:

Seria necessário organizar dezenas de grupos de oito, que a um berro, na hora das reuniões do grupo com os médicos, prenderiam todos eles. Os médicos seriam trancados em cada sala e os pacientes sairiam para atacar os atendentes; dominados estes, outros grupos arrombariam os portões e cercariam os funcionários administrativos. Ocupada a mesa telefônica – o episódio que mais despertava o entusiasmo do moço radical – se ligaria a uma estação de rádio, para fazer as exigências: saída livre para todos, disponibilidade total de cigarros, abolição da separação entre homens e mulheres, extinção dos privilégios dos atendentes, como o porte de chaves, que devia ser livre.¹⁵⁶

O jornal dos internos, organizado por Xírlei, é uma representação alegórica da imprensa sob o regime militar. Para começar, está submetido à censura prévia dos médicos. Estes, a propósito, são, como a direção do hospital, uma instância kafkiana sempre mencionada mas que nunca aparece

¹⁵⁵ *Q-O*, p. 156.

¹⁵⁶ *Idem*, p. 162.

agindo diretamente.¹⁵⁷ Como o diretor do jornal era nomeado pelos médicos, estava sob controle o que podia e o que não podia ser publicado, resguardando-se o impresso de qualquer interferência dos conspiradores. O líder destes, cujo cálculo político é pragmático, para não dizer maquiavélico, raciocina corretamente: ao transpor seu pensamento para a tática dos grupos clandestinos da época, vê-se que faz sentido; prometida a abertura “lenta, gradual e segura” de Geisel, existia realmente na oposição ao regime o temor de que ações radicais de esquerda municiassem a “linha dura”.

Não falta a *Quatro-Olhos* a discussão de uma estética revolucionária, que foi tão importante no panorama cultural brasileiro desde o governo João Goulart e já ecoava na primeira parte do romance. Ela aparece – estereotipada, como quase tudo que se refere aos conspiradores – no episódio da apresentação de uma peça teatral por Xírllei, cujo texto é criticado pelos conspiradores com argumentos verdadeiramente jdanovistas. Eles esperavam que Xírllei, autora além de atriz, representasse “criticamente” uma médica ou uma atendente, mas “lá vinha ela com histórias de princesas e dragões, que declamava com voz sumida”. Ou seja, Xírllei demonstrava-se uma artista “alienada” por não denunciar, à maneira do realismo socialista, a situação político-administrativa do hospital.

O pontolegário logo desponta como versão direitista do cálculo político, no campo oposto ao do líder dos conspiradores. Em suas primeiras aparições, o narrador já o caracteriza como movido pela “vontade de poder” e convicto de que havia “nascido para mandar num mundo de broncos”. A vaidade mórbida desse interno é dada como geneticamente determinada, pois seu pai fora um grileiro de terras que julgava conversar diretamente com Deus. A nota francamente satírica aparece na informação de que O pontolegário havia sido educado por um preceptor holandês “sobre cuja capacidade profissional pairavam sérias dúvidas”, desde que ministrara seus conhecimentos a um ditador do Paraguai e a “vários chefetes da polícia política do Chaco e Neuquén”. Além de tudo, como o pai, acredita-se O pontolegário o “único naquela patota de centenas a poder dialogar com o Criador”. Enfim, nutria “verde desprezo pelo resto da raça humana que não fosse ele mesmo”, embora estando sempre disposto a lisonjear quem lhe demonstrasse alguma superioridade. Por isso respeitava Quatro-Olhos, que lhe dera o “tapa terapêutico”. Aos médicos e à direção do hospital, O pontolegário dedicava a mais deslavada subserviência, procurando aproximar-se deles a todo custo.

¹⁵⁷ Apenas dois deles são mencionados individualmente, sem no entanto ser nomeados, nos dois últimos capítulos desse segundo segmento do romance.

É com o protagonista que Oponolegário gosta de discutir suas teorias de “difusor de Jung e Heidegger”. Os dois conseguem conversar razoavelmente em “terreno neutro limitado”. Pode-se reconhecer em Oponolegário um fascínio pelos “evangelhos” estrangeiros análogo ao dos amigos da mulher de Quatro-Olhos em relação às idéias revolucionárias. A caracterização marcadamente satírica da personagem é patente neste trecho:

(...) como na verdade Oponolegário se acostumara a ler coisas que não compreendia, Quatro-Olhos fazia uso de linguagem incompreensível pelo parceiro:

- Quelengas litofluam banauares, inquecendas palúdicimas.

Oponolegário jamais admitiria não entender frase ou desconhecer palavra. E respondia:

- Sim, mas é ponto de vista limitado. A essencialidade ontológica assume porém formas assuncionais, num crescendo de produção multívoca...¹⁵⁸

Reivindicando tal importância intelectual, Oponolegário “era dos poucos que não deixava os médicos sossegados”, pois sempre os importunava na esperança de “ser por eles bem visto”. Tinha certeza de que seria nomeado diretor do jornal caso a titular fosse destituída; por isso, apesar de galantear a cobiçada Xírléi, também sondava falhas da moça que pudessem ser usadas para conseguir que ela perdesse o posto. No entanto, seu empenho em impressionar os médicos é um tiro no pé, pois estes viviam “aborrecidos com a espécie de concorrência” que Oponolegário lhes fazia, a ponto de diagnosticar casos clínicos e sugerir terapias e remédios. O discurso com que ele “azucrinava os ouvidos” dos colegas parece uma paródia das teorizações de fundo psicanalítico em moda na época:

(...)a tese de que a civilização é uma espécie de Código Penal que todos têm de internalizar e que isso acontece todos os dias, e todo momento se reinaugura o processo civilizatório e quando Onestaldo deu o primeiro golpe contra a própria cabeça estava nascendo de novo a civilização.¹⁵⁹

Enquanto teorizava, os outros comiam sem prestar atenção. Mas Oponolegário interpretava o silêncio dos colegas como concordância e antevia-se “maravilhando os médicos” com suas idéias. Vários sistemas igualmente “brilhantes” serão compostos por ele até o anoitecer, quando estará treinando, ao “oferecer seu pensamento em postas” a dois colegas, o mais novo deles, cuja exposição aos médicos resultará de um “discurso preparado, com inflexões de voz treinadas a cada passo”. Sua maior façanha junto aos escalões superiores do hospital havia sido provar aos médicos e às estagiárias de Psicologia que nenhum deles conhecia certo fisiólogo francês autor de um estudo a respeito do sono. Oponolegário pensa ser respeitado pelos outros pacientes, imagina estar-se aproximando da consecução de seu objetivo, no caminho do qual, paradoxalmente, estão dois passos contraditórios:

¹⁵⁸ *Q-O*, p. 145.

¹⁵⁹ *Idem*, p. 154.

alijar Xírlei da direção do jornal e passear com ela de mãos dadas pelo hospital, tendo o namoro autorizado pelos médicos. Uma tática considerada por ele para reduzir o prestígio de Xírlei é sabotar o jornal: primeiro, pensa em destruir os estênceis; a seguir, projeta inserir erros nas matérias e chamar a atenção dos médicos para a “fértil imaginação de Xírlei”. Logo depois, tentará convencer Xírlei a aceitá-lo como secretário, planejando “fazer sombra” a ela perante os médicos. Enfim, o interno personifica a obsessão miúda do poder, capaz de todo cálculo e dissimulação para chegar à posição almejada.

Quatro-Olhos é apresentado com a perfeita antítese dessa sede de poder. Para começar, sua estratégia política em relação ao jornal é oposta: ele tudo faz para não ser nomeado diretor, o que o forçaria a abandonar seu mundo particular, que “queria só racional e lógico”, e a lidar com incômodas pessoas e emoções. Esse mundo particular, bem feitas as contas, prolonga dois momentos de sua vida anterior à internação: a adolescência e a crise existencial e conjugal. Então, Quatro-Olhos “protegia discretamente Xírlei”, junto aos médicos, contra a propaganda negativa movida por Oponolegário; além da satisfação que lhe causa frustrar os planos deste, ele tem certeza de que, caso Xírlei seja destituída da direção do jornal, será nomeado, já que os médicos desconfiam da ambição excessiva do outro.

Ao longo do dia, sempre expressando pontos de vista radicalmente opostos, os dois colegas discutem assuntos variados, num repertório que vai da linguagem aos discos voadores. Oponolegário sempre bombástico, Quatro-Olhos sempre comedido. Porque o protagonista, quando podia estar em seu quarto, “vegetava em modorra”; ouvindo a conversa dos companheiros apenas como “zunido para ele sem significação”, lembra-se de constatar apalpando o próprio corpo, como fazia na infância, sua existência física. Nesses momentos, volta a inquietá-lo o “mistério incompreensível” de ser o homem “um monte de matéria organizada”.

Quatro-Olhos é sujeito a alucinações, o que merece atenção, pois, se antes da internação seus devaneios por vezes se aproximavam do delírio, nunca haviam sido caracterizados assim. É possível inferir que a internação, com seus medicamentos pesados, tenha criado ou agravado problemas mentais no protagonista. A narração evita o período em que Quatro-Olhos teria sido submetido ao conhecido tratamento “sossega-leão”, mas imaginar que tal período se tenha passado é uma explicação possível para sua situação. Ele considera as alucinações “uma artimanha do mundo externo para prejudicá-lo e tolher-lhe a ação”, ou melhor, o pensamento. Sentado na latrina depois que passa a alucinação, “decorava o sistema de catalogação, para não pensar no mundo”.

Nesse ponto da narração, explicita-se a continuidade entre a vida de Quatro-Olhos fora e dentro do hospício:

Ali bordava sua vida em pedaços; não a vida correntia, da qual participava de má-vontade, mas a vida passada em seu cocoruto. Lá fora também tinha sido assim: viver era dever e obrigação, não o fruir constante a que aspirara – para viver tinha sido necessário pagar impostos.¹⁶⁰

“Lá fora também tinha sido assim”. Por isso, no hospital Quatro-Olhos gostava de ficar lendo uma gramática antiga, que lhe oferecia o “conforto do regrado” inexistente na vida exterior; esse hábito prolonga as leituras em latim feitas na juventude. E, de passagem, o narrador informa que Quatro-Olhos dizia escrever porque havia perdido um livro que precisava ser refeito, mas “como sofria de alucinações não se sabia ao certo”.

Entretanto, tal como ocorrera na vida exterior, o convívio no hospício chama Quatro-Olhos a agir. Assim o vemos, na tarde desse longo dia, resolvido a “cair de pau” em Opontolegário já no dia seguinte, por estar “profundamente irritado” com a insistência deste em armar estratégias para tomar o lugar de Xírlei. Paradoxalmente, sua decisão de não participar da política do hospício leva-o justamente a intervir politicamente, difamando o colega junto ao médico. Impõe-se enfrentar a realidade política para não ser vitimado por ela. “Lá fora também tinha sido assim”, e Quatro-Olhos não soubera agir, tornando-se vítima passiva da História. Agora, faria o possível para evitá-lo.

O narrador não chega a relatar essa intervenção política do protagonista. Não que Opontolegário mude de atitude. É que as últimas páginas dessa segunda parte do romance são dedicadas a preparar a saída de Quatro-Olhos do hospício. Os capítulos se tornam curtíssimos, comparados àquele em que se narra um dia na vida no hospício: dois deles preenchem apenas uma página e um terceiro tem três.

Primeiro, vem um parente buscar Quatro-Olhos para um passeio fora do hospício. O paciente estranha ser chamado pelo nome, o que significa que estava isolado no hospício havia um bom tempo, tanto que se acostumara ao apelido. O contato com a realidade externa causa estranheza e confirma que a sociedade, no espírito do protagonista, é contrastada com o micromundo do hospício, revelando-se menos coerente que este. Quatro-Olhos constata que o mundo é às avessas, desde que se tenha vivido em outro lugar onde as relações entre as partes são mais nítidas. Na instituição total, as relações sociais, humanas e políticas são compreensíveis; na cidade dos homens “normais”, ao contrário, “os

¹⁶⁰ Q-O, p. 163

fios entre as pessoas não se entrelaçavam como no hospital, em que tudo dizia respeito a todos: ali na rua os indivíduos ou pequenos grupos pareciam vogar em órbita solta”.¹⁶¹

Seria fácil atribuir tal impressão ao estado mental do protagonista. Mas o contraste é exposto pelo narrador de modo a sublinhar uma função crítica na visão do “louco”. Isso fica patente na observação da diferença social por Quatro Olhos: se no hospital, apesar de haver indigentes e pessoas amparadas pela condição social e pelos parentes, “pouca diferença se mostrava entre quem servia e quem se alimentava, as posições alternando-se diariamente”, ali no restaurante a diferença de classe se colocava de modo “marcado, nítido e rígido”. Para terminar, Quatro-Olhos nota que seu parente “não se sentia dentro do mesmo universo que o garçom”, o que o leva a constatar que na sociedade da qual se ausentara as pessoas vivem em “universos paralelos”. O estranhamento do protagonista é o mesmo sentido na adolescência e durante a crise existencial e conjugal; não significa loucura, e sim uma lucidez com que não contam os habituados ao absurdo da vida moderna.

O último capítulo do segmento “Fora” começa com Opontolegário segurando os joelhos de um paciente submetido a choques elétricos. Todo o capítulo enfatiza o ponto de vista de Opontolegário, sendo Quatro-Olhos apenas mencionado. Nesse momento o protagonista já terá recebido alta, pois aparecerá, nas últimas páginas, fora do hospício. O narrador apresenta as reflexões de Opontolegário, que nunca tinha visto alguém ser submetido ao eletrochoque; o paciente era seu conhecido, um típico caso crônico, alternando momentos de passividade quase vegetal com outros de “atividade desordenada, em que começava a cantar, alta madrugada, canções infantis com sua voz tonitroante”. Constava que havia sido internado depois de tentar matar a irmã. O narrador informa que Opontolegário chegara à posição de paciente-atendente embalado na “ânsia de triunfar, de subir numa hierarquia” e agora ajudava vários outros internos e enfermeiros a segurar o colega.

A aplicação do eletrochoque é descrita com uma minúcia rara nesse romance pouco dado a detalhamentos. Primeiro o narrador diz que aquele hospital era “um pouco mais avançado” que os outros e por isso a sessão era antecedida de uma anestesia. Depois, informa que o médico “vivia de dar choques, andando diariamente de hospital em hospital com sua pequena máquina portátil” e mostra Opontolegário perguntando-se intimamente se o psiquiatra sentiria algum tipo de satisfação no resultado de seu trabalho ou “estaria interessado no destino daquelas massas de carne que fazia tremer violentamente”. A transcrição vale exatamente por ser um pouco longa:

¹⁶¹ Idem, p. 174.

(...)o médico enfiou um pedaço grosso de pano na boca do homem inconsciente, para que não mordesse a língua. Depois disse à pequena equipe que se mantivesse atenta, segurando pernas e braços, e os joelhos couberam a Opontolegário. O médico então segurou duas peças semelhantes a fones, uma junto de cada têmpora do homem deitado, e com o pé acionou o botão. O corpo todo do homem estremeceu violentamente por dentro, pernas e braços sacudiram com força apesar de seguros, as costas arquearam para cima. A cabeça parecia saltar do pescoço, ricto selvagem e rítmico percorria os músculos do rosto por dentro da pele, os lábios arreganharam, os dentes bateram com força uns contra os outros e a onda nervosa arremetia pelo corpo todo, até a ponta dos dedos dos pés, em maré furiosa. Depois o ritmo da convulsão tornou-se mais lento e só esporadicamente os membros tremiam, fazendo Opontolegário sentir vaga forte nos joelhos que apertava para baixo. Depois os movimentos cessaram de todo, a não ser a respiração mais rápida que a normal; o médico mandou soltar o paciente e tirou-lhe a mordaça da boca.¹⁶²

A intencionalidade do detalhamento é inequívoca. Nessa ênfase repentina em um dos aspectos mais criticados do *modus operandi* psiquiátrico, vem à tona um ponto de vista crítico a respeito do hospício que até então fora, por assim dizer, sonogado ao leitor. É que o autor, tão consciente dos problemas estéticos do romance político – como mostram as reflexões do manuscrito intitulado “Dentro” –, deve ter-se preocupado em evitar que sua obra fosse panfletária ou se revelasse apenas um desrecalque da experiência pessoal. Mas, aproximando-se do desfecho, o romance apresenta uma espécie de julgamento da instituição, e o faz sublinhando metonimicamente um aspecto para referir-se aos demais. Assim, se o eletrochoque é uma forma de opressão e redução do ser humano a objeto, o mesmo se pode dizer de todo o método; se algum mérito ele tem, é o de tornar mais clara, por redução, a opressão onipresente na sociedade brasileira, no entanto menos compreensível pelas dimensões e pela complexidade que assumiu no estádio tardio do capitalismo. Se não há lugar nem no hospício nem no mundo exterior para quem quer apenas viver em paz, essa correspondência confirma a série de continuidades observadas entre a vida de Quatro-Olhos do lado de fora e sua estada no hospício.

O julgamento do eletrochoque é apresentado por meio dos pensamentos de Opontolegário. Ele hesita em manifestar-se, na próxima reunião de seu grupo com o médico, contra ou a favor desse tipo de tratamento. Havia protestos dos conspiradores e, pelo que vira em sua participação na sessão descrita, Opontolegário “sentia-se inclinado a desaprovar o choque”, mas ao mesmo tempo “não queria ir contra o médico, parecia-lhe que isso lhe tiraria pontos do favoritismo que pretendia alcançar junto às altas autoridades do hospital”. Por isso, afinal, resolveu omitir-se.

O paciente submetido ao eletrochoque apresenta melhoras em seu estado clínico, “se o critério fosse o grau em que incomodava os outros”, pois agora não invadia mais os quartos dos colegas,

¹⁶² Idem, p. 180.

“deixando-se ficar sentado passivamente no pátio, por vezes com grãos de arroz do almoço ainda na boca”. E, observa o narrador: “Não parecia saber que levava choques”. Isso alivia Oponolegário, que já pensava em “aprovar incondicionalmente” o eletrochoque, mas com uma dúvida: e se o médico lhe receitasse o mesmo tratamento?

A terceira parte do romance compõe-se de apenas quatro páginas. Na entrevista que antecede à alta, o diálogo entre o protagonista e o médico esclarece alguns dados ainda obscuros do enredo, sobretudo relacionados ao motivo da internação de Quatro-Olhos. Fica-se sabendo que ele considera ter sido sua crise deflagrada pelo arrependimento de não ter seguido a mulher na fuga à repressão política. A seqüência do diálogo revela que também haviam contribuído para a internação de Quatro-Olhos suas “deambulações” à procura do livro apreendido pela polícia.

Prestes a livrar-se do hospício, o protagonista tem sentimentos “disparatados” a respeito da alta. Afinal, continuava havendo uma grande assimetria entre sua maneira de ver o mundo e a do médico, para quem não fazia sentido procurar o livro desaparecido. Por meio do discurso indireto livre, o narrador mostra Quatro-Olhos refletindo que até mesmo Oponolegário, apesar de seu egoísmo, era capaz de entender “perfeitamente que não havia outra coisa a fazer senão procurar o livro por toda a cidade”. Então, o que faria, uma vez “catalogado” como louco, naquela sociedade a que “tanto tempo internado como doente mental” não o ensinara a habituar-se?

A vida se apresenta ao protagonista como novidade: pela primeira vez tudo estava “em aberto”, pois anteriormente sempre percorrera “trilhos bem definidos, tanto antes como durante a internação”. A liberdade lhe trazia medo, pois o chão lhe faltava sem aquelas “três linhas demarcatórias” – o emprego, o livro e a mulher – que haviam orientado sua vida fora do hospício, ao mesmo tempo que agora era privado dos horários, prescrições e atividades coletivas da instituição.

Conseguindo um emprego como assistente de produção para filmes publicitários, o protagonista preenche a primeira lacuna. O narrador observa que “a coisa pareceu suficientemente sem sentido para interessá-lo”. Portanto, a vida começava a retornar à *falta de sentido organizada* de antes. Mas faltavam os elementos que pudessem conferir alguma justificativa para continuar vivendo; por isso, Quatro-Olhos resolve partir em busca do primeiro deles – o amor. E vai à procura daquela “guria dez ou doze anos mais nova” que lhe diz estar de partida para a Europa. O único sentido possível para sua vida, portanto, resumia-se à procura de sentido representada pelo livro a ser escrito.

Em *Quatro-Olhos*, o ato de escrever está intrinsecamente relacionado à insanidade. Como resolução simbólica das aporias do real, a ficção toma para o protagonista o aspecto daquilo que a psicanálise chama “formação reativa”. Essa visão da escrita, enunciada reiteradamente pelo discurso narrativo, naturalmente não exclui outros aspectos. Há, é evidente, um lugar especial para a função política do relato, mas essa função é justamente tornada impossível pela complexidade do mundo contemporâneo. É verdade que o protagonista já revelava, desde a adolescência, certo pendor para ver o mundo com estranhamento e fugir à realidade, mas não se pode deixar de reconhecer que esse estranhamento e essa fuga agravam-se pela sua percepção do absurdo da sociedade de consumo e por sua incapacidade de, como a esposa, crer numa saída política ou revolucionária que revertesse a condição humana ou a sociedade brasileira a certa pureza perdida com o golpe de 64. A loucura de *Quatro-Olhos* sintomatiza uma loucura coletiva e a escrita, como esforço de refletir sobre ambas, torna-o suspeito perante os poderes constituídos.

A solução estética do enredo fragmentado responde, antes de mais nada, à transposição do plano da história pessoal e coletiva, complexo e difícil de sintetizar numa teoria – pois o protagonista não consegue aderir nem ao sistema capitalista nem a qualquer grupo revolucionário –, para a redução espacial e temporal: um dia na vida do hospício, presumivelmente igual ou muito semelhante a tantos outros dias numa instituição cujo dia-a-dia é ditado por poucas e rígidas regras. A oposição entre o espaçotempo ampliado de “Dentro” e o microcosmo de “Fora” já é estabelecida pelos próprios títulos dessas partes do romance. A desproporção também existe no número de páginas, pois a primeira parte tem mais que o dobro da segunda. Mas o que aponta diretamente no sentido do caráter alegórico do hospício é a observação do narrador a respeito da avaliação que o protagonista faz do mundo do qual estivera ausente, em sua primeira saída do hospício. Ela mostra que, com toda opressão que encerre dentro de seus muros, o hospício tem a “vantagem” de ser uma coletividade onde todos se conhecem e onde as relações entre as partes ainda são reconhecíveis. Como está inserido no inapreensível todo da sociedade capitalista, reflete-a em escala reduzida, permitindo um entendimento mais nítido dos fatores de opressão e injustiça. A demanda do cigarro, por exemplo, resume num único objeto a multiplicidade dos bens em disputa, torna a injustiça social mais palpável pelo empobrecimento do referencial: ali simplesmente alguns têm muito e outros têm pouco. A complexidade das relações capitalistas é expressa de maneira esquemática e por isso torna mais reconhecível a verdadeira natureza dessas relações.

Poder-se-ia imaginar que essa simplificação é uma necessidade psicológica do protagonista, afinal tão desorientado, antes de sua internação, pelos rumos da sociedade de consumo em implantação no Brasil. Mas o recurso parece antes uma forma encontrada pelo ficcionista para acusar o absurdo dessas relações sem incorrer no panfleto: é pelo espelhamento entre o hospício e a sociedade brasileira da época que se afirma: “É tudo a mesma coisa” e se pergunta que sentido há em colocar alguns indivíduos entre muros e acusá-los de loucos, quando toda a sociedade supostamente racional se revela, confrontada com sua redução, um imenso hospício. O hospício é o Brasil sob o tacão do regime militar, e por isso a direção do hospital tem aquela capacidade de controlar os internos por meio de leis rígidas e agentes infiltrados como o Aleijado. Ao mesmo tempo, existe a tortura institucionalizada para os rebeldes: o choque elétrico não é tratamento, é castigo. O universo da indústria cultural também é transposto para a redução do hospício: não só o jornal é um instrumento de informação inócuo; o mesmo deve ocorrer com o sistema de alto-falantes comandado por Xírlei – apenas não se achou meio de incluir tudo nessa redução narrativa.

O autor do romance esteve internado numa instituição psiquiátrica durante cerca de um ano e meio. Ele não quis (ou não pôde) fazer a maquete completa do hospício. Mas como poderia entrar no espírito de um autor brasileiro em um momento tão eloqüentemente pós-utópico, a ditadura militar associada à colonização do inconsciente, embarcar na aventura de uma empreitada tipicamente moderna? Ora, o mérito de *Quatro-Olhos* também reside em ter reconhecido essa melancólica impossibilidade.

O romance de Renato Pompeu é uma reflexão sobre o destino do país, feita em um dos momentos mais decisivos da história brasileira. Isso, é claro, além de ser um depoimento pessoal. O que importa nessa alegoria é a conclusão de que não havia a saída. Não havia saída para o impasse histórico do país, assim como não havia saída para qualquer brasileiro pensante, pois não havia nenhum projeto de ação capaz de ser vitorioso. E essa falta de perspectiva atingia em cheio o escritor, espremido entre a necessidade de expressar-se e a impossibilidade de retratar a si e ao mundo de maneira que fizesse sentido para a coletividade. Fazer sentido, naquele momento, significaria necessariamente apontar um caminho; foi o que tentaram muitos escritores politicamente engajados. As soluções estéticas (e/ou políticas) encontradas, como demonstram os vários estudos sobre a ficção produzida no período, foram muitas. No caso de *Quatro-Olhos*, a alegoria e a fragmentação do enredo, intrinsecamente ligadas, atestam a intenção de mimetizar na escrita o impasse histórico. Nesse sentido, o romance é um testemunho valioso: caminha pelos labirintos de sua própria estrutura, aparentemente

sem rumo, para afinal depor que sua tarefa era constatar o absurdo em que mergulhara o país, onde a vida dentro de um hospício não era pior do que participar de uma sociedade marcada pela opção entre alienar-se e ser calado pela tortura. Era, ao contrário, muito parecida; tão parecida que se pode ver nela um retrato mais nítido que o original, borrado pela mediação falseadora da censura e da espetacularização do real.

3.3. O Édipo textual

No plano meta-histórico, *Armadilha para Lamartine* é, como o livro de Renato Pompeu, um romance político. No plano puramente ficcional, o romance de Carlos Sussekind empreende a aguda análise de um drama edípico que, por assumir dimensão metalingüística transferindo-se para relações entre textos que substituem o intercâmbio afetivo entre pai e filho, remete de volta ao impasse da literatura em meados dos anos 70. O pai e o país: dois textos obsessivos e incontornáveis. A micropolítica do hospício é menos importante aqui do que em *Quatro-Olhos*. Isso porque a política mais importante em Carlos Sussekind é ainda mais microscópica: localiza-se na família. Mas crise de Lamartine é antes existencial do que psicológica, e a consciência disso deve ter contribuído para o “sarcasmo antipsiquiátrico, na linha do melhor Laing” apontado por Hélio Pellegrino em seu esclarecedor prólogo¹⁶³. A trajetória do protagonista no hospício, de fato, mostra-o imerso naquela “forma particular de tragédia humana” que, diagnosticada como esquizofrenia, não encontra solução ou alívio nos métodos da psiquiatria e seria melhor entendida como reação do ego a sua própria “insegurança ontológica”, considerando-se o “contexto existencial” do indivíduo afetado.¹⁶⁴

O emprego de duas palavras nesse romance apresenta-se como importante chave interpretativa. A primeira delas é *Casa*, grafada com letra maiúscula tanto no diário de Espártaco M. (onde designa a família, a certa altura chamada “casa de loucos” pelo memorialista) como no depoimento de Ricardinho ao pai de Lamartine (aqui, designando o sanatório)¹⁶⁵. A coincidência é eloqüente: a família e o hospício nomeados pela mesma palavra. O segundo termo é *telepatia*: Lamartine finge receber por esse processo trechos do diário de seu pai. O radical *tele*, que denota distância, é associado a *pathos*, cujo significado se liga aos sentimentos intensos (“paixão”). Ora, essa fantasia do protagonista expressa justamente o tipo de relação que lhe é possível estabelecer com seu pai: a comunhão de sentimentos mediada pela distância ideológica e geracional. Estão dispostas no tabuleiro as principais

¹⁶³ *Armadilha para Lamartine*. Rio, Labor, 1976, pp. 5-13.

¹⁶⁴ Tal é, em síntese, a proposta de R. D. Laing para uma análise “existencial-fenomenológica” da esquizofrenia em *O Eu Dividido*. LAING, R. D. (1987).

peças do jogo, o vínculo problemático entre pai e filho e, ampliando-o, o sistema de tensões que torna a casa de Espártaco um espaço gerador de grandes instabilidades; no caso de Lamartine, as tensões acabam encaminhadas para outra “Casa” onde nada se resolve, por ser ela uma forma ampliada dos descaminhos existenciais do protagonista. De amplificação em amplificação, chega-se ao panorama político do país na época coberta pelo romance, cujas forças em conflito não diferem essencialmente do momento imediatamente anterior ao golpe de 1964. No entanto, será problemático neste caso estabelecer relações alegóricas, tão óbvias em *Confissões de Ralfo* como em *Quatro-Olhos*, entre o ambiente do hospício e as coordenadas históricas da década de 70. Antes, parece estar em jogo aqui um conceito mais amplo e intemporal de opressão, como em *A Lua Vem da Ásia*.

Hélio Pellegrino criou uma linha de abordagem irrecusável ao relacionar a estrutura do romance à natureza da relação entre Lamartine e seu pai, Espártaco M.. Registre-se, já no ponto de partida, que esse M. é provavelmente uma abreviação do último nome de Carlos Sussekind de Mendonça, o Espártaco da vida real; a obra do Carlos Sussekind filho contém evidências abundantes da pertinência dessa hipótese, especialmente no romance em questão, no qual, por exemplo, Espártaco tem a mesma profissão do pai do escritor (promotor público) e também escreveu, no início de sua carreira, um livro destinado a combater a prática do esporte.¹⁶⁶ Lembre-se, ainda, que o romance é assinado por “Carlos & Carlos Sussekind”, numa alusão ao aproveitamento do diário íntimo do pai pelo filho. Esmiuçar a rede de obsessões que interligam o primeiro livro de Sussekind, *Os Ombros Altos* (1960), e os posteriores *Armadilha para Lamartine* (1976), *O que Pensam Vocês que Ele Fez* (1994) e *O Autor Mente Muito* (2001, em parceria com o psicanalista Francisco Daudt da Veiga) ultrapassaria muito os necessários limites deste trabalho. O recurso aos outros livros se dará apenas em pontos específicos que iluminem a compreensão de *Armadilha para Lamartine*. Um desses pontos é a citação em todos eles, exceto no primeiro, do diário íntimo de Espártaco M., texto que se entrelaça, portanto, a quase toda a obra de Sussekind. Francisco Daudt da Veiga, por isso, definiu o autor como um escritor “cuja principal atividade é alterar textos alheios” e indivíduo “incapaz de distinguir entre ficção e realidade”¹⁶⁷.

Parece que Carlos Sussekind de Mendonça escreveu mesmo o tal diário de 30 mil páginas mencionado como matéria-prima do romance. Apesar de *Armadilha para Lamartine* conter, segundo

¹⁶⁵ Respectivamente, páginas 33 e 245 do romance.

¹⁶⁶ É o que informa o verbete correspondente do *Dicionário Literário Brasileiro*, de Raimundo de Menezes, arrolando entre as obras do escritor o livro *O Sport Está Deseducando a Mocidade Brasileira*, publicado em 1921. A mesma obra é mencionada em *Armadilha para Lamartine* como tendo sido escrita por Espártaco M.

já advertia Pellegrino, um “módulo desorientador”, a leitura outros dos livros de Carlos Sussekind filho deixa pouca dúvida de que sua ficção seja um permanente acerto de contas com a referência paterna, ficcionalmente corporificada em um texto homólogo a certa maneira de viver, pensar e escrever cujo retrato ficcional é Espártaco M. (como em relação a poucas obras, nesse caso se poderá dizer, com Buffon, que o estilo é o homem.) O pai, nessa ficção, é uma figura simbolicamente tão poderosa – apesar de sua fragilidade no plano da vida cotidiana – como o de Kafka, que o escritor checo chegou a imaginar estendido sobre o mapa-múndi.¹⁶⁸ O componente edipiano é essencial na obra de Sussekind, mas o escritor brasileiro, ao contrário de Kafka, interessa-se pelas mesmas áreas do mundo cobertas pela existência do pai, e não por aquelas que tenham eventualmente escapado à influência deste.

Fique dito, a fim de se desobstruir o campo de trabalho, que *Armadilha para Lamartine* constitui a medula da ficção do autor, sendo *Os Ombros Altos* uma obra imatura (não justifica o elogio que lhe faz Pellegrino no citado prólogo) e os dois últimos livros, evidentes subprodutos da releitura obsessiva do diário paterno nos quais os pontos altos da criação artística são prejudicados pelo flerte não muito bem-sucedido com a linguagem da indústria cultural. O que existe de qualidade literária em *Armadilha para Lamartine*, além do baralhamento da autobiografia que resulta da estrutura dúplice, é a segurança da trama como invenção ficcional, bastante reduzida em *O que Pensam Vocês que Ele Fez* e *O Autor Mente Muito*, nos quais o “rigor compositivo” para o qual Hélio Pellegrino chama atenção deu lugar a uma discutível carnavalização em que as partes nem sempre se ajustam. Até porque algumas personagens e situações do relato original surgem modificadas, com o que perdem o lastro de realismo que lhes dava funcionalidade como elementos ficcionais. A trama de *Armadilha para Lamartine* ressurge, pois, nas obras posteriores, despida de uma substantividade que a própria estrutura do romance traduzia no entrelaçamento de suas unidades.

A ambivalência do drama edípico é o estofado do principal livro de Sussekind, dividido, à primeira vista, em uma parte relativa ao pai e outra ao filho. No entanto, elas se desvendam mutuamente todo o tempo; as “Duas Mensagens do Pavilhão dos Tranqüilos” e o “Diário da Varandola-Gabinete” não são, como bem notou Pellegrino, apenas versões diferentes dos mesmos acontecimentos. A composição do romance tem uma lógica pela qual duas crises se iluminam reciprocamente: o surto de Lamartine sintomatiza a “loucura da razão” de Espártaco, este sempre

¹⁶⁷ Em *O Autor Mente Muito*, pp. 47 e 299, respectivamente.

¹⁶⁸ *Carta ao Pai*, p. 65.

tendo estado às voltas com uma “hipertrofia da atividade racional” cuja contradição com o mundo interior do memorialista – extremamente insatisfeito com a vida que leva – é denunciada pelo diário. Mas, sendo Espártaco excessivamente autocentrado para conhecer a “verdade da energia existencial que o move”, à sombra de sua crise prepara-se a de Lamartine, cujo relato constitui, segundo Pellegrino, o “nervo inconsciente e informulado” dos trechos do diário do pai transcritos na segunda parte do romance. Com sua lucidez crítica certamente incrementada pela condição de psicanalista e amigo do autor, Pellegrino também percebeu o fato de a inversão temporal que, na estruturação do romance, antepõe as “Duas Mensagens do Pavilhão dos Tranqüilos” aos fragmentos do diário de Espártaco M., não resultar de “pendores lítero-subversivos” do autor, mas sim da opção por um enunciado sincrônico, “que é, por excelência, o ângulo capaz de descerrar uma estrutura”. Em outros termos, o relato da estada de Lamartine no hospício precisa vir antes, apesar de ser cronologicamente posterior à maior parte dos fragmentos do diário, porque é ele que permite compreender a extensão da crise existencial do pai. Por sua vez, a leitura posterior das notas de Espártaco retroalimenta o desvendamento da fixação de Lamartine pelo texto paterno e expõe a dialética das duas crises.

Uma nota prévia informa que as “Duas Mensagens do Pavilhão dos Tranqüilos” foram escritas por Lamartine durante sua permanência de dois meses no Sanatório Três Cruzes, uma clínica psiquiátrica localizada na cidade do Rio de Janeiro. Esse Pavilhão dos Tranqüilos é uma ala do hospício reservada a pacientes não sujeitos a estados de agitação. Lamartine escrevera as notas, “de conteúdo em geral ultrajante para os médicos do Sanatório”, depois de sair do Pavilhão dos Vigíados e fazendo-se passar por um colega de enfermaria chamado Ricardinho. Este havia sido nomeado “informante extra-oficial” por Espártaco depois de relatar-lhe o estado do filho quando as visitas ainda estavam proibidas. Lamartine, achando graça no tipo de ligação estabelecido entre seu pai e o colega, resolvera exercitar-se escrevendo como se fosse Ricardinho, tendo sido suas notas posteriormente incluídas no diário íntimo de Espártaco, um texto onívoro, que encampa por meio da colagem tanto recortes de fotos e artigos de jornal como poemas e bilhetes escritos pelo filho.

O hospício de Lamartine, como o de Quatro-Olhos, tem um jornal feito pelos internos. Esse jornal também acaba por canalizar a insatisfação dos pacientes com o tipo de tratamento que recebem. O caráter combativo da publicação, a começar pelo nome – *O Ataque* – torna a princípio difícil a colaboração de Lamartine, que com suas “bobagens de religião”, abandonadas ao mesmo tempo que cessavam seus tremores causados pelo tratamento psiquiátrico, escrevia “uns poemas no gênero ‘Senhor! Senhor’”. É interessante notar que a narrativa investe o protagonista de um fino espírito

autocrítico, pois é ele que se vê, em retrospectiva, envolvido por aquelas idéias religiosas “sempre maçantes quando se apoderam do espírito de um doente mental”.

É o falso Ricardinho que descreve o estado de Lamartine ao chegar à enfermaria: “Muito magro e abatido, a cabeça raspada a zero; e o tratamento de febres artificiais a que, de início, o submeteram, punha ele de tremedeira a qualquer hora do dia.”¹⁶⁹ Atenção ao “punha ele”: o registro coloquial de Ricardinho é bem diferente do estilo culto do promotor Espártaco M., conquanto este não esteja isento de alguns poucos erros gramaticais¹⁷⁰.

O narrador das “Mensagens” revela que a trajetória do jornal vinha de uma inofensiva transcrição de modinhas ao gosto da época (os anos 50) para a adoção de uma atitude crítica, cujo marco inicial fora a idéia de representar os pacientes como índios e os médicos como pistoleiros. Lembre-se, a propósito, que as personagens indígenas comparecem também ao imaginário de *Quatro-Olhos* e *Confissões de Ralfo*, sendo que neste último, como em *Armadilha para Lamartine*, a figura do índio é mediada pelo cinema americano, já que apresentada como “peles vermelhas” perseguindo diligências. Nas três obras, a vida dos indígenas é caracterizada utopicamente como espaço de liberdade em oposição à sociedade de consumo (*Confissões de Ralfo* e *Quatro-Olhos*) ou à opressão do indivíduo pela instituição psiquiátrica (*Armadilha para Lamartine*).

O conteúdo crítico de *O Ataque* aumenta progressivamente até a edição de número 7, quando Lamartine começa a publicar uma imitação do diário de seu pai que faz grande sucesso entre os internos. Como os protagonistas de Renato Pompeu e Sérgio Sant’Anna, Lamartine ganha prestígio na política interna do hospício por meio de sua atividade intelectual e artística. O diário de Espártaco M. informa que ele ficou popular entre os colegas por assobiar melodias de compositores eruditos, o que lhe valeu o apelido de Toscanini, e por fingir estar recebendo telepaticamente os escritos do pai.¹⁷¹

Mário Afonso, apelidado “Jornalista”, era o fundador e editor do jornal manuscrito. Ricardinho transformava suas sugestões em ilustrações, das quais uma, baseada no ditado “De médico e louco todo mundo tem um pouco”, acabou por transformar-se na identidade da publicação como veículo de críticas à instituição psiquiátrica. O desenho de Ricardinho invertia alegoricamente os papéis, com o médico-pistoleiro brandindo arco e flecha em desafio ao louco-índio que lhe apontava um revólver.

O número 10 de *O Ataque* continha uma charge que levava os médicos à ira e provocara a renúncia do editor, já enciumado com o destaque obtido pelos textos de Lamartine. O desenho

¹⁶⁹ AL, p. 22.

¹⁷⁰ Alguns deles: “champanhe francesa” (p. 100), “prefiro (...) do que (...)” (p. 149) e “assistir ao filho” (p. 102)

¹⁷¹ AL, p. 239.

representava um louco como Cristo, pregado entre dois ladrões reconhecíveis como sendo os donos do hospício. A irreverência provocara a apreensão do jornal, então proibido pelos médicos. O número seguinte, sem que a proibição tenha sido comunicada aos novos responsáveis pela edição (principalmente, Ricardinho e Lamartine), acabara resultando, apesar de não apresentar conteúdo político, na retaliação dos médicos, que, para espanto dos internos envolvidos, “baixaram o pau” em todos os colaboradores. Por “baixar o pau”, entenda-se a aplicação de eletrochoques como forma de repressão, do que só escapou Lamartine “porque tinha recebido uma descarga na véspera”.¹⁷²

A penúltima edição do jornal dos internos era quase totalmente ocupada por uma história em quadrinhos intitulada *Armadilha para Lamartine*. O enredo é tão mirabolante como a maioria dos esquemas narrativos incluídos em *O que Pensam Vocês que Ele Fez* e *O Autor Mente Muito*. Em resumo, Lamartine é uma espécie de Cristo com características de super-herói das histórias em quadrinhos, que, depois de tiroteios ao final dos quais os loucos-índios fogem para a liberdade cavalgando a galope numa praia selvagem, ascende ao céu acompanhado de sua amada, uma paciente chamada Inês, não sem antes ser torturado pelo Dr. Klossowski, psicanalista do hospício, por meio de uma parafernália produtora de eletrochoques, no “Gabinete de Experimentos” disfarçado de cabana. Essa cabana era uma armadilha para o protagonista, que nela entrara procurando libertar sua amada das garras do vilão, no estilo tão conhecido das aventuras dos quadrinhos.

Salta aos olhos a semelhança do “Gabinete de Experimentos” do Dr. Klossowski com o “Laboratório Existencial” do Dr. Silvana em *Confissões de Ralfo*. Ela mostra como Carlos Sussekind, apesar de ter vivido a experiência da internação, deixa escorrer para dentro de sua narrativa a imagem estereotipada das instituições repressivas veiculada pela indústria cultural.¹⁷³ Em sentido oposto, a narrativa do falso Ricardinho contém ingredientes para uma imagem mais realista do hospício. Por exemplo, o leitor fica sabendo que o sanatório era particular, administrado por freiras, e que a enfermeira Margô, responsável pela aplicação de eletrochoques, tinha formas generosas mas só “dava bola” aos médicos. O conteúdo que aqui vem sendo chamado de “sociológico” é bem menor no livro de Sussekind, apesar de a figuração política das relações internas do hospício ser nele tão evidente como nos livros de Pompeu e Sant’Anna. Esse conteúdo terá maior relevância quando Espártaco relatar suas visitas ao filho.

¹⁷² Idem, p. 27.

¹⁷³ A principal referência dessa imagem parece ser a dos campos nazistas de extermínio, mas o nome “Gabinete de Experimentos” talvez repercuta o título do filme *O Gabinete do Dr. Caligari*.

A primeira “mensagem” de Ricardinho refere-se, essencialmente, à participação de Lamartine em *O Ataque*. A segunda retrocede ao período inicial da internação, quando o protagonista, depois de desnudar-se em público na praia, fora colocado no Pavilhão dos Vigados e submetido a eletrochoques. Essa ala do hospício era conhecida como Castelo e a primeira etapa do tratamento, designada como “demolição”, é assim descrita:

O eletrochoque ajudando, o próprio doente faz o resto. Permite-se, alimenta-se, incentiva-se toda sorte de inclinações mórbidas. Que a doença se agrave – tanto melhor! É o que se quer. Há de chegar a um ponto, a um extremo – e os médicos seguem o processo com a maior das indiferenças, espaçando ou concentrando as descargas elétricas – em que ocorra o colapso total. O doente se destrói e está em condições de ser reconstituído por Philips & Cia no doce ambiente do Pavilhão dos Tranqüilos.¹⁷⁴

Como se vê, a terapêutica do Sanatório Três Cruzes pouco levava em conta a integridade física e mental dos pacientes. Ao ser informado dos objetivos da “demolição”, Lamartine resolvera fingir um colapso para evitar a continuidade dos eletrochoques. Sua dissimulação não produzira resultados e ele apelara para a tática de queimar a própria pele com um cigarro, o que acabara levando os médicos a transferi-lo para o Pavilhão dos Tranqüilos. No entanto, para sua decepção, os eletrochoques continuariam.

Ambas as mensagens do falso Ricardinho são uma comunicação imaginária com o pai, pois não são enviadas a ele durante a estada de Lamartine no hospício. Sintomaticamente, o filho nada dirá, nas conversas com o pai relatadas por este, a respeito dos episódios repressivos da história de *O Ataque*. Essa comunicação frustrada seria estranha se não fosse a própria matéria de *Armadilha para Lamartine*: o que se empreende no romance é justamente um diálogo que não pôde acontecer, devido ao distanciamento e à incompreensão entre pai e filho. Lembre-se, a propósito, que, enquanto se comunicava imaginariamente com Espártaco por meio do falso Ricardinho, Lamartine simulava receber por telepatia trechos do diário do pai, repassados oralmente a sua fiel audiência de colegas do hospício. Ou seja, o diálogo imaginário realiza-se em mão dupla, suprimindo a inviabilidade de uma conversa efetiva entre pai e filho. O romance deixa tudo no terreno da ambigüidade, mas não será demasiado supor, da parte de Lamartine, a intuição de quanto estava Espártaco implicado na estrutura social repressiva, apesar de ser um agente muito pouco convicto da validade dessa estrutura, do que resulta um exercício frouxo de sua autoridade.

¹⁷⁴ AL, p. 33.

O caráter intransitivo das “mensagens” se prolonga pela segunda parte do romance, composta por fragmentos do diário de Espártaco referentes ao período de outubro de 1954 a agosto do ano seguinte. As anotações dão conta justamente da fase de distanciamento de Lamartine em relação à família (saída para morar com amigos, viagem de instrução como marinheiro e posterior internação no hospício), terminando pouco depois do retorno a casa. E, demonstrando seu cuidado para que a comunicação profunda com Lamartine permaneça encerrada no texto, o pai registra ao final dessas notas sua intenção de guardar o diário fechado a chave, pois “não é conveniente que Lamartine o leia e fique a par dos detalhes de sua ‘crise’”.¹⁷⁵

O diálogo real não pode efetivar-se, na medida em que as duas crises não se reconhecem. O pai, que não é capaz de ir ao âmago dos problemas existenciais, angustia-se com a superfície do cotidiano: despesas aumentando, um reajuste de salário que nunca vem, picuinhas familiares, agitações de hipocondríaco; o filho mergulha na vertigem da qual Espártaco, por já estar envolvido pelo dia-a-dia, desvia os olhos. Lamartine procura o sentido da vida, incapaz de contentar-se com o círculo reduzido de suas experiências. Mostra-o a declaração de Anita ao pai, de que o irmão, “se não for tocado pela graça da elevação, procurará alcançá-la pela abjeção”¹⁷⁶. Não por acaso, a leitura de *A Gaia Ciência*, de Nietzsche, antecede imediatamente o ato de nudismo que motiva a internação: esta é uma das obras mais demolidoras do filósofo e investe contra todos os paradigmas burgueses e cristãos que entravavam a inteligência de Lamartine, exortando-o, por exemplo, a realizar plenamente a liberdade “não corando mais de si mesmo”.¹⁷⁷

O “Diário da Varandola-Gabinete” inicia-se com a queixa do pai a respeito da mudança de Lamartine para uma república onde moraria com amigos. Espártaco M. não vê lógica na vida, em sua insônia ou na atitude do filho. Mas, enclacado em seu reduzido mundo – a varanda transformada em refúgio e as páginas do diário íntimo –, é incapaz de enxergar a própria responsabilidade pela crise de Lamartine. Suas anotações deixarão entreler o que Lamartine não podia saber, embora pressentisse: que sua própria crise existencial era causada, em larga medida, pela falta de firmeza das posições do pai. Se o clássico drama edípico opõe o filho à autoridade paterna, Lamartine via-se desorientado pela falta de autoridade de Espártaco, crescentemente demissionário de sua função de chefe da família. Exageradamente sentimental, o pai contraria no desempenho doméstico a racionalidade buscada no

¹⁷⁵ AL, p. 299.

¹⁷⁶ AL, p. 49.

diário, dando “parte de fraco” como ao soluçar devido à ausência do filho. Emília, a mulher, desempenha um papel mais forte: tem “resistência moral” para arrumar pessoalmente o quarto de Lamartine e conduzir o almoço como se nada tivesse acontecido. O patriarca, enfim, não é patriarca. É sua falta de consistência no papel que ocupa o mapa-múndi de Lamartine: onde encontrar uma referência existencial sólida, sendo tão tibia a paterna?

Instável, Espártaco mudará de opinião de uma página para outra de seu diário; assim, por exemplo, logo depois de mostrar-se pesaroso pela frustração da expectativa de que sua filha Anita estivesse grávida, anota que o episódio deveria ser considerado “meramente fisiológico”.¹⁷⁸

Não há nenhum absurdo na fixação de Lamartine pelo diário paterno: ao longo de suas notas, Espártaco denuncia-se cada vez mais reduzido à condição de memorialista. Sua participação na vida familiar é menos efetiva a cada passo, seu isolamento na varandola-gabinete é uma evasão crescente. O pai reduz-se a seu texto, incapaz de manejar as rédeas da Casa, e, portanto, quase só naquelas páginas poderia ser encontrado pelo filho.

Lê-se em *O Autor Mente Muito* a seguinte observação, presumivelmente escrita por Carlos Sussekind em resposta à acusação, feita por uma namorada, de estar deixando, ao transcrever o diário, “as entranhas do pai expostas, suas feridas íntimas abertas, verdadeiros insultos à memória do velho”¹⁷⁹:

Por mais grotesco e estranho que possa parecer, tudo o que eu sempre quis, desde o início, ao transcrever essas misérias humanas de meu pai, foi como se, colocado frente a frente com ele, pudesse dizer-lhe que nunca, nunca precisaria se envergonhar de suas coisas diante de mim. Que seu filho acolhia-o como era e com tudo o que tinha. Que, se ele contava ao diário seus horrores, era porque via graça neles, eram da tragicomédia humana. Gostaria que ele soubesse que seu filho poderia rir com ele. [O leitor que aceitar, por mais difícil que seja, essa explicação, terá minha amizade para todo o sempre. CS]¹⁸⁰

Parece que o autor mente muito, mas não o tempo todo...

A pequenez burguesa de Espártaco, sua hipocondria e a inconsistência de suas opiniões são compensadas por um fino senso de humor que lhe permite auto-ironizar-se, como na anotação em que justifica o detalhamento de seu estado de saúde pela idéia de “auxiliar o meu possível médico assistente, senão a me curar, pelo menos a passar um atestado de óbito decente”.¹⁸¹ Mas essa auto-ironia não evolui para uma autocrítica empenhada. Espártaco, apesar de assestar eventualmente sobre

¹⁷⁷ NIETZSCHE (1984), p. 178.

¹⁷⁸ Respectivamente, no final da página 46 e no início da 47.

¹⁷⁹ *O Autor Mente Muito*, p. 115.

¹⁸⁰ Idem, p. 120.

si a mesma lente cruel com que enxerga a “superstição idiota” das religiões, mantém-se alienado em relação a seu papel na família. No que se refere ao trabalho, deixa notar que o considera apenas como emprego, poucas vezes mencionando o ambiente forense; sua atividade de promotor público também se resume quase inteiramente a despachar processos na varandola-gabinete.

Reconhecendo o desgoverno de sua família, o memorialista chega a dirigir-se à mulher e à filha, numa fala imaginária, e confessar-se um fracasso: “Eu fiquei na metade do caminho em tudo o que tentei na vida. Foi isso o que desencorajou meus filhos.”¹⁸² No entanto, essa é uma atitude isolada no contexto de seu diário. E permanece intransitiva, já que não chega a transformar-se em comunicação efetiva com os possíveis interessados na confissão. A posição predominante vai da autocomplacência à autopiedade. Seus arrebatamentos sentimentais a respeito de Lamartine, principalmente, não logram transformar-se em um diálogo franco, e assim Espártaco acaba irritado com os amigos do filho, que, amiudando as visitas, acabam transformando-lhe a casa em “pensão”. Suas reclamações a respeito do “saque” à despensa doméstica colocam-no em oposição à mulher, que o acusará de estar “pondo o meu filho fora de casa” no momento em que Lamartine, voltando do serviço militar, mostra-se mais disposto a permanecer com a família.¹⁸³

A crise conjugal é uma história à parte. Ela é feita de discordâncias a respeito do orçamento doméstico, de implicâncias da mulher com o tempo gasto na produção do diário, da exumação, por Emília, de antigas desconfianças a respeito de comportamento adúltero do marido; enfim, de uma incompatibilidade de base que só faz crescer com a chegada da velhice. As notas de Espártaco desnudam uma sociedade conjugal crescentemente inviável; em uma delas, ele conta que Emília criticara sua biblioteca como “amontoado com a preocupação única do número”, o que muito o magoara, por Espártaco ter a consciência de que reservava a esse prazer privado uma parte insignificante do orçamento doméstico, sacrificando-se ao interesse da “Casa”. A atitude do marido a respeito da mulher é ambivalente como em quase tudo mais: numa passagem se refere a Emília como “minha enjoadíssima esposa” para, três páginas adiante, elogiar sua “bondade admirável”. Logo a seguir, ainda, resigna-se ao sacrifícios financeiros: “Sou eu, ela é a Casa.”¹⁸⁴

O mencionado momento de autocrítica sobrevém no ponto em que as crises existenciais de pai e filho chegam ao estado mais agudo, sem no entanto se tocarem. Pelo contrário, Espártaco está

¹⁸¹ *AL*, p. 67.

¹⁸² *Idem*, p. 202.

¹⁸³ *AL*, p. 133.

¹⁸⁴ Respectivamente, páginas 105, 108 e 110.

irritado com o “homenzinho” Lamartine, cujas vontades são atendidas integralmente pela mãe, numa erosão definitiva de sua autoridade paterna. Seu dismantelamento psicológico transparece na crise de choro ao ouvir certa música barata que lhe vinha lembrar o namoro rompido de Lamartine. Ele não chega a pensar que o rompimento poderia ser desejável e benéfico. O distanciamento entre pai e filho chega ao ponto de Espártaco anotar que acredita estar Lamartine desejando-lhe a morte:

De volta a casa, durante o jantar, o meu filho me diz – quando brinco que talvez chegue aos 80 – que “se você viver mais quatro aninhos deve se considerar feliz”. Não disse brincando, disse a sério. Deve ser esse, realmente, o seu desejo. Aliás, não sei se não será também o de Emília.¹⁸⁵

O pai revela-se à beira de um ataque de nervos. O diário registra seu descontrole na exclamação a propósito de rumores sobre a queda de Perón: “ ‘Teria sido preso’. Mas quem o diz? Alguma emissora argentina? Alguma agência de informação acreditada no Estrangeiro? Não! A rádio Farroupilha, de Porto Alegre! Ora, merda!” Algumas linhas antes, no entanto, o verdadeiro motivo da irritação:

Minha situação doméstica está chegando a um ponto deplorável. Emília já me considera morto. Mal me fala. Quando lhe pergunto qualquer coisa, responde-me com quatro pedras na mão. Será justo, isso? Ela não vê que, assim, me impele ao desespero e que acabarei fazendo o que não quero – que é deixar nossa casa em busca de qualquer outra coisa que me proporcione mais sossego!¹⁸⁶

Particularmente inconsistente acaba se mostrando a aversão de Espártaco à religião, motivada em especial pela tendência direitista do clero. As anotações a respeito de fatos políticos, por sinal, ocupam significativa parte do diário e dão conta de um aglomerado de conflitos no plano brasileiro e no internacional, os quais potencializam a crise familiar do memorialista. A respeito de um congresso eucarístico em preparação, Espártaco inicialmente ridiculariza o evento como possível deflagração de uma “nevrose mística coletiva”. Mas essa crítica arrefece aos poucos, para o que parece contribuir um sonho a respeito da própria morte, sonho em que o inconsciente traidor denuncia preocupações religiosas opostas ao esforço racionalizador do diário. Depois de confessar-se “abalado da cabeça” pela fé de uma colega de trabalho que tinha câncer, Espártaco rende-se à curiosidade e comparece envergonhadamente ao congresso, achando “lindos” os coros que lá ouve.

Enquanto alterna momentos de pieguice sentimentalóide e azedume temperamental com anotações que testemunham grande lucidez política, Espártaco percebe avolumar-se, como demonstra

¹⁸⁵ AL, p. 203.

¹⁸⁶ AL, p. 208.

seu temor dos próprios “recalques mentais”¹⁸⁷, a bolha de sua crise cuja explosão parece ser contida apenas pelos calmantes e pelo diário. Do lado de Lamartine, a explosão já ocorrera, resultando no período de internação que o romance agora mostrará, por outro viés, em sua relação intrínseca com a crise paterna – como escreveu Hélio Pellegrino, as mensagens do falso Ricardinho são o “nervo secreto, inconsciente e informulado” da segunda parte do romance. De fato, os fragmentos referentes ao período passado por Lamartine no hospício, se não são a parte mais importante das notas de Espártaco, expõem a intencionalidade da relação entre as duas crises como fundamento estrutural do romance.

Antes de passar a esse segmento do diário, porém, vamos nos deter um pouco mais no contexto familiar da crise. A certa altura, diante dos problemas conjugais de Anita, do narcisismo problemático de Lamartine e do atarefamento de Emília agravado pelas seguidas faltas da cozinheira ao trabalho, Espártaco define a sua como uma “casa de loucos”.¹⁸⁸ Sua percepção do desequilíbrio familiar, aqui sintetizada, vinha sendo registrada desde a primeira parte dos fragmentos, onde, depois de considerar, numa passagem constrangedora, os problemas intestinais da esposa, sentencia:¹⁸⁹

Tudo tem base emocional, sem dúvida. Mas isso não basta para tranquilizar. Atenua, por certo. Mostra que o mal não é cem por cento orgânico, digamos assim (como se as emoções fossem estranhas ao organismo...)¹⁹⁰

Muita coisa é dita nas entrelinhas do diário. Se Espártaco vê a família em desordem e considera “estupidíssima” a vida que leva, o conjunto de suas notas denuncia sua expressa condição de vítima como mascaramento da realidade insuportável: ele é grandemente culpado por sua falta de autoridade. E essa culpa tem relação privilegiada com o drama de Lamartine, o Édipo cujo pai se reduzia cada vez mais à parca materialidade de um texto. Meio paranóico em sua subvida exilada no diário e na varandola, Espártaco já se imaginava considerado pelos familiares como “vagabundo” sem direitos, apenas por estar em férias, antes de chegar à percepção radical de sua morte simbólica para os efeitos do exercício da autoridade.

A família M. é um resumo do quadro ideológico da classe média em meados dos anos 50: um pai com passado comunista, uma mãe resignada às prendas domésticas, uma filha protestante e um filho cujo catolicismo místico é forte prenúncio da crise existencial que terminará, como tantas outras semelhantes, encerrada entre os muros do hospício. E tratamos de uma família de escritores: todos

¹⁸⁷ AL, p. 274.

¹⁸⁸ AL, p. 195.

¹⁸⁹

lêem muito e pelos menos três (Lamartine, Espártaco e Anita) têm pendores literários. Os próprios nomes de algumas personagens revelam a qualidade do ambiente cultural familiar: Lamartine é o nome do poeta francês romântico e melancólico; Espártaco foi o líder da maior revolta de escravos do Império Romano – ironicamente, esse escravo moderno¹⁹¹ confina sua revolta às páginas do diário – e seus irmãos se chamam Sócrates e Danton. Um Sócrates nada filosófico e um Danton reacionário...

Premido pelas privações financeiras e pela difícil gestão da crise familiar, o espírito de Espártaco M. oscila constantemente entre momentos de lucidez analítica e outros de consciência obscurecida. A crise de Espártaco parece o vôo circular das aves de rapina, aproximando-se mais a cada volta. Ele percebe que vem diminuindo drasticamente seu poder de decisão na família; por isso, recua cada vez mais para os “sete palmos” (alusão irônica à condição de morto em vida) da varandola, “a única coisa que possuo verdadeiramente na minha casa”.¹⁹² Nem a decisão de transferir uma foto para esse espaço é respeitada pela esposa, que “revogou meu ato”.¹⁹³ Mesmo o reduto simbólico de suas memórias é invadido pela desconsideração da mulher, que em certa altura lhe chama o diário de “pinóia”¹⁹⁴.

Sua análise do cotidiano é às vezes grosseiramente mípoe, como quando ele registra sua hipótese de que a filha não esteja recebendo a devida assistência sexual do marido. Uma anotação feita poucas páginas adiante mostra que a crise conjugal de Anita tinha relação com o ambiente irrespirável da vida familiar, pois, ausentes os pais, ela escreve-lhes demonstrando felicidade e bom humor. E é nessa trégua concedida pela viagem dos pais a São Paulo que Anita engravida.

Um sintoma transparente da crise interior do memorialista é o vaivém do consumo de soníferos e tranqüilizantes. A cada momento agudo de suas preocupações, ele volta ao Quietex e ao Dexamil tão condenados pela ala feminina da família, pois Anita e Emília pensam tratar-se de “excitantes” receitados pelo irmão adúltero de Espártaco. Mas a verdadeira droga é o diário, de que a certa altura o memorialista se confessa “escravo”. Essa dependência proporciona-lhe o alívio dos mencionados “recalques”.¹⁹⁵ Achava-se cansado de tudo, não via mais interesse em nada. Já que Lamartine voltara a dormir em casa e passara a ser constantemente visitado pelos amigos, Espártaco irritava-se com o “movimento perpétuo” em que se transformara sua casa, de cujas “agonias” julgava precisar

¹⁹⁰ AL, p. 70.

¹⁹¹ Cabe lembrar que, para Hegel, a colocação do escravo como personagem significou a morte da tragédia. Citado em BROMBERT, V. (2002), pp. 26 e 76.

¹⁹² AL, p. 143.

¹⁹³ Idem, p. 171.

¹⁹⁴ Idem, p. 196.

urgentemente de um repouso. Se sua explosão não acontece, apesar de estar, na metade do romance, prestes a precipitar-se, é porque consegue evitá-la recorrendo às drogas e ao diário, cujo efeito terapêutico é afinal reconhecido pela própria Emília, quando esta sugere ao marido que influencie o filho a praticar o mesmo tipo de “descarga psíquica”.

Mas Lamartine não conta com esse derivativo. Sua crise se desenha, aos 21 anos de idade, à sombra do dismantelamento da figura paterna. Nos registros do diário de Espártaco, o primeiro prenúncio de que a inconsistência ideológica da família se reflete no espírito do do filho é a bizarra convergência do gosto de Lamartine pela arte moderna com uma veemente defesa do culto à Virgem Maria. Furioso, o moço discute à mesa com o tio Danton e, repudiando o “falso espírito científico” deste, suas críticas acabam por resvalar no pai, que muito timidamente intervém para serenar os ânimos. Essa passagem do diário termina com a observação consternada de que Lamartine estava “profundamente possuído da idéia religiosa”, o que “nos há de separar sempre, e cada vez mais”.¹⁹⁶

A referida fala de Anita de que o irmão procuraria a Graça de Deus “pela abjeção” é um óbvio anúncio do surto psicótico (tal como os psiquiatras tacharão a crise) de Lamartine, que lê poetas franceses modernos e passa a interessar-se por discos voadores. O pai registra um diálogo entre ambos a respeito de “problemas do Além-túmulo”, numa aparente concessão de seu “velho materialismo” aos interesses ideológicos do filho. Lamartine passa a ler e escrever madrugada afora e acaba por anunciar a disposição de criar uma peça de teatro “nova”, ou seja, original. A mãe imagina que tanta atividade mental vai “desentupir-lhe a mente”, enquanto o pai começa a irritar-se com o filho, cujos “excessos já estão se tornando intoleráveis”.¹⁹⁷ O afloramento da irritação com o filho é repentino, pois Espártaco não se refere dessa maneira, anteriormente, ao comportamento de Lamartine. O diário registra, nessa parte, a opinião de que ele “não está bem da cabeça”.¹⁹⁸

A viagem de instrução de Lamartine como marinheiro é um ponto cego nas memórias do pai. Às vésperas do embarque, o filho parece recuperado de seus destemperos, mas não o suficiente para que Espártaco deixe de referir-se a ele como “alma acinzentada pelos mais descontraídos pensamentos, deste mundo e do outro...”.¹⁹⁹ É perturbador, para o pai, que em seu retorno o filho prefira falar das “não-ocorrências” de sua viagem a relatar a experiência em si. Lamartine já tem pronta sua peça de teatro, que lê para os amigos, deixando Espártaco despeitado por não ter “merecido

¹⁹⁵ Idem, p. 274.

¹⁹⁶ Idem, 91-92.

¹⁹⁷ Idem, p. 83.

¹⁹⁸ Idem, p. 61.

a honra das primícias”. A relação entre ambos é cordial, mas deixa notar um certo esfriamento da parte do filho; Lamartine classifica o sentimentalismo do pai como “bobagens” e parece empenhado em fazer-se mentalmente independente. Algo novo parece ter ocorrido na viagem de instrução, pois ele revela a Espártaco estar com “complicações no membro”, embora garanta não se tratar de doença venérea. O pai acha o comportamento do filho “hostil” e ilógico, irritando-se também com o desleixo de Lamartine em relação a suas obrigações profissionais. No entanto, este continua trabalhando noite adentro em seus projetos literários. De qualquer modo, a viagem traz a Lamartine uma indisposição com o pai, como se o rapaz tivesse tomado consciência da relação de sua crise com a fragilidade do paradigma paterno. Curiosamente, é Espártaco quem manifesta uma espécie de orfandade, queixando-se do esfriamento afetivo do filho e perguntando-se, diante do aspecto taciturno deste durante o almoço, se não seria a manifestação de um “complexo de superioridade”. O pai não mais consegue reconhecer algo que havia intuído tempos atrás: a iminência do surto de Lamartine, agora já pensando em novamente sair de casa e que, depois de uma viagem a Ouro Preto, rompe com a namorada e perde a bolsa de estudos da CAPES. O filho é, mais do que nunca, incompreendido pelos pais: a mãe não se conforma com sua decisão de procurar um apartamento para morar sozinho – “Já errou uma vez! Não é justo que insista no erro!” –, com o que concorda Espártaco, sintetizando a incompreensão no comentário: “Dir-se-ia possuído de um “espírito mau”. A gente acaba acreditando nessas bobagens.”

Entrementes, Lamartine está lendo *A Gaia Ciência* e só pensa em seus projetos literários. Raspa a cabeça e passa a pedir dinheiro ao pai, ao qual também sugere leituras. Referindo-se à reaproximação entre ambos – aparentemente ditada pela fragilidade econômica do filho –, Espártaco registra a “recuperação” deste, para logo depois referir-se à sua “mocidade bombardeada” e reclamar que Lamartine “nunca mais mostrou o mínimo interesse” pelo pai. O filho (no dizer do pai, “saturado de leituras”) abandona a faculdade, o que Espártaco define como o “epílogo natural dos relaxamentos progressivos” devidos talvez à “influência nefasta dos amigos”.²⁰⁰

Enquanto o pai faz um julgamento cada vez mais moralista da crise de Lamartine, este lê um livro a respeito de Nietzsche (como pôde ter escapado a Espártaco o significado desse interesse pelo filósofo?) e faz planos de estudar russo e alemão. As evidências da crise afloram sem disfarce quando ele imagina estar ficando invisível. Pouco depois o diário do pai registra o episódio em que Lamartine,

¹⁹⁹ Idem, p. 109.

²⁰⁰ Idem, p. 203.

ostentando uma recente “magreza anormal”, exhibe-se na “estranha ginástica” que aparenta ter algo de exercício ascético:

(...) o corpo, verdadeiramente petrificado, equilibrava-se sobre um ponto cuja realidade parecia ser apenas geométrica – a porçãozinha infinitésima da nádega que tocava o braço de uma das poltronas; (...) entre o tronco inclinado para trás e as pernas esticadas para cima ocorriam movimentos oscilatórios quase imperceptíveis mas que não cessavam nunca, ora numa ora noutra direção, de uma regularidade automática, perfeita.²⁰¹

A reação de Lamartine ao perceber a presença do pai foi exhibir-se em estado de beatitude mística, que Espártaco especula se não seria provocado por algum remédio. O filho lhe diz que nunca se havia sentido tão bem e que tudo estava claro em seu espírito. A partir dessa passagem a crise de Lamartine se acelera. Primeiro ele resolve batizar-se, ao que se resigna o anticlericalismo paterno; depois, anuncia que não sairá mais de casa e que se casará com Cléo, embora tenha parecido estar envolvido com Alice, relação que desagradava a Espártaco. Este passa a chamar Cléo de “noivinha”, mas comete o erro de insinuar ao filho que tivera grande participação no reatamento entre os namorados. Lamartine, que conseguira emprego no Instituto de Documentação, anuncia que deixará esse trabalho medíocre, pois sente que pode escrever “grandes coisas”. Produz um poema chamado “Balada do Crucificado”, ao qual considera a “reabilitação de Nietzsche”. No mesmo dia, compõe mais duas baladas; como passa a noite fora, seu pai vai ao quarto em desordem e lê os poemas, achando-os bons mas “errados” do ponto de vista ideológico. Sobrevém, então, o “desfecho da crise em que debatia o nosso filho há tanto tempo”, o ato de nudismo na praia, inspirado, segundo Espártaco, por um filme sueco visto na véspera. Lamartine jogara-se nu ao mar, sendo recolhido, ao sair, por uma rádio-patrolha. Tirado da cadeia pelo cunhado, é levado aos pais já em pleno surto:

Com uma expressão que nunca poderá sair da nossa retina enquanto vivermos, expressão *abobalhada*, profundamente abatida e triste, com um sorriso estúpido indescritível, só me pareceu ver, à minha frente, um psicopata inteiramente desligado da realidade.²⁰²

O filho, “entre gracejos e entonações sérias”, declarava ter morrido e estar muito feliz, pois era o Cristo e poderia proporcionar a todos a mesma libertação. À chegada do médico, segue-se a internação no Sanatório Três Cruzes – inteiramente à revelia de Espártaco, que vê mais uma vez reafirmada a sua insignificância como chefe da família. Todos prognosticam uma recuperação rápida para o paciente, mas já no segundo dia o psiquiatra Philips não telefona para informar o estado de

²⁰¹ Idem, p. 217.

²⁰² Idem, p. 229.

Lamartine. Membros da família procuram animar os pais narrando casos espetaculares de curas psiquiátricas, uma delas pelo emprego de eletrochoques.

A arqueologia dos papéis de Lamartine, feita pela mãe, “bem mais corajosa do que eu”, traz à luz o projeto de um trabalho chamado “A Barca de Dionisos”, que mostra o quanto a leitura de Nietzsche vinha influenciando no espírito do rapaz.

Quando Philips telefona dizendo que o tratamento havia sido iniciado e confirma o otimismo a respeito da cura, inicia-se a crônica das agruras de Lamartine no hospício, que, é claro, mais do que qualquer outro trecho do diário, deve ser lida em paralelo com a primeira parte do romance. As notas de Espártaco revelarão crescente desconfiança a respeito da instituição psiquiátrica, opondo-o mais uma vez a Emília, que sempre apoiará cegamente o tipo de tratamento recebido pelo filho e passa a ler livros de psicologia na tentativa de entender o problema. Também o encargo de pagar os custos da internação aumentará as angústias do memorialista, sempre às voltas com um apertado orçamento e vivendo solitariamente esse drama.

A experiência de Lamartine no hospício é relatada agora pelo pai, e essa nova posição narrativa esclarece e completa as mensagens do falso Ricardinho. Vê o Lamartine que o filho obviamente não poderia ver, e focaliza o hospício do esclarecedor ângulo de quem a princípio acreditava na psiquiatria. Como nos casos mais comuns desse tipo de internação, a família começa por sofrer com a falta de uma informação segura a respeito do estado do rapaz, ficando na dependência da boa vontade do psiquiatra.

O sofrimento intenso demonstrado por Espártaco expõe o quanto de solidariedade há, apesar do distanciamento criado pelo drama edípico incompleto, entre essas duas vítimas do consenso social, esse pai e esse filho excêntricos cada qual a seu modo, o segundo procurando encontrar-se, tanto quanto o primeiro, por meio da escrita. Essa identidade espiritual, que é a própria matéria do romance, não permite a Espártaco dormir tranqüilo, imaginando que o filho, por falta de confiança no médico, não colaboraria com o tratamento. Ela chega a estender-se ao plano físico, quando o pai relata quase ter desmaiado no trabalho, comentando com decepção que em casa só o genro se interessara pelo caso, pois “há preocupações maiores, no momento”.²⁰³

Mas o afeto paternal não exclui a antiga incompreensão, e aqui está ele reclamando da demora de Philips em iniciar o tratamento com os eletrochoques que tanto terror trariam a Lamartine:

Não gosto, entretanto, de saber que ele ainda não iniciou os choques, porque os médicos temem que lhe tirem a memória, modificando-lhe muito a personalidade. Deve haver um equívoco nisso. A

²⁰³ Idem, p. 238.

personalidade tem de ser modificada. O tratamento o exige. Tudo está em saber controlar as modificações, orientando-as.²⁰⁴

É fácil ver o que o recente nietzscheano pensaria disso, à luz de seu mestre, que propôs

a grande questão de saber se podemos *dispensar* a doença, mesmo para desenvolver a nossa virtude, se nomeadamente, a nossa sede de conhecer, e de nos conhecermos a nós próprios, não tem necessidade da nossa alma doente tanto como da nossa alma saudável, em resumo, se querer exclusivamente a nossa saúde não será um preconceito, uma covardia e talvez um resto de barbárie mais subtil e do espírito mais retrógrado.²⁰⁵

Depois do encontro com Ricardinho, Espártaco registra em seu diário uma versão abreviada do conteúdo da primeira “mensagem” do Pavilhão dos Tranqüilos. É um recurso comum nas obras de Sussekind, por sinal, essa repetição resumida de episódios já narrados. A técnica aparece tanto em *O que Pensam Vocês que Ele Fez* como em *O Autor Mente Muito*. Compare-se, a propósito, a descrição do “Castelo” contida na primeira parte do romance²⁰⁶ com esta, elaborada pelo memorialista a partir da fala de Ricardinho considerada um “primor de ironia”:

No “Castelo” a disciplina nunca fez parte, as regras para o pessoal trancado lá em cima são outras. Dorme na hora que quiser, se não tem vontade de comer não come, quer gritar grita, não quer responder não responde, quer morrer... bem, aparentemente eles quase que deixam, porque a intenção dos terapeutas, nessa primeira etapa do tratamento, é fazer o freguês gastar a corda toda, ir ao fim das forças e reduzir-se a zero por sua própria iniciativa (de parte da Casa, somente a ajudazinha do eletrochoque, que é para acelerar o processo).²⁰⁷

A ironia de Ricardinho vai mais longe do que Espártaco pode suspeitar. Sua designação do hospício como Casa parece insinuar que a instituição psiquiátrica é uma versão ampliada do ambiente doméstico da família M., a que o próprio patriarca falhado já se referira como “casa de loucos”.

Como essa indução da loucura lembra tão de perto a terapêutica bacamartiana, não será totalmente por acaso que, em visita a Lamartine, Espártaco ouvirá do filho a seguinte resposta ao questionar sua paixão por Inês, uma “psicopata”: “– Não é! É tão psicopata como eu! Nós dois não temos nada! São cismas, só, dos médicos! Puro caso de ficção, mais um para ilustrar a galeria do “Alienista” de Machado de Assis...”²⁰⁸

O “sarcasmo antipsiquiátrico” notado por Hélio Pellegrino é, então, algo mais: é uma crítica contundente do hospício, completada pelo espelhamento entre essa parte do diário e as mensagens do

²⁰⁴ Idem, p. 244.

²⁰⁵ NIETZSCHE (1987), p. 142.

²⁰⁶ AL, P. 33.

²⁰⁷ AL, p. 241.

falso Ricardinho. Tal crítica explicita-se paulatinamente por meio da voz de Espártaco, que já na primeira visita ao filho fica desconfiado em relação ao Sanatório Três Cruzes; pelo fato de o filho mostrar-se receoso “como se tivesse medo de comprometer-se” ao relatar-lhe que tivera visões e não poderia escrever no ambiente do hospício, o memorialista comenta: “Não me agrada pensar que Lamartine possa estar com medo do que quer que seja.” Essa desconfiança, claro, é rechaçada por Emília que “acha que estou imaginando coisas”.²⁰⁹

Espártaco registra uma notícia “assustadora” que lhe dá a dimensão da exploração de que se tornara vítima: terá de endividar-se para fazer frente a mais despesas, porque o “tratamento” (as aspas existem no texto do diário), que Philips prometera não cobrar, agora seria devido não mais ao médico e sim ao sanatório. A falta de palavra do médico logo atingirá sua credibilidade como profissional, notando o memorialista que Philips tem “a preocupação evidente de se mostrar senhor do assunto”, com o que algumas vezes “encaroça muito” sua explicação do caso de Lamartine. Emília, cristã-nova do credo psiquiátrico, não pensa assim, e o marido segue solitário em seu drama. A esta altura, Espártaco registra ter sido seu filho diagnosticado como esquizofrênico. E acredita cada vez menos em Philips, como mostra seu desabafo de que os médicos “metem na cabeça umas tantas noções esquemáticas a propósito de ‘doenças’ e substituem a observação fiel, leal, honesta, dos doentes, pelos bonecos pré-fabricados que a sua imaginação decreta”. Não poderia ser mais clara a adesão do memorialista à antipsiquiatria. É notável a convergência entre essa opinião de Espártaco e o julgamento Lima Barreto faz, em *Cemitério dos Vivos*, do psiquiatra Henrique Roxo: “Ele me parece um desses médicos brasileiros imbuídos de uma certeza de sua arte (...) Acho-o muito livresco (...) Lê os livros da Europa, dos Estados Unidos, talvez; mas não lê a natureza.”

Roxo, por sinal, é mencionado em *Armadilha para Lamartine* como personagem cuja casa é freqüentada por Philips. Não será apenas um dado autobiográfico incluído no romance pelo escritor, provavelmente, essa menção ao decano da psiquiatria brasileira. Parece que ela deve ser considerada, isso sim, como uma pista de que Carlos Sussekind, cujo pai figura entre os correspondentes de Lima Barreto, tenha lido a obra barretiana e, embora optando por uma linha diversa de elaboração da experiência como interno de hospício, deva ter considerado o retrato da instituição por Lima como

²⁰⁸ Idem, p. 286.

²⁰⁹ Idem, P. 255.

referência importante²¹⁰. Se se lembrar que *O Alienista* é mencionado duas vezes no romance de Sussekind, ganha mais substância a idéia de que a tematização da instituição psiquiátrica como espaço de opressão constitui uma espécie de linhagem à parte no contexto da ficção brasileira. Quer-se dizer, com isso, que a constatação desse caráter opressivo do hospício, no caso de Sussekind, é uma experiência mediada pela tradição ficcional desde Machado de Assis, e que essa mediação é um dos elementos que explicam a convergência temática dos romances de Sussekind, Pompeu e Sant'Anna – para além das motivações autobiográficas dos dois primeiros.

Ao visitar Lamartine depois das sessões de eletrochoque, o pai já está mais do que indisposto com a psiquiatria. O filho lhe parece bem, mas “saturado” da vida no sanatório, e queixa-se da “selvageria” do tratamento e das seqüelas deixadas pela eletroterapia, especialmente da “perda sensível da memória, o que ele considera um atentado contra a sua inteligência, contra toda a sua personalidade”. Lamartine anuncia que fugirá do hospício se não tiver alta logo e o pai retorna a casa com a impressão de que ele não tivera qualquer delírio, “nós é que lhe atribuímos um procedimento delirante”.²¹¹

Mas o tratamento ainda está pela metade, e Philips anuncia que Lamartine ficará no hospício pelo menos mais 15 dias. Esse anúncio desorienta o memorialista, pois o médico também diz a Emília que os choques farão cada vez mais bem ao paciente, depois de ter antes dito “precisamente o oposto”. Em nova visita, Espártaco encontra o filho já sem idéias religiosas, parecendo-lhe “magnífico”, porém cada vez mais “cheio” do sanatório. A novidade é que Lamartine se revela apaixonado pela interna chamada Inês; continua, no entanto, a receber visitas da namorada Cléo.

De passagem, o diário registra que Ricardinho está no Castelo há varios dias. Espártaco não chega a aventar a idéia, mas a transferência para o Pavilhão dos Agitados não seria devida às informações prestadas ao pai do colega? É assim que aparecem nessas notas de Espártaco as informações sobre o hospício: sem descrevê-lo propriamente, passam cumulativamente a idéia de um lugar opressivo disfarçado de espaço terapêutico. E, afinal, essa é a última menção a Ricardinho. Não será seu desaparecimento uma informação em si, nessa trama romanesca cheia de sutilezas?

Convencido de que a convivência com loucos pode fazer mal a seu filho, Espártaco delibera tirar Lamartine dali o mais rápido possível. Seu estado de espírito parece perfeitamente sintonizado

²¹⁰ O mencionado panfleto de Carlos Sussekind de Mendonça contra o esporte foi dedicado a Lima Barreto. O primeiro era estudante de Direito e editor da revista *A Época*. Correspondeu-se com Lima até a morte deste, designando-se como “teu devotado discípulo”. Cf. Lima Barreto, *Correspondência*. São Paulo, Brasiliense, 1961, 2^a ed., tomo II, pp. 177-184.

²¹¹ *AL*, 270.

com a irritação do filho: este já se encontra “ultrachateado” por continuar internado, o que faz o pai deixar o hospício “num estado de espírito deplorável” para depois saber, por meio das visitas que chegavam naquele momento, que o “querido ausente” havia melhorado “fantasticamente” depois da sua saída. “Era eu que o estava aborrecendo, por certo...” – comenta.²¹²

Os dias que antecedem a saída do hospício prenunciam uma nova fase de conflitos entre pai e filho. Lamartine tem permissão para visitar a família e janta com Cléo (apesar de estar cada vez mais envolvido com Inês, como sabe o pai), queixando-se por ter de voltar ao sanatório. Quando os médicos o deixam passar dois dias em casa, promove uma “função” com os amigos, daquelas que faziam o irritado Espártaco reclamar que seu apartamento estava virando uma pensão. Um comentário do pai atualiza a velha ambigüidade das relações entre ambos:

(...) Ainda, pela noite adentro, a “função” continua. Música. Filosofia. Poesia. Tudo! Às 10 horas, intervimos, exigindo interrupção até amanhã. Felizmente, somos atendidos. Mas o homenzinho se irrita com o que chama a nossa “solicitude exagerada”. Talvez tenha razão. Trataremos, no futuro, de nos corrigir.²¹³

Enquanto um Lamartine renovadamente empolgado com a literatura datilografa seus poemas, o pai, esforçando-se para reintegrá-lo à vida doméstica, compra-lhe de presente uma biografia de Nietzsche e um livro a respeito de São João da Cruz, ressaltando que só os entregará “se me convencer de suas boas disposições quando deixar o sanatório”.

A internação do protagonista no Sanatório Três Cruzes segue-se ao momento mais agudo de uma crise que se vinha desenhando havia tempos e grandemente implicada na problemática relação com o pai. Não por acaso, o surto do filho acontece no momento em que se delineia um iminente confronto com a autoridade paterna crescentemente desinvestida. Da saída de casa a fim de encontrar-se consigo mesmo ao retorno ocasional, em que se firma sua opção pelo ofício literário – assumindo Lamartine abertamente a vocação enrustida pelo pai –, passando pelo serviço militar, o périplo da crise parece ir de um afastamento real de Espártaco a um retorno simbólico à convivência deste: a assunção da escrita como forma de estar no mundo. Aqui, as mensagens e os trechos “telepáticos” do diário têm função privilegiada. O viés da análise parece, pois, conduzir quase obrigatoriamente ao arquétipo-mestre da psicanálise.

²¹² AL, 278-279.

²¹³ AL, 285,

A viagem de instrução marca uma atitude mais afirmativa de Lamartine e ocorre em meio a sua “conversão” à filosofia de Nietzsche, na qual, ainda sem abandonar suas tendências místicas, o protagonista parece encontrar um caminho libertador de sua individualidade. A leitura de *A Gaia Ciência* parece catalisar a adoção de uma atitude em essência oposta à expectativa familiar: Lamartine abandona a faculdade e o trabalho para dedicar-se à literatura, elegendo a via artística como busca da verdade, contornando o caminho da “normalidade” tão associado ao bloqueio de suas energias pelo ambiente da Casa. Afinal, na aparência a sua é uma família mais do que normal, conquanto uma expedição a seus porões (é o que nos proporciona o diário de Espártaco) mostre quanto desequilíbrio essa normalidade mascara.

A crônica da estada de Lamartine no hospício mostra que esse período pouco ou nenhum proveito lhe trouxe, já que em seu retorno à casa dos pais o protagonista retoma as “tertúlias filosóficas” em companhia do amigo Albino, que tanto vinham irritando Espártaco. Portanto, volta ao mesmo contexto existencialmente asfíxiante no qual incubara seu surto. Se é permissível fazer uma projeção de sua vida futura, tudo indica que seu desajustamento social tende a acentuar-se, na medida em que a relação com o pai continua mal resolvida e, enquanto a erosão da autoridade paterna continuará desmantelando-o e tornando-o cada vez mais enclacrado no espaço textual do diário, Espártaco provavelmente se tornará menos tolerante com a “vagabundagem” do filho. Aqui está mais uma contradição da desbaratada figura paterna: na mesma medida em que é capaz de valorizar as aptidões literárias do filho, embora às vezes fazendo-lhe restrições ideológicas, o pai não pode suportar a improdutividade de Lamartine no campo especificamente econômico, até porque sua renúncia aos próprios pendores literários em nome do papel de *pater familias* o levou a uma situação financeira incapaz de suportar indefinidamente um dependente tão crescido. O período no hospício, portanto, não contribui para resolver o conflito de Lamartine. A falta de enquadramento no mundo produtivo, nas expectativas que uma família burguesa cria a respeito de seus rebentos machos, materializa-se na opção literária, que não parece sofrer qualquer alteração durante a internação.

Se pelo ângulo existencial de Lamartine – mostra-nos o falso Ricardinho – o hospício significa opressão física e psicológica, do ponto de vista de Espártaco a opressão é política e econômica, numa extensão de suas agruras domésticas esmiuçadas no diário. Política, porque ele logo intui o caráter autoritário e a mistificação do discurso psiquiátrico; econômica, porque endivida-se muito além de sua capacidade a fim de custear o tratamento do filho. Mas as posições se tocam, revelando mais uma vez a solidariedade pática que subsiste a toda incompreensão entre pai e filho. Assim, Lamartine, em seus

primeiros dias de hospício, preocupa-se com o custo de sua estada na instituição, e o pai, em visita ao filho, chega a imaginar que um dos psiquiatras o estivesse olhando como a um louco²¹⁴.

Ainda em relação a Espártaco, as notas de seu diário referentes a fatos políticos explicitam uma amplificação da crise: de Lamartine para a família, desta para o hospício e deste para o país. É como se o relato político pulverizado em meio à crônica familiar estivesse perguntando: como poderia alguém viver equilibradamente naquele momento de tanta indecisão na história do Brasil? Se o confuso paradigma paterno gera indecisão em Lamartine, as notas de Espártaco remetem sua crise à situação de encruzilhada histórica vivida pelo país em meados dos anos 50: uma sociedade entre a modernização e o tradicionalismo autoritário. Elas nos mostram a Igreja e os estamentos economicamente privilegiados da sociedade pendendo para posições antidemocráticas que, no entanto, implicavam naquele contexto um projeto de modernização forçada em alinhamento com os interesses políticos e econômicos norte-americanos. Uma situação, portanto, de esquizofrenia política que o regime militar de 64 potencializaria, com sua mistura de modernização econômica e extremo conservadorismo social, essencialmente contraditória em relação ao declarado modelo norte-americano.

Talvez nesse ponto se possa vislucrar o espírito da época no romance de Carlos Sussekind, explicando sua notável convergência formal e temática com grande parte da ficção escrita no Brasil naqueles meados da década de 70 e não apenas com os livros de Renato Pompeu e Sérgio San'Anna ambientados no hospício. À realidade coletiva por demais complexa, sua ficção também oferece como solução estética o isolamento no micromundo do hospício – embora, como já ficou dito, aqui o principal hospício seja a família – onde a repressão se torna mais nítida. Nesse aspecto, é significativo o recurso de Lamartine e seus colegas ao jornal manuscrito para criticar as autoridades psiquiátricas. Não é essencial à discussão aqui proposta se o autor pretendeu fazer alegoria no plano geral do romance, mas, sendo incontestável que *O Ataque* procede alegoricamente em suas sátiras aos médicos, talvez não seja absurdo remeter o jornalzinho ao contexto político dos anos 70, uma vez que a atitude da direção do hospício é abertamente autoritária. Deve-se considerar que, como enfatiza a maioria dos estudos sobre a ficção do período, a alegoria política foi um expediente privilegiado para evitar problemas com a censura e a repressão. E o que dizer da jurisprudência do relato machadiano duas vezes citado em *Armadilha para Lamartine*? A hipótese de uma alegorização da ditadura também

²¹⁴ Essa passagem aparece transcrita, segundo “Carlos & Carlos Sussekind”, como tendo sido rasurada pelo memorialista duas vezes, indeciso entre as expressões “um doido” e “um dos doidos” (p. 298).

passa pelo recurso massivo ao eletrochoque pelo aparato repressivo a partir do AI-5. A primeira das “Duas Mensagens do Pavilhão dos Tranqüilos” deixa claro que o hospício compartilhava com o regime militar esse recurso.

A intencionalidade da crítica à instituição psiquiátrica é transparente, mas a vinculação entre hospício e ditadura militar é bem mais problemática em *Armadilha para Lamartine*. No mínimo, será bastante refratada pela ambientação histórica, fixada em período dez anos anterior ao golpe. E, se também é verdade que, em *O que Pensam Vocês que Ele Fez* e *O Autor Mente Muito*, há passagens que vinculam o projeto literário de Sussekind a uma crítica do regime militar instaurado em 1964, a posição dessas passagens nos enredos não lhes confere grande relevo. Não obstante, alguns elementos do romance permitem associações com a época em que ele foi escrito. Os nomes de dois psiquiatras do Sanatório Três Cruzes, por exemplo, podem referir-se à inspiração do golpe de 64 pelos interesses estrangeiros no Brasil. Um deles se chama Philips, como uma das mais importantes empresas transnacionais instaladas no país (por duas vezes hospício é chamado “Philips & Cia”); o outro é um dos proprietários da clínica, Gordon, que tem o mesmo sobrenome do embaixador dos Estados Unidos tido como linha auxiliar da estrutura golpista. Esse apoio norte-americano aos militares que depuseram João Goulart, tantas vezes negado, agora é assumido pelo próprio Lincoln Gordon em seu recente livro a respeito do Brasil.²¹⁵

É importante considerar, ainda, que as forças políticas responsáveis pela derrubada de Goulart são fundamentalmente as mesmas criticadas à exaustão por Espártaco M. em seu diário. Se o panorama político tinha mudado em suas componentes circunstanciais, estruturalmente os subterrâneos do golpe eram parecidíssimos com as investidas anteriores da direita radical contra o populismo, desde a campanha que levou à morte de Getúlio Vargas até a tentativa de impedir a posse de Juscelino. Os historiadores do período abordam essa continuidade:

Daí por diante o nacionalismo se transforma na bandeira de luta que passa a definir e a dividir os dois grupos em choque: de um lado os nacionalistas, que se opõem ao imperialismo e à entrega do petróleo aos americanos e de outro os “entreguistas”. E a palavra nacionalismo, para esse grupo, passa a ser subversiva.²¹⁶

²¹⁵ No capítulo suplementar à versão brasileira de seu livro *A Segunda Chance do Brasil*, Gordon publica a íntegra de um telegrama em instruíu seu governo sobre “preparativos para a eventual assistência militar aos que ficassem do nosso lado em uma guerra civil”. São Paulo, Senac, 2002, 2ª ed., pp. 315-370.

²¹⁶ BASBAUM, L. (1981), p. 211.

No mundo administrado não há lugar para indivíduos dotados da inquietude do pensamento. O cinzento homem burguês não pode conter o artista ávido de conhecer o mundo, já afirmava Nietzsche no livro que tanto contribui para a manifestação da loucura de Lamartine:

Como é que, diante de tais visões, como é que, com esta terrível fome de saber, com estes repentinos apetites da consciência, seríamos capazes de nos satisfazer (...) com o *homem actual*? (...) Vamos atrás de um ideal muito diferente, um ideal prodigioso, tentador, pleno de perigos (...) ideal que coloca a alma numa curva de seu destino, ideal que põe o ponteiro a andar e a iniciar a tragédia...²¹⁷

Octavio Paz, no elogio da poesia que é seu livro *O Arco e a Lira*, esclarece os motivos da incompatibilidade entre a atividade poética, que a seu ver engloba o romance moderno, e a cosmovisão burguesa. Segundo Paz, a fantasia necessária à criação, como o sonho, é uma das atividades que “alteram sem possível compensação a economia do espírito e turvam o discernimento”, o que, aos olhos da burguesia, torna o poeta “um *clown* inofensivo – embora dispendioso – ou um louco e um criminoso em potencial”. Os poetas malditos, acrescenta Paz, não foram inventados pelo Romantismo, mas “são o fruto de uma sociedade que expulsa aquilo que não pode assimilar”, transformando-os em vagabundos ou parasitas.²¹⁸

Embora incapazes de reconhecer-se, as crises de pai e filho identificam-se nesse ponto: vítimas do consenso social (do qual o primeiro é um agente mais do que relutante), atribuem à vida simbólica um valor que não é admissível na sociedade de consumo – exceto se mediado pelo próprio consumo, via indústria cultural. A revolta de Espártaco, de cujo passado comunista subsiste uma atitude de permanente questionamento político, confina-se ao diário por não encontrar lugar no espaço social que ocupa, funcionário que é de um Estado autoritário indeciso frente à demanda modernizadora. O desarranjo ideológico da família expressa microcosmicamente a falta de rumo do país. E, se existe algo que mudou daquele contexto histórico para o outro, em que *Armadilha para Lamartine* foi escrito, é que nessas duas décadas o lugar do indivíduo crítico se tornou ainda mais restrito ao âmbito de uma atividade crescentemente identificada com certo grau de desassossego que, frente às exigências de acomodação e familiarização do mundo administrado, será frequentemente visto com desconfiança. Lamartine, em sua ousadia de inspiração nietzscheana, parece disposto a seguir o caminho perigoso da lucidez. Mas quem garante que ele não acabará enclausurado como o pai, já que não consegue libertar-se de seu Édipo incompleto?

²¹⁷ NIETZSCHE (1984), pp. 297-298.

²¹⁸ PAZ, O. (1982), pp. 283-284.

Armadilha para Lamartine é um conjunto composto de dois subconjuntos, as “Duas Mensagens do Pavilhão dos Tranqüilos” e o “Diário da Varandola-Gabinete”, por sua vez divididos em partes ainda menores. A passagem do protagonista pelo hospício é justamente a área de intersecção entre os dois subconjuntos; é a única parte do relato narrada por duas perspectivas diferentes. Portanto, os episódios ocorridos no Sanatório Três Cruzes formam, superpostas a narração de Espártaco M. e a do falso Ricardinho, a área ficcional mais densa. Isso ocorre porque, além de trazer à luz de maneira dramática a crise existencial do filho, a passagem pelo hospício explicita no plano da vida concreta da família M. o drama histórico a ela subjacente. Sendo assim, o hospício está no meio do caminho entre a crise familiar e a crise histórica. É esclarecedor que, nas relações internas do hospício, Lamartine exerça um papel afirmativo não desempenhado em casa e encaminhe-se para uma espécie de liderança dos internos, já que se destaca como “artista” (músico-assobiador e escritor-telepata) e integra o núcleo contestador da autoridade. Parece que no micromundo do hospício se desvenda para o protagonista a oportunidade de individualizar-se. Mas, ao mesmo tempo, sua atividade “telepática” expõe a persistência da identificação com Espártaco por meio da atividade textual, duplicando uma dependência denunciada pela própria substância autobiográfica do romance.

O fato de o diário do pai ocupar a maior parte da estrutura narrativa reflete essa espécie de subordinação: o texto onívoro de Espártaco vai incorporar a atividade literária do filho, que, a bem dizer, pertencia-lhe desde o princípio. Significativamente, os poemas de Lamartine, que expressam sua encruzilhada existencial entre misticismo e arte, serão a única parte do diário que realmente lhe pertencem, destacando-se, até pelo fato de serem escritos em verso, em meio à relativa homogeneidade da escrita paterna.

Mas o texto de Espártaco também é a história desmascarando a ideologia camuflada pelo cotidiano. A incoerência de suas posições ideológicas e a falta de lastro da vida familiar recebem luz do vaivém da história brasileira: ali se revela um Estado ao mesmo tempo aspirando à modernização econômica e reticente em face da modernização política (no caso, representada por Juscelino) – por sua vez, carregada de ambigüidade, já que grandemente vinculada à herança getulista. Essa ambigüidade reflete-se totalmente nas idéias de Espártaco, que tem simpatias pelo comunismo mas acha “absurdo” a empregada tirar férias; que timidamente se exerce como autoridade repressora em relação ao filho, mas é incapaz de aceitar-lhe a independência ideológica, deixando tal identificação incompleta com o papel de pai mascarar-se em sentimentalismo.

A confusão mental do pai se disfarça refugiando-se no diário; a de Lamartine vem à tona em ondas, até a manifestação espetacular do ato de nudismo. A energia que não encontra expressão adequada no misticismo acaba, de certa maneira, trilhando o caminho da “Graça pela abjeção” previsto pela irmã. Onde mais poderia acabar alguém que se balança entre o Cristo e Nietzsche, entre a Virgem e a pintura moderna?

Talvez se pudesse, com um pouco de exagero, chamar a estada no hospício de “a paixão segundo Lamartine”. Mesmo porque, em seu périplo fora da Casa (o ambiente familiar), de certa maneira o filho substitui Espártaco, também asfixiado pelo tipo de vida que leva. Só as razões são diferentes, porque cada qual está em um extremo do drama edípico. Mas a crise é a mesma e tal é o fundamento da convergência dos textos de Lamartine e Espártaco no episódio do hospício. Enquanto o filho tem sua morte simbólica, descendo à “mansão dos mortos” (ou ao “cemitério dos vivos”), o pai ao mesmo tempo tem um estranho sonho com a própria morte, em mais uma projeção de sua identidade pática com Lamartine. Suas mortes simbólicas são, por assim dizer, simétricas: o filho “morto” antes mesmo de viver, pela falta de rumo na vida; o pai, “morto” por não ter encontrado o rumo depois de tanto viver.

O pêndulo que é a alma de Espártaco, em sua constante indecisão e insatisfação, seria uma estranha vitória de Édipo: não há, em verdade, Laio. Mas, não o havendo, como tornar-se indivíduo, a quem querer assassinar? Ou: existe Laio, mas ele é um texto e, portanto, derrotá-lo passa por conquistar o instrumento da escrita. Inicialmente desorientado pela imaterialidade dessa tirania, Lamartine foge. Mas a ausência não lhe traz clareza. Cada vez mais confuso, aceita o batismo católico enquanto lê Nietzsche, o qual em *A Gaia Ciência* grita que “não se é impunemente filho de seu pai”²¹⁹.

O misticismo, para o protagonista, talvez seja um princípio de subversão da “hipertrofia” racional do pai. Nietzsche, paradoxalmente, oferece o caminho: a loucura é a maior das subversões. Teria Édipo finalmente encontrado a imagem inteira do pai? No hospício, pelo menos, a repressão virá sem subterfúgios. E talvez por isso o protesto do filho finalmente encontre voz, por meio da colaboração em *O Ataque*.

Espártaco se restringe cada vez mais ao texto; o pai é pura memória, renuncia à existência para permanecer vivo no papel. Mais uma vez, o espelhamento: a grande queixa de Lamartine contra o eletrochoque é o risco de perder a memória. O hospício, nesse caso, se parece muito com a ditadura

²¹⁹ P. 242.

militar, que com sua gestão da censura e da criação de uma nova realidade simbólica por meio da indústria cultural, logrou apagar boa parte da memória nacional. Assim como cancela a memória, o sanatório é um sistema fechado cuja denúncia implica o castigo. E esse castigo é o eletrochoque, assassino da memória. Mas onde foi parar Ricardinho? Também o sumiço inexplicado de alguns subversivos faz parte do *modus operandi* da instituição, cujos médicos “baixam o pau” naqueles que rompem o acordo da informação tutelada?

Enfim, se se procurar indícios da identificação ficcional entre hospício e ditadura militar, acabarão sendo encontrados muitos. Mas em *Armadilha para Lamartine*, como em *A Lua Vem da Ásia*, o que está em questão é um conceito mais amplo de ordem ditatorial, plantado no imaginário do século XX e cujo arquétipo é o terror nazista. Talvez seja o caso de afirmar que a ditadura brasileira é entrevista no romance apenas como mais uma manifestação dos automatismos lógicos tendentes a petrificar-se em estruturas autoritárias. Afinal, a partir de determinado ponto na história dessas distopias, o mostrego impessoal do Sistema passa quase a dispensar a contribuição dos agentes particulares, funcionando por conta própria.

Pensar sobre esse conceito amplificado de opressão é ficar em um terreno mais seguro no que tange a *Armadilha para Lamartine*. Dos três romances em análise, ele é o único em que a correspondência hospício-ditadura não é óbvia e também aquele em que não parece haver o sentido de urgência histórica comum à ficção do período. Seu acabamento esmerado está no campo oposto à assunção do inacabamento em *Confissões de Ralfo*, ficando no meio do caminho o livro de Renato Pompeu, indeciso entre as duas posições e justamente por isso, talvez, o mais representativo da problemática ideológico-estética que caracterizou a maior parte da ficção brasileira entre o AI-5 e o início da abertura política em 1975.

O movimento da história obviamente não está ausente do livro de Sussekind. O grande espaço ocupado no diário de Espártaco pelos temas políticos não é casual. O que ocorre é que os vetores desse movimento convergem na relação entre pai e filho. Tudo no romance, e não apenas sua macroestrutura, repercute esse dualismo, que vem afinal depor a respeito da uma oposição estética: Espártaco M. pratica a literatura como evasão, ao modo romântico simbolizado pelo próprio nome do filho. Essa herança de fraqueza é recusada por Lamartine, que por meio de Nietzsche assimila uma radicalidade revolucionária até então mal canalizada pelo catolicismo místico. O pai, em sua trágica ambigüidade, ao mesmo tempo legitima e proíbe a opção do filho: legitima, por que também escreve; proíbe, porque seu texto onívoro tende a invadir o inconsciente do filho (mostra-o a “telepatia”

encenada por Lamartine no hospício) e porque, na superfície da vida cotidiana, a sanção moral de seu exemplo obriga Lamartine a trabalhar e a constituir uma família.

O romance termina em aberto, de maneira que é cabível perguntar se Lamartine conseguirá optar pelo ofício literário com toda radicalidade, libertando-se da ambigüidade sob pena de marginalizar-se socialmente. A resposta, numa vertigem que confunde inextricavelmente ficção e realidade, é o próprio romance. A resposta é o próprio autor; ou melhor, “Carlos & Carlos” Sussekind.

3.4. Ralfo, o anti-super-herói

O romance de Sérgio Sant’Anna foi concluído em julho de 1974; portanto, no auge da repressão política do regime militar. É uma coincidência eloqüente que naquele mesmo ano se estivesse iniciando a peregrinação do estudante secundário Austregésilo Carrano Bueno por diversos hospícios, experiência narrada no livro *Canto dos Malditos*, que em pleno ano de 2003 foi objeto de uma sentença judicial proibindo sua circulação.²²⁰ A trajetória de Ralfo é puramente ficcional, mas as vicissitudes que transformaram o adolescente paranaense, um simples consumidor de maconha, em paciente crônico de instituições psiquiátricas atestam o substrato realista da ficção que denuncia o hospício como microcosmo perverso de uma sociedade autoritária: Austrý (como era conhecido pelos amigos) realiza em seu depoimento uma descrição da estrutura manicomial que lhe revela grande lucidez e até certo talento literário. Sua inteligência teimosa, sobrevivente a inúmeras doses de calmantes e às temidas sessões de eletrochoque, serve como ponto de referência para que se afira o conteúdo de realidade por trás da desabusada sátira do hospício contida no Livro VI de *Confissões de Ralfo*. O mesmo se diga em relação às memórias de Maura Lopes Cançado (*Hospício é Deus*)²²¹.

O Livro VI enuncia-se abertamente alegórico. É o Dr. Silvana, diretor do hospício onde se internara o protagonista, quem o declara: “mesmo dentro de um asilo os pacientes acabam por se organizar socialmente em classes ou mesmo em castas”.²²² Seria apenas óbvio que aquela “gente segregada da sociedade” formasse uma “sociedade própria e à margem”: o estudo da instituição psiquiátrica (e também da prisões, dos conventos de de outras instituições totais) tem demonstrado sempre isso. Mas o que interessa, no caso, é a reprodução em escala das relações de poder exteriores

²²⁰ “‘Bicho de 7 Cabeças’ está na Justiça”. *Folha de S. Paulo*, 18/5/2003, C-1, p. 1.

²²¹ Entre os autores dos romances discutidos neste capítulo, Sant’Anna é o único que não viveu a experiência da internação.

²²² Informam os psiquiatras encarregados de elaborar um relatório a respeito do baile que culmina com a fuga do protagonista do Laboratório Existencial do Dr. Silvana. O relatório especula que a tese “possivelmente seria

ao manicômio, expressa, por exemplo, na diferenciação, mesmo no ambiente de um baile, entre os internos fantasiados de garçons e seus colegas que faziam o papel de convidados de uma “classe mais elevada”, pois os “humildes empregados”, mesmo na teatralidade característica da situação, “não podiam ser tratados como iguais sem que toda a base em que se funda nossa sociedade fosse estremecida”.²²³ Ou seja, mesmo no baile a fantasia se mantém intacta a divisão de classes.

Como quem fala são os psiquiatras depoentes a respeito do que acontecera no baile, trata-se de um discurso contaminado pela intencionalidade paródica: o escritor quer evidenciar um juízo de classe introjetado na consciência dos internos. Em *Confissões de Ralfo*, os aspectos especificamente políticos da alegoria são ainda mais marcados do que em *Quatro-Olhos*. A complexidade da rede de relações fica em segundo plano em favor da oposição entre oprimido e opressor. Mas isso não quer dizer que aquelas relações não sejam postas em cena.

A fragmentação e a heterogeneidade de técnicas narrativas torna óbvia, a princípio, a grande dívida de *Confissões de Ralfo* com o “não-livro” de Oswald de Andrade, *Serafim Ponte Grande*. Mais importante, no entanto, é o disfarce assumido pelo ficcionista na criação dessa “autobiografia imaginária”. Informando-se a princípio vitimado por uma espécie de “peste dentro da alma”, o narrador acrescenta que um dia resolvera “exorcizar-se” tornando-se escritor, a fim de “expulsar os morcegos que habitavam meu cérebro”, tendo começado já a produzir um romance quando, alertado por uma frase de Jack Kerouac²²⁴, decidira-se a “viver intencionalmente uma história que mereça ser escrita, ainda que incongruente, imaginária e até fantasista”. O narrador, enfim, “cuja identidade não interessa”, resolvera transformar-se em outra pessoa: Ralfo, que com sua existência ficcional viria cancelar a existência real por trás da autobiografia inventada. O embaralhamento de ficção e realidade que isso implica é justificado como a própria essência do livro, pois “não só esta, mas todas as autobiografias são sempre imaginárias e reais”, já que “a realidade é de certo modo uma criação imaginária”. A partir dessa constatação, o narrador defende que “a imaginação e a fantasia são realidades contundentes que revelam integralmente o ser e o mundo concretos em que se apoiaram”.

demonstrada, não fosse o caos espalhado com premeditação por alguém que, podemos supor, forma nas fileiras anarquistas”. *CR*, p. 151-152.

²²³ *CR*, p. 150.

²²⁴ “Histórias fabricadas e romances a respeito do que aconteceria SE são para crianças ou adultos cretinos, que têm medo de ler a si próprios num livro, do mesmo modo que temem olhar-se no espelho quando estão doentes ou machucados ou de ressaca ou loucos.” *CR*, p. 1.

Assim, o romance “trata da vida real de um homem imaginário ou da vida imaginária de um homem real”.²²⁵

Lida apressadamente, essa espécie de autoteorização pode parecer fútil. Mas ela se refere diretamente à problematização das articulações do mundo real, considerada por João Alexandre Barbosa como característica comum de toda a ficção brasileira significativa a partir de Machado de Assis.²²⁶ Mais ainda, revela a lúcida percepção de que a aparência da realidade não corresponde à essência do real, problema fulcral da representação literária sobretudo depois do embaralhamento produzido pela indústria cultural e pela conseqüente reflexão teórica convergente no conceito de *pós-modernismo*.

Como em *Quatro-Olhos*, a forma literária problematiza aqui as possibilidades do simples realismo, desdobrando-se em vários ângulos de apreensão da realidade (“aparência do real”, segundo Fabio Herrmann²²⁷), a fim de captá-la de maneira mais completa e convincente. O que, no caso de *Confissões de Ralfo*, significa também debicar toda e qualquer pretensão ao conhecimento privilegiado do real; daí o freqüente recurso à paródia. Ralfo sabe que a realidade é polifônica, por isso trata de estilizar sua biografia e apresentar-nos “fragmentos selecionados”, admitindo desde o princípio que tal seleção já é “uma forma de deturpar a verdade”. Sendo assim, não promete o que não pode cumprir, contentando-se em “rosnar e arreganhar os dentes, como a fera que se esconde em todos nós”.²²⁸

A forma do romance justifica-se, assim, numa intencionalidade crítica. A divisão em nove “livros”, por sua vez subdivididos em 32 segmentos narrativos ou para-narrativos, só é convincente até o limite em que o próprio narrador acredita na possibilidade de ser realista. Ou seja, é uma forma que reflete o ceticismo já expresso no prólogo. O que não significa que o livro não contenha mecanismos voltados para a verossimilhança. Por exemplo, em certa passagem, a interna do “Laboratório Existencial” autodenominada Madame X declara ter resolvido entregar a Ralfo uma parte de seu diário íntimo, o que explica a inclusão dessas notas no romance. Procedimento semelhante é o acréscimo de um pós-escrito à carta de Ralfo a sua mãe, informando que a missiva será incluída no livro que está escrevendo.²²⁹

²²⁵ CR, p. 1-2.

²²⁶ BARBOSA, J. A. (1983).

²²⁷ HERRMANN, F. (1997).

²²⁸ CR, pp. 1-2.

²²⁹ Idem, p. 142.

Assim como os fragmentos do diário de Madame X, a “Carta à Mamãe” é um dos “documentos” que compõem o Livro VI. O terceiro deles é o já mencionado relatório da comissão de psiquiatras a respeito do baile no hospício.

Passemos a uma leitura mais detida do Livro VI. Os fragmentos do diário de Madame X, “Hóspede no. 215 da Ala Feminina do Laboratório Existencial Dr. Silvana”, começam pela notícia da internação do protagonista. A data indica “Dia 151 (aprox.) do ano 27 (aprox.)” de permanência da interna no manicômio. Ela demonstra-se excitada com a presença daquele “homem belo e sensível e de fina educação, embora um pouco maltratado pelas conjunturas da vida”. No dia seguinte, Madame X informa ter tocado para Ralfo uma “valsinha de Debussy”, acompanhada pelo novo interno com “olhar vago e distante”; nessa segunda nota, já figuram elementos do estilo de vida no hospício:

Foi, no entanto, um final lírico para a tarde e que nos fez esquecer o incidente desagradável da hora do almoço: o 94 e o 127 se batendo, como cães, por um reles pedaço de bife. Camisa de força para os dois, é o que o Dr. Silvana prometeu, com muita justiça e propriedade.²³⁰

No terceiro dia, Madame X revela a extensão de sua condição de reclusa, refletindo sobre como os costumes do mundo exterior ao hospício devem ter mudado nos 27 anos que calcula ter passado lá dentro. Ralfo é descrito quase como um hippie (ela, naturalmente, desconhece tal palavra):

(...) barba e bigode muito crescidos, além dos cabelos caindo sobre os ombros, o que lhe dá uma aparência mística. (...) O mais estranho, porém, é o vestuário: sandálias franciscanas, uma calça vermelha (um pouco gasta, é verdade) e uma camisa de brim, sem mangas e botões, deixando ver o peito nu coberto de colares e enfeites, como se fosse um índio. Será que todo mundo se traja desse modo informal atualmente? Ou será uma peculiaridade do novo hóspede – peculiaridade esta que pode ter contribuído para o seu confinamento?²³¹

O protagonista é, pois, um representante da contracultura. Ou seja (remetendo-o ao contexto histórico ao qual se relaciona sua criação), um daqueles milhares de jovens brasileiros rebeldes, muitos dos quais acabaram envolvendo-se na luta contra o regime militar. Suas roupas, naquele contexto, seriam tomadas pelo aparelho repressor como indício seguro de atividades suspeitas, e não por acaso Madame X pergunta se o vestuário poderia ter sido um dos motivos do “confinamento”.

Toda a trajetória de Ralfo, anterior e posterior à temporada no hospício, está a confirmar seu comportamento transgressivo. Ele personifica a revolução permanente; sua rebeldia não se deixa aprisionar por um lugar ou um projeto. Por isso ele não se fixa em nenhuma das situações conquistadas: a partir de seu primeiro embarque “num trem qualquer”, suas aventuras seguem o sabor

²³⁰ Idem, p. 131.

do acaso, dispersando-lhe a vida ao longo de muitos lugares, respeitando apenas o vetor temporal – ainda assim, com sobressaltos no que se refere à continuidade entre os episódios. Seus devaneios subversivos são favorecidos pelo acaso: no vagão-restaurante do trem, já conhece as irmãs Sofia e Rosângela, que o convidam para morar com elas; depois, repórter de guerra, acaba no meio de uma revolução latino-americana; torna-se líder revolucionário e é assassinado, mas sua morte é revertida por uma fantástica ressurreição. Metamorfose ambulante, Macunaíma pós-moderno: o caráter vertiginoso das transformações na vida do protagonista é ditado pelo ritmo da indústria cultural; e o ritmo de suas aventuras vai fazendo-o mais e mais parecido com uma criação do cinema ou das histórias em quadrinhos. Não por acaso, Ralfo acaba em Goddamn City, depois num hospício dirigido pelo Dr. Silvana. A indústria cultural explicita o caráter fictício da realidade, invadindo-a; instrumentos notórios de uma americanização do imaginário brasileiro, o cinema e as histórias em quadrinhos contaminam a “autobiografia imaginária”. E já que se apropria dos signos da indústria cultural, Ralfo também instrumentaliza o lado contestatário da cultura americana: até a utopia revolucionária dos anos 70 aparece filtrada pela contracultura, sendo a aventura de Sierra Maestra, revivida pelos revolucionários de Eldorado, traduzida em termos de um discurso cinematográfico na cena em que o protagonista morre:

E foi uma queda lenta, dramática, expressivamente dramática, como nos dramalhões. Com uma das mãos sobre o peito e o sangue jorrando da boca em golfadas, Ralfo, o Canastrão, foi desabando lentamente, tendo o cuidado de atirar seu corpo sobre o peitoral da sacada, de modo que o cadáver do Guia Provisório de Eldorado, voando os vinte metros que o separavam do solo, caísse nos braços de seu tão amado povo.²³²

Assim, Ralfo assimila na sua figura o revolucionário cultural e o político, embora sem levar nada disso a sério, o que significaria imobilizar-se numa imagem coerente e, portanto, falsa.

Não se pode esquecer que o protagonista é antes de tudo um escritor, e em sua passagem pelo hospício o caráter revolucionário de seu comportamento está embutido nessa condição. Por isso, logo Madame X fica sabendo que Ralfo está escrevendo uma autobiografia e se enche da expectativa de vir a participar da obra como personagem, pois “Ser personagem é ainda mais emocionante do que ser autor. A menos que se unam as duas coisas numa pessoa só, como no caso de Ralfo.”²³³

²³¹ Idem, p. 132.

²³² Idem, p. 49.

²³³ Idem, p. 134.

No mesmo trecho de seu diário, Madame X observa que os escritores “são gente muito sofrida e sensível e por isso muitos deles vão parar nos hospícios”, para logo emendar: “Perdão, nos sanatórios”. Mais do que louca, Madame X é uma velha senhora ingênua; o discurso dessa ingenuidade revela paulatinamente ao leitor tanto o protagonista (tal como ela pode vê-lo e interpretá-lo) como detalhes da vida no hospício. Assim é que informa, ao confessar sua vontade de ver-se ao espelho, que eles são proibidos no Laboratório Existencial, pois algum interno poderia quebrá-lo e usar os cacos para cortar os pulsos. É interessante notar que Madame X se trai, chamando os colegas de “pacientes”.²³⁴ Parece tratar-se de uma distração do escritor.

Nessa linha do retrato “sociológico” também se inscreve a informação de que, na tarde do terceiro dia como interno, Ralfo já se apresentava despojado da aparência “mística”, revolucionária ou contracultural (ou tudo isso junto, tal como sintetizado no famoso retrato de Che Guevara): tosquiado e uniformizado, ele ficava ainda mais bonito aos olhos de Madame X. Mas a primeira conversa entre ambos, na qual o protagonista questiona o conceito de loucura (“diz-se que um homem é louco em relação a determinados comportamentos referenciais”), leva-a perguntar-se:

Será o Sr. Ralfo um desses subversivos políticos? Ou quem sabe um toxicômano? Pois dizem que os governos de agora trancam os dissidentes nas clínicas psiquiátricas, para sua recuperação ao convívio social. Fala-se, inclusive, em casos de lobotomia não consentida e métodos de recondicionamento.

Espero que o sr. Ralfo se comporte direitinho para que não o submetam a tais tratamentos. (...) O caso é que a liberdade não é tema apropriado para um hospício (perdão, para uma clínica).²³⁵

É por demais transparente a alusão aos métodos da ditadura militar. Essa metodologia da repressão, de resto constitutiva da psiquiatria desde meados do século XIX, é justificada pelo Dr. Silvana em suas palestras, segundo depõe Madame X, com o argumento de que

(...) mais importante do que a liberdade são a ordem e integridade do corpo social. E que, por outro lado, a liberdade é um fenômeno que se manifesta dentro das pessoas e não nas circunstâncias externas. E o Dr. Silvana afirmou ainda mais: que as circunstâncias são totalmente circunstanciais. O que estará ele querendo dizer com isso? (...)²³⁶

O argumento tautológico de que “as circunstâncias são totalmente circunstanciais” lembra o autofechamento do discurso psiquiátrico, o qual só permite que sua ciência seja discutida em seus próprios termos. E, para não se dizer que o escritor falseou o discurso dos médicos, basta

²³⁴ E os defeitos de acabamento são uma característica muito comum na literatura contemporânea. Erros de gramática, por exemplo, acontecem tanto em *Quatro Olhos* como em *Armadilha para Lamartine*.

²³⁵ CR, p. 135.

²³⁶ Idem, *ibidem*.

transcrever esta frase do famoso Franco da Rocha, pioneiro da psiquiatria brasileira: “A orientação que domina o Hospício de São Paulo é completamente científica. E basta.”²³⁷

Que Ralfo é um herói problemático, não se nega. Mas seu argumento contra o discurso psiquiátrico é muito mais aceitável que os do médico. Madame X anota que o protagonista argumentara neste sentido: se a loucura é definida em função de “determinados comportamentos referenciais” e se “no mundo de hoje não há mais pontos seguros de referência em coisa alguma”, logo “não pode haver loucos”. O silogismo irrefutável é típico dos escritores “loucos” que protestaram contra o autoritarismo psiquiátrico, como Lima Barreto, Austregésilo Carrano Bueno e Maura Lopes Cançado; o discurso dos médicos, ao contrário, costuma ser falacioso ou meramente especulativo. Assim, nesse caso mais uma vez a loucura é posta em questão, do que decorre que Ralfo, conquanto herói discutível, segue sendo inegavelmente herói.

A concepção do hospício como espaço de repressão será claramente enunciada pelos psiquiatras signatários do relatório a respeito do baile no Laboratório Existencial. Segundo eles, “é sabido que nas clínicas os médicos simbolizam a autoridade, os enfermeiros representam o papel da polícia”. Nada mais claro como representação ficcional do que Franco Basaglia chamou “mandato social” da psiquiatria.²³⁸ O relatório confirma também o caráter binário da opressão ao tomar como positiva a escolha de muitos internos de se fantasiar de médicos para o baile: “Uma passagem do extremo onde se localiza a loucura para o extremo onde se encontra o setor mais representativo do corpo social, ou seja a autoridade que guarda as instituições.”²³⁹

Se o médico é “autoridade que guarda as instituições”, a psiquiatria é a própria figuração reduzida de uma sociedade autoritária, como o Simão Bacamarte de *O Alienista*. Afirmam os médicos que o Dr. Silvana, por ser a “autoridade máxima no Laboratório”, também é “representante comissionado (...) daquele que tão sabiamente nos governa, que Deus o tenha sempre sob sua guarda”. O relatório parodia certa retórica eufemística típica do regime militar, assumida também, como vimos, por Madame X. Assim é que seus signatários se referem ao discurso contestatório como “certas teorias alienígenas, atualmente em voga, que procuram identificar a própria autoridade à loucura”. Nesse sentido, a fala antipsiquiátrica de Ralfo corresponde à negação do projeto ditatorial pela esquerda. Numa chave mais abrangente, à denúncia do caráter autoritário das

²³⁷ Em artigo a respeito do trabalho nos manicômios, citado por CUNHA, M.C. P. (1988), p. 71.

²³⁸ “Aceitando nosso mandato social garantimos, portanto, o desempenho de um ato terapêutico que não passa de um ato de violência em relação ao excluído, que nos foi confiado para que controlássemos tecnicamente as suas reações diante do excludente.” BASAGLIA, F. (1985), p. 103.

instituições burguesas, pois, segundo diagnosticou Basaglia, as ações violentas praticadas pela instituição psiquiátrica “remetem à violência global do nosso sistema social”.²⁴⁰

É a Madame X que cabe a maior parte da narrativa neste Livro VI. Da sua segunda conversa com Ralfo, a personagem reproduz uma espécie de teorização, feita por ele, a respeito da criação da loucura pelo próprio ambiente do hospício:

“Mas o que estou falando é que na maior parte do tempo esses loucos se comportam muito mais normalmente do que as pessoas normais. Porque ninguém é tão normal assim. Talvez um sintoma de loucura seja este: a extrema normalidade, proveniente do medo de denunciar-se. Uma normalidade rígida e obsessiva e que é, portanto, anormal. Gestos muito contidos; cuidados exagerados com a higiene; trabalhos compulsivos, como a feitura de romances; moralidade excessiva etc.”²⁴¹

Enquanto dinamita o discurso psiquiátrico aos olhos da colega, Ralfo torna-se popular no hospício, onde já “se encontra bem mais à vontade”, gostando de contar aos outros internos as “tremendas aventuras em que esteve envolvido, em lugares distantes” parecendo que “inventava tudo na hora”. Entretanto, as notas de Madame X vão-na revelando cada vez mais fascinada pelo novo interno. Refletindo sobre a lúcida observação deste a respeito do comportamento compulsivo, se pergunta se deveria abandonar o tricô: “Talvez seja isso que eles esperam para me dar alta.” Mas logo se dá conta de que não tem mais tanta vontade de deixar o hospício, pois tem medo de não se readaptar ao mundo exterior. Portanto, o hospício cria uma dependência no paciente e, ao contrário do que seria de esperar, sua “terapêutica” incapacita os internos para o convívio social. É ainda Madame X que explica o motivo dessa dependência:

Isto aqui é tão protegido e seguro, com o Dr. Silvana decidindo por nós aquilo que é bom e o que é mau; o que se pode fazer ou não, e o resto todo. É muito reconfortante e acho que não saberia o que fazer de uma liberdade.²⁴²

A interna relata que, sentindo-se culpada por estar apaixonada por Ralfo, resolvera “confessar-se” com o Dr. Silvana, o qual “costuma dizer que este simulacro do sacramento católico (...) é muito eficaz como método de catarse e alívio, além de se tornar um bom ponto de apoio para suas conclusões sobre os pacientes”. Mas o Dr. Silvana ficara furioso e dissera que “uma pessoa da minha idade deveria dar-se ao respeito”. Ameaça-a com um tratamento à base de eletrochoques, caso persistissem suas “paixões mórbidas e extemporâneas”. Ao anunciar-lhe que tal tratamento “a fará chegar no lugar”, o psiquiatra fala “baixinho e com um sorriso malsão”, traindo, é claro,

²³⁹ CR, p. 147.

²⁴⁰ BASAGLIA, F. (1987), p. 11.

²⁴¹ CR, p. 136.

sentimentos sádicos, como seria de esperar de um típico vilão. Pois se o estatuto de Ralfo como herói chega a ser discutível (trata-se de um herói que não acredita no próprio heroísmo), isso não acontece com o Dr. Silvana: este personifica a psiquiatria e a ditadura à qual ela serve. Não há meios termos, apesar de no final do Livro VI o médico acabar sendo considerado, por seus colegas signatários do relatório, suspeito de conluio com os atos subversivos do protagonista.

Madame X acaba caindo nas malhas da Ordem: ao protagonizar uma violenta cena de ciúme, é severamente repreendida e encaminhada ao isolamento e ao eletrochoque. Por isso é que só retoma seu diário depois de muitos dias. Ela agora sente-se “zozza e incapaz”, além de “terrivelmente gorda, por causa da insulina”,²⁴³ e informa que o Dr. Silvana resolvera interromper o “tratamento” não sem a promessa de reiniciá-lo “ao menor sinal de reincidência da ‘minha agressividade lúbrica’”. Dois dias depois, o diário registra uma palestra do diretor:

Falou que a insanidade é um demônio escondido dentro das pessoas, ao qual é preciso exorcizar. Um demônio que pode assumir as roupagens mais enganadoras e atraentes. Assumir, inclusive, formas artísticas ou de santidade, o que é um modo muito sutil de disfarçar essa malignidade. O interessante é que o Dr. Silvana parecia dirigir-se especialmente ao sr. Ralfo. Quanto a este último, pareceu-me ler em seus lábios uma espécie de sorriso cínico e debochado.²⁴⁴

O discurso do Dr. Silvana parece destinado a inculcar a paranóia nos internos. Sua fala lembra a estigmatização do comunismo na qual se estribou a ditadura militar, mas também a retórica dos autores do *Malleus Maleficarum*, que enxergavam legiões de demônios no mais prosaico sintoma de histeria. A semelhança dos métodos da ditadura militar com a Inquisição é afirmada pelo próprio romance de Sérgio Sant’Anna nos interrogatórios do Livro V.

O poder do Dr. Silvana vai muito além da aplicação dos eletrochoques e de um discurso moralista revestido de autoridade científica. Entre os pacientes, o médico é um mito. Se se tomar a fala de Madame X como síntese do senso comum do hospício (o que é admissível, pois ela é o único paciente, além de Ralfo, que tem a palavra), tem-se revelada em algumas ocasiões essa mitologia intra-hospitalar. Assim, na terceira anotação de seu diário desde a chegada de Ralfo, Madame X, ao julgar a beleza do protagonista superior à do diretor do Laboratório Existencial, acha necessário acrescentar o pós-escrito: “ Preciso evitar os maus pensamentos, pois dizem que o Dr. Silvana, com sua larga experiência, é capaz de decifrar os processos mentais mais recônditos de uma

²⁴² Idem, ibidem.

²⁴³ Na realidade, os pacientes costumam ganhar peso devido às constantes injeções de glicose empregadas para fazê-los voltar do coma induzido pela insulina.

²⁴⁴ CR, p. 138.

pessoa.”²⁴⁵ Tal manifestação paranóica, no quadro desse episódio alegórico, remete claramente aos foros de onipresença assumidos pela repressão militar no Brasil pós-68. Na fala de Madame X, o “dizem” atribui a crença nos poderes do médico à fantasia coletiva.

Enquanto não é desmitificada pelo protagonista, a sombra ao mesmo tempo paternalista e ameaçadora do médico terá pairado todo o tempo sobre o cotidiano dos internos. Outro boato a seu respeito reforça o caráter autoritário da ideologia subjacente ao imaginário coletivo: Madame X menciona “rumores de que o Dr. Silvana teria o direito de observar as relações mais íntimas do casal, além da tirânica prerrogativa – embora de nada se tenha certeza – da *primeira noite* para si próprio”. Então, além de invadir a bel prazer a privacidade dos internos, o “guardião (...) de nossos corpos e espíritos” ainda era suposto uma espécie de senhor feudal! A autoridade do diretor se estende à celebração de casamentos, pois essa nota de Madame X diz respeito ao matrimônio entre dois internos, presidido pelo diretor em um “rito desconhecido” cheio de “palavras estranhas”, da qual a memorialista julga recordar a afirmação de que “o jovem casal estaria servindo à nobre causa da ciência”.

Esse notório clichê ideológico da psiquiatria remete à preparação de uma festa no Laboratório Existencial; ao anunciá-la, Madame X novamente se refere aos “rumores” difundidos no hospício segundo os quais na realidade o evento seria pretexto para a realização de uma experiência na qual os internos serviriam de cobaias (“esta palavra me põe medo”). A festa, logo apelidada por Ralfo de *happening*, seria uma “experiência assistida e orientada por psiquiatras e neurologistas eminentes, que observariam nossas reações para futuros trabalhos científicos a propósito das ‘sutilezas da mente humana’, para não falarmos em loucura e outros termos pejorativos”. Madame X termina esta antepenúltima nota de seu diário incluída no romance com a informação de que, devido à excitação dos pacientes com o anúncio da festa, haviam tido aumentadas suas doses de barbitúricos, motivo pelo qual “sinto, agora esta sonolência tão agradável”. No dia seguinte, as memórias da paciente registram o fato de ter visto Ralfo divertindo os colegas de enfermagem, como se pretendesse “ingressar no *showbusiness*”. Escondido atrás de uma cortina, o Dr. Silvana observava a cena e tomava notas em uma caderneta.

O diário de Madame X, ocupando apenas nove páginas do romance, é um procedimento alegórico já pelo fato de apresentar-se como metonímia das relações de poder no hospício²⁴⁶. Ele

²⁴⁵ Idem, p. 132

²⁴⁶ Historicamente, o gênero alegórico desenvolveu-se em dois ramos principais, operando ora como metáfora, ora como metonímia. MADSEN, D. L. (1994) e HANSEN, J.A. (1986).

desenha um esquema com três atores principais: a paciente memorialista, filtro narrativo pelo qual passam indícios de uma convivência marcada pela opressão (a pobreza material e existencial dos pacientes às voltas com bifés muxibentos e choques elétricos usados não como terapia, mas como ameaça); o Dr. Silvana, ditador assumido em sua posição de detentor do único conhecimento válido e ao mesmo tempo dos poderes repressivos para impô-lo; e Ralfo, paciente que se destaca na economia dessas relações de poder, tornando-se popular entre seus pares e revelando-se desde o princípio um contestador da ordem.

É verdade que o quadro é pobre, quase estereotipado, principalmente por concentrar-se nessa equação político-institucional. O grande resultado ficcional desse segmento do Livro IV é a construção psicológica de Madame X, cujo retrato da situação é explicitamente distorcido e por isso mesmo se torna verossímil. Ao mesmo tempo que se revela um tanto confusa, ela propõe (do seu modo ingênuo) ou veicula importantes questões que precisam ser respondidas para se compreender a situação política oculta sob a experiência cotidiana. A resposta a essas perguntas, que se anuncia progressivamente ao longo das anotações, passa por um embate entre a contestação e a ordem, e por isso a imagem inicial de Ralfo, mística e pensativa, dá lugar a um discurso subversivo e ao esboço de uma ação que será apresentada por outro filtro narrativo, o relatório da comissão de psiquiatras.

Algumas considerações sobre o esquematismo da imagem do hospício são necessárias. Em primeiro lugar, é provável que ele reflita a inexistência de uma experiência concreta da vida no asilo pelo escritor Sérgio Sant'Anna; essa talvez a razão de, em *Confissões de Ralfo*, o depoimento “sociológico” ser restringido em favor de uma alegorização estritamente política. São poucas, especialmente se comparadas às de *Quatro-Olhos*, as cenas que retratam o cotidiano do hospício. Em segundo lugar, note-se que *Confissões de Ralfo* não é, ao contrário dos romances de Renato Pompeu e Carlos Sussekind, um todo imantado pela parte que se refere ao hospício: a passagem do protagonista por aquela instituição é, aqui, um momento privilegiado, mas não necessariamente o mais importante, da seqüência de subversões.

Na “Carta à Mamã”, Ralfo cinicamente brinca com uma visão estereotipada da figura materna ao qualificar-se como “filho bastardo” que nem mesmo conhece qualquer de seus genitores. Assim ele imagina o momento em que uma desconhecida senhora receberia sua mensagem:

Quando a senhora estiver tricotando aos pés de uma lareira, numa pequena mas bem cuidada (cheia de flores) casa de subúrbio, eis que tocarão o sininho que, com muito bom gosto, serve de campainha. E

será o carteiro, mamãe, a lhe estender gentilmente um envelope, que a senhora rasgará com emoção, já antecipando a caligrafia e o estilo deste seu bem amado, pródigo, desaparecido e desconhecido filho.²⁴⁷

Aos termos incoerentes – veja-se a contraposição do clichê tomado à Bíblia, “pródigo”, ao “desconhecido” que torna despropositada a própria missiva – dessa mensagem, provavelmente muitos leitores associarão a loucura de Ralfo. Mas nada até agora demonstra que Ralfo seja louco; antes, sua trajetória de contestador revela grande lucidez política e existencial. A loucura é do mundo, não do protagonista, e de um mundo fantasmaticamente invadido pelos enredos da indústria cultural. O flerte do romance com esse cenário feito de paradoxos é um ingrediente essencial da estrutura narrativa de *Confissões de Ralfo*. Daí o recurso ao clichê, à imagem mais comum da maternidade tal como representada, por exemplo, no cinema ou na publicidade. Talvez por isso mesmo, por extraí-la do inconsciente coletivo que parece alimentar a eficiência estético-política da indústria cultural, Ralfo diz que sua memória não alcança os “tempos felizes e de aconchego junto à senhora”, no entanto recordados por meio de “algum misterioso processo psíquico”. Já que Ralfo não tem mãe, até por ser uma criatura assumidamente imaginária, recorre ao repertório comum do que seja essa figura, justificando-se também por uma estereotipagem psicanalítica: “Pois talvez eu esteja ansioso por retornar ao útero materno, esta entidade a que todos os psiquiatras costumam se referir como a grande nostalgia do homem.”

À parte a equivocada assimilação da psicanálise à psiquiatria, a especulação do protagonista alude a um nivelamento da teoria psicanalítica ao estereótipo da mãe de classe média: “todos os psiquiatras” pensam na nostalgia do útero equivale à idéia de que “O amor de mãe é o único verdadeiro”. Esse nivelamento de tudo pelo clichê é, como se sabe, um resultado da veiculação vertiginosa de informação na segunda metade do século XX. A propósito, Ralfo não deixa de citar o anaxim: “Ser mãe é padecer no paraíso.”, deixando-o pela metade (“Ser mãe é padecer, etc...”) como a indicar seu esvaziamento pelo emprego abusivo.

O protagonista passa, pois, a informar a essa mãe imaginária e estereotipada sua situação no momento:

O caso é o seguinte: encontro-me internado numa conhecida clínica para doentes mentais e que, embora muito bem equipada, é gratuita. Eis que servimos de cobaias aos experimentos do Dr. Silvana, o notável cientista (...) ²⁴⁸

²⁴⁷ CR, p. 140.

²⁴⁸ Idem, p. 141.

A informação de que a clínica é “gratuita” significa que ela está sob controle do Estado. Isso explica por que Madame X, em seu diário, referia-se aos internos do Laboratório Existencial como “os pobres”. Os relatos autobiográficos de Maura Lopes Cançado e Austregésilo Carrano Bueno evidenciam, de maneira muitas vezes pungente, a correlação entre a condição de “resíduos sociais”²⁴⁹ e a violência com que os internos em hospícios públicos, subversivos ou não, quase sempre são tratados. A dimensão policial do hospício transparece claramente neste trecho da carta de Ralfo:

Os que aqui entram têm pouco a perder. E até gostamos daqui, de certo modo. O que não gostamos é do mundo lá fora. Ou, às vezes, apesar de amarmos esse mundo exterior, tornamo-nos incapazes de a ele nos adaptar. Ou, ainda, é esse mesmo mundo que toma a iniciativa da rejeição. Então eles nos apanham nas ruas como a cachorros vadios. O que foi, aliás, o meu caso, por motivos que não cabem aqui esclarecer.²⁵⁰

Apesar de ver na instituição psiquiátrica um refúgio contra o mundo exterior, Ralfo diz não estar sentindo ali nenhum alívio e anuncia seu intuito de fugir: “Sumir novamente no mundo ou do mundo.”

A decisão de fugir é mais uma indicação de que seu caso não é de loucura. Sua internação se dera por meio de sentença judicial na qual era deportado para a Espanha, matriz da Inquisição (da qual o hospício seria um sucedâneo) e de “todos esses bárbaros e desvairados que infestam as Américas”.²⁵¹ Sua incompatibilidade visceral com as leis sociais não o leva a supor que o hospício não seja o mundo, mas a aspirar, de maneira confusa, retornar não ao útero materno, mas ao útero da avó, ao espermatozóide do avô “e assim sucessivamente, recaminhando para o início das coisas, até aquele paraíso perdido quando éramos todos ainda indiferenciados”. Ironizando a facilidade com que se costuma classificar alguém de insano, ele conclui: “Como pode perceber a senhora, portanto, estou meio louco.”

De fato, seus sentimentos são um tanto confusos. No entanto, ele criticamente assume o controle da situação e procura refletir lucidamente sobre sua condição, dando como possível razão de o terem diagnosticado insano “uma teoria em que esta aspiração radical de retorno seria grave indício de distúrbio mental, sendo que ao contrário, na opinião geral, a aspiração “quase idêntica, de desaguar num imenso óvulo palpitante (Deus, o céu, essas coisas), após morte natural, significaria uma cósmica e religiosa maturidade”. Como se vê, Ralfo distingue na religiosidade socialmente

²⁴⁹ A expressão é de Maria Clementina Pereira da Cunha, em *Espelho do Mundo*.

²⁵⁰ *CR*, p. 141.

admitida e encorajada a componente psicótica, questão já suscitada por Madame X, logo nas primeiras páginas de seu diário transcrito, na menção à “aparência mística” de Ralfo: “Os sanatórios estão abarrotados de místicos de toda espécie.”²⁵²

Dá-se que o “misticismo” de Ralfo nada mais é do que a atividade imaginativa que caracteriza sua condição de escritor. Pois bem, o hospício é a loucura e a defecção, e Ralfo nele fora parar justamente por suas posições políticas e estéticas. Se decompuermos o inquisitório do Livro V, facilmente veremos que ele encena, ainda que de maneira carnalizada, a repressão do regime militar; Ralfo estivera preso e fora submetido a tortura por sua condição de escritor política e esteticamente rebelde.

No baile dos internos, o protagonista se revelará novamente o aventureiro subversivo, trocando o discurso pela ação. O episódio é apresentado por meio de um terceiro texto ou “documento”, intitulado segundo a forma prolixa de muitos tratados científicos: “Relatório conjunto da comissão de psiquiatras convidada a observar o baile de gala no Laboratório Existencial Dr. Silvana”, dirigido a um ministro da Saúde Mental e do Bem Estar Espiritual. O relatório se torna particularmente risível pelo contraste entre a seriedade do discurso psiquiátrico e as cenas bizarras que descreve. Os signatários procuram isentar-se de culpa no episódio e várias vezes recorrem à retórica do eufemismo. Não há dúvida de que esses psiquiatras partilham algo hipocritamente tanto da crença na função positiva do internamento psiquiátrico quanto dos valores políticos que subjazem a ela.

O termo “hospício” é qualificado pelos signatários do relatório como “nome vulgar que esses impostores costumam fornecer aos estabelecimentos para doentes nervosos”. Os impostores no caso seriam aqueles que, como Ralfo, fingem-se de loucos para “dar prosseguimento a seus objetivos excusos” (*sic*), como escrever um “livro autobiográfico e certamente pernicioso, sobretudo para as novas gerações”. É, portanto, sobretudo como escritor que Ralfo se torna delinqüente, pois, afirmam os psiquiatras, a loucura do interno era “inautêntica, desejada, como se a vida fosse um teatro onde as pessoas pudessem arvorar-se um papel e representá-lo enquanto lhes desse vontade”. Como em geral fazem as autoridades repressivas e como muitos psiquiatras da vida real, esses narradores criados por Sérgio Sant’Anna estendem o julgamento pretensamente científico ou administrativo ao

²⁵¹ Idem, p. 128.

²⁵² Idem, p. 132.

exercício da crítica literária: para eles, Ralfo é um “paciente com veleidades de um escritor-personagem”.

Os fatos discutidos pelo relatório estão na alçada – ação e repressão – do ministro a que se dirigem por terem tido repercussão “prejudicial aos interesses do Estado”. O relatório dos psiquiatras declara que “por um capricho da sorte”, Ralfo atendia “pelo número e alcunha de 69, o que lhe cai tão perfeitamente”. O baile no hospício fazia parte de uma experiência a cargo do Dr. Silvana, “cientista de prestígio internacional”, e é definido como “uma espécie de Psicodrama à (*sic*) fantasia” em que a princípio tudo ia bem, já que os doentes “não diferiam, à primeira vista, de um grupo de gente normal – um pouco bizarro, talvez – reunido para uma diversão sadia”. Alguns loucos até comportavam-se melhor do que os médicos, pois entre estes houve quem tivesse ficado “ligeiramente alcoolizado”.

Depois do preâmbulo sobre as possibilidades terapêuticas do evento e a significação psíquica de cada tipo de fantasia, passa-se aos “acontecimentos grotescos e inusitados” que haviam impedido o sucesso do baile como evento científico. O relatório, então, ocupa-se de Ralfo, que em sua “radicalidade premeditada” havia assumido o papel de louco, fantasiando-se de “si mesmo”. Nessa condição, além de divertir-se muito (o que parece muito condenável aos psiquiatras), havia quebrado a normalidade em que o baile transcorria.

Antes de passar à narração propriamente dita, o relatório menciona a teoria do Dr. Silvana que “possivelmente seria demonstrada” se não fosse o desempenho subversivo do protagonista:

(...)mesmo dentro de um asilo os pacientes acabam por se organizar socialmente em classes ou mesmo castas. E se alguns desses pacientes se colocam em posição de inferioridade, é porque, no íntimo, assim o desejam para melhor satisfazerem suas inclinações. Enquanto outros, imediatamente se arvoram em aristocratas ou algo semelhante.²⁵³

A passagem vale, claro, por uma justificativa “científica” da injustiça social.

Na descrição do baile, o relatório volta a referir-se ao fato de os pacientes, “gente segregada da sociedade”, ser capaz de remontar no espaço do hospício uma “sociedade própria e à margem, com suas particularidades de relacionamento, seus costumes e sua arte”. O espetáculo bizarro da loucura é visto com fascínio: um arcebispo dançando com uma prostituta, um “imperador africano seminu” de braços dados com Luiz XV ao som de uma valsa vienense – onde se poderia, senão ali, perguntam os psiquiatras, “ver nobres, vampiros, odaliscas, guerreiros, princesas, dançando um

²⁵³ Idem, pp. 151-152.

singelo minueto?” Mas eis que, em meio ao andamento normal da anormalidade, começa a destacar-se Ralfo, caracterizado como o estereótipo da loucura: fantasiara-se de Napoleão, quando, observa o relatório, “pesquisas recentes têm demonstrado que tal caracterização caiu em desuso nos asilos”. Era um recurso para chamar a atenção, pois, uma vez não o conseguindo, tornara o protagonista ao papel de “Ralfo, o louco, propriamente dito”. E assim passara a bagunçar o coreto, jogando para o alto a bandeja de um dos garçons e depois encenando um ataque epilético, “quando seus eletroencefalogramas, na verdade, jamais acusaram qualquer lesão cerebral”.

O desempenho de Ralfo começava a gerar desconforto e o Dr. Silvana ordenara a mudança da música ambiente; tocando discos mais modernos, esperava encobrir os gritos e as gargalhadas do protagonista, que já começavam a excitar outros internos. Mas a nova música era nada menos que – “talvez por um acaso fatídico, mas do qual desconfiamos” – Alice Cooper, “alguém que não deveria ser ouvido através dos discos e do rádio, mas trancafiado a sete chaves num hospício, com perdão do termo”. Aqui, evidentemente, a fala eufemística se trai, deixando a descoberto o caráter autoritário do discurso e mesmo a real prática social por ele encoberta: para uma arte tida como moralmente subversiva, a conotação terrível do termo “hospício” não precisaria ser tão evitada como no caso dos doentes “beneficiados” pela internação.

Ralfo aproveitara a nova música para uma cena de exibicionismo nudista que, somada à “terrível dança moderna”, contagiara os outros internos, alguns dos quais também passaram a despir-se. O relatório menciona especialmente uma “senhora de idade respeitável, e que atende pelo n. 215, até aquele instante vestida com uma interessante fantasia de cortesã” – ou seja, Madame X. Ela havia-se atirado já completamente nua em direção a Ralfo, caindo depois de alguns minutos em “estertores epiléticos (autênticos!)” e logo desmaiando, no momento em que “todos os insanos dançavam insanamente” e a própria assistência do baile começava a aderir à celebração dionisíaca. Nesse ponto, os psiquiatras confessam sua participação na orgia e pedem perdão ao ministro, atribuindo-a à “liderança carismática e malsã” do protagonista, que os induzira àquele momento de desatino, “incomparável a qualquer outro em nossas vidas dedicadas ao labor e à Ciência”.

A música “primitiva e maligna” que Ralfo utilizava era o *rock’n’roll*, misturado a “canções guerreiras de índios”. Abandonando os pacientes já entregues a seu ritual, o protagonista resolvera enfeitiçar também “aquela que entre nós demonstrava maior fraqueza para o vício”, nisso demonstrando “profunda agudeza psicológica, embora dedicada ao mal”. Assim, a esposa de um dos médicos da comissão “não conseguiu resistir ao demônio” e consigo acabou arrastando toda a

equipe científica, exceto o Dr. Silvana, cujos propósitos maléficis são insinuados em vista de sua estranha isenção ao poder sedutor da maligna dança. Assim, as artimanhas de Ralfo haviam conseguido “nivelar alguns dos mais corretos profissionais médicos do país a um bando de loucos desvairados”. O relatório supõe que o terrível interno detenha poderes demoníacos e recomenda que ele seja queimado em praça pública, segundo a velha prática da Inquisição. Os psiquiatras dizem desconfiar que as bebidas alcoólicas podem ter sido previamente misturadas pelo Dr. Silvana a estimulantes, “caso em que estaríamos diante de uma verdadeira conspiração”.

A partir daí, o relatório descreve o andamento da bacanal – pois os “atos libidinosos em todas as suas variações” eram praticados até mesmo por “trincas e quadras”, resultando numa “ambientação que faria empalidecer as mais animadas festas romanas”. Em dado momento, as luzes haviam sido apagadas, ao mesmo tempo que a música cessava de tocar – “num efeito, acreditamos, previamente calculado”. E então os participantes da orgia, embalados unicamente pelos seus próprios “sons concretos e animalescos”, prosseguiram naquilo até o raiar do dia. Ao fim de tudo, Ralfo e o Dr. Silvana haviam desaparecido, não sem que alguém tivesse ouvido as gargalhadas deste último enquanto fugia, “terrível gênio do mal”.

Não se podendo desconsiderar, é claro, a linhagem do anti-herói moderno – a começar por *Macunaíma* e pelo *Serafim Ponte Grande* –, é necessário, no entanto, reconhecer que a ambigüidade do *status* ficcional do protagonista de *Confissões de Ralfo* relaciona-se, sobretudo, ao diálogo estabelecido, em sua constituição, com a indústria cultural. Isso, no Brasil contemporâneo significa considerar aquela espécie de segunda alma a pairar fantasmaticamente sobre a consciência do indivíduo: uma camada da psique feita do imaginário fabricado pelo cinema, pela canção popular e pelas histórias em quadrinhos norte-americanas, instrumentos privilegiados do processo definido por Jameson como “colonização do inconsciente”. O romance de Sérgio Sant’Anna está entre as primeiras obras da ficção brasileira a denunciar a condição do país como colônia cultural norte-americana procurando, ao mesmo tempo, incorporar a consciência dessa condição aos dados do enredo.

Nesse sentido é útil ler os ensaios de Umberto Eco que tratam da sobrevivência, nos mitos fabricados pela indústria cultural, notadamente o Super-Homem, de características formais do romance de folhetim. Como Ralfo é ironicamente caracterizado como uma espécie de super-herói subversivo – tendo normalmente as personagens dessa categoria compromissos explícitos com a

tradição norte-americana da “lei” e da “ordem” –, talvez seja esclarecedor um exame de seu parentesco com essas criações destinadas a dirigir o imaginário coletivo.²⁵⁴

Em primeiro lugar, nem todos os super-heróis são realmente *super*, mas alguns deles distinguem-se por ser “dotados de normais características terrestres, ainda que potenciadas no grau máximo”. Tal seria, por exemplo, o caso de Batman: um homem comum, no entanto capaz de desempenhos superlativamente melhores que os mais atléticos, inteligentes e corajosos humanos da vida real. Com Ralfo, as características marcadamente morais dão lugar a uma capacidade de subversão amparada na inteligência acima da média, o que não deixa de ser uma mitificação da condição de escritor. Ralfo é um super-herói às avessas, mas não como o Superpateta ou o Morcego Vermelho: sua inteligência e lucidez a serviço da subversão tornam-lhe discutível a condição de herói, mas ao mesmo tempo resultam em desempenhos associados a certos aspectos do inconsciente coletivo que caracterizam o desempenho heróico.

De acordo com a abordagem de Umberto Eco, também há uma duplicidade por trás dos super-heróis dos quadrinhos: sua “inegável conotação mitológica” deveria levá-los, como aos mitos de fundo religioso, a “imobilizar-se numa fixidez emblemática” que os tornasse facilmente reconhecíveis; no entanto, o fato de se tratar de produções destinadas ao consumo “no âmbito de uma produção ‘romanesca’ para um público que consome ‘romances’” implicaria o desenvolvimento do enredo no sentido dos eventos futuros, essencialmente contrário à natureza das narrativas mitológicas, orientadas para o passado. O super-herói dos quadrinhos, portanto, seria congenitamente ambíguo, uma vez que constituído com base em arquétipos e no entanto necessariamente agindo num vetor temporal direcionado ao futuro e, conseqüentemente, à sua morte.

A estrutura fragmentária de *Confissões de Ralfo* não deixa de flertar com o que Eco chamou esquema narrativo “iterativo”, ou seja, feito de começos que não retomam o episódio anterior. É claro que isso deve ser pensado em termos de uma influência especificamente literária, o *Serafim Ponte Grande*, cuja sucessão de “falsos começos” e “falsos fins” contribuiu para que Haroldo de Campos chamasse o romance oswaldiano de “não-livro”. O teórico italiano, definindo o conceito de *obra aberta*, inclui no fenômeno artístico da alta cultura moderna uma duplicidade análoga àquela que considera típica das produções da indústria cultural:

Visando à ambigüidade como valor, os artistas contemporâneos voltam-se conseqüentemente e amiúde

²⁵⁴ ECO, U. (1991).

para os ideais de informalidade, desordem, casualidade, indeterminação dos resultados; daí por que se tentou também impostar o problema de uma dialética entre “forma” e “abertura”; isto é, definir os limites dentro dos quais uma obra pode lograr o máximo de ambigüidade e depender da intervenção ativa do consumidor, sem contudo deixar de ser obra.²⁵⁵

Mas aqui se procura tratar do parentesco de Ralfo com os mitos da indústria cultural, dotados, segundo Eco, de uma “eficácia de persuasão comparável apenas à das grandes figurações mitológicas partilhadas por toda uma coletividade”. Elas são, no caso em questão, recicladas pelo escritor para esboçar o mito do sujeito irreduzível aos imperativos da ordem burguesa e que, ao mesmo tempo, não leva a sério essa sua irreduzibilidade.

Para conferir todo esse peso a tais produtos da indústria cultural, o teórico cita os números impressionantes do “business Tarzan” e o fato de determinadas séries publicadas em jornais terem motivado evidentes confusões, da parte do grande público, entre ficção e realidade. Um exemplo é envio, ao criador da série, de muitos telegramas de protesto pela morte de um gângster inimigo de Dick Tracy. Esse público induzido a confundir realidade e ficção fica bem definido pelo conceito de “homem heterodirigido”:

Um homem heterodirigido é um homem que vive numa comunidade de alto nível tecnológico e particular estrutura social e econômica (nesse caso baseada numa economia de consumo), e a quem constantemente se sugere (através de publicidade, das transmissões de TV, das campanhas de persuasão que agem sobre todos os aspectos da vida cotidiana) o que deve desejar e como obtê-lo segundo certos canais pré-fabricados que o isentam de projetar *perigosamente e responsavelmente*.²⁵⁶

É fácil concluir que a indústria cultural reserva aos criadores da arte destinada a esse tipo de público um papel de submissão. No entanto, Umberto Eco ressalva as possibilidades de alguns desses criadores de agir subversivamente, apresentando como exemplo Charles Schultz, cujas personagens compõem “um microcosmo”, uma “pequena comédia humana para todos os bolsos”. Na maioria crianças, elas tornam-se “monstros” por viverem, no mundo à parte que é o da psicologia infantil, os problemas típicos dos adultos, do que resulta ser o “mundo de Minduim” uma “enciclopédia das fraquezas contemporâneas”. Os moradores desse micromundo denunciam a precariedade dos valores sociais em vez de confirmá-los por meio de fantásticos desempenhos heróicos.

O aspecto mais esclarecedor do raciocínio de Umberto Eco é sua visão da indústria cultural como prolongamento do romance de folhetim, considerado por ele a origem do atual “divertimento

²⁵⁵ ECO, U. (1991).

pré-fabricado”. Eco desenhou um esquema dessa genealogia, da narrativa vertiginosa de William Beckford (*Vathek*) a James Bond; o ensaísta demonstra como o esvaziamento ideológico do romance de folhetim após Eugene Sue levou a uma aceleração do tempo narrativo e a uma “mitificabilidade menor” do herói, tendo as últimas produções do gênero, já no final do século XIX, adotado estratégias de vendagem e esquemas narrativos muito próximos daqueles posteriormente usados nas histórias em quadrinhos.

O que se poderia pretender invocando essa linhagem a propósito de *Confissões de Ralfo*? O rendimento esperado dessa aproximação é demonstrar que o romance de Sérgio Sant’Anna tem como referência privilegiada o universo da indústria cultural, mas, ao contrário do que acontece em *Quatro Olhos*, aquela “segunda alma” norte-americana é assumida pelo escritor e questionada justamente pelo aspecto burlesco do anti-super-herói Ralfo. Essa metabolização da noção industrializada de heroísmo retoma, em chave pós-moderna, certo tipo de questionamento paródico dos modelos míticos que remontam, por exemplo, ao *Quixote* e ao romance picaresco. Nem se trata aqui de enaltecer a qualidade da obra de Sérgio Sant’Anna como fatura romanesca, mas de conceder-lhe o mérito de ter formulado de maneira original, em seu romance, o inevitável diálogo contemporâneo da ficção com a indústria cultural. Acontece que *Confissões de Ralfo* se relaciona ambigualmente com essa indústria: adota aspectos da linguagem que ela usa para incorporá-los a uma crítica dos valores políticos e econômicos que a eles subjazem. É nesse sentido que o protagonista se torna emblemático: suas aventuras digerem os mitos da indústria cultural a fim de denunciar a invasão inapelável do campo da alta cultura, representado pela escrita literária, pelos produtos horizontalizados da “diversão pré-fabricada”. Essa ambigüidade é o estofado de Ralfo.

A simples negação da indústria cultural, como acontece em *Quatro-Olhos*, implica admitir o desbaratamento da utopia moderna que, no Brasil, tomou o aspecto de uma vontade de autonomia nacional definitivamente frustrada, ao que parece, pelo golpe de 64: “No Brasil não dá pé, os americanos nunca vão deixar” – diz a desconsolada musa emigrante no desfecho de *Quatro-Olhos*. Desfecho acabrunhador e que poderia ser considerado simplesmente realista, a menos que se resolvesse defender a obrigatoriedade de uma perspectiva redentora da personagem, claro, a contrapelo da relação contemporaneamente admissível entre estética e ideologia. Que Renato Pompeu tenha resolvido seu romance daquela maneira é uma opção que não cabe aqui discutir; mas parece que essa opção contribui para tornar seu romance um pouco datado, assinalador de uma

²⁵⁶ ECO, U. (1979), p. 261.

espécie de “fim da história” que nem é verdadeiro para o próprio sujeito da experiência real que embasou sua ficção: ele continuou vivendo e escrevendo. É claro que a ficção não tem compromisso com a realidade concreta, mas ocorre que a proposta de *Quatro-Olhos* é nitidamente realista, e assim aquele desfecho não transcende o testemunho do impasse histórico: que projeto poderia ter um brasileiro consciente em meados da década de 70, uma vez descrente da ação revolucionária contra o regime militar, tal como se mostra o *alter ego* do autor?

Qualquer que seja a resposta, *Confissões de Ralfo* dá um passo adiante ao metabolizar satiricamente os elementos fundamentais daquele impasse. Seu tratamento ambíguo do herói e da indústria cultural é um recurso dialético ausente de *Quatro-Olhos*. Penetrará na medula dessa atitude ambígua quem conseguir ver no romance de Sant’Anna sua motivação contracultural, ao que autoriza o próprio narrador, na primeira página do livro, ao citar uma frase de Jack Kerouac. A contracultura é um fenômeno, antes de mais nada, norte-americano, mas também – em certa medida – antiamericano, pois questiona desde o interior os valores do *american way of life*. Publicando livros e realizando *happenings* num espaço cultural que o divertimento pré-fabricado pretende monopolizar, a contracultura pretendia, em suas manifestações ainda utópicas, derrubar o sistema; ou, pelo menos, sabotá-lo e expor suas falsas bases, naquelas manifestações já conscientemente pós-utópicas.

Confissões de Ralfo procura inserir-se nesse nicho contracultural, o que significa aproveitar uma brecha deixada pelo sistema e sabotar seus valores. No caso brasileiro, essa atitude parece responder a uma ambigüidade do próprio processo de modernização autoritária; o país vivia, sob o regime militar, uma espécie de esquizofrenia cultural, pois lastreava a implantação de um aparato industrial (incluindo a indústria cultural) no discurso ideológico mais antediluviano. É tal contradição que permite a Ralfo ridicularizar os psiquiatras-censores dançando rock: só a mentalidade tacanha do regime militar consideraria revolucionário um gênero de canção que, naquele momento, já fora transformado pelo sistema em mercadoria altamente lucrativa.

Segundo Umberto Eco, o esquema narrativo da iteração realiza uma inversão no horizonte de expectativas do leitor médio: antigamente as sociedades se caracterizavam-se pela redundância, pela repetição indefinida dos mesmos discursos morais, religiosos e políticos, o que tornava desejável uma narrativa cheia de reviravoltas surpreendentes. Ao contrário,

Numa sociedade industrial contemporânea (...), o revezamento dos parâmetros, a dissolução das tradições, a mobilidade social, a consumibilidade dos modelos e princípios, tudo se resume sob o signo de uma contínua carga informacional que atua por meio de fortes sacudidas, implicando contínuos

reassestamentos da sensibilidade, adequações das assunções psicológicas, requalificações da inteligência.

Tal situação gera, segundo Eco, uma “fome de redundância”, pois as narrativas sem grande carga informativa soam como “indulgente convite ao repouso”, enquanto a opção pela fruição de uma arte de qualidade só cansa o leitor mediante a proposição de “esquemas em evolução, gramáticas em mútua eliminação dialética, códigos em revezamento contínuo”.

Ora, o Brasil dos anos 70 ainda era, em larga medida, uma “sociedade da redundância”, e nesse sentido se justificaria para o escritor a intenção de chocar seus leitores mediante a criação de formas literárias inovadoras – ou seja, ancoradas na tradição moderna, como atesta a nítida filiação oswaldiana de *Confissões de Ralfo*. Mas essa mesma sociedade já era consumidora de uma indústria cultural; portanto, de um paradigma baseado na satisfação daquela “fome de redundância”. Tal contradição entre atualização mental e arcaísmo, característica da modernização brasileira sempre em descompasso com os centros do capitalismo, é o que parece motivar a ambigüidade de *Confissões de Ralfo* a respeito da indústria cultural.

Então, tem-se um anti-super-herói que só é *super* justamente na capacidade de ser anti, ou seja, bagunçar as noções de lei e ordem que os mitos da indústria cultural tanto se esforçam por manter. Ralfo jamais seria amigo do delegado de Gotham City, assim como é incapaz do platonismo de Clark Kent; se os super-heróis escondem uma sexualidade que incomodaria o leitor comum (embora suas malhas justinhas sejam muitas vezes um recado homossexual, como lembra Eco), Ralfo utiliza o sexo como signo de liberdade e subversão. Nesse ponto, precisa-se recuar a mitologia que lhe dá estofamento até o Romantismo, cujos heróis tanto prezaram a liberdade. O mito do indivíduo “livre como os passarinhos”, que usa suas asas para voar para longe de um lugar aborrecido, remonta pelo menos ao Conde de Monte Cristo, de cuja boca saiu a expressão entre aspas, e que no entanto tinha uma “missão divina” a cumprir – escravo, como Batman e o Super-Homem, do compromisso criado pelo próprio heroísmo. A linhagem segue pelos três mosqueteiros, com sua “generosa imprevidência” e chega até Fantômas, o incapturável, já com sinal trocado: agora se trata de um herói que, apesar de bandido, ganha a simpatia dos leitores. Umberto Eco lembra que Fantômas foi uma das personagens prediletas dos surrealistas, pois em suas aventuras o crime sempre vence e essa vitória é aplaudida pelo público, enquanto a polícia se vê “reduzida à categoria patética

e irrisória de virtude ineficiente”: “(...) Fantômas representa a irrupção do irracional (...), faz fremer de alegria estética os fanáticos do ato gratuito, da escrita automática, da paranóia crítica.”²⁵⁷

Essa torcida pelo vilão se prolonga ao faroeste italiano, diz o ensaísta, e aqui convém lembrar que, ao longo da história do cinema, constituiu-se uma linhagem de heróis irresistíveis, conquanto levemente canalhas. A essa altura, torna-se conveniente lembrar a fala de uma personagem do romance *Um Estranho no Ninho*, de Ken Kesey, publicado em 1961, cujo narrador, a certa altura, qualifica o protagonista como alguém que “conseguiu escapar do laço” da normatização imposta por uma espécie de Liga, ou seja, os valores políticos e sociais dominantes na sociedade dos Estados Unidos:

Talvez ele tenha crescido de uma maneira tão selvagem, rodado por todo o país, saltando de um lugar para outro, nunca se deixando ficar numa cidade por mais de alguns meses, quando era garoto, de forma que uma escola nunca conseguiu ter muita influência sobre ele (...) Talvez seja isso, ele nunca deu uma oportunidade à Liga (...) porque um alvo em movimento é difícil de atingir.²⁵⁸

Like a rolling stone, como diz a canção de Bob Dylan – atualizando a divisa de Muddy Waters, “pedra que rola não cria musgo”.

Toda essa história de metabolização da indústria cultural aparentemente conduz para longe da representação do hospício como espaço de poder. No entanto, os poderes do anti-super-herói Ralfo se manifestarão justamente, no Livro VI, contra a lei e a ordem concentradas no espaço do manicômio. E o desempenho heróico do protagonista se dará em tom de farsa, principalmente porque filtrado pelos discursos de Madame X e do relatório dos psiquiatras. É como falso herói, é como herói sem lastro que Ralfo combaterá o sistema representado pelo Dr. Silvana. E é como sistema de opressão característico de uma sociedade tecnológica (no entanto, imaginariamente localizada na Espanha das tradições inquisitoriais) que o hospício comparece, ambigualmente sustentado por um discurso moralista e pseudocientífico.

É possível recolher os dados espalhados ao longo do caminho e constatar que o Livro VI de *Confissões de Ralfo* se funda numa intenção alegórica e se insere no campo da literatura de combate ao regime militar. Mas vai além do engajamento meio relutante de Renato Pompeu justamente por ultrapassar os umbrais da pós-utopia. Seu reconhecimento da impotência do escritor como revolucionário coloca o protagonista, paradoxal e simbolicamente, numa condição de “liberdade problemática” que ao menos permite imaginar a emergência de novas atitudes de rebeldia.

²⁵⁷ ECO (1991), p. 112.

²⁵⁸ KESEY, Ken – *Um Estranho no Ninho*, 1990.

A intenção alegórica é explicitada pela menção à tese do Dr. Silvana segundo a qual o hospício forma uma sociedade à margem, repetindo a estratificação do mundo exterior. A caracterização dessa micro-sociedade beira o estereótipo, tanto mais que a alegoria, neste caso, será concentrada na oposição binária “louco” (= escritor) x hospício (= aparato repressivo). É significativa, no relato de Madame X, a ausência dos enfermeiros e atendentes, que usualmente têm uma participação destacada nas relações de poder do hospício. E, se a loucura do psiquiatra é estereotipada segundo um arquétipo da malignidade que remonta às bruxas da Idade Média, o sorriso de deboche com que Ralfo o observa, prenúncio da grande subversão que prepara, responde contra-heróicamente a um desafio ao qual o Capitão Marvel certamente contraporá uma fulminante ação reparadora da justiça seguida do previsível discurso bom-mocástico.

No entanto, nem tudo é pura farsa nesse debate entre o vilão estereotipado e o mocinho cuja estereotipagem derrapa na paródia. Há uma instância em que o embate se dá com a maior seriedade e transparência, revelando o fundo realmente heróico de Ralfo e o fundo realmente vilão do antagonista. Essa instância é o discurso de cada um (ainda que filtrado pela narradora) a respeito da loucura e do método científico; numa espécie de alegoria da alegoria, basta transcrever esses discursos, ambos relatados por Madame X:

E o Dr. Silvana afirmou ainda mais: que as circunstâncias são totalmente circunstanciais. O que estará ele querendo dizer com isso? Vou perguntar ao sr. Ralfo.²⁵⁹

“Pois diz-se que um homem é ou não louco, em relação a determinados comportamentos referenciais. Ora, no mundo de hoje não há mais pontos seguros de referência em coisa alguma. E se não existem esses pontos de referência, também não pode haver loucos.”²⁶⁰

O cotejo deixa à mostra a essência da questão. O Dr. Silvana, porta-voz do método científico e da autoridade, derrapa na linguagem e cai na tautologia. Ralfo, trancafiado como incapaz de racionalidade, elabora um silogismo irrespondível, na mais aristotélica linhagem do discurso do poder. O contraste põe a nu o absurdo em que consiste a autoridade “científica”: em justificar seu poder com base nele mesmo, ignorando a possível razão de quem se lhe oponha. Observe-se que as falas ocorrem *na mesma página* do romance.

O ato gratuito e “irracional” com que Ralfo burla a racionalidade aparente do aparato manicomial é uma metáfora: como ao escritor submetido à indústria cultural e ao poder repressivo,

²⁵⁹ CR, p. 135.

²⁶⁰ Idem, p. 135. As palavras são de Ralfo.

só lhe resta o deboche, uma vez que ser portador da verdadeira racionalidade nada significa no embate com os poderosos, aos quais sempre é permitido decretá-la irracional. Não é por mero acaso que o deboche recobre a inteira superfície do romance: assim como o louco excluído de uma sociedade cujo discurso ele pode desmascarar, o escritor pode escolher entre a lobotomia da indústria cultural e ato gratuito de descompressão. Isso não equivale a uma vitória permanente sobre o sistema; apenas, como já anunciava o prólogo, é uma diversão ou uma recusa a cair na “frescura sentimental”, uma tentativa de “rosnar e arreganhar os dentes, como a fera que se esconde em todos nós”. Essa fera, que o hospício e a sociedade manifesta em sua micropolítica tentam submeter à razão e à ciência, é o indivíduo livre, de que o escritor criativo é um dos últimos representantes na sociedade pós-moderna – e, por isso mesmo, cada dia mais se torna identificado pela maioria “com a loucura e a defecção”.

Ralfo é, no entanto, um herói que se recusa a ser herói, por saber em que medida essa figura se tornou inviável. Não postula, pois, o desempenho heróico de impor uma derrota definitiva ao sistema; está sempre recomeçando em outro lugar e sob outras condições, a cada vez ainda capaz de fugir à imobilização de seu ser. Sua incoerência, assim como o inacabamento formal do romance, alegoriza a problemática da sociedade brasileira pós-64, projetada na mente capaz de traduzi-la: o escritor criativo, herói possível (já que seria uma derrota certa assumir-se o guerrilheiro que pulsava dentro dele) no contexto de uma modernização econômica e social incompleta e encavalada pela emergência do novo paradigma de produção a incluir inapelavelmente a subjetividade entre os itens industrializáveis.

A linguagem eufemística da ditadura, entrevista no discurso de Madame X e no relatório dos psiquiatras, reflete essa ambigüidade: a de um regime que não podia ao mesmo tempo assumir-se como atraso mental (que de fato era) e porta-voz do último conceito em civilização, o modelo norte-americano de desenvolvimento. Na maioria das vezes o hospício foi, em todos os lugares, um eufemismo da maior das ditaduras, a da racionalidade burguesa. Como indivíduo que se recusa a ser tecla de piano²⁶¹, o escritor criativo precisa ser excluído da circulação social ou domado; ele é o louco. Mas é um louco manso e suas “incoerências” não incomodam muito, a não ser que, como Ralfo, resolva encenar uma revolução na escrita. Se isso fosse de fato conseguido, ele certamente seria censurado e até preso; resta-lhe divertir-se com a própria subversão, uma opção pelo menos mais expansiva que a irremediável melancolia de Quatro-Olhos.

²⁶¹ A expressão é de Dostoiévski em *Memórias do Subsolo*.

O Brasil sob a ditadura, um hospício. O escritor, último herói possível, e ainda assim um herói pífilo, consciente da inutilidade de seu heroísmo. Talvez por isso a censura do regime militar tenha sido tão branda com a literatura: falando-se eufemisticamente dos livros incômodos, era quase como se eles não existissem. *Confissões de Ralfo* foi um dos romances que tentaram romper esse isolamento, talvez até justificando o tratamento de choque de uma censura. Diferentemente de seu protagonista, no entanto, o livro não conseguiu escandalizar o sistema, bagunçar o hospício. No máximo, terá inoculado seu inconformismo nos leitores já predispostos à defesa irredutível da própria individualidade.

É como escritor que o protagonista é julgado no Livro XI, intitulado “Literatura”, que reencena o episódio subversivo do Livro VI. Novamente Ralfo se vê às voltas com uma instância que lhe exige o enquadramento subserviente ou, caso se negue a isso, promete sua proscricção – agora, especificamente, da circulação literária. Chamado a depor perante uma Comissão Internacional de Literatura, ele se vê em Genebra, “terra dos bancos, da placidez, e também da neutralidade”. Do exame público de seu “esboço de romance” poderiam resultar dois desfechos:

A edição futura em milhões de exemplares e em dezenas de línguas, tudo isso distribuído aos leitores filiados à “Liga Mundial”. Ou, no caso contrário, a execração total, a destruição ostensiva dos originais e o confinamento à mais terrível e solitária clandestinidade.²⁶²

A situação de Ralfo diante dos ministros responsáveis por seu julgamento reelabora a teoria do protagonista a respeito do comportamento necessário dentro do hospício: era necessário disfarçar para não denunciar-se. Assim,

(...) não seria mau que eu traísse um pouco do meu nervosismo e insegurança, pois era evidente que aqueles senhores gostavam disso: um humilde aprendiz solicitando a indulgência de seus superiores. Quando eles são até capazes de elogiá-lo, se perceberem que você não passa de uma formiguinha entre os lobos. O que eles não suportavam era qualquer espécie de arrogância que não fosse a deles próprios.²⁶³

No contexto do Livro VI, a última frase se aplicaria inteiramente ao Dr. Silvana e aos psiquiatras signatários do relatório. No contexto histórico dos anos 70, a analogia com o *modus operandi* da ditadura salta aos olhos.

Diante do Ministro da Língua, Ralfo acaba rindo, no que se manifesta “minha velha e rimada vocação de bufão”. Narrador em primeira pessoa, ele admite ter cometido seu primeiro erro, pois

²⁶² Idem, p. 218.

estava ali “para que eles me concedessem o pomposo título de *Escritor*” e, desfazendo do representante de uma “disciplina tão fundamental” como o idioma, certamente seria reprovado. No interrogatório, Ralfo apresenta suas justificativas para pretender o reconhecimento como escritor. É fácil notar que elas constituem o estereótipo do autor de *bestsellers*, pois “um pouco de prestígio e de dinheiro” significa “direitos autorais entrando regularmente e uma casa de campo e viagens pelo mundo”. Sua obrigação ou “contraprestação” seria fazer conferências “para otários de todos os tipos”:

Palestras sobre a fantasmagorização lúdica e simbólica do personagem na obra de Ralfo, o homem que escreveu a si mesmo. Ou sobre a organização do caos ou a caotificação da ordem como expressão literária. Ou ainda sobre os parâmetros semi-óticos e ético-mológicos e semântico-moleculares na obra de Ralfo, o Único.²⁶⁴

Esse trecho demonstra que a ambigüidade estética e ideológica do romance reflete uma visão crítica da própria teoria literária, pois a paródia dos discursos críticos (em sua pretensão o mais das vezes descabida de adotar um jargão científico – parodiada no adjetivo composto “semântico-moleculares”) vem misturada a termos que realmente descrevem *Confissões de Ralfo*, como “organização do caos” e “caotificação do mundo”.

A seguir, a justificativa de Ralfo retorna ao estereótipo do escritor de sucesso, pretendendo encontrar uma garota bonita que se case com ele e seja sua maior admiradora, assim concretizando a “vocação de latino-americano *petit-bourgeois*, mas revolucionário de coração (...) impregnado sinceramente das revoluções dos intelectos infectos e o povo que coma bolos...”

Ironicamente, nesse ponto o Ministro da Concisão e da Síntese é vitimado por uma síncope, o que comprometia ainda mais o desempenho de Ralfo diante da Comissão Internacional de Literatura. Então, o promotor acusa:

Tomado em seu conjunto, este livro demonstra (...) o mais completo desprezo pelas regras estruturais do romance, a sutil combinação das partes entre si. Eis que, sem a menor cerimônia e verossimilhança, os capítulos do livro e as aventuras deste senhor vão se acumulando, quase sempre com uma impossível e inadequada relação de causa e efeito. Não fosse o receio de criar mais uma infame terminologia, diríamos que o autor inaugura o *romance desestrutural*.²⁶⁵

E, na continuação de sua crítica, sempre fundada em uma visão canônica da forma romance, acusa Ralfo de ser um “louco histriônico” dotado de “imaginação doentia” e pronto a zombar dos

²⁶³ Idem, p. 219.

²⁶⁴ Idem, p. 220.

²⁶⁵ Idem, p. 222.

leitores que porventura seu livro venha a ter. Nesse ponto, é interrompido pelo Ministro dos Diálogos a reclamar que o romance não continha, justamente, diálogos. Ralfo improvisa uma pequena conversa entre um casal de nobres – o estereótipo de um romance do século XIX – e o Ministro dos Diálogos comenta: “Desde o século dezenove não se escutava semelhante porcaria.”

No estilo “fatal” do protagonista, a esta altura seu desempenho já começa a tumultuar as galerias do tribunal. E ele se lembra de ter refletido, naquele momento, que

Se eu sáísse dessa confa nunca mais voltaria a escrever narrativas não ortodoxas e passaria, sim, a dedicar-me a histórias bem regionais e brasileiras de gente muito simples e comum que morava no campo, onde nada acontecia a não ser os pequenos acontecimentos do cotidiano (...) ²⁶⁶

A seguir, um confuso diálogo mostra que o julgamento está ficando embaralhado e que Ralfo começa a provocar, ainda que involuntariamente, o dissenso entre os ministros e o promotor. Já se encontram alguns ministros capazes de defender o protagonista numa seqüência de observações curtas do promotor e dos representantes oficiais do Lirismo, da Vanguarda, das Regiões e das Raízes Nacionais, da Literatura de Todos os Tempos e de Todos os Povos, além do Ministro Geral, que faz o papel de juiz. O julgamento prossegue, com a presença da própria Literatura, uma dama “vestida de negro-luto, com as pernas à mostra sob a saia curta e meias de renda, além de seios volumosos saltando fora do decote”, ainda que envelhecida e excessivamente maquiada.

O tom do julgamento é moralista e convencional, com Ralfo sendo acusado de não respeitar as convenções estéticas e a sensibilidade do leitor comum, enquanto seu advogado o defende como “ser vagabundo e solitário, carregando uma alma ferida que se refugia nos gracejos e nos sonhos” e o protagonista se diz “um ser incomunicável e solitário”. Em novo apanhado de estereótipos, Ralfo resume sua condição: “Saltimbanco, guerrilheiro, psicopata, vou aprisionando pequenos pedaços do infinito, para depois romper definitivamente as amarras e lançar-me no grande espaço sem compartimento.” ²⁶⁷ – no que é aplaudido com um “Bravo!” pelo Ministro das Abstrações Subjetivas e reprovado com um “Chato!” pelo Ministro do Significado e do Enredo. A coisa já tomou definitivamente o aspecto de uma chanchada, quando a galera pede um “poema triste e romântico” e Ralfo declama uma estrofezinha, logo depois acrescentando que só podia oferecer a todos lágrimas “tão sentidas, que nenhum crocodilo do mundo jamais fez jorrar”. Os ministros dos Lugares Comuns, do Significado e do Enredo, da Sintaxe, das Estruturas e Similares e do Bom Senso e da Ideologia unem-se na reprovação – não mais ao livro, mas ao próprio desempenho canastrão de

²⁶⁶ Idem, p. 224.

Ralfo – e no coro: “Rasga, rasga, rasga.” Significativamente, o último dos ministros tacha a fala do protagonista como “demência”. A seguir, o promotor propõe a destruição do livro e a pena de morte para o escritor-personagem (“que seja morto, salgado e esquartejado”).

A multidão adere, gritando: “Lincha, lincha, lincha”, e simulacro de julgamento vai chegando ao fim, integrado agora também por um coro de carpideiras, um coro de “mariposas literárias”, um coro dos contentes e o chefe dos guardas. Ralfo ainda tenta defender-se, atribuindo intenções líricas e revolucionárias a seu escrito, mas ao fim de tudo sua fala é tachada de subversão (Ministro da Ideologia), loucura (Ministro da Sanidade) e heresia (Ministro da Santidade). Quando o chefe dos guardas parece pronto a executar a sentença, Ralfo inicia seu último desempenho heróico, jogando os originais do livro para o alto e pondo-se a tocar, trepado sobre a mesa dos ministros, uma flautinha tirada do próprio bolso. A música tocada enfeitiça os presentes ao deixar “um rastro de fonemas, acentos, vírgulas, frases inteiras que se contorciam no ar como minhocas” e fazendo o povo brincar “cantolando as canções formadas casualmente pelas palavras em liberdade”.

Os originais do livro nas mãos de cada ministro são tomados e jogados para o alto ou transformados em aviõezinhos, formando, pela combinação aleatória das partes, várias versões diferentes do mesmo livro. Entre as misturas mencionadas pelo narrador está

Uma gigantesca cidade que se transforma num imenso hospício. Ou ainda, ao contrário, um hospício que cresce tão espantosamente que se torna uma cidade, com casas, ruas, cinemas, monumentos e até uma administração pública integralmente formada por loucos.²⁶⁸

A confusão instalada – nova versão da fuga de Ralfo do Laboratório Existencial Dr. Silvana – sobrepõe definitivamente o anti-herói contracultural à imagem do escritor “louco” porque insubmisso ao sistema político e ao sistema literário, pois tudo se transforma numa confusão de sons, pensamentos e imagens de “corvos de Poe” misturados a baratas e escorpiões que surgem onde antes havia palavras, insetos subindo pelas pernas das personagens e “procurando aninhar-se no seu cérebro” – enquanto o protagonista se vê “subitamente livre, não mais impelido a cumprir ritos, discursos e representações; cada vez mais livre à medida que me rasgavam em pedacinhos junto com meus livros”. Nessa renovada celebração dionisíaca ou espécie de comunhão profana em que o escritor se oferece de corpo e livro para libertar-se, o desfecho acontece com a última fuga de Ralfo, depois de ver que os ministros também escapuliam do tribunal, transformados em morcegos,

²⁶⁷ Idem, p. 226.

²⁶⁸ Idem, p. 229

“esvoaçando, cegos, a esbarrarem nas colunas e paredes e a emitirem horríveis guinchos desprovidos de significado.”²⁶⁹

Os dois julgamentos a que Ralfo é submetido referem-se ao mesmo tempo a suas posições estéticas e às políticas. O que está em questão é tanto a linguagem do próprio romance como a conveniência das idéias que ele veicula. O primeiro interrogatório, acompanhado de uma sessão de tortura, resulta na internação do protagonista no hospício; o segundo é o que antecede o desfecho. Em ambos os episódios, a fala do autoritarismo é subvertida pela introdução de elementos que corroem sua pretendida circunspeção – como a receita de rosca incluída no interrogatório²⁷⁰ e as pastas ministeriais representadas parodicamente no tribunal. Em ambos, também, o castigo infligido a Ralfo (hospício e proscrição do livro) torna-se afinal um pretexto para o desempenho heróico do protagonista, que acaba mergulhando as autoridades na confusão, tornado-as impotentes.

Existe uma simetria entre as situações pela qual a intenção alegórica dos episódios se torna inequívoca: o escritor/louco/subversivo, submetido ao escrutínio do poder (policiais inquisidores/psiquiatras/ministros), é condenado e acaba subvertendo espetacularmente as instâncias punitivas. Nessa simetria, a polícia exterior ao hospício equivale ao Dr. Silvana e aos “ministros” de uma crítica literária (internacional, é bom que se repita); todas essas instâncias de poder orientam-se por um discurso ao mesmo tempo racionalista, moralista e capitalista de acordo com o qual acabam sobrepondo-se, como justificativa da punição, as condições de indivíduo politicamente rebelde e escritor esteticamente inquieto. Assim, projeta-se sobre o anti-super-herói Ralfo o impasse político-estético da literatura sob o regime militar, em que à pretensa racionalidade do sistema social vigente só poderia responder um desmascaramento na forma da encenação textual do seu irracionalismo. Se, como pretendem os antipsiquiatras, o indivíduo “mentalmente doente” sintomatiza um desarranjo da ordem social – freqüentemente, no sistema micropolítico da família –, um romance como *Confissões de Ralfo* pode ser lido como sintoma social daquele momento histórico, numa extensão semelhante à de *Quatro-Olhos* e *Armadilha para Lamartine*, mas singularizando-se por absorver o impacto da indústria cultural como exigência para a realização de uma literatura formal e politicamente revolucionária. Ralfo é “louco” porque escritor e porque consciente da paranóia social de sua época e da esquizofrenia estética da indústria cultural.

²⁶⁹ Idem, p. 229.

²⁷⁰ É por demais conhecida a estratégia do jornal *O Estado de S. Paulo* de protestar contra a censura do AI-5 transcrevendo receitas de bolo no lugar dos textos suprimidos.

Conclusão

O romance já foi chamado de epopéia da classe burguesa. No século XX, talvez fosse melhor chamá-lo tragédia do indivíduo burguês, pelo reconhecimento cabal de sua condição como forma narrativa originalmente comprometida com a análise – portanto, com a prosa –, que resulta num retorno à poesia. Seus heróis, submetidos à análise impiedosa, revelam-se afinal anti-heróis, num tempo em que nenhuma empreitada heróica parece ter mais qualquer sentido. Exceto uma: a de reconhecer a inviabilidade de justificar a existência individual pelo recurso a abstrações, tarefa por excelência de narradores em estado de prontidão contra a mitificação das aparências do mundo em nome dos interesses ideológicos de uma classe.

Não deve ser motivo de espanto que o retorno da forma narrativa ao leito original da poética (e, numa espécie de contra-mão, ao mito) acabe por revelar, da parte dos autores, uma secularização do sentimento religioso. O anti-heroísmo dos protagonistas não deixa de ser o único heroísmo possível num século em que a tragédia se tornou realidade cotidiana. Daí a frequência, por exemplo, com que as narrativas recorrem à imagem da rebeldia traduzida em fantasias como os protagonistas se imaginarem índios, bandoleiros ou loucos: é sempre a imagem oposta ao indivíduo burguês centrado, afinal um mito cuidadosamente construído e mantido pela ideologia. A negação do utilitarismo e do racionalismo trazem o germe de uma afirmação do seu contrário; assumir o individualismo e reconhecê-lo problemático e contraditório é também insurgir-se contra uma sociedade que o promove ao mesmo tempo que o nega. Só a consciência individual sobrevive em meio aos escombros do projeto racionalista; só o olhar do indivíduo espantado com a incoerência desse mundo pode ser verdadeiro.

Inimiga da ideologia, a literatura assumiu crescentemente a responsabilidade de negar a legitimidade de um mundo em que as aparências são aceitas como se fossem o real. Tarefa que só poderá ser enfrentada por indivíduos em crise, por visionários condenados a enxergar as articulações que produzem as figuras tranquilizadoras da ideologia. Heróis em crise, anti-heróis; por trás deles sempre existe um indivíduo concreto cuja vida se alimenta da própria crise: o escritor vivendo numa época em que cada dia pode ser contabilizado como um passo a mais rumo à aniquilação da possibilidade de alguém ser sujeito do próprio destino. A imaginação resta como único espaço de liberdade num tempo em que o próprio inconsciente é terreno cobiçado pela reivindicação constante de espaços maiores pela progressão geométrica do capital, agora assumidamente volátil. Chega a ser espantoso que imaginar o absurdo seja muitas vezes a única defesa contra o próprio absurdo.

Assim, chega-se à loucura como tema. A loucura como condição trágica, num retorno paulatino a suas figurações mitológicas. E perguntar pelo motivo desse retorno é perguntar pelos deuses. Como seria possível a condição trágica num mundo sem deuses? É nessa pergunta que reside o sentido desse retorno à loucura, pois os narradores, ao mesmo tempo que não podem mais iludir-se a respeito do assunto, suspeitam a presença de alguma vontade oculta comandando tudo; no entanto, uma vontade irracional, por mais que seus prepostos a recubram com os artifícios de um discurso racional. É o próprio uso da razão pelo escritor que o revela: o mundo construído pela Razão não faz sentido. E, reconhecendo-se na trágica condição de quem é manipulado por cordéis invisíveis, o anti-herói passa sua curta vida, restrita às páginas de um livro que forçosamente precisará ser vendido – sacrificado aos deuses contra os quais seria necessário insurgir-se –, procurando defender a própria consciência do absurdo que, se o faz sofrer, é sua única liberdade. Como mostram dois dos protagonistas aqui revisitados, justamente os mais radicais, o momento de reconhecer que nem mais essa liberdade existe é o momento do suicídio – do narrador, da narrativa ou de ambos; de qualquer maneira, a última atitude digna da condição trágica.

Assim como não existe mais um lugar para o indivíduo, o extremo de individualidade que é a loucura só pode existir em um não-lugar: o hospício. Lugar muitas vezes caracterizado com a concretude das minúcias, especialmente se por trás do narrador existe um autor que sofreu o extremo da exclusão, a internação; no entanto, continuando a ser um não-lugar para a coletividade, que ali não reconhece seu próprio espelho. Alguns escritores vislumbraram na micro-sociedade da instituição asilar uma versão mais nítida do absurdo de uma organização racional do mundo. Essa percepção, na linhagem de obras aqui estudada, parece ter-se dado cumulativamente na seqüência delas e corresponder, de algum modo, à evidência crescente do fato de ser a sociedade brasileira contemporânea um imenso hospício. O que só seria novidade se o tema da loucura já não estivesse em primeiro plano na ficção brasileira desde a obra machadiana.

Se a princípio a coincidência temática da ambientação no hospício parece o denominador comum mais importante entre *Quatro-Olhos*, *Armdilha para Lamartine* e *Confissões de Ralfo*, a análise detida dos episódios passados na instituição mostra que o fundamental é a discussão do papel do escritor na sociedade administrada. O hospício é apenas o lugar simbólico dos que, pretendendo dedicar-se à criação literária, não se enquadram pacificamente nas regras do mercado. A época da publicação dos

romances foi o marco inicial de uma mercantilização cada vez maior da literatura – como aliás, de tudo mais na sociedade brasileira.

Na análise dos romances, aqui se fez a talvez discutível opção por não perder de vista a floresta para esquadrihar mais completamente a árvore. Certamente análises mais pontuais revelarão nexos mais numerosos e profundos entre as obras. Aqui se entrevê, por exemplo, a possibilidade de uma investigação mais detida sobre a representação do índio como símbolo de liberdade – representação problematizada pela interferência de um imaginário moldado pela indústria cultural. Ou então o estudo das diferentes permeabilidades do discurso narrativo à linguagem da indústria cultural, notadamente o cinema e as histórias em quadrinhos. Mas o principal interesse deste trabalho, desde o princípio, foi ligação entre o cenário político da época e a opção estética dos romancistas; o confronto das narrativas revelou que a metalinguagem voltada para o impasse político-estético da ficção oferecia maiores áreas de intersecção entre as obras.

Talvez fosse mais “científico” dedicar todo o esforço analítico a aspectos particularmente relacionados à alegoria e à fragmentação narrativa. Mas, para além da intenção mimética inscrita em cada estrutura narrativa, apresentou-se como mais relevante a discussão filosófica que a técnica: a exclusão do escritor criativo como louco, na medida em que o mergulho radical na linguagem tem comumente resultado, ao longo de todo o projeto literário moderno, em obras excêntricas em relação ao pensamento dominante, eminentemente “ilógicas” quando não absurdas e, portanto, desestabilizadoras das categorias pretensamente isentas que jogam a favor da justificação do mundo economicamente administrado – entre elas a “ciência literária”, que muitas vezes acaba resultando num tipo de contabilidade lingüística que pouco atrai quem se aproxima do fenômeno literário movido pelo prazer da leitura.

Há toda uma linhagem literária na qual o louco desempenha papel de destaque. Ela mostra que, desde quando a racionalidade passou a significar crescentemente uma formatação do mundo a serviço de interesses econômicos, a loucura passou a ter algum parentesco com a recusa a tornar-se objeto, numa espécie de atualização do espírito da tragédia: a recusa de substituir os deuses tão humanos de outrora, que nos castigavam mandando demônios invadirem nossa mente, pela inumanidade dos mecanismos cuja lógica exclui como “louco” tudo que nela não se enquadra. Os incontáveis leitores do *Quixote* talvez vejam na personagem de Cervantes, mais que o fio condutor de alguns episódios engraçados entremeados de outros enfadonhamente sentimentais, a persistência da humanidade em sua manifestação irreduzível, o indivíduo esquivo à generalização abstratizante congênita ao pensamento

racional. Com a radicalização subversiva desse individualismo a partir da estética romântica, o mito do homem singular adentrou a modernidade robustecido pela irredutibilidade do narcisismo decadentista, paradoxal e misteriosamente realimentado pela intuição de que “eu é um outro”. Essa onda se ampliaria no Surrealismo, conforme manifestam as pregações do “vício superior” por Breton e Aragon, que glorificam o torvelinho de imagens inconscientes a subverter a consciência autocentrada do homem idêntico a si mesmo, numa apoteose da loucura como verdade sediada no homem liberto dos procedimentos domesticadores da razão.

Machado de Assis, cuja clarividência a respeito dos fenômenos psicológicos nunca será demais elogiada, insistiu no mistério da loucura contra toda a pretensão cientificista de catalogá-la segundo taxonomias transpostas da biologia ou do moralismo, fosse ele vitoriano ou jacobino. *O Alienista* é o marco inicial, na ficção brasileira, do desmascaramento do hospício como instituição intrinsecamente autoritária. A literatura não foi confinada no hospício de Simão Bacamarte (a não ser o beletrismo fácil de Martim Brito), mas a Casa Verde interditava algo essencial à atividade literária: a liberdade de ser diferente e a ousadia de pensar na contramão do discurso sancionado pelos poderes terrenos.

Em *Cemitério dos Vivos*, Lima Barreto transpõe ficcionalmente a experiência de estar internado em um hospício. Um passo adiante, no critério especificamente realista, em relação à alegoria machadiana. Mas o depoimento autobiográfico é agora mediado pela reflexão sobre a relação entre literatura e sociedade, que permeia toda a obra do escritor. Indeciso entre a paradoxal idealização romântica desse herói moderno e a análise crítica do espaço asilar, não por acaso seu romance ficou inacabado. Mas é patente nele a vinculação do discurso psiquiátrico à mesma retórica elitista a que Lima sempre se opôs no campo literário. Sem assumir a retórica da loucura, o escritor denuncia a loucura da retórica erigida em ciência e, portanto, critério de verdade. Ao recusar a explicação médica da loucura, explicita argumentos que no relato machadiano permanecem implícitos. Lima Barreto considerava a loucura um mistério ainda indevassável pelo escrutínio do método científico, que, ao pretender tê-lo catalogado, incorria na mesma empáfia vazia do positivismo. Assim, ao mesmo tempo que se vincula indiretamente a uma concepção trágica da loucura, o ficcionista liga-se ao empreendimento moderno de reivindicar o teor de verdade dos discursos que escapam à lógica.

Já no limiar do que se convencionou chamar de *pós-moderno*, a novela de Campos de Carvalho ambientada no hospício assume quase integralmente a tarefa surrealista de ressacralizar a loucura. Além de excluir a ambigüidade com que a ficção de Lima Barreto tratou do assunto, *A Lua Vem da Ásia* incorpora à própria estrutura o discurso da loucura, projetando formalmente a subscrição

dessa fala excluída do mundo administrado. Mais uma vez, a loucura é tomada em seu sentido trágico, mas ao mesmo tempo cínica e agonisticamente, pois só por meio do suicídio o protagonista escapa ao maquinismo do mundo administrado.

Assim, a tematização do hospício na ficção dos anos 70 contava com uma importante “jurisprudência” na ficção brasileira – além da abundante produção sociológica e literária no restante do mundo, incrementada pela abordagem radical de Foucault, e do precedente imediato que é o excelente *Hospício É Deus*, de Maura Lopes Cançado, obra que se equilibra entre a criação ficcional e o depoimento. É possível suspeitar nos romances de Sérgio Sant’Anna, Renato Pompeu e Carlos Sussekind o resultado de uma espécie de sedimentação da atitude antipsiquiátrica convergindo na caracterização do herói-escritor como indivíduo incompatibilizado com os valores sociais dominantes. Essa convergência levou os ficcionistas a, cada qual a seu modo, recriar ou imaginar o hospício como destino provável da literatura sob um regime ditatorial e em tempos de indústria cultural. O escritor como louco manso (Pompeu e Sussekind) ou como subversivo (Sant’Anna), duas situações ficcionais radicalmente divergentes projetando diferentes concepções a respeito das possibilidades da literatura no mundo administrado.

Em *Quatro-Olhos*, a intencionalidade flagrante da forma alegórica revela certo recalque da loucura, na medida em que privilegia a projeção do ambiente macropolítico no microcosmo do hospício, concedendo pouco espaço ao caráter traumático da vivência pessoal no interior da instituição. A construção alegórica resulta numa espécie de sublimação, apresentando-se a escrita literária, no desfecho, como resignação diante de um destino inexorável, tanto na dimensão individual como na coletiva.

Armadilha para Lamartine trilha um conformismo semelhante, se se pensar na obra como romance político. No entanto, essa dimensão aqui é menos importante, ainda que não ausente. Sua estrutura bem acabada é um valor em si e dá forma a um diálogo simbólico entre pai e filho, diálogo que, inviável no plano do cotidiano familiar, face à incompreensão mútua das crises de Lamartine e Espártaco M., confina-se ao espaço textual – assim como tende a fazer o próprio protagonista, de certa maneira repetindo a atitude demissionária do pai. O fato de a crítica política ao regime militar ser menos transparente aqui não apaga o fato de que, como *Quatro-Olhos*, Lamartine, uma vez catalogado como doente mental, refugia-se no projeto literário, procurando sedimentá-lo em contraposição à desestabilização do restante de sua vida, refletindo a falência do ambiente familiar acéfalo devido à

crescente erosão da figura paterna e, em plano mais amplo, a irresolução política do país em meados dos anos 50.

No romance de Sérgio Sant'Anna, o *status* social e político da literatura é mais decididamente colocado em discussão. A forma radicalmente carnavalizada não aponta para uma solução, mas sim para a desestabilização constante de todas as soluções que parece ser a tarefa do discurso literário na maioria de suas manifestações criativas desde o final do século XIX. Se em *Quatro-Olhos* se procura reconstruir uma vida e um livro a partir de escombros, se em *Armadilha para Lamartine* se busca o estabelecimento de um diálogo, em *Confissões de Ralfo* se compõe uma *forma louca* “ideogrâmica” em relação ao potencial subversivo da literatura. Enquanto os protagonistas dos outros dois romances parecem projetar as crises reais que levaram seus criadores ao hospício, Ralfo não é louco senão de acordo com a opinião dos ditadores. Sua constante subversão de todos os valores reaproveita certo estereótipo da rebeldia criado nos anos 60 pela indústria cultural, projetando-o na linguagem; seu inacabamento formal expõe escandalosamente os impasses da ficção brasileira em meados dos anos 70. Mais do que os romances de Pompeu e Sussekind, coloca a metalinguagem no centro da narrativa, repropõe a inquietude da ficção moderna no plano de uma cínica pós-utopia na qual a única proposta do escritor é estar sempre disposto à briga. O anti-heroísmo debochado de Ralfo é o que lhe resta de modernidade; o resto já é contracultura, à qual os romances de Pompeu e Sussekind não estiveram abertos.

Na conclusão possível para esta leitura, confluem as análises de Soshana Felman e Osman Lins. Por que o discurso sobre a loucura, também no Brasil, começava a tornar-se um tema comum? Porque ficava cada vez mais indisfarçável a homologia entre a exclusão física do louco e a exclusão simbólica do escritor criativo. O primeiro, um subversivo que se recusa a acreditar no mundo ordenado que lhe apresentam como real, não se enquadrando no papel de homem previsível e produtivo. O segundo, um produtor cuja mercadoria só encontrará compradores se se submeter à lógica do mercado, que, porém, é a mesma lógica contra a qual investe normalmente a inquietação existencial do artista.

É um fato notável o romance de Sérgio Sant'Anna ter sido publicado primeiro e não contar com o lastro da experiência autobiográfica. Vindos à luz nos dois anos imediatamente posteriores à publicação de *Confissões de Ralfo*, os livros de Pompeu e Sussekind vieram confirmar, sobre as bases da vivência pessoal, a relevância do hospício como *topos* literário atualizado em retrato da microfísica do poder. A convergência das três obras na tematização do hospício como espaço de opressão é um

escândalo: reafirma a validade da forma literária no mundo da indústria cultural, ao mesmo tempo que expõe a crescente limitação dessa validade pela onipresença do mercado. Mercado que, no Brasil daqueles tempos, tinha gestores tão discricionários como costumam ser os diretores de hospício.

A literatura criativa vivia uma de suas grandes crises naqueles anos 70. Ela sempre estará em crise, ou não seria criativa. Mas o contexto local era balizado pelo regime autoritário e pelo crescimento vertiginoso da indústria cultural. Tanto pelo critério político como pelo critério mercadológico, o escritor, daquela época em diante, foi obrigado a optar entre o silêncio, o conformismo estético e uma radicalidade cada vez mais confinada ao gueto, onde, afinal, torna-se praticamente inofensiva. Falo de um desses guetos, a academia, lugar de loucos mansos. Admito: sou paciente de um hospício.

4. BIBLIOGRAFIA

Obras literárias

- AMÂNCIO, Moacir. *O Olho do Canário*. São Paulo: Musa Editora, 1997.
- ANDRADE, Mário de. “Prefácio Interessantíssimo” e “As Enfibraturas do Ipiranga”. Em *Poesias Completas*. São Paulo: Martins, 1972.
- ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. 4 ed. São Paulo: Globo, 1994.
- ANGELO, Ivan. *A Festa*. São Paulo: Summus Editorial, 1978.
- ARAGON, Louis. *O Camponês de Paris*. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- ARISTÓFANES. *As Vespas/ As Aves/ As Rãs*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.
- ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1994. 3 vol.
- BALZAC, Honoré de – *Louis Lambert*. Em *A Comédia Humana*, vol. XVII. Tradução de Paulo Rónai. São Paulo: Globo, 1993.
- BARRETO, Lima. *Cemitério dos Vivos*. São Paulo, Brasiliense, 1961.
- *Clara dos Anjos e Outras Histórias*. São Paulo: Publifolha; Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- *Os Bruzundangas*. Porto Alegre: L & PM, 1999.
- *Numa e Ninfa*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1989.
- *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. São Paulo: Ática, 1994.
- *Triste Fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Ática, 1991.
- *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*. São Paulo: Ática, 1997.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Edições Paulinas, 1986.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero*. São Paulo: Clube do Livro, 1986.
- BUENO, Austregésilo Carrano. *Canto dos Malditos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- CALLADO, Antônio. *Reflexos do Baile*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- CAMPOS DE CARVALHO, Walter. *Obra Reunida*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1997.
- CAMUS, Albert. *A Peste*. Tradução de Ersílio Brandão. Lisboa: Edição Livros do Brasil, s.d.
- CANÇADO, Maura L. *Hospício É Deus*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.

- CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote*. Tradução de Viscondes Castilho de Azevedo. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor M. *Contos* 2. ed. Tradução de Ruth Guimarães. São Paulo: Cultrix, 1985.
- *Memórias do Subsolo*. Tradução de Bóris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2000.
- ÉSQUILO. *Oréstia*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- EURÍPIDES. *Medéia/ Hipólito/ As Troianas*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- *Ifigênia em Áulis/ As Fenícias/ As Bacantes*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- GABEIRA, Fernando. *O que É Isso, Companheiro?* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- GAUTIER, Théophile. *O Clube dos Haxixins*. Porto Alegre: L & PM, 1986.
- GÓGOL, Nikolai. *O Nariz*. Porto Alegre: L & PM, 2000.
- GRASS, Günther. *O Tambor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- HOMERO. *Iliada*. Tradução de Odorico Mendes. São Paulo: WM Jackson Editores, 1952.
- KAFKA, Franz. *O Castelo*. Tradução de Torrieri Guimarães. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- KESEY, Ken. *Um Estranho no Ninho*. Tradução de Ana Lúcia Deiró. São Paulo: Nova Cultural, 1990.
- LINS, Osman. *Avalovara*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. 7 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- LOUZEIRO, José. *Lúcio Flávio; o Passageiro da Agonia*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- LUCIANO. *Diálogos dos Mortos*. Tradução de Maria Celeste C. Dezotti. São Paulo: Hucitec, 1996.
- POMBO, Rocha. *No Hospício*. Rio de Janeiro: INL, 1970.
- POMPEU, Renato. *Quatro-Olhos*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1977.
- SANT'ANNA, Sérgio. *Confissões de Ralfo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- *Junk-box*. Sabará: Edições Dubolso, 2002.
- SARTRE, Jean-Paul. *A Náusea*. 2 ed. Tradução de Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- SCHREBER, Daniel P. *Memórias de um Doente dos Nervos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Tradução de Manuel Bandeira. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- *O Rei Lear*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L & PM, 1999.
- *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. São Paulo: L & PM, 1987.
- SÓFOCLES. *Antígona/ Ajax/ Rei Édipo*. Versão portuguesa de Antonio M. C. Viana. Lisboa: Editorial Verbo, s.d.

SUSSEKIND, Carlos. *Armadilha para Lamartine*. Rio de Janeiro: Labor, 1976.
—— *O que Pensam Vocês que Ele Fez*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
—— *Os Ombros Altos*. Rio de Janeiro: Taurus, 1985.
—— *O Autor Mente Muito*. Rio de Janeiro: Dantes, 2001.
TAPAJÓS, Renato. *Em Câmara Lenta*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1979.
VEIGA, José J. *Sombras de Reis Barbudos*. 8 ed. São Paulo; Difel, s.d.
VERÍSSIMO, Luís Fernando. *Banquete com os Deuses*. São Paulo: Objetiva, 2002.
VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de Tássilo Orpheu Spalding. São Paulo: Cultrix, 1981.
WINCHESTER, Simon. *O Professor e o Demente*. Tradução de Flávia Vilas-Boas. Rio de Janeiro: Record, 1999.

Geral

ADORNO, Theodor W. “Posição do Narrador no Romance Contemporâneo”. Tradução de Modesto Carone. Em *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
—— *Minima Moralia*. Tradução de Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1992.
—— e HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
ALBÉRÈS, R. M. *Las Métamorphoses du Roman*. Paris: Éditions Albin Michel, 1966.
ALVES, Júlia Falivene. *A Invasão Cultural Norte-americana*. São Paulo: Moderna, 1988.
ANDRADE, Mário de. “Machado de Assis”. Em: *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1974
ARAÚJO, D. Hugo Bressane de. *O Aspecto Religioso na Obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Cruzada da Boa Imprensa, 1939.
ARÊAS, Vilma. “Campos de Carvalho e sua arte bruta”. Em *O Estado de S. Paulo*, 17/6/95, *Cultura*, p. 1.
ARISTÓTELES — *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
ARRIGUCCI JR., Davi. “Jornal, Realismo, Alegoria: o Romance Brasileiro Recente”. Em *Achados e Perdidos*. São Paulo: Pólis, 1979.
ATHAYDE, Tristão de. “Machado de Assis ou um Prefácio Falhado”. Em: *Tristão de Athayde*. Rio de Janeiro: LTN/INL, 1980

- BADEN, Nancy T. – *The Muffled Cries; The Writer and Literature in Authoritarian Brazil, 1964-1985*. Lanham: University Press of America, 1999.
- BAKHTIN, Mihail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BALLESTER, Gonzalo T. — *El Quijote como Juego*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1975.
- BARBOSA, Francisco de Assis — *A Vida de Lima Barreto*. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- BARBOSA, João Alexandre. “A Modernidade no Romance”. Em *Livro do Seminário*. São Paulo: LR Editores, 1983.
- BARRETTO FILHO. *Introdução a Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Agir, 1980.
- BARTHES, Roland. *Aula*. 10 ed. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2002.
- BASAGLIA, Franco. *A Instituição Negada*. Tradução de Heloísa Jahn. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- BASBAUM, Leôncio. *História Sincera da República*. 4 ed. São Paulo: Alfa-Ômega, 1981.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um Lírico no Auge do Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- “A Obra de Arte na Era de Suas Técnicas de Reprodução”. Tradução de Edson Araújo Cabral e José Benedito de Oliveira Damião. Em *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- “O Narrador”. Em *Os Pensadores*; tradução de Modesto Carone. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- *Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie*. Tradução de Willy Bolle. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1986.
- BENTHAM, Jeremy. *O Panóptico*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- BILHARINHO, Guido. *A Poesia em Uberaba: do Modernismo à Vanguarda*. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 2003.
- BLOOM, Harold — *Shakespeare; a Invenção do Humano*. Tradução de José Roberto O’ Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.
- BOSI, Alfredo – *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- *O Enigma do Olhar*. São Paulo, Ática, 1999
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. 10 ed. Petrópolis: Vozes, 1999. 3 vols.

- BRETON, André — *Manifestos do Surrealismo*. Tradução de Luiz Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BROMBERT, Victor. *Em Louvor de Anti-heróis*. Tradução de José Laurenio de Melo. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.
- BÜRQUER, Peter. “O declínio da era moderna”. Em *Novos Estudos CEBRAP* n. 20. São Paulo: 1998, pp. 81-95.
- BUTOR, Michel et. alli. *Joyce e o Romance Moderno*. Tradução de T.C. Neto. São Paulo: Documentos, 1969.
- CALASSO, Roberto. *As Núpcias de Cadmo e Harmonia*. Tradução de Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- *Ka*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CAMPOS DE CARVALHO, Walter. “Vaca de Nariz Sutil”. Em *Jornal de Letras*. Rio de Janeiro, mai 1958, pp. 14-15.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo*. Lisboa, Livros do Brasil, s.d.
- CANDIDO, Antonio – “A nova narrativa”. Em *A Educação pela Noite*. São Paulo: Ática, 1979.
- CARPEAUX, Otto M. *Tendências Contemporâneas na Literatura*. Rio de Janeiro: Tecnoprint [s.d.]
- CASTEL, Robert. *A Ordem Psiquiátrica; a Era de Ouro do Alienismo*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.
- CASTELLO, José Aderaldo. *Realidade e Ilusão em Machado de Assis*. São Paulo: Edusp/Companhia Editora Nacional, 1969
- CHESTERTON, G. K. *Ortodoxia*. Tradução de Cláudia Albuquerque Tavares. São Paulo: LTr, 2001.
- CHIAVENATO, Júlio José *O Golpe de 64 e a Ditadura Militar*. São Paulo: Moderna, 1995.
- COMODO, Roberto. “Silêncio rompido”. Em *ISTOÉ* n. 1332. São Paulo, 12/4/95, pp. 112-113.
- CONDE, Hermínio de Brito *A Tragédia Ocular de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Editora A Noite, s.d.
- COUTINHO, Afrânio *A Literatura no Brasil* 3 ed., vol. 4. Rio de Janeiro: José Olympio/UFF, 1986.
- *A Filosofia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Casa Editorial Vecchi, 1940.
- CUNHA, Maria C. P. da. *O Espelho do Mundo; Juquery, a História de um Asilo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- *Cidadelas da Ordem; a Doença Mental na República*. São Paulo: Brasiliense, 1990

DALCASTAGNÈ, Regina. “Contas a prestar: o intelectual e a massa em *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector”. Em *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*. Ano XXVI, n. 51. Lima-Hanover, 1º semestre de 2000, pp. 83-98.

——— *A Garganta das Coisas*. Brasília: Editora UnB, 2000.

——— *Espaço da Dor*. Brasília: Editora UnB, 1996.

——— e FARINACCIO, Pascoal. *Representação. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* n. 20. Brasília, jul/ago 2002.

DALGALARRONDO, Paulo. *Civilização e Loucura; uma Introdução à História da Etnopsiquiatria*. Lemos, s.d.

D’ANGELO, Paolo. *A Estética Romântica*. Lisboa, Editorial Estampa, 1998.

DANTAS, Luiz Carlos da Silva “O Alienista de Machado de Assis: a Loucura e a Hipérbole”. Em *Recordar Foucault*. RIBEIRO, Renato Janine. São Paulo: Brasiliense, 1985

DIMAS, Antonio. *Espaço e Romance*. São Paulo: Ática, 1994.

DREIFUS, René – *1964: A Conquista do Estado*. Petrópolis: Vozes, 1987.

DUARTE JR., João Francisco. *A Política da Loucura (a Antipsiquiatria)*. 3 ed. Campinas: Papyrus, 1987.

DUARTE, Rodrigo A. de P. *Mimesis e Racionalidade*. São Paulo, Loyola, 1993.

DUPLESSIS, Yves. *O Surrealismo*. 2 ed. Tradução de Pierre Santos. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1963.

EAGLETON, Terry. *A Ideologia da Estética*. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

——— *As Ilusões do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

ECO, Umberto. *O Super-Homem de Massa*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1991.

——— *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo, Perspectiva, 1979.

——— *A Estrutura Ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ENGEL, Magali. *A Loucura nas Ruas do Rio de Janeiro 1830-1930*. Campinas: IFCH, 1995.

ENZENSBERGER, Hans Magnus – *Mediocridade e Loucura*. Tradução de Rodolfo Crestan. São Paulo: Ática, 1995.

ERASMO. *Elogio da Loucura*. Tradução de Maria Isabel Gonçalves Tomás. Mira-Sintra: Publicações Europa-América, 1973.

- FELMAN, Soshana. *Writing and Madness*. Ithaca (NY): Cornell University Press, 1985.
- FEYERABEND, Paul. *Diálogos sobre o Conhecimento*. Tradução de Gita K. Ginsburg. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- FLETCHER, Angus. *Allegory; the Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca: Cornell University Press, 1995.
- FORRESTER, Viviane. *Horror Econômico*. Tradução de Álvaro Lorencini. São Paulo, Editora da UNESP, 1997.
- FORSTER, Edward M. *Aspectos do Romance*. São Paulo: Globo, 1998
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 8 ed. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro, Graal, 1989.
- *Vigiar e Punir*. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis, Vozes, 2001, 24^a ed.
- *História da Loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- FRANCO, Renato. *Ficção e Política no Brasil: os Anos 70*. Campinas: IEL, 1992.
- *Itinerário Político do Romance Pós-64: A Festa*. São Paulo: UNESP, 1998.
- FREUD, Sigmund. *O Mal-estar na Civilização*. Tradução de José Octavio de A. Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- GASPARI, Elio. *A Ditadura Escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GLEDSON, John. *Machado de Assis; Impostura e Realismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991
- *Machado de Assis; Ficção e História*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986
- GOFFMAN, Erving. *Manicômios, Prisões e Conventos*. 4 ed, Tradução de Dante Moreira Leite. São Paulo, Perspectiva, 1992.
- GOMES, Eugênio. *Machado de Assis; Influências Inglesas*. Rio de Janeiro: Pallas/MEC, 1976
- GOMES, Roberto. *Crítica da Razão Tupiniquim*. Porto Alegre: Movimento, 1977.
- GONZÁLES, Mario M. *A Saga do Anti-herói*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- GORDON, Lincoln. *A Segunda Chance do Brasil*. 2 ed. São Paulo: Senac, 2002.
- GRANGER, Gilles-Gaston. *A Razão*. Tradução de Lúcia Seixas Prado e Bento Prado Júnior. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.
- GURJAN, Fernanda. “Pássaro Insano em Campos de Carvalho”. Em *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 6/12/64.
- HABERMAS, Jürgen. “A Nova Transparência”. Em *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo: 1987, pp. 103-114.

- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. 5 ed. Tradução de Thomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro, DP & A, 2001.
- HANSEN, João Adolfo. “O percevejo, as carnes e a utopia”. Em *Folha de S. Paulo*, caderno *Mais*. São Paulo, 18/10/98, p. 5.
- *Alegoria; Construção e Interpretação da Metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.
- HASSAN, Ihab. “Fazer sentido: as atribuições do discurso pós-moderno”. Em *Revista Crítica de Ciências Sociais* n. 24. São Paulo: 1988.
- HERRMANN, Fabio. *Psicanálise do Cotidiano*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.
- HERSHKOWITZ, Debra. *The Madness of Epic*. Oxford (NY): Clarendon Press, 1998.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de Viagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1980.
- HÖLDERLIN, Heinrich. *Sul Tragico*. Tradução italiana de Gigliola Pasquinelli e Remo Bodei. Milão: Feltrinelli, 1980.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque. *Cobra de Vidro*. São Paulo: Perspectiva, 1978
- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: a Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ática, 1996.
- KAMPF, Lous. *On Modernism; The Prospects for Literature and Freedom*. Cambridge: The M.I.T Press, 1967.
- KARL, Frederick R. *O Moderno e o Modernismo; a Soberania do Artista*. Tradução de Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- KIERKEGAARD, Sören. *O Desespero Humano*. Em *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- KOLAKOWSKI, Leszek. *Horror Metafísico*. Tradução de Aglaia D. P. Coutinho Castro. Campinas: Papyrus, 1990.
- KUMAR, Krishan. *Da Sociedade Pós-Industrial à Pós-Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- KURZ, Robert. *O Colapso da Modernização*. Tradução de Karen Elsabe Barbosa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.
- LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- LIDZ, Theodore. *Hamlet's Enemy*. Madison: International Universities Press, 1990.
- LIMA, Luiz Costa — “O Palimpsesto de Itaguaí”. Em *José*. Rio de Janeiro, set. 1976
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- *Guerra sem Testemunhas*. São Paulo: Ática, 1974.

- LOPES, José Leme. *A Psiquiatria de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Agri/MEC, s.d.
- LUKÁCKS, Georg. *Realismo Crítico Hoje*. Brasília: Coordenada/Editora de Brasília, 1969.
- LYOTARD, Jean-François. *O Pós-Moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- MACHADO, Roberto. “Razão, literatura e loucura”. Em *Jornal do Brasil*, caderno *Idéias*. Rio de Janeiro, 1/8/1998, pp. 1-2.
- MADSEN, Deborah L. *Rereading Allegory*. Nova York: St. Martin’s Press, 1994.
- MAGALHÃES JR., Raimundo. *Machado de Assis Desconhecido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957, 3 ed.
- MASSAINI, Maria Ignês. *O Tema da Loucura na Obra de Machado de Assis*. Campinas: IFCH, 1992.
- MEYER, Augusto. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Presença/INL, 1975
- MILLIET, Sérgio. “A lua vem da Ásia”. Em *Tribuna dos Livros* n. 4. Rio de Janeiro, 9-10/2/57.
- MOISÉS, Massaud. “Machado de Assis, o Modo de Ser e de Ver”. Em: Caderno de Sábado, *Jornal da Tarde*. São Paulo, 1-5-99, p. 1-D
- MONTELLO, Josué. *Memórias Póstumas de Machado de Assis*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- *Os Inimigos de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998
- MURICY, Kátia. *A Razão Cética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- NABOKOV, Vladimir. *El Quijote*. Tradução para o espanhol de Maria Luisa Balseiro. Barcelona: Ediciones B, 1987.
- NASCIMENTO, Esdras do. “Romancista denuncia o grande crime: chuva de estrôncio paira sobre nós”. Em *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 20/8/63, p. 9.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa: Guimarães & Cia. Editores, 1984.
- *A Origem da Tragédia*. 4 ed. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1985.
- *Ecce Homo*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1999.
- NOVAES, Adauto et alii. *A Crise da Razão*. São Paulo: Minc-Funarte/Companhia das Letras, 1999.
- NUNES, Benedito “Reflexões sobre o Moderno Romance Brasileiro”. Em *Livro do Seminário*. São Paulo: LR Editores, 1983.
- OBERHELMAN, David D. *Dickens in Bedlam; Madness and Restraint in his Fiction*. York Press Ltda., 1995.

- OLIVEIRA, Nelson de. “O último satanista”. Em *O Século Oculto e Outros Sonhos Provocados*. São Paulo: Escrituras, 2002.
- *Campos*. São Paulo: Coleção 100 Leitores, 1999.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PADEL, Ruth. *Whom Gods Destroy*. Princeton (NJ): Princeton University Press, 1995.
- PASCAL, Blaise. *Pensamentos Escolhidos*. Tradução de Esther de Lemos. Lisboa: Editorial Verbo, 1972.
- PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- *O Arco e a Lira*. 2 ed. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas Vazias? (Uma Abordagem da Narrativa Brasileira nos anos 70)*. Campinas: IEL, 1987.
- PENHA, João da. *O que É Existencialismo*. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- PENROSE, Roger – *O Grande, o Pequeno e a Mente Humana*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp/Cambridge University Press, 1998.
- PEREGRINO JÚNIOR. *Doença e Constituição em Machado de Assis*. 2 ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio/MEC, 1976.
- PEREIRA, Astrojildo. *Machado de Assis*. 2 ed. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. 2 ed. *Machado de Assis; Estudo Crítico e Biográfico*. Belo Horizonte: Itatiaia/Edusp, 1988.
- PEREIRA, Roberval Alves. *O Desertor no Deserto; a Trajetória do Eu na Obra Reunida de Campos de Carvalho*. Campinas: IEL, 2000.
- PERNIOLA, Mario. *Pensando o Ritual*. São Paulo: Studio Nobel, 2000.
- PESSOTTI, Isaías. *O Século dos Manicômios*. São Paulo: Editora 34, 1996.
- *Os Nomes da Loucura*. São Paulo, Editora 34, 1999.
- *A Loucura e as Épocas*. São Paulo: Editora 34, 1994.
- PIEPER, Josef. *Divine Madness; Plato’s Case against Secular Humanism*. San Francisco (CL): Ignatius Press, 1995.
- PLATÃO. *Fedro*. Lisboa: Guimarães Editores, 1994
- PLAZA, Monique. *A Escrita e a Loucura*. Tradução de M.F. Gonçalves de Azevedo. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.

- PORTER, Roy. *Uma História Social da Loucura*. 2 ed. Tradução de Angela Melim. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.
- PRADO, Antonio Arnoni. *Lima Barreto; o Crítico e a Crise*. Rio de Janeiro: Cátedra/MEC, 1976.
- PRATA, Mário. “Geração 90 vai ler Campos de Carvalho”. Em *O Estado de S. Paulo*, 6/4/95, Caderno 2, pp. 1 e 16.
- RAMACHANDRAN, V. S. e BLAKESLEE, Sandra. *Fantasma no Cérebro*. Tradução de Antonio Machado. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- REED, John — *Eu Vi um Mundo Nascer*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001.
- REIS, Luzia de Maria R. — *Sortilégios do Averso; a Razão da Loucura e a Loucura da Razão*. São Paulo: Fafilch/USP, 1988.
- RESENDE, Beatriz. *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em Fragmentos*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.
- RIEGER, Branimir M. *Dionysius in Literature*. Bowling Green: Bowling Green State Popular Press, 1994.
- RIGOLI, Juan. *Lire le Délire*. Paris: Fayard, 2001.
- RODRIGUEZ, Aldo Rodrigues e BERLINCK, Manoel Tosta (orgs.). *Psicanálise de Sintomas Sociais*. São Paulo: Editora Escuta, 1998.
- ROSENTHAL, Erwin Th. *O Universo Fragmentário*. São Paulo: Nacional/EDUSP, 1975.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas Malhas da Letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- “Literatura e Cultura de Massa”. Em *Novos Estudos CEBRAP* n. 38. São Paulo, mar. 1994.
- SANTOS, Luis Alberto Brandão. *Um Olho de Vidro; a Narrativa de Sérgio Sant’Anna*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2000.
- SARTRE, Jean-Paul. “O Existencialismo é um humanismo”. Em *Os Pensadores*. Tradução de Vergílio Ferreira. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como Vontade e Representação*. Tradução de M.F. Sá Correia. Porto: Rés Editora, s.d.
- *As Dores do Mundo*. Tradução de A. F. Rocha. Rio de Janeiro: “Organização Simões” Editora, 1958.
- SCHWARZ, Roberto. “Cultura e Política 1964-1968”. Em *O Pai de Família e Outros Estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- *Um Mestre na Periferia do Capitalismo*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1990

- “As idéias fora do lugar”. Em *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1992.
- SCLIAR, Moacyr. *A Paixão Transformada; História da Medicina na Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SILVA, H. Pereira da. *Lima Barreto, Escritor Maldito*. Rio de Janeiro: M.A.F.C., 1976.
- SILVA, Valmir Adamor da. *A História da Loucura*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1979.
- SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o Novo Romance Brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- SPINA, Segismundo. *Na Madrugada das Formas Poéticas*. São Paulo: Ática, 1982.
- STEINER, George. *No Castelo do Barba Azul*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SUSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida Literária*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- SZASZ, Thomas S. *A Fabricação da Loucura*. 2 ed. Tradução de Dante Moreira Leite. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.
- *A Escravidão Psiquiátrica*. Tradução de José Luiz Meurer. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- TEIXEIRA, Ivan. *Apresentação de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 1987
- UNAMUNO, Miguel de. *El Sentimiento Trágico de la Vida*. 7 ed. Buenos Aires: Espasa, 1945.
- VÁRIOS AUTORES. *Os Escritores*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, vol I.
- *Os Escritores*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, vol. II.
- VATTIMO, Gianni. “A sociedade transparente”. Em *Nariz del Diablo*. Quito: Editores Reunidos Nariz del Diablo, 1992, pp. 147-158.
- VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical; História Cultural e Polêmicas Literárias no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- VERNANT, Jean Pierre — *A Morte nos Olhos*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- WARREN, Austin e WELLEK, René. *Theory of Literature*. New York: Penguin Books, 1986.
- WEIL, Pierre. *Antologia do Êxtase*. Tradução de Patricia Cenacchi. São Paulo: Palas Athena, 1993.
- WELLS, H. G. *História Universal*. 7 ed. Tradução de Anísio Teixeira. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968.
- WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel*. São Paulo: Cultrix, 1985.