



Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL
Programa de Pós-Graduação em Literatura
Doutorado em Literatura e Práticas Sociais

TESE DE DOUTORADO

**OLHANDO SOBRE O MURO:
REPRESENTAÇÕES DE LOUCOS NA LITERATURA
BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA**

Gislene Maria Barral Lima Felipe da Silva

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Regina Dalcastagnè

Brasília-DF
Dezembro de 2008

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Tese de Doutorado em Literatura e Práticas Sociais

**OLHANDO SOBRE O MURO:
REPRESENTAÇÕES DE LOUCOS NA LITERATURA
BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA**

Gislene Maria Barral Lima Felipe da Silva

Tese de Doutorado em Literatura e Práticas Sociais, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, do Instituto de Letras, da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Literatura e Práticas Sociais.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Regina Dalcastagnè

Brasília-DF
Dezembro de 2008

TESE DE DOUTORADO

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Regina Dalcastagnè (TEL/IL/UnB)
(Presidente)

Prof.^a Dr.^a Norma Abreu Telles (PUC-SP)
(Membro externo)

Prof.^a Dr.^a Angela Maria de Oliveira Almeida (Instituto de Psicologia – UnB)
(Membro externo)

Prof.^a Dr.^a Cíntia Carla Moreira Schwantes (TEL/IL/UnB)
(Membro interno)

Prof.^a Dr.^a Cristina Maria Teixeira Stevens (TEL/IL/UnB)
(Membro interno)

Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto (TEL/IL/UnB)
(Membro suplente)

RESUMO: O objetivo desta tese é contribuir com a reflexão acerca das formas de representação de grupos marginalizados na literatura brasileira, especificamente no que se refere aos indivíduos psiquicamente perturbados – referidos como loucos. Tomada como objeto social, a loucura é construída por uma rede de discursos que circulam socialmente em relação ao ser do louco e da especificidade da loucura. Se o fenômeno pode ser tratado sob diferentes perspectivas, também o discurso literário, como fonte e espaço de representações, contradições e tensões, pode expressar um saber sobre esse objeto, possibilitando uma compreensão do louco enquanto alteridade, e mesmo como uma identidade social, considerado sujeito da diferença. Partindo do estudo de obras ficcionais literárias relativamente recentes, esta tese aponta a seguinte constatação: conforme o modo de representação da personagem louca, o texto literário estaria operando uma visão emancipatória em relação a esse grupo marginalizado, ou, por outro lado, reforçaria os estereótipos e os preconceitos existentes no espaço social, ao passo que as auto-representações centram-se na linguagem e na escrita como estratégias para revelação de novas identidades sociais. Mediante uma análise estrutural da composição da personagem, examina-se o modo de representação na construção da identidade e da alteridade, apontando elementos usados nos textos que configuram identidades deterioradas pelo estigma de loucas. Este estudo contempla obras narrativas ficcionais da literatura brasileira publicadas no período compreendido entre 1951 e 2001. Enquanto as representações da alteridade são colhidas dos textos literários “A doida” (1951), de Carlos Drummond de Andrade; “Sorôco, sua mãe, sua filha” (1962), de Guimarães Rosa; “As voltas do filho pródigo” (1970), de Autran Dourado; *Armadilha para Lamartine* (1976), de Carlos Sussekind; *O exército de um homem só*, (1973), de Moacyr Scliar; e *O grande mentecapto* (1979), de Fernando Sabino; as auto-representações são obtidas das obras *Hospício é Deus* (1965), de Maura Lopes Cançado, e *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* (2001), de Stela do Patrocínio. Para fundamentar teoricamente a discussão sobre o problema, toma-se como base a teoria da narrativa, com uma abordagem em que se cruzam pressupostos das teorias da identidade e da Teoria das Representações Sociais com o pensamento filosófico de Michel Foucault. No desenvolvimento da análise, considera-se ainda a contribuição das pesquisas da antropologia social, de Erving Goffman, em diálogo com a visão política dos estudos culturais, além de textos de antipsiquiatras, como Thomas Szasz e David Cooper, que debatem o estatuto da loucura no mundo contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: literatura brasileira, grupos marginalizados, personagem, representação, loucura, identidade, alteridade.

RÉSUMÉ: L'objectif de cette thèse est de réfléchir sur les formes de représentation de groupes marginalisés dans la littérature brésilienne, spécifiquement en ce qui concerne les personnes psychologiquement aliénées – considérées comme des fous. Prise comme objet social, la folie est construite par un réseau de discours qui circulent socialement concernant l'être du fou et de la spécificité de la folie. Si le phénomène peut être traité sous différentes perspectives, le discours littéraire, source et espace de représentations, contradictions et tensions, peut lui aussi exprimer un savoir sur cet objet, rendant possible une compréhension du fou en tant qu'altérité, et même comme une identité sociale, en tant que sujet de différence. En partant de l'étude d'oeuvres de fiction littéraires relativement récentes, cette thèse vérifie la suivante hypothèse: selon le mode de représentation du personnage fou, le texte littéraire opérerait une vision émancipatrice concernant ce groupe marginalisé, ou, par ailleurs, renforcerait les stéréotypes et les préjugés existants dans l'espace social, tandis que les auto-représentations se centrent dans la langue et dans l'écriture comme stratégies pour la manifestation de nouvelles identités sociales. Moyennant une analyse structurelle de la composition du personnage, on examine la forme des représentations dans la construction de l'identité et de l'altérité, indiquant des éléments utilisés dans les textes qui configurent des identités détériorées par le préjugé qu'elles sont folles. Cette étude envisage des oeuvres narratives de fiction de la littérature brésilienne publiées entre 1951 et 2001. Tandis que les représentations de altérité sont choisies dans des textes littéraires "A doida" (1951), de Carlos Drummond de Andrade; "Sorôco, sua mãe, sua filha" (1962), de Guimarães Rosa; "As voltas do filho pródigo" (1970), de Autran Dourado; *Armadilha para Lamartine* (1976), de Carlos Sussekind; *O exército de um homem só*, (1973), de Moacyr Scliar; et *O grande mentecapto* (1979), de Fernando Sabino; les auto-représentations sont choisies dans les oeuvres *Hospício é Deus* (1965), de Maura Lopes Cançado, et *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* (2001), de Stela do Patrocínio. Pour fonder théoriquement le débat du problème, on choisit comme base la théorie du récit, avec un abordage dans lequel se croisent des pré-supposés des théories de l'identité et de la Théorie des Représentations Sociales et la pensée philosophique de Michel Foucault. Au cours de l'analyse, on considère encore la contribution des recherches de l'anthropologie sociale, d'Erving Goffman, en dialogue avec la vision politique des études culturelles, et des textes d'antipsiquiatres, comme Thomas Szasz et David Cooper, qui discutent le statut de la folie dans le monde contemporain.

MOTS-CLÉ: littérature brésilienne, groupes marginalisés, personnage, représentation, folie, identité, altérité.

Àqueles que transpuseram o muro.

O intelectual [...] é aquele que, depois de saber o que sabe, deve saber o que o seu saber recalca. A escrita é muitas vezes a ocasião para se articular uma lacuna do saber com o próprio saber, é a atenção dada à palavra do Outro.

Silviano Santiago

Agradecimentos

À professora Regina Dalcastagnè, orientadora deste trabalho, pelo acompanhamento e diretrizes em todas as suas etapas, pela dedicação, pelo encorajamento, pelo tempo dispensado e pelo convívio acadêmico de tantos anos;

Aos professores Hermenegildo Bastos, Rogério Lima, Gilberto Figueiredo Martins e Sylvia Cyntrão, por terem me proporcionado compartilhar de seus conhecimentos ao longo do curso;

Às professoras Norma Abreu Telles, Angela Maria de Oliveira Almeida, Cíntia Carla Moreira Schwantes, Cristina Maria Teixeira Stevens, Rita de Cassi Pereira dos Santos e professor João Vianney Cavalcanti Nuto, por terem se disponibilizado a participar da banca examinadora final;

Às professoras Denise Jodelet e Cíntia Schwantes, por suas valiosas opiniões e sugestões ao participarem da banca de qualificação deste trabalho;

Às funcionárias do Departamento de Teoria Literária e Literaturas Dora e Jaqueline, pela pronta disposição em facilitar os trâmites burocráticos da vida acadêmica;

A meus pais, Gércina e Lázaro, que, à distância, torcem pelo meu êxito; aos irmãos, Geraldo, Gilberto, Jeremias e Gerson, pelo carinho de sempre;

A meus filhos, Guilherme e Sofia, por me darem tanto e exigirem tão pouco; ao neto Caetano e à nora Natália, que chegaram ao meu coração para ficar;

Ao Guilherme, pelas décadas de amor, companheirismo, generosidade e pelo compartilhar contínuo de todos os planos da vida;

Aos colegas da UnB, especialmente aos do Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea, por tudo que foi possível trocar e compartilhar, principalmente Susana, Virgínia, Adelaide, Anderson e Liana;

Aos demais colegas de curso, muitos agora também amigos, presenças companheiras em algum momento da caminhada, principalmente Ana Cristina Sá, Carlos Magno Gomes, Donatella Natili, Josué Mendes, Leonardo Almeida, Lucie de Lannoy, Stella Montalvão, Terezinha Goretti, que acabam participando do meu dia-a-dia, mesmo que à distância.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
CAPÍTULO I	25
Representações de loucuras grupais: do contato ao contágio	25
“A doida”: o contato que desequilibra.....	26
“Sorôco, sua mãe, sua filha”: o perigo do contágio	42
CAPÍTULO II.....	57
Representações de loucuras familiares: os filhos pródigos	57
“ <i>As voltas do filho pródigo</i> ”: o retorno dos surtos	60
<i>Armadilha para Lamartine</i> : em nome do filho	83
CAPÍTULO III	109
Ideologias e representações: visionários da utopia.....	109
<i>O exército de um homem só</i> : o quixote de uma nova sociedade.....	112
<i>O grande mentecapto</i> : um pária da liberdade	134
CAPÍTULO IV	156
Obras da loucura: auto-representações de identidades deterioradas	156
A auto-representação dos excluídos: a escritora louca.....	159
O “falatório”: a palavra como resistência ou a linguagem marginal da loucura.....	184
CONSIDERAÇÕES FINAIS	198
BIBLIOGRAFIA	206

INTRODUÇÃO

E como seria possível aceitar sem reticências esses seres estranhos, que escapam à compreensão e cujos comportamentos não seguem os mesmos ritmos, não têm a mesma previsibilidade?

Serge Moscovici

Assim como o nascimento, o amor e a morte, a loucura revela-se um tema grave da existência e, por isso, também da criação artística, pois a arte busca na experiência humana seus motivos de interesse. Ao representar os conflitos humanos, o escritor acaba apresentando também a própria vida social, que é a matéria-prima da criação artística: os fenômenos da existência em sociedade, da mesma forma que os modos como o autor dá sentido a eles, constituem, dessa maneira, a substância do conteúdo e da forma literária.

Em razão das recorrentes associações da loucura a elemento de resistência, estado de desregramento ou comportamento transgressivo, entre tantas outras, o louco é visto nos horizontes sociais como uma excentricidade, uma aberração, um fora-de-lugar, cuja presença na sociedade causa mal-estar e ameaça. No entanto, sua figura é artisticamente relevante porque traz, em sua contralinguagem e contraconduta, o questionamento de leis e valores, fazendo emergir crises, frustrações e alienações que “embora pareçam existenciais ou relativas ao caráter, remetem sempre a crises e a aporias na realidade sócio-histórica”¹.

Além disso, confrontada com o perigo da lucidez extrema e, às vezes, com ela se confundindo, a loucura é um fenômeno que adquiriu, com o advento da valorização da racionalidade moderna, grande força como motivo artístico e possui toda uma simbologia própria. Alcançou, entre outras, a condição de metáfora ou estratégia de denúncia social e ideológica. Por sua complexidade semântica, pela impossibilidade de se fixar um sentido objetivo e uma interpretação consensual para o fenômeno da loucura e por sua inesgotabilidade intrínseca, o conceito de louco torna-se maleável, manipulável e o próprio debate sobre o que é ser louco e o estatuto da loucura está sempre aberto à investigação.

Nesse sentido, a forma como o escritor lida discursivamente com a alteridade do louco e o fenômeno da loucura dão a ver como a sociedade representada se comporta em

¹ Barbéris, “A sociocrítica”, p. 167.

relação à diferença, à outridade. A loucura funciona, neste caso, como chave de interpretação literária de determinada realidade sócio-cultural. O tratamento dado ao louco reflete o modo como o outro, aquele que não tem espaço nem voz, é percebido e representado na realidade e na literatura. Ele encarna, nesse caso, o outro do discurso, aquele de quem se fala, aquele cuja condição de excluído, perseguido e enclausurado por um sistema de poder o constitui como uma “uma das figuras máximas da alteridade”².

Percebe-se então que a loucura não é apenas o que se vê dela na aparência, conduta, linguagem e gestos do louco. Ela é também construída por símbolos e representações, de acordo com os valores culturais e históricos de determinada cultura e sociedade, para as quais o louco se constitui um desvio, pois “a doença mental só tem realidade de doença no interior de uma cultura que a reconhece como tal”³, ou seja, “cada sociedade possui idéias definidas acerca de como deve ser o modo de agir, pensar e sentir dos loucos. Há limites para a expressão da loucura, e isto significa que ela é uma criação cultural”⁴. Criação essa que encontra no discurso literário uma arena privilegiada de construção de representações.

Em vista disso, pode-se, então, observar também como os textos literários se constituem como discursos que, a um só tempo, recuperam – e assimilam, recusam ou questionam – as representações sociais que tomam como base. Importa averiguar se o modo como esses textos apresentam e exploram essas representações sociais funciona como um instrumento de reforço da estigmatização, promovendo a marginalização, ou seja, transformando a diferença em desigualdade e legitimando o preconceito e a criação de estereótipos. Ou, se, de outra forma, e de acordo com a representação que se faz do fenômeno, o texto literário atua como um espaço emancipatório, no qual se pode pensar o diferente não como um desigual, “um simples representante de um alhures radicalmente estrangeiro”, mas alguém que seja, “em certa medida, parte integrante, elemento constitutivo do ‘Nós’”⁵.

A partir dessas considerações, o esforço aqui empreendido efetiva-se em dois momentos. O primeiro consiste na análise do modo como se representa, conforme o discurso da razão hegemônica, a alteridade do louco, a partir da experiência daquele que se diz um não-

² Jodelet, “A alteridade como produto e processo psicossocial”, p. 47.

³ Foucault, *História da loucura na Idade Clássica*, p. 71.

⁴ Frayze-Pereira, *O que é loucura*, p. 29.

⁵ Landowski, *Presenças do Outro*, p. 15.

louco, e, por isso, um indivíduo “são”, “sensato”, “lúcido”, ou o que quer que se oponha ao designativo de louco. Nessa ocasião, o louco é tomado como objeto da escrita, a partir de representações em textos produzidos por diferentes autores, e sua função é também levar a reflexões sobre a própria escrita literária. Num segundo momento, o louco é o sujeito do processo simbólico, com sua subjetividade exposta no texto artístico. Analisam-se, então, as auto-representações de discursos construídos por duas autoras rotuladas como loucas 惘 Maura Lopes Cançado e Stela do Patrocínio, buscando-se articular as representações de loucos nas obras literárias analisadas nos três primeiros capítulos da tese com os discursos da alteridade, analisados no quarto capítulo.

Diante disso, a presente tese propõe a leitura de algumas obras da literatura brasileira, a partir da década de 1950 até a atualidade, nas quais se analisa o modo de construção estética e ética de personagens loucas. Essa análise se dá sob uma perspectiva que procura integrar elementos estéticos, filosóficos e sócio-históricos para identificar o perfil do louco representado e auto-representado na obra literária, o sentido da loucura nas obras e sua relação com o contexto sócio-cultural. O recorte temporal tem como ponto de partida a década de 1950 por ela guardar um significado importante na história da loucura no Brasil, uma vez que esse período é marcado pela superlotação dos asilos e pela criação de inúmeros hospitais psiquiátricos no País, os quais foram sendo privatizados⁶. Além disso, ocorreram profundas mudanças no pensamento psiquiátrico, com a descoberta, produção e utilização em larga escala das substâncias medicamentosas, o que veio a ser chamado posteriormente de “revolução psicofarmacológica”⁷. Em suma, essa década notabilizou-se por demarcar o período de ascensão de um modelo de tratamento psiquiátrico no país, evidenciando um lugar da loucura no cenário sócio-político-econômico.

Esta tese tem como objetivo compreender como o louco e a loucura estão representados ficcionalmente na literatura brasileira. Também se pretende investigar como a literatura constrói, por meio de personagens que representam a alteridade do louco, uma imagem da insanidade. Será possível, ainda, desvelar como o olhar da sociedade em relação ao louco está representado nas obras, a partir do ponto de vista do escritor; e, por outro lado, como a alteridade do louco se auto-representa, alimentando-se dos próprios discursos que circulam socialmente acerca da loucura. Além das representações sociais, também a

⁶ Machado, “Reforma psiquiátrica e mídia”, p. 484.

⁷ Rodrigues, “A medicina como única resposta”, pp. 13-4.

representação literária, como prática discursiva, participa da configuração da alteridade do louco, bem como da construção de sua identidade deteriorada⁸.

A divisão da tese comporta quatro capítulos. Nos três primeiros, verifica-se como são articuladas nas obras as opiniões, as idéias, enfim, o consenso pregado pela sociedade sobre o louco, o qual constitui uma alteridade em oposição à identidade da razão. Seu primeiro capítulo, denominado “Representações de loucuras grupais: do contato ao contágio”, analisa textos literários em que a loucura é falada a partir de um narrador que busca filtrar os pontos de vista da sociedade acerca do fenômeno da loucura e apresenta o senso comum e os saberes populares de comunidades que possuem um saber cristalizado sobre o ser do louco e da loucura. Isso se vê no conto “A doida” (1951), de Carlos Drummond de Andrade, em que a comunidade deprecia a louca, julgando-a culpada de sua loucura. Também no conto “Sorôco, sua mãe, sua filha” (1962), de Guimarães Rosa, a loucura oferece o perigo do contágio, porque se situa numa posição fronteiriça com a normalidade.

No segundo capítulo, “Representações de loucuras familiares: os filhos pródigos”, o capítulo IV do romance *O risco do bordado* (1970), intitulado “As voltas do filho pródigo”, de Autran Dourado, e o romance *Armadilha para Lamartine* (1976), de Carlos e Carlos Süssekind, tratam de filhos cuja insegurança e apego ao poder paternal desencoraja os esforços de emancipação, exercendo uma influência que os priva, limita e mantém na dependência. Sua fragilidade é representada pelo retorno à casa paterna, após um movimento de independência e de busca de sua própria identidade.

O terceiro capítulo, “Ideologias e representações: visionários da utopia”, analisa as novelas *O exército de um homem só* (1973), de Moacyr Scliar, e *O grande mentecapto* (1979), de Fernando Sabino, onde as duas personagens loucas apresentam-se como heróis ou anti-heróis, protagonistas do desejo de criação de uma nova sociedade, e denunciam a excessiva racionalidade do mundo, que não dá lugar aos sonhos e desejos.

No último capítulo, denominado “Obras da loucura: auto-representações de identidades deterioradas”, analisam-se as obras *Hospício é Deus* (1965), de Maura Lopes Cançado, e *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* (2001), de Stela do Patrocínio, nas quais as autoras se auto-representam como loucas, categoria marginal às dinâmicas de uma sociedade perversa e excludente. Podem-se examinar questões acerca de identidade, diferença

⁸ O conceito de *identidade deteriorada*, cunhado pelo cientista social Erving Goffman, é produzido pela estigmatização e refere-se ao processo de destruição de qualidades e atributos positivos do sujeito, com a ênfase em seus desvios. Com isso, o sujeito passa a se ver como alguém incapaz, diminuído, aquém do que se espera de uma pessoa normal. Ver em Goffman, *Estigma*, passim.

e representação em obras produzidas por mulheres que, em determinada altura de suas vidas, se viram excluídas de todos os processos da dinâmica social e, reclusas em instituições psiquiátricas, passam a conviver com o estigma e o rótulo de loucas. Pode-se resgatar a obra de Maura Lopes Cançado como uma construção literária transgressora que, utilizando a palavra de forma consciente, parte do ponto de vista de uma minoria excluída dos processos de produção cultural. Já as criações de Stela do Patrocínio, o ‘falatório’, podem ser divulgadas como gênero novo e marginal, centrado na linguagem e na palavra como fonte de visibilidade de novas identidades sociais. Esse capítulo tentará compreender como o louco utiliza a criação verbal, o discurso verbal e o literário para se posicionar e falar a partir de seu convívio com o rótulo e o estigma e para fazer uma crítica de sua própria loucura.

Por fim, busca-se, com a articulação entre os quatro capítulos da tese, uma síntese do modo como a literatura brasileira constrói, no período abordado, as representações literárias do louco e o que diz acerca da loucura e de sua situação literária e social na realidade brasileira, proporcionando uma imagem literária da loucura.

As obras que formam o corpus proposto para investigação oferecem um fecundo campo de trabalho para o estudo das representações de loucos e da loucura presentes em narrativas ficcionais, além de possibilitarem o estudo da construção de personagens em textos literários diversos. Contemplam-se obras da literatura brasileira que fornecem diferenciadas visões da loucura e que representam formas variadas de manifestação da loucura das personagens, bem como modos distintos de construção literária, elaborando, assim, uma imagem literária do fenômeno. Busca-se, dessa forma, compreender o sentido dessas inúmeras representações do louco, observando nos modos de representação como as obras apresentam a figura do louco e que sentidos dão à loucura.

Em meio a inúmeras obras ficcionais que abordam o tema, a opção por essas narrativas justifica-se por sua expressiva qualidade literária, pela forma original e instigante como são construídas, pelas diferentes maneiras como tratam o tema e pela cronologia de sua publicação. Em relação ao critério cronológico, embora as produções não estejam dispostas em uma seqüência linear na análise, a seleção abarca obras publicadas a partir da segunda metade do século XX, a começar dos anos 1950 e 1960, atravessando as décadas de 1970, 1980 e 1990, até chegar ao início de 2000. A seleção das obras e seu agrupamento nos capítulos baseiam-se, entre outros aspectos, nas semelhanças e mesmo nas diferenças no perfil das personagens e na abordagem do tema. A fim de contemplar uma diversidade de representações da loucura e compor um painel diversificado de personagens, nos três primeiros

capítulos foram reunidos, em cada um deles, duas narrativas que apresentam personagens loucas, com semelhanças em vários aspectos arrolados na análise propriamente dita, mas diferentes das personagens apresentadas nos demais capítulos.

Em síntese, o primeiro capítulo diz respeito a personagens da loucura relacionando-se com os grupos sociais nos quais convivem; no segundo capítulo trata-se da convivência intrafamiliar dos filhos loucos com seus pais; o terceiro capítulo restringe-se a narrativas cujas personagens representam homens visionários e defensores arraigados de suas visões de mundo e ideologias, os quais são percebidos como loucos; já no quarto capítulo, as próprias autoras enquadradas como loucas se expressam a partir dessa condição e representam no texto literário a experiência da alteridade. Buscou-se, assim, recolher personagens que representam homens (Capitão Birobidjan e Geraldo Viramundo), mulheres (“A doida” e a filha e a mãe de Sorôco) e indivíduos jovens (Lamartine e Zózimo) na situação de loucos e vivenciando o problema da loucura.

A opção pelas obras literárias para análise leva em consideração textos consagrados sobre o tema, pois se acredita que neles é possível desvelar posicionamentos na construção das imagens que conformam o olhar hegemônico, o que tem o poder de apontar e constituir a diferença. Os textos analisados nos três primeiros capítulos possibilitam estudar os discursos literários construídos acerca da loucura, considerando-se que o fenômeno é visto e representado pelo não-louco, aquele que observa o louco do exterior. Verifica-se também que as obras literárias mostram a diversidade intrínseca ao fenômeno, uma experiência multifacetada vivenciada por personagens que vão desde aquelas que se alheiam completamente à realidade, refugiando-se num mundo distante e singular, até alteridades que detêm uma extrema manipulação de suas subjetividades. Com isso, espera-se conhecer quem é o louco de que fala a literatura nessas obras estudadas, o que servirá de referência para a elaboração de algumas conclusões.

Muitas dessas obras apresentam um caráter emancipatório em relação à figura do louco e da loucura, atuando como espaço de questionamentos acerca do sentido real de determinadas normas sociais, invertendo padrões de conduta que são rotulados normais ou anormais e debatendo o que significa ser louco e o estatuto da loucura dentro de determinada comunidade e época. Outras delas propõem um questionamento dos estereótipos e preconceitos que circulam socialmente acerca do louco, buscando deslocar a visão do senso comum sobre a questão da loucura. Em relação às obras de Maura Lopes Cançado e Stela do Patrocínio, busca-se a instauração de um novo olhar, reconfigurado pela perspectiva literária,

que venha romper a idéia da margem como o espaço para o louco, revelando-se assim o papel da literatura para as minorias que historicamente estiveram de fora do campo de referências identitárias hegemônicas.

No conto “A doida”, de Carlos Drummond de Andrade, publicado primeiramente em *Contos de aprendiz* (1951), o narrador capta para o texto a perspectiva e o julgamento de uma comunidade em relação à personagem principal, uma mulher idosa que vive trancada em seu chalé. O enredo é simples, porém concentra sua complexidade na tentativa de alçar para o literário o conjunto de representações sociais do louco, a partir do olhar de uma sociedade com convicções bastante arraigadas a respeito do ser louco. Um grupo de garotos, moradores de uma cidadezinha do interior, passa diariamente pela rua em que mora uma mulher rotulada como louca e apedreja sua casa, até que ela abra a janela e os cubra de xingamentos. Durante muito tempo o fato se repete, mas um dia a mulher não aparece na janela. Então um dos meninos decide entrar naquela casa antiga para verificar o mistério. Ali vai encontrar uma mulher idosa, doente, frágil e abandonada, o oposto da figura amedrontadora e misteriosa que supunha. Então ele tem oportunidade de confrontar a realidade do que vê com as informações que circulam na cidade sobre a louca e a loucura.

Já em “Sorôco, sua mãe, sua filha”, conto do livro *Primeiras estórias* (1962), de Guimarães Rosa, a loucura que acomete as personagens, a mãe e a filha de Sorôco, é o mal que deve ser expulso da cidade, mas ainda assim, por ser contagiosa, ali permanece sob a forma de uma cantilena do desatino. A narrativa inicia com a descrição da estação de trem e do vagão especial que levará a mãe e a filha de Sorôco para o hospício na cidade mineira de Barbacena. Sorôco chega com as duas mulheres e a população da cidadezinha se junta na estação para acompanhar o fato. A filha canta alto e desafinado e é acompanhada pela avó, sentada na escadinha do trem. Quando o trem parte, Sorôco nem olha para trás. Volta para casa, entoando a mesma canção que as duas partiram cantando. A população vai atrás de Sorôco, cantando junto com ele. As loucas, representadas como personagens secundárias, permanecem alienadas do processo narrativo, já que o protagonista é o homem que sofre os efeitos da loucura das mulheres sobre sua vida cotidiana.

Armadilha para Lamartine (1976), de Carlos e Carlos Sussekind, é um romance inusitado em sua forma. Composto por duas partes, a primeira, intitulada “Duas Mensagens do Pavilhão dos Tranqüilos” e camuflada sob a autoria do informante extra-oficial Ricardinho, narra ações que se passam exclusivamente no sanatório, quando da internação do filho Lamartine. Já a narrativa do pai, Espártaco, no “Diário da Varandola-Gabinete”, inicia-se

quando o filho deixa a casa paterna em busca de autonomia e se instala em uma república. Prossegue até que, de volta ao lar, Lamartine enlouquece e é internado no sanatório. Culmina com seu retorno, quando deixa o local de tratamento. Os constantes retornos de Lamartine à casa paterna denunciam a não realização de sua travessia do estágio de dependência para a vida adulta, evidenciando o despreparo do filho para se assumir enquanto sujeito de sua vida. A loucura apresenta-se como denúncia de um intenso conflito interior. Ela é um terreno irresponsável onde se move a personagem, que renuncia à sua emancipação e à construção de uma identidade própria, dissipando seus desejos na vontade paterna.

O exército de um homem só (1973), de Moacyr Scliar, narra a história de um judeu visionário, Mayer Guinzburg. Esse protagonista chega no Brasil, ainda criança, vindo da distante Rússia e, em 1917, juntamente com sua família e outros compatriotas, instalam-se na cidade de Porto Alegre. Movido pela doutrina socialista marxista, Mayer sonha fundar uma Nova Birobidjan, alusão a uma colônia na Rússia, terra prometida aos judeus na região da Sibéria. Esse sonho que embala sua juventude e domina-o por toda sua existência constitui sua razão de viver e sua loucura. Isolado em seu mundo imaginário, o protagonista assume sua loucura como um abrigo psicológico da opressão e da frustração vividas em sociedade.

Aliás, o embate entre indivíduo e relações em sociedade está presente também em *O grande mentecapto* (1979), de Fernando Sabino. Trata-se de um romance picaresco cujo protagonista, o aventureiro Viramundo, é um andarilho a perambular por várias cidades, envolvendo-se em façanhas e situações inusitadas e cômicas. Por sua personalidade curiosa, ousada, incomum, e por ter freqüentado o seminário e servido ao exército, Viramundo muito aprendeu e demonstra erudição e sabedoria, surpreendendo a todos com suas respostas rápidas e sábias às perguntas que lhe formulam. Para esse anti-herói puro e íntegro, o bem maior que possui é a própria liberdade, embora para isso tenha que viver no espaço da exclusão social. Se, para o mundo, a solidariedade e a fraternidade perderam o sentido, para Viramundo são esses os sentimentos que o movem em um percurso existencial no qual se debate inclusive com representantes e defensores do poder em diferentes esferas. Depois de uma série de desafios e provações, Viramundo é vítima de assassinato, após liderar uma rebelião como porta-voz dos loucos, mendigos e prostitutas. Sua loucura é, ao mesmo tempo, o amor desmedido pela vida, pela liberdade, pelos homens e, paradoxalmente, a lucidez em enxergar a hipocrisia das relações humanas, já que Viramundo expõe as falácias e falsidades dos meandros políticos, dos poderosos e das autoridades constituídas.

A partir de determinado momento da pesquisa, a tese volta-se para a análise do discurso daquele que é falado como o objeto da escrita 岡 o outro que se vê como o louco, quando “ele” ou “ela” passa a ser o “eu”: são as auto-representações que estão presentes em *Hospício é Deus* (1965), de Maura Lopes Cançado, e *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* (2001), de Stela do Patrocínio. *Hospício é Deus* é um texto autobiográfico, em forma de diário, que se caracteriza por uma linguagem centrada, lógica, convencional, no qual a autora-narradora traça a trajetória de seu enlouquecimento e assume a identidade da louca. Ela se auto-representa no limiar entre loucura e sanidade, um espaço fronteiro onde sua extrema lucidez impede que compreenda, aceite e conviva com todo o aparato cultural repressivo da sociedade, no qual não vê sentido. Por isso, recebe o rótulo de louca, que se justifica no comportamento anti-social e, às vezes, amoral. A autora se expressa com preconceito quando representa sua loucura como um desajuste psíquico, ou doença mental, pois a verdadeira loucura, que ela tanto glamouriza, vista na realidade do pátio das loucas, enche-a de asco e leva-a ao desespero. Em virtude de sua vivência de autora rotulada como louca, mas privilegiada social, cultural e economicamente, percebe-se sua dificuldade em representar a realidade do indivíduo louco, marginalizado e imerso no sistema psiquiátrico. Ela se auto-representa em contraste com as outras internas, constantemente realçando sua superioridade sobre as colegas de hospício. Segundo se depreende de sua auto-representação, a loucura é nela mais uma presença exterior, e não um modo de pensar enganoso e errôneo, já que sua escrita em nenhum momento do diário se desvia da razão, traíndo a lógica do pensamento e do discurso.

O oposto disse ocorre em *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*, no qual a fala lírica fragmentada, repetitiva e descentrada constrói-se segundo uma lógica particular, mergulhada no delírio, e dilui as fronteiras entre linguagem da loucura e linguagem literária. O eu-lírico importa-se apenas em falar, ainda que sempre manifeste uma preocupação com a detenção da palavra e de um nome, fundamental para a preservação da subjetividade. Sua obra classifica-se como o que ela própria chama de ‘falatório’; uma fala poética, contínua e rica, que desperta na psicanalista Viviane Mosé o desejo de recolher, por meio da gravação, seus textos e transpô-los para a escrita. Em sua auto-representação, o eu lírico se reconhece como uma consciência que fala da margem da sociedade, do ponto de vista do indivíduo recluso e desamparado e que enxerga na própria sociedade a origem de sua loucura, em cuja cronificação o hospício tem importância crucial. Revela as proibições de se manifestar livremente, circular com naturalidade pelos espaços e o constrangimento da privação de

liberdade, expressando-se como condenada a cumprir uma sentença penal, submetida à convivência inevitável com outros indivíduos psicologicamente arruinados. Também é curiosa a forma de Stela pensar sua posição e articular esses pensamentos em um texto que contém indagações ontológicas, onde sua origem humana, o ser e o estar no mundo, e o estranhamento diante da complexidade da existência constituem temas centrais.

Para concretizar a análise acerca da construção das personagens, toma-se, em uma primeira parte, um conjunto de seis textos consagrados da literatura brasileira contemporânea, pertencentes ao gênero narrativo, nos quais as caracterizações, ações e linguagem da personagem, e a própria linguagem da obra configuram uma cadeia discursiva que cria um perfil da personagem louca e apresenta nuances distintas desse universo complexo da loucura. A personagem identificada no texto literário como louca é analisada segundo o modo como é representada literariamente, ou seja, como é construída pela linguagem literária.

Para tanto, são consideradas a descrição física e psicológica das personagens, a representação de suas características, gestos, atitudes, falas; enfim, o que, na descrição, na narração e na dissertação literária, identificam a personagem como louca. Elementos da linguagem literária, como, por exemplo, os tipos de discursos utilizados pelo narrador, o direto, o indireto e o indireto livre, as imagens literárias criadas pelas figuras de linguagem, enfim, os recursos discursivos são imprescindíveis para construção da análise literária. Provavelmente as figurações do louco literário diferem das representações sociais do louco real, pois “as palavras não são a tradução direta das idéias, do mesmo modo que os discursos não são nunca as reflexões imediatas das posições sociais”⁹. Mas certamente é possível encontrar nas figurações literárias das personagens loucas as representações sociais que circulam socialmente acerca do ser humano tomado como louco.

Para se proceder à análise da personagem representada como louca, cabe enunciar os dados que serão levantados na análise das personagens, tanto o que o narrador, bem como as outras personagens dizem sobre a personagem, quanto aquilo que o texto literário simbolicamente enuncia.

Primeiramente, interessa analisar quem é a personagem louca, literariamente construída. O tipo social do louco está associado a uma aparência e a um comportamento dados. Ele é visto como aquele que transgride as normas de conduta social, seja na linguagem, nos pensamentos, nas ações. No entanto, toma-se como ponto de partida que uma personagem

⁹ Moscovici, *Representações sociais*, p. 219.

é louca desde uma referência inicial: ela é referida pelo narrador ou por alguma outra personagem da narrativa como louca. A representação da experiência da reclusão ou do internamento no manicômio é um componente importante, mas não essencial, na construção da trajetória da personagem louca. Também essas personagens são caracterizadas no decorrer das obras como delirantes, alucinadas, fantasiosas, agressivas, ou seja, em momentos das narrativas, elas são representadas em ação.

Mas existe ainda uma preocupação em investigar como a personagem louca é descrita: dados como nome, origem, idade, cor, religião, estado civil, espaço e tempo em que está inserida, nível escolar e intelectual, ocupação ou trabalho são determinantes para compreender quem está sendo representado. Interessa saber o que faz a personagem quando ela é mostrada exercendo alguma ocupação e como se sente quando está fazendo o que faz.

Em algum momento, a narrativa pode conter informações sobre a origem da loucura da personagem, a descrição de seus surtos, suas entradas em hospícios ou hospitais e o convívio nesses locais. Importa ainda se a representação literária mostra o louco como uma pessoa comum inserida em um determinado contexto sócio-cultural ou se é alguém já fora das dinâmicas sociais. Talvez o texto mostre como a personagem se sente em relação a si própria como louca e como fala de sua própria loucura. Pode ser que sejam apresentados momentos de crise da personagem, mas que, fora dessas situações, ela leve uma vida comum.

Mecanismos e estratégias utilizadas pela personagem louca ao lidar com a desconfiança, o rótulo e as reações de sua comunidade também são considerados tanto nas representações sociais e literárias quando nas auto-representações. Isso vem à tona no discurso que o louco constrói sobre sua própria situação e retrata também os mecanismos construídos por ele para sobreviver à sua condição deteriorada. Tanto a discriminação quanto a tutela e a caridade deterioram o autoconceito, tornando inválidas pessoas possuidoras de plena capacidade criativa. E essa transformação está presente tanto na obra de Maura Lopes Cançado quanto em Stela do Patrocínio, conforme mostra a análise de seus textos.

O narrador também é personagem, e é ele que detém o poder e a voz no interior da narração, ainda que a obra comporte “uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais”, conforme ensina Bakhtin¹⁰. Por isso, é importante analisar o que ele diz e como se comporta em relação à figura do louco e às outras personagens não-loucas. A observação das relações entre narrador e personagem é

¹⁰ Bakhtin, *Questões de literatura e de estética*, p. 74.

fundamental, pois o posicionamento do narrador em relação ao que representa constrói uma imagem da personagem louca dentro do universo textual. A observação atenta da descrição da personagem, fornecida pela voz narrativa, por exemplo, conforma a imagem que é forjada pela obra acerca daquela que está sendo ali representada.

Continua-se a análise considerando o que as outras personagens dizem acerca do louco e da loucura e como se sentem e reagem ante a figura do louco. Verifica-se, ainda, o modo como as outras personagens se envolvem com o louco ou a louca no interior da narrativa, investigando se alguma delas manifestam culpa ou alguma influência no enlouquecimento, e depois na sua condição de vida. Observa-se, também, se as demais personagens têm dificuldade de conviver com a personagem louca e se alguma delas coloca-se, ou imagina-se, em lugar da personagem louca. Pode ser que elas mostrem a personagem louca como menos importante ou menos valiosa que as demais. Ainda que o louco não seja a personagem principal, ele assim é tomado para efeito desta análise. Uma atividade de interpretação de texto e a análise desvendam as informações essenciais contidas no texto, mas também aquelas que são extraídas a partir da análise estética, a partir do jogo de linguagem que todo texto artístico encerra.

Uma análise de representações literárias que destacam indivíduos categorizados como loucos demanda um esforço e um percurso multidisciplinares, para além da teoria literária. Isso pressupõe a manipulação de instrumental teórico que perpassa múltiplas áreas do conhecimento e que dê conta de uma série de questões que se cruzam no desenvolvimento deste trabalho, objetivando cercar, com propriedade, o objeto de estudo. Estão envolvidas, na enunciação do tema, questões sobre construção de personagens, representação literária e representações sociais, identidade, diferença e alteridade e ainda uma discussão sobre o estatuto da loucura na cultura contemporânea.

Desse modo, a recorrência e as referências a diferentes áreas das ciências humanas e sociais são pertinentes, pela necessidade de articular conceitos da narratologia com outros de filosofia, psicologia social, antropologia social e estudos culturais. Isso possibilita uma compreensão menos mutilada do problema, pois considera o fenômeno humano como uma construção social e cultural. Ressalta-se a importância que o modo de representação tem para a construção das personagens, apontando elementos estéticos, figuras de linguagem e imagens literárias usadas nos textos que participam da configuração de identidades deterioradas pelo estigma de louco.

Para aprofundar o debate do problema, toma-se como base a teoria da narrativa, com uma abordagem em que se cruzam pressupostos da Teoria das Representações Sociais (↑) apoiada nas idéias da psicologia social, de Serge Moscovici (desenvolvidas no Brasil por Denise Jodelet) (↑) com o pensamento filosófico de Michel Foucault. No desenvolvimento da análise, considera-se ainda a contribuição das pesquisas da antropologia social, de Erving Goffman, em diálogo com a visão política dos estudos culturais, por meio dos pressupostos das teorias da identidade.

O principal eixo de análise da tese concentra-se em questões relacionadas à construção da personagem, e de como se observa a posição do narrador e de outras personagens em relação àquela enquadrada como louca. Ao tratar da representação de loucos, recorre-se às discussões teóricas que se acredita serem essenciais para a compreensão do fenômeno da representação literária de loucos: a questão do conceito de loucura (o constituinte ético e filosófico); da representação (debate a respeito da linguagem como determinante na representação); da identidade, da diferença e da alteridade (constituídos pelas representações sociais), bem como da personagem (elemento pressuposto pela representação literária).

No trato crítico com as obras literárias, a base teórica encontra alicerce na teoria da narrativa, evidenciando-se a preocupação com as técnicas de construção da personagem literária nas obras em análise, a partir dos recursos de linguagem utilizados. Nessas narrativas, a personagem desempenha papel fundamental, pois materializa um indivíduo, um tipo social ou uma caricatura, todas figuras que encarnam o louco real. A personagem atua como o suporte para que o escritor comunique sua experiência e sua visão de mundo. Os referenciais crítico-teóricos de Antonio Candido, Beth Brait, Fernando Segolin, Iuri Lotman, Julia Kristeva, Mieke Bal, Mikhail Bakhtin, Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Wolfgang Kayser, entre outros teóricos da narrativa, oferecem importantes contribuições a respeito do modo de construção da personagem da ficção literária.

Os recursos selecionados e empregados no trabalho de linguagem para construir verbalmente a personagem indicam o modo como o autor coloca o leitor em seu ângulo de visão e os elementos que são essenciais para a construção das personagens e a interpretação de suas ações e funções no decorrer da narrativa. Já a análise dos recursos de linguagem é fundamental para se compreender, no processo de criação da personagem louca, o ponto de vista adotado pelo autor, seus princípios, sentimentos, valores e posições ideológicas. Considera-se que o sujeito que fala na obra “é um homem essencialmente social,

historicamente concreto e definido e [...] seu discurso é uma linguagem social (ainda que em embrião, e não um ‘dialeto individual’), mas ele é também “um ideólogo que defende e experimenta suas posições ideológicas, torna-se um apologista e um polemista”¹¹.

Segundo Antonio Candido, a personagem resulta de uma correspondência entre o ser humano e o ser fictício¹². Esse paradoxo, que consiste em chamar de fictício algo que existe, faz parte da elaboração do texto literário. A visão da personagem como criação baseada na semelhança com os seres humanos e suas ações, proposição já concebida desde Aristóteles em “A poética”¹³, faz parte de uma linha teórica de feição antropomórfica. Mas, desde então, o filósofo também fazia referência aos meios e modos de imitação, acenando com a especificidade do discurso literário e entrevedendo a existência de leis que articulam a construção do texto. A essa linha de feição antropomórfica se opõe as que encerram o elemento personagem na feição lingüística apenas. Fato é que, para representar a pessoa humana na literatura, usa-se sempre e unicamente o código lingüístico e os jogos de linguagem para a materialização desses seres, tornando-os presentes e atuantes. Mas, de todo modo, a personagem é também a personificação de idéias.

A fim de criar seus seres de palavras, o autor escolhe e combina técnicas narrativas como a narração em primeira ou terceira pessoa, o modo sintético ou minucioso de descrever os traços da personagem, os discurso direto, indireto ou indireto livre, os diálogos e monólogos. Assim, em cada texto, a construção da personagem caracterizada como louca obedece a diferentes leis e visões, e, por comparação, pode-se apreender, no conjunto de obras de diferentes autores, uma imagem do louco construída pela leitura crítica das representações sociais e literárias. Sua análise requer ainda a desmontagem de sua evolução no decorrer da narrativa. Planas ou redondas, tipos ou caricaturas, protagonistas, antagonistas, diretas ou indiretas, as personagens loucas são criadas a partir “da memória, da observação e da imaginação do escritor”¹⁴, mas também de suas leituras e de outras representações, num tecer contínuo e sucessivo de intertextos.

Ainda que a psicologia, a psiquiatria, a antropologia, a sociologia, dentre outras áreas de conhecimento, tenham empreendido esforços a fim de balizar os contornos do problema, é a filosofia que, com o pensamento de Michel Foucault, consegue dar uma resposta

¹¹ Bakhtin, op. cit., p. 135.

¹² Candido, “A personagem de ficção”, p. 25.

¹³ Aristóteles, “Poética”, p. 444.

¹⁴ Moisés, *Dicionário de termos literários*, p. 396.

efetiva a muitos mistérios que permanecem acerca do fenômeno. Foucault buscou, na arqueologia da loucura, sua origem sócio-histórica, propondo questões lancinantes, que desvelam o caráter de criação sócio-cultural do fenômeno. É, por isso, referência que subjaz à construção desta tese, juntamente com teóricos que exploram a questão da loucura, como Thomas Szasz, Roberto Machado, João Frayze Pereira, Isaías Pessoti, entre outros.

Em sua obra, Foucault elabora, com sua visão desconstrucionista, o que ele chama de *arqueologia* da loucura, buscando entender o sentido e a formação de um conceito de loucura por meio do mapeamento de sua trajetória temporal. Se num primeiro momento da Idade Média o louco circulava livre no cotidiano da cidade, passa posteriormente a ser associado a uma figura com poderes sobrenaturais e diabólicos; mas é na Modernidade que a medicina se encontra com a loucura e esta ganha o estatuto de doença mental. Na Europa do final do século XV e início do XVI já havia sido consolidada uma visão que excluía da convivência em sociedade os loucos, mendigos, leprosos, desempregados e toda sorte de indivíduos cujo comportamento afastava-se dos paradigmas comportamentais e da normalização social, cada qual uma categoria distinta, mas todos confundidos como o mesmo outro no lúmpen social.

Destoando de uma normalidade coletivamente construída, dentro de padrões éticos, morais e legais, o louco se mostra como o estranho, o estrangeiro,

o outro no sentido da exceção 他 entre os outros 他 no sentido do universal [...] o louco é evidente, mas seu perfil se destaca sobre o espaço exterior; e o relacionamento que o define entrega-o totalmente através do jogo das comparações objetivas, ao olhar do sujeito razoável. Entre o louco e o sujeito que pronuncia “esse aí é um louco”, estabelece-se um enorme fosso, que não é mais o vazio cartesiano do “não sou esse aí” mas que está ocupado por um duplo sistema de alteridade: distância doravante povoada de pontos de referência, por conseguinte mensurável e variável; o louco é mais ou menos diferente do grupo dos outros que, por sua vez, é mais ou menos universal¹⁵.

Essa alteridade vem explicar a loucura como um fenômeno que só pode ter sentido, segundo Foucault, em sua relação com os “outros” e com a razão, já que emerge como tal a partir do olhar de uma consciência ideal que distingue o louco em relação ao não-louco. Fora disso e abstraída da razão, à qual foi sendo acoplada até se constituir em sua contrapartida essencial, a loucura pode mostrar-se, em sua existência absoluta, apenas como um modo de ser que possui uma forma constante, mas que, ao longo de sua história, foi se vinculando à religião, à moral, às ciências e adquirindo diferentes sentidos.

¹⁵ Foucault, op. cit., p. 183.

Todavia, é com o louco segregado que o antropólogo social Erving Goffman vai se encontrar na obra *Manicômios, prisões e conventos*, na qual analisa o modo de vida nas instituições fechadas, investigando as influências desse tipo de segregação sobre o indivíduo. Ele mostra como se constrói, a partir da admissão no manicômio, o processo de identidade do louco, definido como “mortificação do eu”¹⁶. Tal processo, ainda mais marcante em indivíduos que passam um longo período nas instituições fechadas, consiste na introjeção dos mecanismos de sobrevivência no hospício e na adoção de táticas de ajustamento às relações naquele ambiente. Os elementos do universo manicomial e as estratégias de sobrevivência criadas pelo louco promovem uma reconfiguração identitária que está relacionada à sua condição de internado, mais do que à sua própria diferença em relação ao indivíduo não-louco.

Já na obra *Estigma: notas de manipulação sobre a identidade deteriorada*, Goffman lida com o problema e a manipulação da identidade deteriorada na integração indivíduo-sociedade¹⁷. Nas representações de loucos, a linguagem literária atua como um registro simbólico de identidades sociais deterioradas, conceito criado por Goffman para se referir àqueles que se encontram em situação de desvantagem e carregam consigo um estigma. Essa idéia de desvantagem, que só faz sentido quando se considera um determinado indivíduo em relação aos seus pares e inserido num grupo específico, é reforçada com as atitudes de preconceito e com a conseqüente criação de estereótipos. Com isso, desumaniza-se o indivíduo que apresenta algum tipo de diferença significativa. O estigma refere-se à “situação do indivíduo que está inabilitado para a aceitação social plena”¹⁸, e faz com que a pessoa deixe de ser considerada uma “criatura comum e total, reduzindo-a a uma pessoa estragada e diminuída”¹⁹ e colocando-a à margem da sociedade.

Não importa a perspectiva que se tome, a diferença é uma questão que se coloca, de início, quando se trata do tema da loucura. Ela é percebida a partir de um não-eu, é o outro que se contrapõe ao eu, ao mesmo. Essa distinção caminha para o estabelecimento de uma alteridade, o que é, por sua vez, precedido pela definição de uma identidade. A alteridade, tanto quanto a identidade, relaciona-se ao plano do vínculo social. Ela não é uma característica

¹⁶ Goffman, *Manicômios, prisões e conventos*, pp. 24-49.

¹⁷ Id., *Estigma*, passim.

¹⁸ Id., p. 7.

¹⁹ Id., p. 12.

própria do objeto focado, no caso o louco, mas é uma qualificação que lhe atribuem de fora. Assim, a alteridade é elaborada “no seio de uma relação social e em torno de uma diferença”²⁰.

Nesse particular, o amparo da psicologia social, com a Teoria das Representações Sociais, possui valor inquestionável para este estudo, pois, de acordo com Moscovici²¹, ela está ligada às relações que o sujeito vai estabelecendo no cotidiano de sua vida e também à significação que o sujeito atribui a determinado objeto. Considerando a visão da psicologia social, que estuda a interação indivíduo-sociedade, verifica-se que há uma influência recíproca entre a esfera social e o sujeito; por isso, a formação da identidade social se processa a partir das representações sociais. De tal maneira, a identidade pode ser considerada como um produto derivado da dialética do indivíduo com a sociedade em que vive. E o individual se constrói e toma forma em relação a uma realidade social, embora indivíduo e sociedade não se reduzam um ao outro²². Assim, convencionou-se tomar como louco aquele indivíduo que se comporta em dissonância com os princípios, normas, regras e valores da cultura em que se acha inserido, mas que é, ao mesmo tempo, produto de um contexto que o constitui como louco.

Para Denise Jodelet, que vem desenvolvendo a teoria criada por Moscovici a partir de estudos sobre representações coletivas de Émile Durkheim, as representações sociais são “uma forma de conhecimento, socialmente elaborada e partilhada, tendo uma visão prática e concorrendo para a construção de uma realidade comum a um conjunto social”²³. Isso ajuda a compreender como o louco passa de próximo a um outro e como a diferença o lança na situação de alteridade. Os grupos sociais criam as representações sociais porque se sentem ameaçados diante do desconhecido, pois objetos sociais estranhos ou novos provocam medo e colocam em risco a sensação de controle das pessoas sobre o mundo e o seu sentido de ordem²⁴. Quando se representa o estranho sob uma feição mais familiar, o objeto torna-se, com a proximidade, menos ameaçador e ajuda a entender em quais pontos de familiaridade se ancora a representação²⁵.

²⁰ Jodelet, “A alteridade como produto e processo psicossocial”, pp. 47-67.

²¹ Moscovici, *Representações sociais*, passim.

²² Id., p. 19.

²³ Apud Oliveira e Werba, “Representações sociais”, p. 36.

²⁴ Joffe, “‘Eu não, o meu grupo não’: representações sociais transculturais da AIDS”, p. 298.

²⁵ Parte-se da premissa-chave da Teoria das Representações Sociais 惻 que é uma das teorias que fundamentam esta tese 惻 de que “a finalidade de todas as representações é tornar familiar algo não-familiar ou a própria não-familiaridade”

Essas contribuições teóricas se adequaram à análise literária a fim de buscar compreender o modo como, segundo se representa na obra ficcional, constituem-se as relações sociais e a maneira pela qual se estabelecem as diferenças que caracterizam e definem a personagem como louca. Ou seja, dá-se a ver a construção da loucura com base na interação entre indivíduos e sociedade.

Os discursos contaminados de representações sociais interferem na construção das personagens nas obras literárias, mostrando como a identidade e a diferença (e aqui se situa a loucura como o elemento de diferenciação) estão intimamente relacionadas à representação, já que a identidade e a diferença passam a ter sentido e a existir de acordo com a representação que delas se fazem. Representar significa, “neste caso, dizer: ‘essa é a identidade’, ‘a identidade é isso’” e é “também por meio da representação que a identidade e a diferença se ligam a sistemas de poder”, pois “quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade”²⁶.

Pela construção literária dá-se a ver, por exemplo, como determinado grupo social representa a alteridade do louco, e como a linguagem aparece como meio de interpretar a realidade e comungar o conhecimento, pois “nas sociedades modernas a linguagem é, provavelmente, quase que a única importante fonte de representações coletivas”²⁷. E a linguagem literária apresenta-se como fonte ainda mais significativa, porque filtra as ideologias e os discursos que circulam socialmente e traz para o espaço do texto “uma arena de conflitos”.

Nessa arena, pode-se considerar que as representações sociais atuam como uma segunda voz, que, “uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com o seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos. O discurso se converte, então, em palco de luta entre duas vozes”²⁸. Transferindo essas afirmações para o âmbito deste trabalho, verifica-se que as representações literárias lançam um olhar sobre as representações sociais que circulam sobre a figura do louco e da loucura, e capturam-nas para o texto, com o fim de examiná-las, conhecê-las, criticá-las, questioná-las enfim. Esse olhar e a transformação do material representacional em um universo simbólico ressignificam as representações reproduzidas no meio social sobre o louco.

²⁶ Silva, “A produção social da identidade e da diferença”, p. 91.

²⁷ Farr, “Representações sociais: a teoria e sua história”, p. 41.

²⁸ Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 168.

Para fechar a abordagem do problema, busca-se ainda articular essa perspectiva 卍 fundada na narratologia, na psicologia social, na filosofia e na antropologia social 卍 com uma visão política, iluminada pelas idéias de identidade, diferença e representação colhidas dos estudos culturais, principalmente em textos de Tomaz Tadeu da Silva, Stuart Hall, Homi Bhabha, Fredric Jameson. A idéia de análise da representação da identidade do louco nas obras literárias parte da relação de interdependência entre identidade e diferença, que são também resultados de atos e criação lingüística, pois “a identidade e a diferença têm que ser ativamente produzidas. Elas não são criaturas do mundo natural ou transcendental, mas do mundo cultural e social”²⁹.

Sabe-se que às categorias loucura/sanidade interpõem-se na representação outras questões, como os valores de classe, etnia, raça e gênero, impregnados nos discursos que configuram a identidade do louco, dando a ver a complexidade existente na construção das identidades. Aqui se procura ultrapassar o olhar redutor conformado pelo senso comum, configurado inclusive pela perspectiva médica sobre a loucura, permitindo pensá-la como um fenômeno amplificado pela idéia de que o louco é, ao mesmo tempo, um indivíduo comum, mas ainda assim diferente. Ele não é diferente apenas de um não-louco, mas é diferente, principalmente, de um outro louco, pois a diferença é um fundamento da relação entre indivíduos.

Pode ser que os discursos sobre a loucura pareçam representar todos os loucos como membros de uma grande comunidade, constituindo-os em um “bom objeto de conhecimento, o dócil corpo da diferença, [o] que reproduz uma relação de dominação”³⁰. Se o discurso trata a “diferença” como a unidade, isso vem facilitar o domínio da loucura; ou seja, reunindo-se como loucos, em um mesmo grupo, todos os indivíduos desajustados à sociedade, facilita-se o controle e o poder disciplinador do homem da razão, justificando-se, deste modo, a valoração negativa da loucura e até mesmo as práticas de marginalização do indivíduo diferente.

²⁹ Silva, “A produção social da identidade e da diferença “, p. 76.

³⁰ Bhabha, *O local da cultura*, p. 59.

CAPÍTULO I

REPRESENTAÇÕES DE LOUCURAS GRUPAIS: DO CONTATO AO CONTÁGIO

Não nos surpreendamos ao reencontrá-la tantas vezes nas ficções do romance e do teatro. Não nos surpreendamos ao vê-la andar de fato pelas ruas [...] a loucura desenha uma silhueta bem familiar na paisagem social.

Michel Foucault

Ao construir sua personagem, o ficcionista seleciona elementos discursivos que darão uma série de indicações físicas e psicológicas, bem significativas, acerca daquela que tenciona criar. Entre essas informações, ele ainda pode trazer para o texto, além de suas próprias crenças e opiniões, um conjunto de idéias e juízos do grupo social a que pertence o ser fictício, a fim de melhor delimitá-lo. Essa representação do imaginário social que também participa na construção das personagens acontece nos contos “A doida” (1951), de Carlos Drummond de Andrade, e “Sorôco, sua mãe, sua filha” (1962), de João Guimarães Rosa.

Tanto por possibilitarem um diálogo loquaz entre si quanto pela proximidade das datas de sua publicação, os dois contos estão reunidos na composição deste capítulo. Entre seus pontos de contato, eles refletem a escolha de seus autores pela representação da loucura em personagens femininas, pela ambientação em cidades interioranas cujas comunidades elaboram representações sociais acerca do ser do louco e da loucura, e, principalmente, pela reelaboração literária dessas idéias e opiniões bastante cristalizadas, construindo imagens literárias de mulheres loucas e da loucura.

As representações dessas comunidades revelam como os grupos sociais percebem a especificidade da loucura e constroem uma rede discursiva em torno desse objeto social, o que reflete diretamente no modo como essas sociedades tratam os loucos, tratamento que se estende, muitas vezes, a outros desviantes de um padrão convencionado como normal. Ressalta-se, contudo, nos dois contos, a tenuidade da linha que demarca a fronteira entre a loucura daquelas mulheres feitas personagens e a irracionalidade no comportamento dos grupos sociais aos quais elas pertencem. Isso dá a ver uma convergência nos dois modos de

representação do relacionamento das respectivas comunidades com a alteridade da loucura, de onde se origina o sentido da expressão “loucuras grupais” no título deste capítulo.

“A doida”: o contato que desequilibra

O que leva um grupo de crianças a apedrejar diariamente as janelas de uma casa antiga, onde vive uma mulher idosa e solitária? Primeiro, punição; depois, prazer; e, por fim, hábito são os motivos arrolados pelo narrador do conto “A doida”, de Carlos Drummond de Andrade, para justificar a ação insensata dos garotos, que, em contrapartida aos seus atos agressivos, deleitam-se com o espetáculo da mulher à janela esbravejando, enfurecida. Depois de anos seguidos, essa cena cotidiana é um dia interrompida: apesar do ataque às janelas e à chaminé, não houve reação vinda do interior da casa. Diante disso, um dos meninos enche-se de coragem e adentra aquele chalé sombrio. A princípio, explora-o com o intuito de depredá-lo mais de perto, depois se toma pela curiosidade em conhecer o lugar e o que nele se passa. A partir de então, o garoto entra em contato com aquele espaço e a mulher que o habita. Percebe, nesse momento, que ela agoniza e desperta para a revelação e a responsabilidade de que ele é a única pessoa que estará com ela em momento tão decisivo.

Estruturado em duas partes, o conto centraliza o conflito na segunda delas, narrando o contato do garoto com a agonia da personagem. Na primeira parte, o narrador apresenta a mulher louca e busca em seu passado as origens do enlouquecimento, além de descrever a relação da comunidade com a personagem. O espaço físico afunila-se à medida que a atenção, inicialmente voltada à cidade interiorana, desloca-se para a casa invadida pelo menino para circunscrever-se, no final, ao quarto pequeno e sufocante onde se encontram as personagens. Daí então prevalece o espaço psicológico, que, calcado, a princípio, nas especulações do narrador, posteriormente se desloca para a tensão do encontro traumático entre personagens.

O tempo ficcional é manejado no pretérito perfeito e imperfeito, embora o olhar ficcional se volte, em algum momento, para o passado anterior ao da narrativa. Então, o pretérito-mais-que-perfeito indica ações ainda mais remotas, mostrando certo conhecimento do narrador sobre a trajetória de sua personagem. Quando se trata, porém, da exposição das idéias da comunidade acerca dos loucos, o emprego dos verbos no presente é significativo, seja porque assim se crê que seja o caráter atemporal e permanente da loucura, seja porque inscreve esse conjunto de explicações no terreno das verdades absolutas, compartilhadas pelo

povo da cidade. Observa-se, desse modo, uma linearidade narrativa interceptada por digressões do narrador, pela inserção de pontos de vista dos grupos da sociedade, bem como pela apresentação das idéias interiorizadas pelos moradores da cidade.

Retomando a relação personagem-espço ficcional, a casa antiga na qual se apresenta a louca, na abertura do conto (“A doida habitava um chalé no centro do jardim maltratado” 卍AD¹, 37), desempenha a função de uma cerca protetora, separando dois mundos que não sabem ou não aceitam se comunicar entre si. De outro modo, a casa funciona, em relação à personagem, como uma metáfora de seu próprio corpo enlouquecido, de seu próprio ser: dilapidado, refugado, vilipendiado. Substituindo a vítima real, a casa é a vítima simbólica de tamanha degradação. Contudo, diferentemente de sua comunidade, a casa a protege e envolve, construindo um imbricamento essencial, como se pode observar em construções como “a casa não reagia” (AD, 40) ou “a casa tinha se espremido ali” (AD, 43), para se referir não propriamente à construção, mas àquela que a habita.

Solitária na paisagem, como sua habitante no centro de um mundo desfigurado, a casa funciona como um lugar de resguardo do mundo hostil, abandonado até mesmo pelo poder público, o que enseja uma crítica do narrador: “rua cheia de capim, pedras soltas, num declive áspero. Onde estava o fiscal, que não mandava capiná-la?” (AD, 37). Assim, “em face da hostilidade, [...], os valores de proteção e de resistência da casa são transformados em valores humanos. A casa toma as energias físicas e morais de um corpo humano”². Ali, a personagem protege-se contra os ataques e adversidades do mundo exterior e, conforme Bachelard, poderia dizer: “serei um habitante do mundo, apesar do mundo”³.

A partir daí, tal qual uma câmera que vai se afastando, a descrição passa da casa para o exterior, focalizando a rua e o espaço circundante. Um meio rústico, árido, inóspito, assim como as cenas que se seguirão com a depredação da casa e a degradação da personagem misteriosamente instalada ali contribuem para a criação de uma ambientação lúgubre. Toda essa atmosfera incorpora-se à personagem, que, incrustada em sua casa, nunca se mostra, em nenhum momento, fora ou saindo daquele lugar. Apresentada como uma mulher idosa (“contava mais de sessenta anos, e loucura e idade, juntas, lhe lavravam o corpo” 卍AD, 38), solitária, abandonada, limitada em suas ações e movimentos, submerge na loucura e abomina

¹ As referências ao conto “A doida”, de Carlos Drummond de Andrade, serão indicadas pela sigla AD, seguida do número de página da citação.

² Bachelard, *A poética do espaço*, p. 385.

³ Id., *ibid.*

qualquer relação social. Dessa forma, “repudiada por todos, ela se fechou naquele chalé do caminho do córrego, e acabou perdendo o juízo. Perdera antes todas as relações. Ninguém tinha ânimo de visitá-la” (AD, 38), o que vincula a origem de sua loucura ao afastamento gradual da convivência em sociedade e leva a pensar que, faltando-lhe “o feedback saudável do intercâmbio social cotidiano com os outros”, “a pessoa que se auto-isola possivelmente torna-se desconfiada, deprimida, hostil, ansiosa e confusa”⁴.

A dubiedade de sua caracterização física mais oculta do que mostra, reforçando a idéia de mistério, enigma, imprecisão que ronda a personagem: “como era mesmo a cara da doida, poucos poderiam dizer, pois não aparecia de frente e de corpo inteiro, como as outras pessoas...” (Id.). O caráter da diferença, destacada na expressão “como as outras pessoas”, constitui, já de início, uma barreira entre a mulher louca e os demais moradores da cidade: embora pertença à comunidade 惘 porque afinal “toda cidade tem seus loucos” (AD, 39) 惘 ao mesmo tempo parece não fazer parte dali, pois traz consigo a marca que cria uma linha fronteira entre eles e essa Outra. Esse estigma consolida-se com a criação de expressões que colocam a "doida" no centro do discurso da exclusão, expondo-a à condição de bode expiatório daquela comunidade. Assim, “ir viver com a doida, pedir a bênção à doida, jantar em casa da doida, passaram a ser, na cidade, expressões de castigo e símbolos de irrisão” (AD, 39), desqualificando socialmente não só a pessoa louca, mas também aqueles que dela se aproximassem (“Recuou um pouco e olhou para a rua: os companheiros tinham sumido. Ou estavam mesmo com muita pressa, ou queriam ver até aonde iria a coragem dele, sozinho em casa da doida. Tomar café com a doida. Jantar em casa da doida” 惘 AD, 42). Em virtude dessa estigmatização, a personagem é representada como alguém que não compartilha os códigos morais com seus vizinhos e, por isso, não fossem os empecilhos da distância do hospício ou a indiferença dos parentes, teria sido exilada e segregada longe da cidade.

Essa rejeição deriva da construção do outro como poluído e poluidor, fora do controle e perverso, o que, segundo a psicóloga Helène Joffe⁵, motiva-se pela necessidade de manter socialmente o sentimento de retidão, de ordem e controle e uma separação rigorosa entre decoro e transgressão. Ao mesmo tempo, observa-se uma ambivalência que se caracteriza entre a impossibilidade de assimilação dessa estranha e a recusa em excluí-la, no sentido de bani-la da cidade e ignorá-la definitivamente. Se se pensa no binômio razão-loucura

⁴ Goffman, *Estigma*, p. 22.

⁵ Joffe, “Degradação, desejo e o ‘outro’”, p. 124.

como duas semi-esferas que constituem um mesmo par, talvez isso se explique, conforme deduz o pesquisador Eric Landowski, porque

a problemática das relações entre o Si e o outro nutre-se essencialmente [...] da referência a um antes: houve um tempo (histórico ou mítico, pouco importa) em que os dois elementos da relação se encontravam conjuntos, e o que os discursos e práticas da segregação manifestam, ou mesmo nos contam, é precisamente esta conjunção que está se desfazendo⁶.

Esse antes que Landowski refere, para Foucault se localizaria historicamente no decorrer do século XVIII, quando a loucura se constitui como doença mental e possibilita o surgimento da psiquiatria⁷.

Mais um argumento, de ordem subjetiva, em relação a esse caráter ambivalente seria o de que a alteridade desse outro “mesmo havendo se tornado em parte irreconhecível [...] continua, no entanto, de certo ponto de vista, a representar uma parte inalienável” da própria identidade do mesmo⁸. Desse modo, a alteridade do louco é elemento constituinte da identidade de um “nós”, aqui considerado o sujeito da razão. Sendo assim, a fragilidade da loucura é necessária também para confirmar a normalidade e a prepotência existentes na razão.

Do ponto de vista da linguagem, a personagem é construída de modo fragmentado e mostrada metonimicamente: sua imagem é composta a partir de pedaços, já que se vê “o busto, recortado numa das janelas da frente, as mãos magras, ameaçando. Os cabelos, brancos e desgrenhados. E a boca, inflamada, soltando xingamentos, pragas, numa voz rouca” (AD, 42). Esse modo de apresentação, que não a revela como um todo coeso, sugere que ela não é vista como uma pessoa inteira, que se dá a conhecer em sua integridade. Inclusive porque não lhe é atribuído nem mesmo um nome próprio, um dos quesitos para singularizar e conferir identidade ao indivíduo. Aliás, nenhuma personagem é nominada nessa narrativa. Logo, não se investe na criação de individualidades, e o empenho do narrador é 惘 ao compelir os seres ao anonimato 惘 abordar a universalidade do fenômeno da loucura.

Embora a personagem louca seja o motor da história, a representação enfatiza a sua vaga imagem exterior, o que pouco se vê dela fisicamente, mas, principalmente, o que se diz dela. E também o que se diz do louco em geral, e que, nesse caso, o narrador aplica também à personagem, justamente por pouco conhecer de sua individualidade. Ela não é mostrada em ação no interior de sua casa, e nem há mesmo outras referências a atividades

⁶ Landowski, *Presenças do Outro*, p. 18.

⁷ Foucault, *História da loucura na Idade Clássica*, pp. 165-504.

⁸ Landowski, op. cit., p. 11.

executadas pela personagem, mas se verá, ao final do conto, que ela foi, com a passagem do tempo, concentrando toda a mobília da casa em seu quarto, encurralando-se, amedrontada, atrás de uma massa de móveis: “Os móveis enganchavam-se uns nos outros, subiam ao teto. A casa tinha se espremido ali, fugindo à perseguição de quarenta anos” (AD, 43). Refém de seus delírios, ela se torna também prisioneira do medo, ao tentar se preservar dos ataques exteriores.

O modo como é tratada socialmente a pessoa que se desvia dos padrões de normalidade do grupo, desencadeando o processo de sua construção como alteridade, é traduzido, em um nível mais acirrado, pela cena cotidiana do apedrejamento e repúdio, que se repete em tantas cidades interioranas, com crianças desses lugares e com tantos loucos que estão no centro dessas cenas⁹. O narrador busca então concentrar no exemplar ficcional um tipo social que habita cada cidade e “quase que toda família” (AD, 39). Por isso, “a doida” é configurada de modo plano, sem lastro psicológico, mais uma referência do narrador que uma personagem ficcional, ainda mais que se projeta a força maior do conto para o confronto radical do menino com a loucura e a morte. Mesmo que o foco recaia inicialmente sobre a personagem louca, de fato o protagonista é o garoto, como só se verá a partir da segunda parte da história, pois é ele quem age no texto, conduzindo a ação para um desfecho.

A mulher louca é pouco descrita, e mais presente como narração, o que quer dizer que o narrador, na maior parte do tempo onisciente, sabe menos que ela quanto à sua própria condição, ignorando as motivações interiores da personagem. Ele não se permite, assim, envolver-se com o drama vivido pela personagem, por isso não tem acesso a seus pensamentos e sentimentos. Aliás, essa é uma dificuldade da tradição ficcional brasileira, observada pelo crítico Fábio Lucas. Ao comentar sobre a representação das minorias raciais na literatura 岡 que pode se estender aqui ao caso dos perturbados mentais, também um grupo minoritário do ponto de vista sociológico 岡 ele afirma que “o narrador, em terceira pessoa, quando muito deixa aflorar um sentimento de piedade para com as minorias, relegadas a segundo plano. Dá curso à visão filantrópica do humanismo burguês”¹⁰. Assim, as personagens das minorias “compõem a paisagem ou o cenário como uma árvore, um rio, uma casa ou uma ferramenta: não fazem parte da essência do escritor, não habitam sua paixão”¹¹. E a “doida” é então vista

⁹ Ferraz, “O louco de rua visto através da literatura”, pp. 117-52.

¹⁰ Lucas, *O caráter social da ficção do Brasil*, p. 34.

¹¹ Id., *ibid.*

“como um objeto, à luz de um olhar distante, cheio de uma curiosidade ausente”¹², prevalecendo uma visão de fora, um distanciamento que torna a personagem insondável. Distanciamento que, em geral, torna-se socialmente desejável que se mantenha face à ameaça, ao medo, à compaixão ou ao asco que a loucura representa. Talvez porque se dê a conhecer apenas por meio de aparições rápidas na janela, a forma pela qual a figura da louca povoa o imaginário social é imbuída de mistério e desconfiança, tornando-a objeto do discurso da comunidade onde vive, que se mostra desejosa em falar sobre ela e sobre a loucura.

Na preparação do solo onde enraizar a personagem, o narrador constrói-lhe um passado cujas referências estão na base do processo de enlouquecimento. Informações sobre sua vida pregressa comportam especulações e diferentes versões, desenhando um universo nebuloso, impreciso, envolto em incertezas. Tal efeito é obtido pelo uso de recursos enunciativos como a voz passiva pronominal (“sabia-se confusamente que a doida...” — AD, 38), o verbo na terceira pessoa do plural (“Já outros contavam...” — Id.), expressões que denotam ambigüidade e mistério (“Corria, com variantes, a história...”, “Deus sabe por que razão” — Id.) e construções que denotam multiplicidade de interpretações, dúvida e desconfiança (“de qualquer modo, as pessoas grandes não contavam a história direito, e os meninos deformavam o conto” — Id.).

Esses recursos de expressão revelam-se como mecanismos bem apropriados para abordar o tema da loucura, adequando forma a conteúdo: construindo, pela linguagem, uma atmosfera de controvérsias, dá-se a ver o seu caráter múltiplo e impreciso, intrínseco ao tratamento dessa questão. A complexidade no trato do tema e sua essência multifacetada concretizam-se diretamente na forma do texto, quando se verifica a ambigüidade e as incertezas nas diferentes interpretações para explicar a deflagração da loucura na personagem, bem como a dificuldade para se fixar um retrato da louca.

Se a própria linguagem do objeto estético encerra em si sua substância 卍 porque “na obra de arte, o conteúdo se apresenta totalmente formalizado, inteiramente encarnado”, sob pena de ser “um mau prosaísmo, um elemento não dissolvido no todo artístico”¹³, como nos faz crer Bakhtin, o mesmo se observa na linguagem da personagem louca. Aos gestos de ameaça que ela faz na janela, vêm se associar as “palavras da Bíblia misturadas a termos populares, dos quais alguns pareciam escabrosos, e todos fortíssimos em sua cólera”. Essa imagem de uma linguagem alienada, que atrai os meninos, sempre em busca de ouvir suas

¹² Id., pp. 33-4.

¹³ Bakhtin, *Questões de literatura e de estética*, pp. 36-7.

vociferações, é constituída de palavras vazias, nas quais não habita o sujeito da fala, pois seu sentido é de descarregar, reagir. Mas são palavras que fascinam, ainda que o fascínio seja

um coquetel feito de náusea e ridículo. O fascínio tem duas faces. Apenas quando se combinam produzem esse atrativo violento. Náusea é a sensação de nossa exterioridade exposta. É como ver as próprias entranhas. É como dar uma cuspidada, passar o dedo, depois levar a saliva na boca. Enquanto estava na boca, tudo bem, era minha interioridade. Quando se exteriorizava, e eu reconheço minha interioridade, vem a experiência, vem a minha experiência da náusea, do nojo. O ridículo é o pólo humano em que o sujeito deixa de ser humano, ou seja, em que ele vira comportamento. [...] É ridículo alguém que de repente macaqueia o outro. É a exterioridade vencendo a interioridade. Enquanto a náusea é a presença mesma da interioridade de uma forma bem visível¹⁴.

Nessa mesma direção, o antropólogo francês Roger Bastide afirma que consideramos o louco um fora da lei, um perigo para a sociedade porque “os juízos que fazemos dele são apenas o reflexo, ou melhor, a projeção do juízo que fazemos duma parte de nós próprios”. Portanto, a loucura desempenha uma função social: “permite que nos livremos dos terrores que nos ameaçam, referindo-os a outrem”¹⁵. Se os poderes secretos, irracionais e mais primitivos do homem são trazidos à tona na loucura, isso cria um sentimento de dubiedade com relação ao louco: ele amedronta pela imprevisibilidade de seus atos instintivos, que o reduzem à sua animalidade, mas atrai pela inocência, pela pureza, pela capacidade de trilhar uma existência amorral e não-normalizada. Esse caráter ambíguo explica a intensa curiosidade que, desde sempre, move o homem da Razão no sentido de exorcizar sua própria loucura, ao se reconhecer como não-louco na linguagem desconexa do louco; ou buscar, através da observação do louco, a sua própria realidade oculta. Assim, a loucura revela a lógica que tece a alma do ser humano, forjando imagens que revelam, em sua superficialidade, o que há de profundo e essencial.

A incomunicabilidade e a insociabilidade da personagem são representadas a partir de dois extremos nos quais o narrador sintetiza sua fala: ou ela se expressa por meio de impropérios, barbaridades, xingamentos, ou, ao final, murmura, de forma incompreensível, ainda que pareça querer dizer algo que o menino não consegue decifrar. O conteúdo de sua fala é apresentado segundo o que o narrador diz; contudo, ele não reproduz o discurso da personagem louca, seja direta ou indiretamente. Mesmo que a fala do louco não seja interdita, um outro princípio de exclusão se interpõe entre o que ele diz e aqueles que o ouvem. Trata-se da separação e da rejeição de seu discurso, pois, quando se opõem razão e

¹⁴ Hirano, “Sociologia e doença mental”, p. 301.

¹⁵ Bastide, *Sociologia das doenças mentais*, p. 257.

loucura, a palavra do louco é “considerada nula e não é acolhida, não tendo verdade nem importância alguma”¹⁶. Por tudo isso, ela é representada de modo passivo, como uma antagonista que apenas reage às ações dos garotos no sentido de alimentar continuamente suas provocações. Em síntese, ela é uma ausência sobre a qual o narrador se debruça para contar sua própria versão dos fatos.

O mistério que a loucura evoca leva o narrador a esquadrihar na história de vida da personagem a origem e o momento em que se deram a cisão entre razão e desrazão. Embora apresente um passado envolto em incertezas, as hipóteses levantadas relacionam-se a um drama intenso, ligado à sua condição feminina. Como prováveis causas, estariam o casamento mal sucedido e a expulsão de casa pelo marido ou talvez pelo pai. Relata-se o trauma sofrido no dia do casamento, quando houve “uma festa estrondosa; mas na própria noite de núpcias o homem a repudiara [...] o marido ergueu-se terrível e empurrou-a, no calor do bate-boca; ela rolou escada abaixo, foi quebrando ossos, arrebentando-se. Os dois nunca mais se viram” (AD, 38). Mesmo naquele momento, tal relação entre a loucura da mulher e as injustiças cometidas contra ela não constituía novidade, já que fora tema de grande interesse nas ficções do século XVIII, período durante o qual a mulher louca era descrita como vítima de tiranias familiares¹⁷.

Com a frase “Deus sabe por que razão” (Id.), cria-se uma suspeita sobre a causa do repúdio sofrido pela “doida”: a sugestão de que o entrevero deu-se na noite de núpcias leva a pensar numa quebra do tabu da virgindade, o qual vigorava nos costumes da sociedade brasileira na época em que o conto foi publicado, ou seja, na década de 1950. Se, naquela época, a mulher era desvalorizada socialmente em virtude desse tabu, vale lembrar que — deduzidos os quarenta anos em que haveriam ocorridos os fatos narrados (ou seja, a narrativa dentro da narrativa) — isso era ainda mais grave nos anos 1910. Esse comportamento feminino, considerado um “desafio extremo aos costumes de nossa sociedade, que dispõe de um instrumental de controle bastante desenvolvido”, poderia “levar à definição de uma pessoa como ‘adoidada’”¹⁸.

Paralela a essa, corre a versão da tentativa de envenenamento do pai (“... outros contavam que o pai, não o marido, a expulsara, e esclareciam que certa manhã o velho sentira um amargo diferente no café, ele que tinha dinheiro grosso e estava custando a morrer 惘mas

¹⁶ Foucault, *A ordem do discurso*, pp. 10-1.

¹⁷ Garcia, *Ovelhas na névoa*, p. 50.

¹⁸ Berger, *Perspectivas sociológicas*, p. 87.

nos racontos antigos abusava-se de veneno” 惘Id.) e o conseqüente rompimento com a família (“... oficialmente a ruptura com a família se [mantinha] inalterável” 惘AD, 39). Em ambas as versões fica patente que o comportamento da personagem desafia e viola os códigos morais vigentes na ordem patriarcal, já que a total obediência e submissão à figura do pai e do marido e a manutenção do casamento eram tidos então como procedimentos inquestionáveis.

Deduz-se disso que a loucura da personagem está relacionada a “dificuldades advindas da luta do ser humano para resolver como deve ser o seu ajustamento a um sistema sociocultural que se lhe apresenta como dado e ao qual [não] tem condições de se adaptar”¹⁹. Utilizando-se a estratégia de culpabilização²⁰ da louca por sua desordem mental, a loucura apresenta-se como o preço a ser pago pela libertação de um universo familiar opressor, daí o sentimento de erro e culpa. Ou ainda, do ângulo da subjetividade, a loucura se oferece como um espaço de proteção e refúgio. Em textos de autoria feminina, ela é, muitas vezes, sinônimo do enclausuramento da mulher em uma ordem masculino-universal hegemônica.

De todo modo, mulher, loucura e literatura constituem um triângulo clássico em obras de autoria feminina, bem como nos estudos literários que privilegiam as questões de gênero em suas abordagens. A recorrência pode ser atribuída a uma imediata relação entre a opressão sofrida pelas mulheres ao longo dos séculos e a conseqüente loucura, além da apropriação da escrita como um lugar preferencial de manifestação dos embates da subjetividade. Mas embora a associação entre mulher e loucura envolva múltiplos elementos 惘 explicações médicas, dados estatísticos, questões de classes sociais, dentre muitos outros –, a singularidade dessa relação insere-se no sistema dualista de linguagem e representação, em que as mulheres são relacionadas à irracionalidade, ao silêncio, ao corpo, “enquanto os homens são situados ao lado da razão, do discurso, da cultura, da mente... uma tradição cultural que representa a mulher como loucura e usa imagens do corpo feminino, como fez Pínel para representar a irracionalidade em geral”²¹.

Para as crianças da cidade, a atitude de repúdio à diferença, com o apedrejamento e a degradação, pode ser explicada pelo “sentimento de que a doida carregava uma culpa, que sua própria doídice era uma falta grave, uma coisa aberrante” (AD, 39). Mas, ao mesmo tempo, percebe-se também a atração e o fascínio pelo estranho, ao lado do prazer um tanto sádico provocado pela degradação do outro. O deleite obtido a partir dessa hostilização

¹⁹ Whitaker, “Cultura e doença mental”, p. 179.

²⁰ Guareschi, *As armadilhas da exclusão*, p. 141.

²¹ Showalter apud Garcia, op. cit., p. 15.

voluntária faz lembrar o espetáculo público a que os loucos eram submetidos no final da Idade Média, quando as janelas das naus 船 que os transportavam rios abaixo 船 eram abertas para que aqueles que estivessem às margens pudessem observar, através das grades, seus passageiros insanos. Na era clássica, os loucos continuaram sendo observados como animais no zoológico quando, aos domingos, alguns hospitais ingleses e franceses abriam suas portas para a exibição pública desses indivíduos, que, sob chicotadas, dançavam e faziam acrobacias, entretenimento para aqueles que pagavam por essa diversão, muito do agrado das crianças²².

O espaço textual mostra-se, nas quatro primeiras páginas do conto, aqui e ali, e às vezes em trechos mais longos, como um lócus de enunciação acerca do modo como a comunidade representada no conto constrói suas representações sociais do indivíduo psiquicamente perturbado. A voz narrativa filtra, em suas construções discursivas, perspectivas de diferentes segmentos da comunidade acerca da loucura. São idiosincrasias percebidas pelo senso comum e pelo saber popular que destacam negativamente alguns indivíduos da maioria, representados como “eles”, em oposição a “nós”, “os não-loucos”.

A partir dessa lógica do senso comum, usam-se as elaborações desses sujeitos sociais para justificar, em grande parte, a indiferença, a omissão, o alheamento aos problemas vividos pela louca da cidade. Ela é lançada para fora das dinâmicas sociais a partir do momento em que esse grupo não se sente responsável por seu destino e não assume a responsabilidade pelos atos de suas crianças em relação a ela, justificando-se, precariamente, seu alheamento e indiferença ao problema, deixando-a abandonada à própria sorte. Nesse movimento, por ser o diferente, ela é construída como o outro, alteridade que associa, num mesmo movimento, construção e exclusão. E esse outro é o desigual. A alteridade pode ser considerada, assim, como uma forma específica de relação social. A produção da alteridade ocorre a partir dos níveis interpessoais e intergrupais porque a passagem do mesmo ao outro, que cria a identidade e a alteridade, é atravessada sempre por aspectos sociais. O principal aspecto é o pertencimento a um grupo, pois é este que dá base aos processos simbólicos e materiais de produção da alteridade²³.

Os moradores da cidade constroem um conjunto de representações sociais sobre a loucura, com o intuito de compreender esse fenômeno fugidio. Com isso, buscam tornar familiar o caráter não-familiar pré-existente na loucura. A não-familiaridade desse objeto social consiste na estranheza, imprevisibilidade, ameaçabilidade e multiplicidade presentes na idéia da

²² Id., p. 146.

²³ Jodelet, “A alteridade como produto e processo psicossocial”, p. 60.

loucura²⁴. Mas, ainda que tenha sua imagem conformada pelo imaginário social, a loucura resiste a delimitações: da perspectiva da sociedade, a louca continua sendo a estranha e, por isso, alguém de quem se envergonhar, de quem ter piedade e manter-se à distância.

O foco narrativo é colocado dentro das personagens e seus pensamentos são reproduzidos por meio do discurso indireto livre, fazendo com que as idéias, opiniões e reflexões sejam mostradas conforme o horizonte da própria personagem. Enquanto as mães diziam que atacar os loucos “era horroroso, poucos pecados seriam maiores” (AD, 37), para os garotos “era bom passar pela casa da doida e provocá-la” (Id.), conflito que introduz nas crianças o sentimento de culpa, em contrapartida ao prazer obtido pelo ato de constrangimento. Entretanto, querendo demonstrar sua impessoalidade, o narrador emprega a terceira pessoa do discurso e os verbos no pretérito imperfeito, o que não impede que transpareça seu envolvimento com as concepções construídas e os hábitos instituídos pela comunidade em relação aos loucos, verbalizando um saber que demanda um convívio com eles. Assim, continua: “dos doidos devemos ter piedade, por que eles não gozam dos benefícios com que nós, os sãos, fomos aquinhoados. Não explicavam bem quais fossem esses benefícios, ou explicavam demais, e restava a impressão de que eram todos privilégios de gente adulta” (AD, 37). Incapaz de desfrutar os “privilégios de gente adulta”, o louco é lançado em uma posição de menoridade e, sem a prerrogativa de “fazer visitas, receber cartas, entrar para irmandades” (AD, 37) — atividades que pressupõem participação social completa e colocam as pessoas em um mesmo patamar na hierarquia social — ficou aquém das expectativas desse grupo para o que seria uma pessoa normal, sentimento que está na base da atribuição do estigma²⁵.

Numa comunidade em que a fé religiosa fundamenta a vida social, a loucura é inserida também em um contexto religioso. Demovendo-a do plano humano, encontra-se uma saída para algo que não se consegue explicar nem compreender. Quando se refere ao louco como “doido é quem Deus quis que ficasse doido... Respeitemos sua vontade” (AD, 40), recupera-se a visão primitiva de que a condição de louco é produto da vontade divina²⁶. O louco é um eleito de Deus no sentido de negatividade, por não lhe ser dado o juízo que, na criação, o criador confere a todo ser humano. Logo, atribuir a origem do fenômeno a uma explicação religiosa significa encará-lo como a ação de forças externas à mente e ao corpo do

²⁴ Morant e Rose, “Loucura, multiplicidade e alteridade”, pp. 129-48.

²⁵ Goffman, *Estigma*, p. 17.

²⁶ Foucault, *História da loucura na Idade Clássica*, pp. 6-13.

indivíduo. O louco não teria culpa de seus pensamentos e ações; por isso, seu convívio em sociedade não deveria sofrer qualquer restrição (“fora disto, circulam pacificamente pelas ruas, se querem fazê-lo, ou não, se preferem ficar em casa” — AD, 40). Como produto da vontade divina, o louco é merecedor da compaixão humana e do respeito, não representando, até certo ponto, ameaça à ordem estabelecida, pois sua presença singular e regular nas cidades comporia o cenário social. Mas se nem mesmo do sentimento de vergonha, culpa, ou remorso, a cidade vê necessidade de se livrar, é porque a permanência da louca ali serve para, de um lado, proporcionar o gozo infantil e, de outro, purificar a má consciência do grupo social, por meio da aceitação do convívio, seja em que bases for, com esse outro.

Entretanto, se o comportamento do louco destoia da mansidão, tornando-se agressivo ou ameaçando a ordem estabelecida, ele é subitamente dominado e retirado de circulação: “quando se tornam ferozes, são trancados no sótão; fora disto, circulam pacificamente pelas ruas, se querem fazê-lo, ou não, se preferem ficar em casa” (AD, 40). A loucura passa, então, a se ancorar na animalidade, e “os loucos não são [vistos mais como] homens que perderam a razão, mas animais dotados de uma ferocidade natural que precisa ser fisicamente coagida”. Quando se despoja “o homem de sua humanidade (isto é, racionalidade), a loucura o coloca em relação direta com a animalidade. E esta protege o louco contra todas as misérias da existência. Conseqüentemente, os loucos não requerem proteção. Como os animais, eles receberam o dom da invulnerabilidade”. Daí essa percepção de que “para ser dominada, a loucura deve ser domesticada e embrutecida, pois a sua natureza é diferente da natureza do homem”²⁷.

O conto desenvolve-se a partir de questionamentos acerca do próprio sentido, causas e explicação para o fenômeno da loucura, que permanece intrigante. Tanto assim que a solução que se oferece para o problema é o afastamento da louca, pois a loucura mostra-se, segundo as representações sociais apresentadas e aparentemente compartilhadas pelo narrador, como um fato que não pôde ser dominado cientificamente, situando-se para além do poder curativo da medicina, já que “não há remédio para loucura; nunca nenhum doido se curou, que a cidade soubesse; e a cidade sabe bastante, ao passo que livros mentem” (AD, 40). Ditas como verdades absolutas e universais, tais afirmações colocam em xeque as certezas científicas registradas em livros, privilegiando o saber popular sobre a loucura. Contrapondo-se ao saber instituído pela ciência, essas idéias transgressoras deslocam a crítica à loucura para a crítica à

²⁷ Frayze-Pereira, *O que é loucura*, p. 71.

ciência médica, cuja insensatez consiste em ter criado uma prática em que as relações de poder constituem o seu a priori, pois

aquilo que estava logo de início implicado nestas relações de poder era o direito absoluto da não-loucura sobre a loucura. Direito transcrito em termos de competência exercendo-se sobre uma ignorância, de bom senso no acesso à realidade corrigindo erros (ilusões, alucinações, fantasmas), de normalidade se impondo à desordem e ao desvio²⁸.

Antes de se constituir uma falta ou uma anormalidade, para a mulher idosa e adoentada que carrega o estigma, a loucura é considerada um mal moral, motivo de vergonha para a própria cidade e para a comunidade que precisaria justificar-se “diante de um forasteiro, que porventura não entendesse a situação” (AD, 39). Por considerar que o louco carrega essa culpa, o grupo social exerce a violência simbólica ao aceitar e justificar o comportamento infantil agressivo e degradante das crianças, aliás “gerações sucessivas de moleques” (Id.), que passam em frente aos loucos e suas casas, arremessando pedras, dirigindo-lhes chacotas e buscando o gozo com a dor e a ira alheias. Quando refere que “vinte anos de tal existência, e a legenda está feita. Quarenta, e não há mudá-la” (Id.) ou “em vão os pais censuravam tal procedimento. Quando meninos, os pais daqueles três tinham feito o mesmo, com relação à mesma doida, ou a outras” (Id.), o narrador justifica, com explícita cumplicidade, a lógica do senso comum quanto à banalização da agressividade contra a louca. A forma sádica de relacionar-se com “a doida” cristalizou-se como algo natural na sociedade porque “sempre foi assim”, manifestando-se como “normal” a insensatez e a perversão do grupo social.

Além disso, a ação agressiva assimilada como pecado, e lançada, assim, para o campo religioso, encontra, com a reação da mulher louca, garantia de remissão: “como a doida respondesse sempre furiosa, criara-se na mente infantil um equilíbrio por compensação, que afogava o remorso” (Id.). Pode-se entrever a violência e a força que subjazem no próprio núcleo da religião, “entendida como laço que une, que re-liga, justamente, os homens entre si através da sacralização do sacrifício: imolação do bode expiatório”²⁹. Ainda, se os loucos são supostamente aqueles que atiram pedras, a situação no conto encontra-se invertida: quais seriam os parâmetros de normalidade para a comunidade cujas crianças, de forma lúdica e salvaguardados pelos adultos, atiram pedras até destruir todas as vidraças da casa da doida?

Ao trazer para a superfície textual diferentes vozes sociais que se articulam, tecendo um juízo e um senso comum sobre a loucura, o narrador utiliza um jogo de

²⁸ Foucault, “Casa de loucos”, p. 12.

²⁹ Finazzi-Agrò, “A força e o abandono: violência e marginalidade na obra de Guimarães Rosa”, p. 82.

distanciamento e aproximação. Isso é mais visível na medida em que a narrativa avança em direção ao conflito, e o narrador, que inicialmente se preocupava em descrever e situar a personagem da louca, a comunidade e suas motivações, vai, aos poucos, compartilhando com o garoto que adentra a casa seu drama de acompanhar a louca até o momento de sua morte. Nesse instante, a visão do narrador cola-se à da personagem, com ela se identificando. Ele capta os mínimos movimentos faciais da louca e as menores impressões e pensamentos daquele menino, não se distinguindo dele. Surge o que Antonio Candido chama de “formas de discurso ambíguas, projetadas ao mesmo tempo de duas perspectivas: a da personagem e a do narrador fictício”³⁰. Daí se pode considerar uma volta do narrador à infância, transmutando-se naquele menino e contando uma história que precisa registrar. Compreende-se, nesse sentido, que tal movimento de superação confirma a tese de Robert de Luppé, que “se baseia no pressuposto de que a criação de personagens na literatura atua como uma espécie de catarse, como uma purificação”³¹. Já Castagnino reconhece que, embora a tese seja discutível se generalizada, ela é razoável e evidente em um grande número de casos³². Dessa maneira, trazendo a matéria vivida para um plano legível, o narrador tenta compreender os fatos e desvendar os nós daquele trauma que marcou decisivamente o menino que, agora já homem, buscaria na escrita vencer seus fantasmas.

A atmosfera sombria ganha um contorno mais nítido à medida que a narrativa avança e o menino decide, transpondo as barreiras materiais e simbólicas que se interpõem entre a identidade coletiva e a alteridade, confrontar as informações que circulam na cidade sobre a “doida” com a realidade em que ela vive. Percebe, então, que a diferença que nela se manifesta em relação a outros não a torna, em sua essência, alguém desigual. Em lugar de um outro estranho e ameaçador, o menino vai encontrar uma mulher idosa, doente e abandonada, o oposto da figura amedrontadora que tudo levava a crer. Vista de perto, é reduzida, pelo olhar do menino, a um corpo minúsculo, sujo, velho, insignificante. É

simplesmente uma velha, jogada num catre preto de solteiro, atrás de uma barricada de móveis. E que pequeninha! O corpo sob a coberta formava uma elevação minúscula. Miúda, escura, desse sujo que o tempo deposita na pele, manchando-a. E parecia ter medo (AD, 43).

³⁰ Candido, “Literatura e personagem”, p. 25.

³¹ Luppé apud Castagnino, *Análise literária*, p. 143.

³² Castagnino, *ibid.*

Quando o menino se aproxima para tentar ouvi-la, percebe apenas a boca remexer, emitindo um “som vago e tímido” (AD, 44). Insiste nessa tentativa vã em ouvir a personagem falar (“a boca deixava passar ainda o mesmo ruído obscuro, que fazia crescer as veias do pescoço, inutilmente” 岡AD, 45), mas o que sai de sua boca é um “som indistinto” (Id.), que ao menino soa como um “chamado”. É significativa essa dificuldade da personagem (da personagem, mas também do texto literário) em articular as palavras finais (“uma mesma palavra curta, que entretanto não tomava forma. Ou seria um bater automático de queixo, produzindo um som sem qualquer significado?” 岡Id.). Os esforços na busca de ouvir o que a personagem louca tem a dizer aumentam na mesma proporção em que o foco do narrador recai na profunda transformação que se opera na consciência do menino. Toda a atitude de desprezo e abandono, comum até então, em relação à louca, é, de repente, transformada pelo menino em acolhimento, responsabilidade, cumplicidade.

Assim, a proposta do conto é que o conhecimento do outro se dá via relações sociais, pela aproximação como forma de questionar verdades preconcebidas e valores fossilizados. Ao formalizar as representações da comunidade, o texto literário propicia o entendimento da perspectiva coletiva sobre determinado fato social, para, assim, subvertê-la. Se o imaginário social impede que se saiba “como era mesmo a cara da doida” (AD, 38), representando-a como estranha, ameaçadora, perigosa, o conto apresenta uma proposta de aproximação e conhecimento desse outro. O ato de sentar-se à beira da cama e pegar nas mãos da mulher moribunda representa um momento de encontro, em que o mesmo se confronta com o outro. Como representação de um ser humano, o menino incorporou valores cognitivos, religiosos, morais e éticos, em face dos quais precisa tomar uma rápida decisão ao deparar com aquela situação-limite. Essa cena final sugere que o garoto reconhece, nesse outro, uma parte de si mesmo, “uma réplica ou talvez uma outra face, insuspeita de sua própria identidade?”. “E com que base afastar a possibilidade inversa e complementar, de discernir algo da própria figura do outro no interior do Si?”³³.

Com esse gesto solidário, o conto propicia, ainda, uma reflexão sobre a precariedade das representações que o grupo social faz sobre “a doida”, pois, quando se vê frente a frente com ela, o menino pensa em suas próprias experiências de vida e conclui que “a própria idéia de doida desaparecera” e o que “havia no quarto era uma velha com sede, e que talvez estivesse morrendo” (AD, 44). O pré-conceito dá lugar ao conhecimento e à

³³ Landowski, *Presenças do Outro*, p. 11.

compreensão do outro como integrante do mesmo, quando é possível comungar seus sentimentos e solidarizar-se com ele. A aproximação da alteridade leva o eu a se reconhecer no outro. O sentimento, no último parágrafo do conto, de semelhança com o outro leva a uma identificação e assimilação. Esse eu se reconhece também como um eu para si mesmo, diferente da voz do grupo que nele antes ecoava.

A visão operada pelo conto mostra-se emancipatória quando apresenta as representações sociais construídas pelo saber popular e pelo senso comum acerca da loucura, promovendo o questionamento de mitos e verdades calcificadas nessas representações, em oposição ao saber formal e científico. Revela, ainda, as múltiplas dimensões que cercam o conceito e retira-o do contexto redutor da medicina. Além disso, se até então o modo de se aproximar da louca era por meio da provocação, da afronta, essa nova forma de aproximação, criada pelo menino, subverte o modo de ver e agir em relação a esse outro. Dessa forma, a leveza do olhar infantil, contrapondo-se ao tom pesado da circunstância, é que vai desvelar o que há por trás da figura da louca e subverter o consenso estabelecido e pregado pelas idéias e opiniões daquela comunidade acerca da loucura e do ser louco.

A construção estereotipada, na qual se inclui a perturbação, a ameaça, a não-familiaridade³⁴ que representa a loucura, dilui-se quando o menino decide aproximar-se e conhecer o objeto da representação coletiva. Entretanto, a representação literária, sintomaticamente, não avança em relação a essa capacidade de tornar familiar o não-familiar. Na verdade, ela acaba anulando a loucura, já que a louca não é capaz de proferir uma palavra que possa ser tomada como fala da insanidade ou um texto do delírio. Se, por um lado, o fecho do conto aponta a proposta de acolhimento da diferença do outro pelo mesmo da razão, por outro, a mulher louca é apresentada sob uma condição aviltada; e só se propõe uma aproximação quando a personagem não mais oferece possibilidade de resistência. Assim como ocorre o esvaziamento do conteúdo de sua loucura 岡 numa sociedade em que loucura significa “o degrau anterior à morte”³⁵ 岡 a personagem é reduzida ao vazio absoluto, ao nada, ao não-ser, perdendo a possibilidade de articular uma palavra de reação ou resistência a partir de sua condição degradada. A liberação de sua loucura “é a morte de si como louco, pela violenta apropriação da figura exterior e imposta do outro racional e normal”³⁶.

³⁴ Morant e Rose, op. cit., loc. cit.

³⁵ Foucault, *História da loucura na Idade Clássica*, p. 157.

³⁶ Hirano, “A construção da ordem social normal e patológica”, p. 253.

Assim como a narrativa literária precisa ser adentrada para ser desvelada, a casa da personagem é exposta sem reservas e mistérios, a louca é humanizada pelo gesto pretensamente edificante e ético do menino, e sua loucura é desmitificada. Mas “a doida” continua, até o momento final, sem personalidade, sem voz, sem projeção existencial, porque se considera que, afinal de contas, o indivíduo louco não os possui mesmo, além de que “ser ‘outro’ é ser objeto de fabricações de alguém diferente, e não um sujeito com poder e voz”³⁷.

Esse contato que promove o desequilíbrio das personagens e do leitor se dá de forma distinta, mas também de modo visceral para o desenrolar do enredo, no conto analisado a seguir, pois nele a loucura oferece o perigo do contágio, ela é fonte de contaminação. Já a afirmação da solidariedade numa ação de nobreza humana é também um elemento presente nas cenas finais de “Sorôco, sua mãe, sua filha”, de Guimarães Rosa.

“Sorôco, sua mãe, sua filha”: o perigo do contágio

Em “Sorôco, sua mãe, sua filha”, de Guimarães Rosa, publicado em 1962 no volume *Primeiras estórias*, narra-se a partida de duas mulheres loucas em direção ao internamento no hospício de “um lugar chamado Barbacena, longe” (SMF³⁸, 15), no Estado de Minas Gerais. A experiência trágica da separação de Sorôco, a personagem principal, de sua mãe e da filha, uma separação que se sabe definitiva, causa profunda dor e comoção na população da cidadezinha, que se aglomera na estação para acompanhar o fato. Para Sorôco, o afastamento é ainda mais pungente porque sua mãe “era de idade, com para mais de uns setenta” e a filha, “ele só tinha aquela” (Id.). Perde então seu enraizamento no mundo, já que lhe são retiradas, de uma vez só, sua ascendente e a descendente, e “afora essas, não se conhecia dele o parente nenhum” (Id.). Também as loucas, completamente alheias à realidade objetiva, pressentem o que está se passando, o que dá a entender o canto que entoam e, inconscientemente, levam todo o povo do lugar, num ímpeto, a repeti-lo, enquanto anda de volta para o povoado, acompanhando Sorôco.

As personagens loucas são descritas por um narrador onisciente que se porta de maneira ambígua ao utilizar o pronome “a gente”, forma coloquial de “nós”, deixando subentendido que ele tanto pode estar se referindo a si próprio, como também à aglomeração de pessoas que se instalam na estação de trem para assistir à partida das duas mulheres. De

³⁷ Joffe, “Degradação, desejo e ‘o outro’”, p. 109.

³⁸ A sigla SMF, acompanhada do número de página, será utilizada toda vez que se fizer referência ao conto “Sorôco, sua mãe, sua filha”, de Guimarães Rosa.

toda forma, as enunciações desse narrador, a maior parte em discurso indireto e indireto livre, sugerem que seu ponto de vista se coaduna com o predominante naquela comunidade, ou que ele narra um fato observado de perto. Mas, ainda assim, as personagens, a mãe e a filha de Sorôco, não recebem 憫 como no conto “A doida”, anteriormente analisado 憫 um nome próprio que as identifique. Evocadas como “a velha” e “a moça”, distinguem-se, entre si, pela fase da vida em que se encontram no momento da separação. Tal recurso revela o não-reconhecimento do indivíduo, que, não recebendo um nome, também não recebe o direito de ser e pertencer. Também não se atribui uma causa ou origem à sua loucura, mas, por se tratar de fenômeno que acomete avó e neta, pode-se aventar uma causalidade hereditária ou relacionada a algum elemento do ambiente sócio-cultural em que se acham representadas. Contudo, esses fatores constituem tão somente uma especulação, visto que não há referência ao passado das personagens anterior ao enlouquecimento, processo esse que se agravou com o passar do tempo (“Daí, com os anos, elas pioraram” 憫SMF, 16).

Uma breve descrição da aparência exterior associa a leveza da juventude da filha de Sorôco a uma forma alegre e até mesmo lúdica de se vestir e de se arrumar, com roupas coloridas e exuberantes, sobrepostas e com enfeites pendentes: “com panos e papéis de diversas cores, uma carapuça em cima dos espalhados cabelos, e enfunada em tantas roupas ainda de mais misturas, tiras e faixas, dependuradas, virundangas” (SMF, 17). Essa roupagem e adereços coloridos que, para o narrador, sugerem tamanha extravagância e estranheza — com a expressão “matéria de maluco” exprimindo sua desaprovação pelo figurino — faz lembrar a descrição da figura do louco no desenho feito por Oswald Wirth para o Tarô de Marselha, e que também aparece em outras cópias contemporâneas, descrito como um homem que

anda com um bastão na mão direita. Está de costas mas seu rosto, bem visível, aparece de três quartos. Sobre o ombro direito leva um pau em cuja extremidade há uma bolsa. Está vestido no estilo dos antigos bobos da corte: as calças rasgadas deixam ver parte da coxa direita... [...] O viajante tem a cabeça coberta por um gorro que desce até a nuca e lhe cobre as orelhas; esta estranha touca transforma seu rosto barbudo numa espécie de máscara. Veste uma jaqueta vermelha, presa por um cinto amarelo; suas calças rasgadas são azuis e seus pés estão cobertos por meias vermelhas³⁹.

A carnavalização na produção da imagem exterior da “moça”, revelando certa lógica, criatividade e originalidade na loucura, contrapõe-se ao despojamento e à sisudez dos trajes negros da avó (“a velha só estava de preto, com fichu preto” 憫SMF, 17). A descrição, porém, no vestir e o rigor da cor preta das vestimentas 憫a própria associação com a imagem

³⁹ Cousté, *O tarô ou a máquina de imaginar*, p. 191.

da morte 惘 contrapõe-se à alegria vital na figura da moça; mas a loucura, fazendo com que a avó batesse “a cabeça nos docementes” (SMF, 16), aproxima as duas mulheres. Embora haja também grande diferença de idade, “elas se assemelhavam” (Id.) por apresentarem um comportamento desviante do instituído, aproximadas pela experiência da loucura e pela distância do grupo social e da realidade exterior.

Isoladas em seus mundos particulares, cujos códigos as duas conhecem e compartilham, as loucas não se comunicam efetivamente com nenhuma outra personagem, a não ser entre si mesmas. O olhar distante da moça, como se procurasse algo no ar (“a moça punha os olhos no alto, que nem os santos e os espantados”, “virada para o povo, o ao ar, a cara dela era um repouso estatelado” 惘 SMF, 17) é um índice de seu alheamento da realidade. A loucura apresenta-se como se a capacidade de imaginação e devaneios dos loucos permitisse-lhes ver algo que aos outros aparece como inatingível. Esse saber, segundo Foucault, “tão inacessível e temível, o louco carrega inteiro em uma esfera intacta: essa bola de cristal, que para todos está vazia, a seus olhos está cheia de um saber invisível⁴⁰”.

Mas todo esse aspecto das duas personagens provoca constrangimento e chama de tal modo a atenção das pessoas que se julga melhor evitar olhá-las diretamente, porque se trata de uma cena risível, e geralmente o riso denota insensibilidade. Por isso, quando Sorôco chega de braços dados com as mulheres, “todos ficavam de parte, a chusma de gente não querendo afirmar as vistas, por causa daqueles trasmodos e despropósitos de fazer risos...”. Mas não se ri, porque a piedade, a afeição e o respeito 惘 não pelas loucas, mas por Sorôco (“para não parecer pouco caso” 惘 SMF, 16) 惘 impediam de constrangê-lo com o embaraço de se sentir olhado, julgado e zombado. O riso, nesse caso, não se trata de pura zombaria, um escarnecimento apoiado na crença de que se tem o poder para rir do outro devido a uma superioridade conferida ao mesmo por sua razão ou normalidade. Certamente que, em sã consciência, não se riria de alguém por sua condição de louco, pois, por si só, a loucura nada tem de ridículo. Mas a descontração do espírito é provocada, naquela visão, por um movimento de relaxamento com a lógica comum. Se os meninos do conto de Drummond queriam rir um riso maldoso à custa da degradação da personagem que saía esbravejando na janela, aqui as pessoas poderiam ter desejo de rir daquilo que transgride a norma, porque o riso deriva dessa sensação de que há uma surpresa ou um desequilíbrio entre o que se vê e o que seria de se esperar em uma pessoa comum. Desse modo, a comicidade estaria no contraste

⁴⁰ Foucault, *História da loucura na Idade Clássica*, p. 21.

entre os gestos, o comportamento e o figurino da filha de Sorôco e as normas de conduta exterior próprias daquele grupo ao qual a família pertence, afirmando uma identidade entre o cômico e sua significação social⁴¹.

Aquele esforço das pessoas em não fixar a cena à sua frente participa do destaque dado ao olhar, que atua como signo e tem como objeto a loucura. A ênfase concedida primeiramente ao olhar das personagens loucas transfere-se para o da “gente” que “viu a velha olhar para ela” (para a neta). Mas quem é essa “gente” que o narrador aí evoca? Tanto pode estar se referindo ao seu próprio ponto de vista quanto aos múltiplos olhares daqueles que se apinham na estação. Novamente alguns parágrafos depois que se narra a partida do trem, o narrador volta-se para Sorôco, de quem se diz que “não se esperou tudo sumir. Nem olhou”. Neste caso, era melhor não ver. Todo esse jogo do olhar chama ainda mais a atenção porque as pessoas estão na estação para assistir à partida das duas mulheres, porém o momento é tão lancinante que preferem não ver. Esse olhar 惘 que se cruza entre as loucas e que levaria “a gente” a identificar a loucura nos gestos, vestes, jeito e semblante da moça 惘 é então um denunciador da loucura. Também o canto *nonsense* revela-se como forma de comunicação das loucas entre si e com as pessoas da comunidade, expressando uma ação interior das personagens e objetivando-se como linguagem da loucura.

Alheia aos acontecimentos, mas pressagiando uma perturbação no ar, a filha de Sorôco pára imobilizada, atônita e sem outra reação a não ser entoar uma cantiga de loucura, em voz alta e desafinada (“levantando os braços, uma cantiga que não vigorava certa, nem no tom nem no se-dizer das palavras 惘 o nenhum”, SMF, 16). Mas ela pára o canto por não encontrar o tom certo. Um tom, talvez, que possa captar todo o sentido e a intensidade das circunstâncias. Pouco depois, a avó se solta do braço do filho e senta-se na escadinha do trem. Então a moça retoma o canto. Basta, porém, um olhar entre as duas, “como um encanto de pressentimento muito antigo 惘 um amor extremoso” (SMF, 17) para que o sentimento da avó pela neta e sua identificação com ela a faça entender que deve acompanhá-la em sua cantiga. Aquela cantilena “que ninguém não entendia” (Id.) revelar-se-á, mais que uma canção sem nexos, um elo entre loucura e normalidade. Esse canto é metáfora da dor, da solidão mas também da união e da solidariedade possíveis, ao final, quando todos, como em um coro, acompanham Sorôco na irracionalidade de sua aflição. Então, o desenraizamento, o vazio que transtorna Sorôco é substituído pelo acolhimento sincero, pela solidariedade da população do

⁴¹ Bergson, *O riso*, p. 6.

lugar. Em meio à violência do banimento das mulheres, a loucura abre a possibilidade de tomada de consciência, surgindo como caminho de criação de vínculos, de construção de laços sociais. Mas esse rompimento do vazio deixado na vida de Sorôco não se dá de modo arbitrário ou mágico. Segundo Alfredo Bosi, no estudo que confronta aspectos das obras de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, ele advém da força de “um sentimento extremado que o mesmo desamparo inspira dentro e no meio dos oprimidos”, de um “‘oco sem beiras’ é que irrompe a voz que irá suprir o vazio dos seres”⁴².

Embora a loucura se reverta então em positividade, a construção da personagem louca imbui-se de uma retórica da negatividade. Por um lado, a elaboração literária revela a alteridade das loucas por meio de sua linguagem, seus trajés e sua maneira de se portar no espaço social, caracterizando suas diferenças em relação às outras pessoas. Mas, ao mesmo tempo, essa forma diferenciada é lançada para um esquema em que a diversidade, a falta ou o excesso passam a ser desvalorizados, tratados, de forma pejorativa e preconceituosa, como “matéria de maluco”, ou seja, coisa sem sentido (SMF, 16). Dessa forma, há uma recusa em reconhecer o louco em sua alteridade, na medida em que ele é visto e julgado sob o olhar redutor de uma razão hegemônica, na qual se observa que o direito absoluto da não-loucura sobre a loucura implica, logo de início, uma relação de poder⁴³.

Quando o desatino que acomete Sorôco generaliza-se e contamina todos que o acompanham na despedida das loucas, a comunidade percebe, com clareza, a dimensão do drama causado, mais que às duas mulheres, a um de seus membros. No momento em que o trem parte levando sua carga insana, Sorôco não olha para trás, apenas “num rompido 惘 ele começou a cantar, alteado, forte, mas sozinho para si 惘 e era a cantiga, mesma, de desatino, que as duas tanto tinham cantado. Cantava continuando” (SMF, 18). E a população vai atrás de Sorôco, cantando junto com ele:

a gente se esfriou, se afundou 惘 um instantâneo. A gente... E foi sem combinação, nem ninguém entendia o que se fizesse: todos, de uma vez, de dó do Sorôco, principiaram também a acompanhar aquele canto sem razão. E com as vozes tão altas! Todos caminhando, com ele, Sorôco, e canta que cantando, atrás dele, os mais de detrás quase que corriam, ninguém deixasse de cantar. Foi o de não sair mais da memória. Foi um caso sem comparação (SMF, 18).

Acompanhando Sorôco e repetindo a cantilena das loucas, a população apodera-se de sua dor a ponto de deixar se levar pela insensatez de repetir uma canção sem sentido. O

⁴² Bosi, *Céu, inferno*: ensaios de crítica literária e ideológica, p. 26.

⁴³ Foucault, “Casa de loucos”, p. 127.

racional escapa à vigilância daqueles que até então tentavam se manter dentro da ordem, da razão (“conversavam, cada um porfiando no falar com sensatez”, SMF, 15), deixando-se afetar pela loucura das mulheres. Banidas da cidade, as vozes inquietantes da loucura continuam a ecoar no canto trágico de seus moradores, apontando

o caráter falso desta exclusão. A loucura se recusa a ser compartimentada, cria ramos e se espalha. O signo que nomeia o personagem aceita sua conotação [...] Sorôco traz no nome esta dúvida: So rôco? Sou louco? A dúvida é própria de sua posição de intermediário, do fato de figurar entre a insanidade das duas e a atitude insensata do povo⁴⁴.

A desrazão permanece sob a forma da falta de lógica no comportamento das pessoas que passam a entoar a canção das loucas. A loucura é lançada, assim, para um plano de iluminação, como se “a doença realmente contivesse [...] um excesso de experiência que fulgura a consciência do sujeito que a vive e lhe confere como uma capacidade privilegiada de vislumbre”⁴⁵ da realidade externa e dos processos sociais em andamento. Como “um excesso de espírito, fora de sentido” (SMF, 18), a loucura engendra uma forma de conhecimento, uma ascese materializada na cantiga uníssona, que trata de estabelecer uma ligação supra-racional entre as mulheres, Sorôco e a comunidade a que pertencem, diluindo fronteiras entre a loucura denunciada e uma razão enlouquecida.

Se até então a comunidade não vê sentido naquele canto, não importa o que ele queira transmitir, quando assume a linguagem da loucura, ela rompe com a lógica racional, transcendendo os esquemas pré-estabelecidos de comportamento. Daí a comunidade transformar a desrazão em razão de encontro e comunhão, e nesse canto sem razão,

enfim, a comunidade reencontra a sua mais profunda razão de ser, recolhendo-se nesse espaço indefinível que não é mais um lugar delimitado, próprio e sossegador, mas é já aquilo que Heidegger definiria o Aberto, ou seja, o lugar do abandono, o lugar de uma identificação sem garantias e sem limites certos, a não ser as fronteiras ondeantes e precárias da voz: “até onde que ia aquela cantiga”. E não importa, por isso, que a comunidade perceba o significado pontual da mensagem, já que esta pode valer justamente pela sua insignificância, pelo seu ecoar algures, numa distância que todavia chega, daquela lonjura, a recompor, aqui e agora, o sentido da comunidade. Nessa deslocação, nessa falta de um “sítio” ou de um enraizamento estável, em suma, a gente redescobre os seus limites, o seu ser um grupo ou um conjunto, o seu ser, enfim, uma coletividade⁴⁶.

Essa participação dos habitantes do povoado na dor de um deles, “anula a alteridade e reformula os termos da convivência: e, tudo isso, seguindo os caminhos irracionais

⁴⁴ Maria, *Sortilégios do avesso*, p. 151.

⁴⁵ Vecchi, “Seja moderno, seja brutal”, p. 120.

⁴⁶ Finazzi-Agrò, “A força e o abandono”, p. 93.

de uma voz sem sentido, que é, na verdade, a expressão incompreensível de uma Outra lógica e de um sentido Outro⁴⁷. Meio sem sentido, aquele canto irracional dá forma a um sentimento que oprime a todos, ao mesmo tempo em que, por meio dele, aliviam-se da culpa e do remorso decorrentes da violência contida naquela decisão coletiva. As vozes discordantes da loucura, até então reprimidas e silenciadas, são amplificadas porque a razão daquela comunidade 惘 que, por meio de seu narrador/porta-voz, enumera as vantagens do internamento 惘 enlouquece quando se vê ante a tragédia que constitui o expurgo de seus membros.

Quando se aproxima a hora da partida, o narrador manifesta que as pessoas que acompanham as duas mulheres devem colocá-las no vagão, dando “fim aos aprestes, fazer as duas entrar para o carro de janelas enxequetadas de grades. Assim, num consumo, sem despedida nenhuma, que elas nem haviam de poder entender” (SMF, 17). Reificadas, e para que elas não saibam o que se passa consigo mesmas nem o que estão lhe fazendo, devem ser despachadas como “as trouxas e malas”, “as coisas de comer” e os “embrulhos de pão”, e “não haviam de dar trabalhos” (Id.). Mesmo porque, “nessa diligência, os que iam com elas, por bem-fazer, na viagem comprida, eram o Nenêgo, despachado e animoso, e o José Abençoado, pessoa de muita cautela, estes serviam para ter mão nelas, em toda juntura” (Id.). Aliás, “dar trabalho” (Id.) é a justificativa para o banimento das loucas. Um trabalho que extrapola o âmbito familiar e que, a determinada altura, reclama a participação da comunidade: “ele não dava mais conta, teve de chamar ajuda, que foi preciso. Tiveram que olhar em socorro dele, determinar de dar as providências, de mercê” (SMF, 16). E não existe disponibilidade para assumir o trabalho que o louco gera, com sua sensibilidade diferenciada, ao demandar daqueles que lhe assistem uma atenção específica, pois “exige um tanto a mais de energia para que possa ser compreendido. E isso dá trabalho” e “interfere na economia das relações, desestrutura a ordem rotineira, traz a insegurança que qualquer novidade acarreta⁴⁸”. Sua exclusão e segregação garantem a manutenção da ordem e a comodidade do grupo social.

O rompimento completo com a realidade exterior pode explicar a ausência de uma análise psicológica das personagens loucas. Dessas só se vê o aspecto externo, que as mantém, no entanto, distantes, já que o narrador mostra “simplesmente seus movimentos, seus gestos, ouve suas palavras [e seu canto]; é pois a história que suplanta o discurso⁴⁹”. O enquadramento de pessoas como loucas, além de outras consequências, também eclipsa o olhar e a percepção

⁴⁷ Id., pp. 92-3.

⁴⁸ Maria, *Sortilégios do avesso*, p. 246.

⁴⁹ Todorov, *As estruturas narrativas*, p. 62.

dos demais sobre elas, devido “a uma fragmentação preestabelecida da realidade, uma classificação das pessoas e coisas que a compreendem, que faz algumas delas visíveis e outras invisíveis”⁵⁰. Contudo, uma característica que o narrador atribui às ações das personagens é o comportamento impulsivo, comandado por um ímpeto que obedece apenas a uma motivação interior. Assim é que a moça que “tinha pegado a cantar” (SMF, 16), e a avó “de repente, [...] se desaparecera do braço de Sorôco” (SMF, 17). Mas, mesmo que essa ação impulsiva seja explicada como inofensiva, não acarretando prejuízo ou dano a alguém, e não representando perigo 𐀀 tanto que Sorôco avisa: “Ela não faz nada, seo Agente”) ou “Ela não acode, quando a gente chama...” (SMF, 17) 𐀀 o diferente deve ser afastado do convívio porque não se sabe ou não se quer lidar com sua excentricidade. O louco sempre amedronta, e é visto com desconfiança, pois sua diferença ameaça a ordem estabelecida e a lógica de uma comunidade. Mais ainda, de sua irrefreabilidade irrompe outra lógica, que põe em questão a lógica do senso comum. Entretanto, uma ameaça sutil que esse afastamento desvela é que

precisamos desviar os olhos do miserável que nos revela nossa própria possível queda, não apenas em termos concretos 𐀀 a pobreza, o desemprego, a velhice, a doença, o handicap 𐀀 mas como carência, abandono e depressão indissociáveis da condição humana, e portanto sempre à espreita, revelando o ilusório de nossa cambaleante onipotência⁵¹.

A ação do conto organiza-se em forma de espetáculo em torno do banimento das loucas. As personagens chegam de braços dados com Sorôco, “uma de cada lado. Em mentira, parecia entrada em igreja, num casório. Era uma tristeza. Parecia enterro” (SMF, 16). Compara-se o evento com outros rituais sociais, o casamento e o velório, ocasiões em que a participação do público também se dá de modo passivo. Sentimentos contraditórios, alegria e tristeza, emergem da descrição. A partida das duas torna-se objeto de contemplação do povo da cidade. O vagão em que vão embarcar é descrito como não sendo

um vagão comum de passageiros, de primeira, só que mais vistoso, todo novo. A gente reparando, notava as diferenças. Assim repartido em dois, num dos cômodos as janelas sendo de grades, feito as de cadeia, para os presos. A gente sabia que, com pouco, ele ia rodar de volta, atrelado ao expresso daí de baixo, fazendo parte da composição. Ia servir para levar duas mulheres, para longe, para sempre (SMF, 15).

A própria presença daquele vagão diferente, “mais vistoso, todo novo” desperta a atenção e a curiosidade, porém sua particularidade consiste em ser especialmente designado

⁵⁰ Moscovici, *Representações sociais*, p. 31.

⁵¹ Landa, “O preconceito como violência do pensamento”, pp. 74-5.

para transportar os loucos, com “as janelas sendo de grades, feito as de cadeia, para os presos”. Mais adiante, o narrador novamente se detém naquele veículo que impressiona, dada a sua estranheza. De vagão de trem, o carro parece tomar a forma de um navio, trazendo à tona uma imediata associação com a nau dos loucos⁵² que, na Idade Média, levava sua carga de loucos de uma cidade para outra⁵³:

O carro lembrava um canoão no seco, navio. A gente olhava: nas reluzências do ar, parecia que ele estava torto, que nas pontas se empinava. O borco bojudo do telhadilho dele alumiava em preto. Parecia coisa de invento de muita distância, sem piedade nenhuma, e que a gente não pudesse imaginar direito nem se acostumar de ver, e não sendo de ninguém (SMF, 15).

Como no costume medieval, a cidade escorraça o louco de seus limites. Por algum tempo, o ritual da partida foi marcado por chicotadas e bastonadas, e a preocupação era “ter a certeza de que [o louco iria] para longe, [era] torná-lo prisioneiro de sua própria partida”⁵⁴. Com esse sentido simbólico de purificação pelo banimento ou pela água e pela navegação, supunha-se que o expurgo purificaria a cidade de onde o louco se originava.

O afastamento das duas loucas mostra-se como uma medida saneadora definitiva. O internamento acaba sendo decidido como uma necessidade, a partir do momento em que a loucura das mulheres é tornada pública e a instância exterior é chamada a interferir na esfera privada da vida de Sorôco. Numa cidade pequena, o esgarçamento entre as dimensões privada e pública da vida do cidadão leva a comunidade a se sentir no dever de “dar as providências” (SMF, 16). Assim, a loucura, denunciada pelas pessoas da comunidade, sai da esfera privada e torna-se um problema que deve ser enfrentado pelo grupo social. O internamento apresenta-se como espaço de cura e de exclusão, e os hospícios como lugares que oferecem métodos terapêuticos de tratamento. Mas se as representações sociais daquela comunidade indicam que a loucura é um “mal sem cura”, que não se obtém sucesso com tratamentos terapêuticos, o confinamento, bem longe dos olhos da pessoa comum, passa a ser a saída para se manter a ordem, a tranqüilidade, a estabilidade para as famílias e para a sociedade.

Em acordo com a visão da comunidade no conto “A doida”, também em “Sorôco, sua mãe, sua filha” evidencia-se a certeza da loucura como um fenômeno inapreensível e

⁵² No artigo “Dionisismo em “Sorôco, sua mãe, sua filha”, de Adelaide Caramuru César e Volnei Edson dos Santos, os autores também reconhecem essa associação e, a partir dela, caracterizam o narrador como um homem culto, e não pertencente àquela comunidade, já que “tem competência para ver no vagão que conduzirá as loucas similitude com um dado conhecido do universo da cultura: a Nau dos Loucos, *Narrenschiff*”. Cf. em *Terra roxa e outras terras*, p. 28.

⁵³ Foucault, op. cit., p. 9.

⁵⁴ Id., p. 12.

incurável: “Isso não tinha cura” 惘SMF, 16; e “não há remédio para loucura; nunca nenhum doido se curou, que a cidade soubesse” 惘AD, 40. O texto literário cede espaço a uma crítica ao poder da ciência para a solução dos problemas existenciais, fazendo coro a uma vertente antipsiquiátrica que, naquela época, décadas de 1950 e 1960, já começava a se erguer no Brasil. Essa crítica, revelando o empenho social do autor, vem em resposta ao *boom* das pesquisas psicofarmacológicas, da excessiva medicalização e massificação dos internamentos psiquiátricos⁵⁵. Como contraponto e reforçando essa constatação, o escritor fala, através de um narrador culto, por essa comunidade, privilegiando o saber popular e o senso comum que emanam de suas representações sociais.

A partir da denúncia da loucura, o destino das loucas e a responsabilidade por elas não mais pertencem ao familiar ou à comunidade: a incapacidade de se enquadrar nos ditames da razão e nas normas de comportamento determina a retirada do âmbito familiar e social e o confinamento. O problema deixa a esfera privada e passa à pública, tornando-se, daí em diante, uma loucura institucionalizada: “Quem pagava tudo era o Governo, que tinha mandado o carro. Por forma que, por força disso, agora iam remir com as duas, em hospícios. O se seguir” (SMF, 17). Com a expressão “em hospícios”, dá-se a ver o destino daqueles que, a partir de seu internamento, constroem uma carreira de “doente mental”⁵⁶, em nome da qual se isolam ou passam a perambular por lugares de confinamento. Com isso, fica

patente que o Estado-segurança retira o indivíduo de sua deambulação existencial, de sua precária e intensa possibilidade humana, procurando nivelar a espécie, domesticá-la, robotizá-la. Troca a liberdade pela previsibilidade das condutas. Loucos, delinquentes e dissidentes políticos passam pela ‘terapia’ social do confinamento e do extermínio. Tal realidade de nossos dias tem-se projetado no conteúdo de nossa ficção, sem uma correspondência linear, é verdade, sem uma transcrição literal, mas segundo um jogo de correspondências bem sintomático⁵⁷.

Assim como no conto de Drummond, há aqui a representação do discurso da comunidade acerca do problema, revelando-se os posicionamentos e os modos escolhidos para se conviver com a loucura e as loucas da cidade. Enquanto naquele o abandono da louca deveria ser justificado perante “algum forasteiro” (AD, 39), neste são empregados argumentos para apaziguar a consciência de uma comunidade que decide pela hostilidade do afastamento e do degredo. Em sua versão dos fatos, o grupo social procura justificar-se, perante si próprio, a indiferença em relação ao destino que é dado às loucas. Para se livrarem da culpa, insistem que

⁵⁵ Rodrigues, “A medicina como única resposta”, pp. 13-4.

⁵⁶ Goffman, *Manicômios, prisões e conventos*, passim.

⁵⁷ Lucas, *Do barroco ao moderno*, p. 147.

Sorôco não ia “sentir falta dessas transtornadas pobrezinhas” e que “era até um alívio”, pois “isso não tinha cura” (SMF, 16). Assim, as comunidades procuram justificar, para si mesmas, sua irresponsabilidade em relação ao destino que é dado às loucas.

Desse modo, a relação das pessoas da comunidade com as personagens loucas dá-se em um nível de distanciamento absoluto. Recorre-se à justificativa de que Sorôco sempre sofrera muito cuidando das duas mulheres e que só o agravamento da loucura exigiu que procurasse o auxílio externo. Então o hospício 憫 que em “A doida” é apenas uma ameaça (“O hospício era longe, e os parentes não se interessavam” 憫 SMF, 39), mas também viria solucionar o problema 憫 em “Sorôco, sua mãe, sua filha” é a realidade que chegou com o envolvimento do grupo social no problema e com a modernização⁵⁸. A partida das duas tem, assim, um sentido social simbólico, “pois é ao mesmo tempo representação e desmascaramento de costumes vigentes na época”⁵⁹.

“Sorôco, sua mãe, sua filha” foi publicado onze anos depois do conto “A doida”, todavia eles mantêm uma proximidade na representação de preconceitos e estereótipos sobre a loucura. Ingredientes como a culpabilização das loucas, o medo, a exclusão, o desejo de reclusão e a certeza popular de que a loucura é um “mal” sem cura são matéria comum aos dois textos. No conto de Drummond, o contato com a louca só se dá ao final da narrativa, num momento de agonia, permanecendo a personagem isolada no decorrer de sua vida. Também em “Sorôco, sua mãe, sua filha”, a aproximação da comunidade se dá em um momento igualmente crucial, que, por representar uma partida definitiva, identifica-se com a idéia da própria morte.

Tanto a personagem de Drummond, que vive sozinha, abandonada pelos parentes e pelo povo do lugar, quanto a mãe e a filha de Sorôco não escaparam da segregação, conformando o destino que é dado, na realidade externa ao texto, ao louco. A visão corrente na sociedade contemporânea da loucura como “doença mental” torna o indivíduo, mais que um enfermo, um incapaz social e moralmente. Daí a intolerância apontando o espaço da exclusão como o lugar reservado à loucura pela hegemonia da razão. O passado das personagens, em um tempo anterior ao fato que dá origem à narrativa, pode ser conhecido pelas informações que circulam na cidade, que era

o que os outros se diziam: que Sorôco tinha tido muita paciência. Sendo que não ia sentir falta dessas transtornadas pobrezinhas, era até um alívio. Isso não tinha cura,

⁵⁸ Vecchi, op. cit., passim.

⁵⁹ Candido, *Literatura e sociedade*, p. 6.

elas não iam voltar, nunca mais. De antes, Sorôco agüentara de repassar tantas desgraças, de morar com as duas, pelevava. Daí, com os anos elas pioraram, ele não dava mais conta, teve de chamar ajuda, que foi preciso. Tiveram que olhar em socorro dele, determinar de dar as providências, de mercê. Quem pagava tudo era o Governo, que tinha mandado o carro. Por forma que, por força disso, agora iam remir com as duas, em hospícios. O se seguir (SMF, 16).

Não apenas as loucas são tratadas pela comunidade, segundo o discurso filtrado pelo narrador, como vítimas de um mal incurável, como também é vítima o próprio Sorôco, que, tendo de conviver com elas, “agüentara de repassar tantas desgraças”. Então se fica sabendo que Sorôco cuida das duas, por anos a fio, com “muita paciência” e dedicação. Mas quando se vê submetido às “providências, de mercê” da comunidade, Sorôco é impotente para qualquer reação, rendendo-se à determinação de forças superiores e resistindo, calado e corajoso, à sua dor (“Ao sofrer o assim das coisas, ele, no oco sem beiras, debaixo do peso, sem queixa, exemploso” 卍 SMF, 18). Ainda que se vislumbre uma outra opção em lugar do internamento, sua pobreza lhe impede o acesso a um tratamento que lhe permita continuar próximo às suas parentas (“para o pobre, os lugares são mais longe” 卍 SMF, 15), operando-se uma crítica e uma denúncia social ao sistema, no qual ao pobre só cabe aceitar passiva e resignadamente as soluções que lhe são impostas pelas instâncias superiores.

Como ocorre também no conto de Drummond, a menoridade da “doida” é expressamente proclamada pelas mães como motivo de compaixão. Aqui se representam as duas loucas como dignas de piedade (“pobrezinhas”), mas que são um fardo dispensável, pois Sorôco nem “ia sentir falta” delas. O diminutivo “pobrezinhas” é indicativo dessa relação de subalternidade, quando o louco é estigmatizado sob os estereótipos de inferior, incapaz, vítima. Essa menoridade acarreta um peso (“era até um alívio”) e exige atenção das pessoas, e, por isso, o louco passa, de vítima de sua inocência, a culpado e indesejado, por ter ingressado em uma existência dependente. Com as categóricas afirmações de que “isso não tinha cura” e “elas não iam voltar, nunca mais”, decreta-se a morte social e promove-se um descarte definitivo do louco da comunidade da qual faria parte, mas, como um estranho, acaba sendo inconveniente e expurgado.

Nesse sentido, pode-se afirmar, com base nas duas experiências literárias enfocadas neste capítulo, que a representação de personagens da loucura e suas relações com as comunidades de que fazem parte são construídas com base em um olhar que, de um lado, acolhe, e, por outro, exclui. Se a construção literária manifesta um sentimento de compreensão e mesmo compaixão, simultaneamente a loucura é representada como uma experiência de culpa, de falha moral, reduzida a uma negatividade. A loucura resulta, então, do rompimento

com o comum e de uma transgressão na conduta social, em vista da qual se justifica o afastamento e a segregação desses assujeitados. Ela é representada como o avesso da razão, um perigo já que se coloca no campo do desequilíbrio e da desarmonia. Como um fantasma que pode contaminar a população, é necessário que seja banida do contexto social.

Por isso, em nome de uma hegemonia da razão, o contato com a loucura contamina porque ela denuncia, num rasgo de sanidade, quão cega é a razão que preside os atos, omissões e palavras do ser humano ante uma situação de extrema exigência emocional. Tanto o menino que força o contato com a louca, quanto a comunidade que se contagia com a loucura percebem que o louco só se diferencia do homem normal pela loucura, o que quer dizer que

não se trata de escolher a loucura contra a razão, sendo essa escolha tão exclusiva e injustificável como a escolha inversa, que é a da ordem social; pelo contrário, trata-se de fazer admitir que não poderiam existir razões sérias para afastar a priori os doentes mentais da existência normal, que o exame da loucura nos revela certas possibilidades do espírito [...] que, uma vez descobertas, devem ser exploradas e integradas na atividade total do espírito⁶⁰.

Ao representar o espetáculo do banimento das duas loucas da comunidade, o conto abre uma reflexão sobre a impossibilidade de convívio com a diferença, justificando-a como fator de exclusão. A presença da população da cidade testemunhando a partida remete a uma ação de linchamento simbólico, quando a lógica do senso comum justifica a condenação sumária daqueles que se tornam, de algum modo, transgressores. Entregá-los à própria sorte é a resposta da comunidade ao sentimento de desordem, de perigo, de caos: a convivência com esse outro, ainda que não represente ameaça ou perigo, não é ou não pode ser aceita, principalmente por colocar em risco os pressupostos da lógica racional.

Nessa perspectiva, Carlos Drummond de Andrade e Guimarães Rosa, enquanto autores de obras literárias que constroem imagens de mulheres loucas excluídas de seus grupos sociais, problematizam as visões cristalizadas acerca do louco e do fenômeno da loucura. Embora concentrem pontos em comum, suas obras abarcam a loucura sob diferentes ângulos apresentados. Aproximando-a à razão, da qual ela constitui a contrapartida essencial, os enredos desempenham o papel de desmitificá-la, deixando a descoberto seu caráter de experiência humana trágica. Chegam, inclusive, a propor novas formas éticas de se comportar perante o outro: em Drummond, com a proposta de aproximação e conhecimento de quem é o louco de que fala sua comunidade; em Guimarães Rosa, com o acolhimento da linguagem da

⁶⁰ Trilling, *Literatura e sociedade*, pp. 154-5.

loucura, mostrando que separando loucura e razão há uma tênue distância, e que a solidariedade pode ser uma forma de minimizar os efeitos funestos gerados por essa visão dualista. Nesses aspectos, concentra-se o caráter emancipatório dos dois textos.

Por outro lado, são textos conservadores, no sentido de que insistem na recuperação da voz do mesmo da razão hegemônica para representar esse outro, ao mesmo tempo tão próximo e tão apartado, como se conclui das duas leituras. Entre os elementos essenciais que subjazem à construção dos dois contos, quanto ao modo como os grupos elaboram suas representações sociais sobre a loucura, está a estratégia de culpabilização do indivíduo por sua perturbação mental. Ao lado desse sentimento de erro ou culpa agregado à imagem do louco, a partir das personagens das narrativas, também se inclui a desconfiança atribuída à sua figura e o sentimento de que a diferença justifica a exclusão dos indivíduos.

Em ambos os contos, todo o esforço na construção literária dá-se mais no sentido de destacar uma situação do que uma personagem, pondo em evidência a representação do processo de exclusão social vivenciado pelo indivíduo louco. Como elementos deflagradores desse processo, destacam-se, num primeiro movimento, a intolerância, o abandono, o vilipêndio, detectados nos modos de convivência dos grupos sociais com suas loucas. Não há muita distância entre as ações de abandonar um indivíduo louco à própria sorte e encaminhá-lo para casas de segregação em um lugar distante, manifestando-se nos dois o desejo de expurgo do outro.

Numa segunda visada, esses modos de agir e de contar acomodam, junto à compaixão e ao remorso das comunidades, os sentimentos de profunda solidariedade dos narradores. Em “A doida”, o menino redime-se e busca salvar-se da culpa que carrega pela participação nos atos de violência contra a louca; já em “Sorôco, sua mãe, sua filha” a comunidade acolhe Sorôco, atenuando a solidão e a dor de seu desamparo no mundo. Novamente, no conto roseano, aquela necessidade extrema do narrador em livrar-se do peso da má consciência na ação violenta da comunidade. Impregnados na experiência literária, o sentimento de que os loucos carregam uma culpa e o próprio sentimento de culpa das comunidades em relação a seus loucos geram uma ambigüidade que posicionam o narrador entre o sentimento de culpa e de compaixão.

De toda forma, ao estetizar um modo ambíguo de lidar com essa problemática, o texto literário duplica a ambigüidade presente no tecido social. Ele desvela a loucura como criação cultural, construída também por uma rede de discursos, de acordo com os valores históricos de determinada cultura e sociedade, para as quais o louco constitui-se um desvio, em

oposição à identidade da razão. Ao representar os saberes que os grupos sociais detêm acerca da loucura e transmitem de geração em geração, tornando esses mitos verdades preconcebidas, os textos criam uma imagem da loucura. Por outro lado, a apresentação desses preconceitos e estereótipos, dois mediadores importantes da exclusão⁶¹ contidos nas representações dos grupos sociais representados, desvela as estratégias e mecanismos de recusa e afastamento do outro.

Seja qual for o sentido que se dê à loucura, nos textos analisados ela se porta como uma sensibilidade diferenciada, como um caminho de conhecimento, como “sinal de sabedoria em meio a um mundo em desordem”⁶². Os contos enfocados neste capítulo foram produzidos e publicados em uma época na qual questões como o lugar e a voz das minorias nos sistemas de representação ainda não eram debatidas. Por isso, eles têm mais o sentido de objetivar o comportamento das pessoas em relação às outras, em situações habituais, apreendendo o que o cotidiano tem de poético e humano. Entretanto, os textos literários dão a ver a irracionalidade contida nos preconceitos e estereótipos que circulam sobre a loucura, e que a eles coube desvelar, apontando para uma realidade exterior e mostrando-se como uma “interpretação estética, que assimilou a dimensão social como fator de arte”⁶³.

Essa dimensão social e a interpretação estética, aqui representadas pelo silenciamento de uma voz abafada e a repetição de um canto sem nexo, amplificam-se com a liberdade e o desregramento essencial presentes na insanidade. Multifacetada e portadora de uma lógica própria, a loucura encontra na experiência literária um espaço para a construção do desmoronamento. E assim a palavra tanto pode tagarelar sobre a recorrência trágica dos surtos, como se verá em “As voltas do filho pródigo”, de Autran Dourado, quanto será capaz de evidenciar a normalidade hipertrofiada que beira a insensatez ou mesmo registrar a carga de lucidez que se pressente no desatino, como em *Armadilha para Lamartine*, de Carlos Sussekind.

⁶¹ Jodelet, “Os processos psicossociais da exclusão”, p. 59.

⁶² Dalcastagnè, *Entre fronteiras e cercado de armadilhas*, p. 49.

⁶³ Candido, *Literatura e sociedade*, p. 7.

CAPÍTULO II

REPRESENTAÇÕES DE LOUCURAS FAMILIARES: OS FILHOS PRÓDIGOS

O que faço nestas madrugadas sem sono, ouvindo as portas do meu filho inútil andando pelos vazios da casa à espera que eu lhe diga uma palavra de salvação (pobre de mim!), o que eu faço é o mapa de mim mesmo, para maior segurança do passo.

Cristóvão Tezza

No capítulo anterior, os contos mostram o relacionamento de pequenas comunidades interioranas com suas loucas, dando a ver a carga de agressividade que é desferida contra seres que, isolados de qualquer contato exterior, comportam-se de modo incomum, inocente, irresponsável, alienado. As loucas são mostradas na narração, agindo e falando, ainda que quase inexpressivamente, em confronto com os mesmos de sua comunidade. Além de representar os loucos como vítimas de uma conjuntura e de um patrulhamento social, ideológico e econômico, aqueles textos evidenciam que o destino dado aos que destoam de um padrão regulado pelo grupo social o tornam um dessemelhante. Já neste capítulo, enfocam-se duas representações de loucos envolvidos na estrutura familiar da qual fazem parte na condição de filhos e irmãos, homens jovens sobre os quais recaem os processos de enlouquecimento de um núcleo familiar. Quando tomadas dentro dessa perspectiva, essas personagens da loucura deslocam-se da situação de membros de uma categoria patológica ao status de indivíduos com rostos bem contornados e feições nítidas, senhores de uma história de vida.

Colocados no centro de cenas familiares, os loucos construídos em “As voltas do filho pródigo”, capítulo do romance *O risco do bordado* (1970), de Autran Dourado, e em *Armadilha para Lamartine* (1976), de Carlos e Carlos Sussekind, são mostrados relacionando-se com a figura paterna e a materna, movendo-se dentro de um contexto familiar que é, nos dois casos, insuficiente para preencher as necessidades e atender as demandas afetivas, psicológicas e existenciais que os filhos colocam para si. Mas a busca por um espaço de emancipação ou libertação do cerceamento imposto pelo modelo familiar patriarcal se revela infrutífera e resulta na loucura. Também se evidencia que quando o narrador mostra o louco

ainda mais próximo e em interação face a face com quem dele cuida e acompanha, isso pode significar, por um lado, um maior compromisso do não-louco com a loucura; ou, por outro, pode ser uma separação maior entre louco e não-louco, a depender de como as relações familiares se processam. De tal forma, essa dicotomia “envolve um desequilíbrio de poder entre eles”, gerando a “marginalização daquelas pessoas que são definidas como ‘outros’...”¹. Paradoxalmente, o louco marca seu lugar na família como o centro das atenções, já que a rotina da vida doméstica passa a se regular, de modo significativo, em função dele e de suas crises cíclicas de loucura.

Na época de publicação das obras literárias estudadas neste capítulo, a sociedade brasileira passava por profundas transformações. Politicamente, o golpe militar de 1964 e os anos seguintes da ditadura militar vieram deter a influência política dos setores sociais organizados, exercida por meio de sindicatos e associações de classe. A violência estatal levou a prisões, torturas, e assassinatos. A loucura, então, tomada no sentido de irracionalidade, aparece no texto artístico como tema e crítica ao sistema, mostrando, numa inversão de valores, “que é preciso fazer-se louco para desacreditar um mundo que se tornou louco”². Oposto ao processo de endurecimento político, o desejo de liberdade incita à reação pela luta armada, na qual a juventude burguesa se engaja e que se configurou como uma resistência acirrada da extrema-esquerda em relação ao aparelho militar e policial do Estado. O país é sacudido por uma efervescência cultural em todos os setores, mas principalmente pelos festivais de música, pelo Tropicalismo e por movimentos ativistas que pregavam a derrubada das estruturas sob a bandeira da liberação sexual, da apologia ao uso de drogas, tudo isso sob o ritmo e movimentos do rock³.

A juventude rebela-se em movimentos mundiais de contestação. No Brasil, o movimento estudantil converge contra a ditadura militar. No plano moral e dos costumes, assiste-se a uma revolução nos comportamentos, com a liberação sexual, a emancipação feminina e o questionamento de valores arraigados e das instituições sociais. Assim como indiciam os textos literários em análise, a estrutura familiar tradicional, centrada na figura do pai e que delega a ele o controle familiar, vai se esgarçando, e os jovens filhos buscam liberdade, que é, de modo geral na sociedade, a palavra de ordem. Uma liberdade que se busca em todos os planos, mas principalmente no político. Nesse momento em que uma reviravolta

¹ Woodward, “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”, p. 50.

² Bastide, *Sociologia das doenças mentais*, p. 234.

³ Cyntrão, *A forma da festa*, passim.

está acontecendo na sociedade, ocorre ainda no Brasil o auge da teoria psicanalítica, para a qual os conflitos e sintomas têm origem na família e na estrutura familiar. É assim que também a psiquiatria considera a questão, tanto que

a corrente dominante é aquela que advoga o papel fundamental e talvez único da família na determinação do surgimento da doença mental em um de seus membros. O doente seria o sintoma da doença familiar, o bode expiatório sobre o qual todos os membros da família jogariam seus problemas, De acordo com essa postura, todo o enfoque diagnóstico e terapêutico deve ser dirigido à família, com o que o doente do grupo encontraria seu equilíbrio⁴.

Nas narrativas literárias aqui estudadas, a estrutura textual e a composição da trama sinalizam, por um lado, o desconforto e o mal estar reinantes no contexto extraliterário na época de sua produção, e, por outro, o desejo de liberdade e a busca de independência característicos do espírito da década de 1970. Sintomaticamente, há um jogo de correspondências entre a realidade e o destino dado aos filhos que buscam passar de um estágio de submissão e dependência à liberdade e emancipação. Essa mudança de status mostra-se como uma impossibilidade, tanto que a personagem, em ambos os textos, frustra-se, e, enlouquecida, retorna à casa paterna, reino absoluto da ordem, da tradição, do imobilismo. A loucura, nos dois textos analisados, está associada ao desejo de emancipação e à busca dos jovens por um caminho próprio e autônomo.

Até mesmo o campo da saúde mental sofreu os reflexos da onda desenvolvimentista no país. Isso provocou, na década de 1970, uma vertiginosa taxa de crescimento anual dos leitos psiquiátricos no Brasil⁵. O próprio conceito de loucura e o tratamento do tema passam a ser problematizados a partir do lançamento da obra *História da loucura na Idade Clássica* (1972), de Michel Foucault. Ao lado disso, a criação e a difusão mundial das teorias de médicos tidos como antipsiquiatras, como o sul-africano David Cooper (*A linguagem da loucura*, 1979), o escocês David Laing (*A política da experiência*, 1978), e o italiano Franco Basaglia (*A instituição negada*, 1985), abriram caminho para as lutas antimanicomiais, as quais se iniciaram no mundo a partir dessa década, e no Brasil tem efetivamente ocorrido desde 1987, a partir da 1ª Conferência Nacional de Saúde Mental⁶. Esses autores reconhecem na hospitalização uma forma de repressão social, um modo de segregar em instituições o outro que a sociedade não tolera ver e, por não suportá-lo, isola-o

⁴ Bassit, *A família e a doença mental*, p. 278.

⁵ DATASUS: TABNET/ Rede hospitalar do SUS, p. 1.

⁶ Comissão de Relatoria da II Conferência Nacional de Saúde Mental, *Relatório final da 2ª Conferência Nacional de Saúde Mental*, p. 16.

em lugares que funcionam como depósito de seres incômodos. Tais posturas vieram a influenciar o modo de tratamento do louco no sistema hospitalar, que, foi, aos poucos, humanizando-se, se bem que determinadas práticas medievais ainda continuem existindo, principalmente onde os recursos de toda ordem são parcos. Embora as obras literárias apresentem um discurso modernizador que pretende desvelar a postura da sociedade em relação a seus loucos, as práticas segregadoras ainda se apresentam nos dois textos como possibilidades da família para o tratamento de seus loucos.

“As voltas do filho pródigo”: o retorno dos surtos

“As voltas do filho pródigo” é o título do que pode ser tratado como um quarto episódio, capítulo ou bloco do romance *O risco do bordado*, de Autran Dourado, publicado em 1970. Ele faz parte de uma cadeia narrativa maior em que diferentes histórias se articulam entre si e as personagens de uma estão ligadas às outras. São histórias que narram as mais marcantes experiências da infância do menino João e participam de seu aprendizado e amadurecimento. Um dos fatos de intenso impacto familiar e narrativo é o que envolve seu tio Zózimo e coloca o menino em contato com o fenômeno da loucura. O protagonista não é o louco, mas um narrador falando de si mesmo e contando sua relação e a de seus familiares com a loucura do tio, que é percebida pelo menino como um enigma e segredo de família, os quais ele precisa investigar e decifrar para elevar-se ao status de adulto. O conhecimento e o sofrimento no convívio com a loucura do parente são condições necessárias para que ele forme uma consciência dos fatos e de seu papel e função dentro do grupo familiar e social.

Embora se saiba que esse bloco participe na urdidura de uma trama mais ampla e complexa no interior do romance que integra 卍 e que há obrigatoriamente uma estrita e simultânea relação entre todos os blocos 卍 permitiu-se aqui seu “isolamento artificial”⁷, a fim de se recortar dele a figura e a trajetória de Zózimo, o louco que transita nas muitas histórias da formação do menino João. Também aparecem alusões à personagem do louco Zózimo em outros capítulos do romance, mas nada que acrescente, quanto à construção da personagem e ao modo de representação do tipo social do louco, ao que está tratado aqui em relação ao quarto capítulo do livro.

⁷ O termo “isolamento artificial” é utilizado pelo escritor Osman Lins para se referir ao ato de recortar um elemento da obra literária a fim de se estudá-lo. Cf. Lins, *Lima Barreto e o espaço romanesco*, p. 63. Neste caso, aqui se recortou uma personagem e uma ação da trama.

Pródigo em significações, o título do bloco remete tanto às voltas da personagem pelos espaços externos, quanto às idas e vindas do louco à casa paterna e, por analogia, à relação de ingratidão do filho do episódio bíblico⁸ com o julgamento de Vovô Tomé sobre Zózimo. Pode referir-se, ainda, aos surtos periódicos, às recidivas dos acessos de loucura, assim como à prodigalidade da personagem, com suas histórias enchendo de alegria e graça o casarão e o lugar natal. A narrativa trata da alternância entre a espera pelo retorno e as chegadas e partidas do tio louco até sua partida final, que é a própria morte e encerramento trágico de sua odisséia no interior do romance e na vida do narrador.

O tio louco, que havia atirado em seu próprio ouvido, vive longe da casa paterna, mas sempre volta, após mandar um aviso. O menino pressente, a partir da tensão familiar com o recebimento da carta, que o tio está para chegar. Quando regressa, Zózimo vem acometido de um surto de loucura. Durante os primeiros dias, mergulhado num estado de completa letargia, afasta-se de tudo e de todos e afunda-se silencioso na rede da sala ou do quarto, de onde só se levanta “para gritar, e berrava o seu ódio contra os pais, contra o irmão, contra a cidade, contra o mundo” (VFP⁹, 100). Passa um mês em crise 惘isolado, irritado, dormindo ou gritando insultos, depois do que se levanta da rede, enche o peito de ar, toma um banho e revela-se uma pessoa diferente. Age como se tivesse acabado de chegar, com abraços, presentes e muita festa, para, tempos depois, retornar às suas andanças. Assim, as crises furiosas de loucura são acompanhadas por momentos de purificação, seguidos de encantamento e iluminação. No último desses retornos, pensa-se que o tio não viajaria mais para suas intermináveis peregrinações, que ele ficaria definitivamente em casa. Mas já que ele “não era como o trivial dos mortais”, “tudo com ele se dava ao contrário” (VFP, 118). Na manhã em que deveria partir mais uma vez, tio Zózimo desaparece deixando uma carta de despedida sobre o criado-mudo. Pressentindo algo, o avô ordena que procurem por ele. Ele não estaria longe: encontram-no “dependurado por uma corda amarrada na viga do teto” e deparam com “a certeza de que aquela era a sua última partida”, da qual “ele não voltaria nunca mais” (VFP, 119). Encerra-se então a história trágica, plena de angústia, inquietação e dor existencial daquele que não consegue encontrar seu lugar no mundo.

Desde os momentos iniciais, a narração se apresenta vazada numa linguagem que reproduz o universo vivido pelo narrador e dele absorve a inquietação, o desequilíbrio, a

⁸ Bíblia Sagrada, “A parábola do filho perdido”, pp. 835-6.

⁹ A sigla VFP, acompanhada do número de página, será utilizada toda vez que se fizer referência ao capítulo “As voltas do filho pródigo”, que se encontra no romance *O risco do bordado*, de Autran Dourado.

angústia, instaurando uma atmosfera trágica. A primeira enunciação do texto “alguma coisa no ar” (VFP, 97) articula-se em torno de, mais que um segredo, um obscurecimento, onde “alguma” indefine o substantivo “coisa” que, em si, traduz mistério, e a expressão “no ar” remete, nesse contexto, ao vago, ao insólito, ao instável. Com esse modo de expressão, apreende-se tanto a maneira como o menino percebe a chegada do tio louco no casarão do avô, quanto se cria uma ambientação lúgubre com a aproximação da personagem. A combinação das palavras produz o efeito sinistro e um clima sobrenatural, assim como é tratada a loucura de tio Zózimo no decorrer da narrativa. A idéia de que o louco é governado por forças misteriosas pode estar na base da representação enigmática que envolve a figura de tio Zózimo. As formas religiosas primitivas consideram que o corpo enlouquecido é tomado por espíritos que se identificam com forças do além, com as quais se julga que a loucura mantém contato direto¹⁰. A falta de conhecimento do fenômeno da loucura e as clássicas polêmicas acerca do tema sedimentam essa visão.

Nesse cenário, tecido por uma linguagem que busca representar uma situação incompreensível à razão humana, a personagem de Zózimo vai se apresentando, pouco a pouco, segundo as percepções de um narrador cujo ponto de vista acha-se colado à visão de si próprio quando menino, ou seja, a partir de um distanciamento temporal. Sendo assim, o cruzamento de olhares sobre a matéria narrada dá uma dimensão do jogo de olhares que constitui o romance: o leitor vê o louco sob a óptica do narrador que, por sua vez, olha esse louco em grande parte do tempo sob o ângulo de visão do menino. Esse olhar do menino sobre o tio é verbalizado na forma de narração em discurso indireto livre. De tal modo, a narração em terceira pessoa poderia ser substituída pela primeira pessoa, sem maior prejuízo para a economia narrativa. O louco é representado como “ele”, aquele de quem se fala, enquanto objeto do discurso de um outro, exercendo o papel de tio do narrador, que, já adulto no tempo da narração, busca conciliar no espaço textual a visão captada pelo menino com a que hoje consolidou acerca do vivido, podendo, por isso, fazer um balanço de seu passado.

No decorrer da narração, a personagem do louco Zózimo vai se mostrando na condição de um jovem adulto solteiro, um dos quatro filhos de Tomé e Naninha, irmão de Margarida, Alfredo e da mãe do narrador. Essa família tradicional vive na cidade fictícia de Duas Pontes, localizada, de acordo com as referências do texto, no sudoeste do Estado de Minas Gerais. Morando na pequena cidade, a família se sustenta da produção agrícola de sua

¹⁰ Lepecki, *Autran Dourado*, p. 142.

fazenda em área rural um pouco afastada. As ocupações de Zózimo consistem nas perambulações pelas “cidades, por onde andejo arrastava a sua angústia e solidão 惘 o seu deserto, as suas sandálias empoeiradas” (VFP, 97). Não se determina de onde provêm os recursos financeiros que custeiam sua sobrevivência, tantos deslocamentos e os presentes caros trazidos em cada retorno para todos os membros da família. E isso leva o menino a supor que ele “devia ser muito rico, mais rico que o avô, um dia era capaz de ser um dos homens mais ricos do mundo, mais rico que o Matarazzo” (VFP, 106). Nesse aspecto, a alusão ao filho pródigo leva a pensar na personagem da parábola bíblica que sai a dissipar a parte que lhe cabe no patrimônio da família, mas Zózimo traz presentes para os familiares.

O desapego da personagem a espaços e valores socialmente cristalizados torna-o louco porque destoa, com seu comportamento e projeto existencial, dos membros de seu grupo familiar e social. Avesso àquele modo de vida enraizado à tradição, à família e ao lugar de origem, valores tão caros à sua gente, sua rebeldia consiste em manter-se íntegro aos anseios e princípios individuais. E, como um desviante, ele perturba “por ser desafiador, desprezando os ‘valores’ legitimados: saúde, trabalho, carreira, propriedade etc.”¹¹. Esse individualismo ligado aos sonhos e à busca de um mundo utópico difere do individualismo burguês do irmão Alfredo, que se afasta da família para se qualificar profissionalmente, no curso de agronomia que frequenta, a fim de dar continuidade à tradição familiar. O distanciamento de Zózimo, ao contrário, atende ao apelo individualista de liberdade em uma vida desregrada, desligado do passado e de uma expectativa de futuro¹².

A caracterização psicológica, que constrói a personagem como louca, compõe a imagem de um homem com séria instabilidade emocional. Nele se alternam picos de euforia com quedas de humor, caracterizadas pela perda da inibição social e incapacidade de relacionar-se de modo equilibrado com seus familiares, apresentando tendências depressivas e idéias suicidas em seus piores momentos. Seu comportamento durante as crises oscila entre a letargia e a agressividade: “ele se afundava na rede, de onde só se erguia para gritar, e berrava o seu ódio contra os pais, contra o irmão, contra a cidade, contra o mundo” (VFP, 100). O narrador lembra-se de ter visto “no criado-mudo as cartas anunciando a decisão final, aquela cicatriz feia no pulso, porque escondiam certos vidros de remédio, [...] e tinham de humilhados

¹¹ Vincent, “Uma história do segredo”, p. 155.

¹² Essa postura relaciona-se mais à juventude da época em que a obra *O risco do bordado* foi publicada. Contudo, os fatos contados se passam algumas décadas antes, pois o narrador João, que ainda era criança, já se encontra, no momento da escrita, vivendo sua maturidade.

chamar o barbeiro, porque sumiam todos os objetos cortantes e perfurantes...” (VFP, 114). Durante suas recorrentes crises psíquicas, quando se torna abatido, mantendo-se nas “brumas” e em “suas rumações estúrdias sem fim” (VFP, 102), alimenta idéias delirantes de que “precisa ajustar contas” com seus familiares, principalmente com o irmão Alfredo.

Nos contos de Drummond e Guimarães Rosa, o fato de não se atribuírem nomes próprios às personagens loucas sugere uma estratégia de mutilação da identidade. Estratégia similar ocorre aqui quando os familiares se impõem o silêncio acerca do nome de Zózimo e de sua situação, buscando, desse modo, esquecer ou afastar os sofrimentos e as angústias que o simples nome do louco evoca. O acordo tácito é não dizer, como se o signo tivesse o poder de materializar o referente a que corresponde, como se a enunciação fosse capaz de atualizar o indesejado. Por isso, “o próprio nome de Zózimo era um panema terrível” (VFP, 98). Mas “João custou a descobrir que não devia pronunciar o nome de Zózimo” (Id.). Tanto a ausência de nomes para as loucas quanto o apagamento do nome do tio nas conversas e assuntos de família, associando-o a mistério e segredo, refletem “uma profunda divisão entre um ‘nós’ correto e um ‘eles’ desordenado, como parte de um processo de classificação que carrega todas as qualidades da defesa da comunidade contra o caos”¹³. Disso decorre que “uma aparência de ordem é criada exagerando as diferenças, como aquelas entre os transgressões da harmonia e os corretos”¹⁴.

Se a ordem social é mantida por meio de oposições binárias, tal como entre *loucos* e *não-loucos*, a criação de divisões que categorizam os indivíduos transgressores como *loucos*, segundo o sistema vigente, é importante para garantir certo controle social¹⁵. E esse controle, que separa e marginaliza, é sugerido, por exemplo, quando Alfredo adverte: “Não quero nem pensar nele. Um espinho atravessado. É como uma dor funda no peito que a gente quer esquecer, com medo que seja um tumor maligno. É melhor falar de outro assunto” (Id.). Então o menino apreende essa tática da família e, desse dia em diante, fica “sabendo que não devia nunca dizer o nome de tio Zózimo. Mesmo na rua ele passou a não dizer. Aprendeu por mimetismo a copiar os de casa” (VFP, 99).

O silêncio é o modo de desviar-se do mal que representa a loucura. Assim como se evita o nome do louco, também a palavra “loucura” é substituída por eufemismos como

¹³ Joffe, “Degradação, desejo e ‘o outro’”, p. 124.

¹⁴ Douglas, apud Joffe, Id., ibid.

¹⁵ Woodward, “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”, p. 46.

“crises” e “dias ruins”. Apenas em um momento de desespero, a família, no caso o pai do louco, refere-se a ele como “esse maluco”. Em família, a personagem é tratada como “meu filho”, “tio Zózimo”, “o filho pródigo”, sempre designado como o familiar, embora estranho. A carga negativa das palavras que geralmente se usam para designar o fenômeno da perturbação psíquica e o indivíduo perturbado psiquicamente é atenuada por uma expressão mais genérica e assim busca-se encobrir o segredo da família. Isso importa de tal modo que quando João aprende a estratégia familiar de omissão do nome do tio e do assunto de sua loucura nas conversas em público, torna-se, sintomaticamente, motivo de orgulho para a família e sente-se maduro e preparado para lidar com o problema do contato com aqueles que vivem com o louco em sua comunidade. Ele “trancava a cara” e pousava “os olhos no chão, mudo”. Assim, “ficaram sabendo na cidade que o menino também não gostava que tocassem no assunto”. João se sente “satisfeito da vida”, pois já “era igualzinho os grandes de sua família” (Id.). Mais do que assunto tabu ou insignificante, falar sobre o louco é repercutir e valorizar um assunto que se quer ver esquecido, desprezado, anulado, enfim, da vida social.

Não é de se estranhar que, nas conversas domésticas, o tema da loucura seja silenciado, pois, representada como uma tragédia com a qual a família está predestinada a conviver, o destino daquele que enlouquece não mais pertence apenas ao louco: torna-se a insanidade do grupo familiar, unido em torno de semelhantes angústias e incertezas. Cercada de mistérios e pressentimentos, até mesmo a expectativa pelo regresso do parente louco aciona toda uma gama de reações físicas e psicológicas nos membros da família, ocasionando perturbações que podem ser percebidas desde os sintomas psicossomáticos dos familiares até os deslocamentos físicos de seu irmão

– Além do lume agoniado nos olhos da avó, dos silêncios enclausurados do avô, do choro escondido que muitas vezes ele surpreendeu na mãe, da gagueira e histeria de tia Margarida, um dos sinais mais certos da chegada de tio Zózimo é que tio Alfredo mandava arrear o cavalo, arrumava as suas coisas, se despedia do pai e da mãe como se fosse ele o filho pródigo, e rumava para a Fazenda do Carapina, onde ficava até receber o aviso de que Zózimo tinha desanuviado, ele podia voltar (VFP, 99) –,

num desconforto que perdura desde a véspera do retorno (“Já no envelope... magoando a família” 惘 VFP, 114) até o momento logo após a recuperação pós-surto de Zózimo.

Entre os signos utilizados para evocar a chegada próxima do louco, as cartas desempenham papel fundamental, pois são portadoras da tragédia e participam da “liturgia da catástrofe” (VFP, 106). Elas estão presentes desde a abertura 惘 anunciando a chegada iminente do tio 惘 até a conclusão da história de tio Zózimo, quando o envelope sobre o

criado-mudo com a irônica inscrição “A quem interessar possa” prenuncia sua morte, e aterroriza vovô Tomé. Também registram as tentativas de suicídio (“no criado-mudo as cartas anunciando a decisão final” 惘 VFP, 114) que antecipam cada partida do tio para suas perambulações. Embora seja sinalizadora da tragédia, a última carta de tio Zózimo, que talvez pudesse de fato esclarecer suas motivações para o suicídio, permanece com seu conteúdo secreto, pois, como nota João, “o velho pegou a carta e em vez de ler...” (VFP, 118). O registro de seus motivos para buscar a própria morte ou mesmo um apelo do louco não é ouvido no interior da narrativa nem da narração, indiciando não só a incomunicabilidade dentro daquele grupo familiar como a ausência de preocupação em construir uma representação que dê sentido à loucura da personagem. Outro papel importante que desempenham as cartas é a iniciação do menino João na escrita. João escreve uma carta fictícia e então diz ser “aí que começou o vício de fingir que escrevia para alguém imaginário” (VFP, 116), remetendo ao exercício da escrita ficcional do narrador. A carta é também um índice da emancipação de João, pois, quando passa a conhecer o segredo da família, ele substitui vó Naninha na espera aflita pela carta trazida por “seu Zizinho dos Correios”. Anteriormente isso não podia acontecer, já que a avó não deixava oportunidade para que ele apanhasse a carta.

Uma particularidade, de natureza física, que desperta a curiosidade do menino, e fundamentalmente contribui para levá-lo aos meandros daquele segredo de família, é a diferença da orelha do tio em relação às demais orelhas. Essa característica

– Mesmo sem o buraquinho do lado direito, as orelhas de tio Zózimo eram diferentes de todas as orelhas que ele tinha resenhado minuciosamente na rua e em casa. Eram miúdas e duras rentes à cabeça, refohudas. Lóbulo quase que não havia, a curva acabava diretamente na cara. O ouvido direito é que era diferente, diferente não só do esquerdo mas diferente de tudo quanto era ouvido que ele tinha colecionado. Era redondinho, como feito a compasso, sem pêlo nenhum, ao contrário do outro, que tinha uns tufos saindo para fora (VFP, 109-10). –

perturba-o de tal modo que se torna obcecado em descobrir o motivo daquela orelha tão diferente de todas as já vistas, seja de pessoas e animais. Muitas páginas são empregadas para descrever seus movimentos e observações de orelhas alheias a fim de se chegar ao motivo de o tio apresentar uma orelha tão distinta das outras. Os adultos na casa silenciam sobre o assunto. As inquietações levam João a descobrir, por meio do colega Zito, que aquela deformidade está relacionada ao tiro que o tio dera em seu próprio ouvido. Com essa peça-chave, o menino consegue compor o quebra-cabeça em que se transformou para ele a história de Zózimo e decifrar os significados dos signos transmissores de tantas informações. Aí então se conscientiza da história que cerca o tio louco e conclui:

Agora tudo se casava perfeitamente, tudo tinha explicação. As cartas de tio Zózimo amiudando à medida que se aproximava o dia de sua volta., no criado-mudo as cartas anunciando a decisão final, aquela cicatriz feia no pulso, porque escondiam certos vidros de remédio, porque quando Zózimo voltava das trevas não aparecia mais barbeado e tinham de humilhados chamar o barbeiro, porque sumiam todos os objetos cortantes e perfurantes, aquele corpo pegajento e rançoso na rede da sala balangando 惘 um bacorinho, as sombras pesadas, os silêncios do vovô Tomé, as lágrimas sungadas e os soluços e as rezas de vovó Naninha no quarto do oratório, os gritos de tia Margarida, a sua gagueira, a sua aflição, os olhos tristes onde boiava um brilho de comecinho de alegria da mãe, as idas e vindas apressadas de tio Alfredo...

Ele não precisava mais perguntar a ninguém as razões de todo o segredo que cercava as voltas de tio Zózimo, o mistério que vibrava tenso no casarão. Agora sabia, ele menino tinha percorrido sozinho os passos que levam ao conhecimento da dor (VFP, 114).

A tomada de consciência de João ante a condição de louco e suicida do tio equivale aos momentos epifânicos dos contos do capítulo anterior, podendo relacionar-se à compreensão do menino, em “A doida”, do que se passa com a mulher idosa moribunda em sua casa degradada, bem como com a percepção da comunidade do mal causado a um de seus membros pela partida das loucas em “Sorôco, sua mãe, sua filha”.

Embora Zózimo não possa ser caracterizado como uma personagem psicologicamente densa, cuja vida interior seja plenamente apresentada na narrativa, ele é capaz de fazer suas escolhas e agir com consciência na maior parte do tempo. Quando comunica à mãe sua decisão de partir e é interpelado (“Mas filho, disse a mãe, você não ia ficar? Você não disse que ia ficar para sempre?” 惘 VFP, 117), em sua resposta (“Não, eu nunca disse isso, disse Zózimo e afundou os olhos no prato” 惘 Id.), o louco se mostra detentor de uma vontade e da defesa de um propósito para si próprio.

Sua dinâmica interior faz dele uma personagem capaz de escolher o que deseja, entre diferentes opções de vida e comportamentos, e agir conforme essa escolha. A loucura impede, porém, sua completa autonomia, já que ela é sinônimo de fuga, alimentando-o do desejo de morte e levando-o ao impulso de autodestruição. Quando decide assumir sua própria morte, a personagem mostra que aceita seu destino e vai executá-lo. Mas, mesmo que aparente ter controle sobre sua própria vida, seu desejo de morte o torna frágil, porque o que ele persegue é o caminho do aniquilamento de seu ser, do tornar-se nada. Se o instinto básico e natural do ser humano é preservar a vida, a personagem coloca-se do outro lado, no domínio do estranho e não-tolerado. Por outra perspectiva, o suicídio pode ser tomado, como o fez Durkheim, como a denúncia do indivíduo de uma crise no quadro social¹⁶. Em todos os casos,

¹⁶ Durkheim, *O suicídio*, passim.

o suicida pode ser tido como “o desafiante absoluto. Desafio aos vivos por recusar uma existência que ele julga insatisfatória ou intolerável. Desafio aos mortos, aos quais vai se reunir com uma pressa incompreensível. Desafio a Deus, já que nega sua própria Criação...”¹⁷. E, ao mesmo tempo, o suicida provoca desprezo (“Que covardia fugir à luta da vida!”) e admiração (“Que coragem passar à ação!”). Mas, “apesar da provocação 悞 e até da ostentação, ele permanece cercado de segredo”¹⁸. Entretanto, se o desejo da personagem, em sua loucura e enquanto louco, é ir e vir num “vaguear [que] já é a morte, a desorientação mortal que cumpre, enfim, interromper ficando-se”¹⁹, sua liberdade é alienada não com a morte de sua loucura, mas com a loucura de sua própria morte.

A recuperação do surto e o retorno à realidade se dão após um ritual de purificação em que, como que desembarcando de um outro universo, Zózimo

saltava da rede, chegava na janela, enchia o peito de ar, esticava os braços distendendo a musculatura feito um gato se espreguiça, e em passadas ligeiras lá ia ele assobiando para o quarto de banho. [...] E tio Zózimo aparecia na sala, barbeado, limpo, bem vestido, até de gravata. Se João estava por perto, Zózimo corria para ele de braços abertos, apertava-o contra o peito, dizendo como é, então, você está me saindo um bom maroto, um rapagão! João sentia aquele corpo quente, o cheiro gostoso e fresco de alguém saído do banho ainda recendendo a sabonete (VFP, 103).

Só após esse renascimento, considera-se que ele chegou, de fato, à casa e à cidade. Onde andaria ele então nesse tempo crítico? No extremo de sua loucura, a personagem é tornada invisível. Ninguém na cidade sabe que ele chegou, porque aquele que veio enlouquecido é tirado da cena social. Para eles, a loucura fragmenta a pessoa em alma e corpo, por isso “aquela separação, aquelas duas figuras, aquele fingimento de dizer tio Zózimo chegou quando ele já tinha chegado há muito tempo” (VFP, 116). No período do surto, ele sofre uma suspensão em sua vida social, afinal “aquele corpo se mexendo na rede”, aquele “bicho guardado lá dentro” (VFP, 102) não pode ser o tio Zózimo, a figura alegre e amada por todos, quando fora da crise. Nessa espécie de suspensão do tempo cronológico para a reclusão em um estado psíquico que exige isolamento e repouso, a loucura é então uma condição protegida pelo espaço doméstico, lugar da interioridade. É também assunto que diz respeito à família, sob cuja tutela o louco deve permanecer nos momentos de surto.

¹⁷ Vincent, “O corpo e o enigma sexual”, p. 345.

¹⁸ Id., *ibid.*

¹⁹ Blanchot, *O espaço literário*, p. 99.

Zózimo marca seu retorno à normalidade reativando os laços familiares e afetivos e os contatos sociais, cuidando de seu bem estar, alimentando-se com seus pratos prediletos (“Estas sim é que eu gosto, dizia ele, não tem no mundo fruta igual. Isto, meu filho, come mais...” VFP, 105), higienizando-se (“aquele corpo quente, o cheiro gostoso e fresco de alguém saído do banho ainda recendendo a sabonete” 冨 VFP, 103), exercendo sua sexualidade (“... eles iam à Casa da Ponte visitar as mulheres” 冨 VFP, 107). Tudo isso demonstrando existir então um relacionamento dele com o mundo real. Mas se, na chegada, a casa paterna é o porto feliz onde desembarca com sua loucura, um tempo prolongado de permanência no limitado território da cidade provinciana resulta em inquietação e desejo de voltar a explorar o mundo exterior. Então sua vida familiar e social ali passa a não ter sentido, e esse espaço de conforto e segurança provoca angústia e sofrimento.

Contudo, a loucura é encoberta num processo de invisibilização e ocultamento que rompe com o binômio *mesmo-outro*, constituindo esse outro num diferente, o qual se sente o desejo de eliminar. Lançado ao patamar da alteridade radical, que é a forma extrema de constituição do outro²⁰ e implica não reconhecê-lo como participante de nossa natureza humana, o louco é um outro em que Zózimo se metamorfoseia; e João percebe no tio esse caráter duplo. Por isso, descreve-o, enquanto louco, como uma pessoa portadora de características tidas socialmente como negativas: é ameaçador, furioso, sujo, malcheiroso. Já o lado bom, aquele que se manifesta fora dos surtos, caracteriza-o como cheiroso, bonachão, generoso, alegre, vaidoso. Desse modo, não sendo imediatamente perceptível, o estigma de Zózimo baseia-se “em mexericos sobre ele”²¹, e, no relacionamento entre o Zózimo e sua comunidade, percebe-se que “todos estão obrigados a compartilhar um pouco o descrédito do estigmatizado com o qual eles se relacionam”. Com isso, a “resposta a esse destino é abraçá-lo e viver dentro do mundo do familiar ou amigo do estigmatizado”²².

Ainda que a personagem praticamente não evolua no decorrer da trama, nela está expressa o componente humano da contradição. No momento em que recupera a lucidez, recupera também um outro lado que se oculta sob a pele do louco indesejado, amargo e deprimido. Constrói-se uma imagem do menino banhado numa luz de encantamento, despertado pelas histórias ouvidas do tio. Aliás, esse brilho emanado da figura cativante de Zózimo enleva também as outras pessoas que com ele convivem, o que alimenta ainda mais a

²⁰ Jodelet, “A alteridade como produto e processo psicossocial”, pp. 47-67.

²¹ Goffman, *Estigma*, p. 59.

²² Id., *ibid.*

atração do menino pelo tio. Então o louco é transgressor por trazer a transformação naquele ambiente triste e silencioso, retirando o casarão do marasmo: “Ninguém mais era triste e calado” (VFP, 105). A notícia de que Zózimo está de volta à casa e bem, “se espalhava aos quatro ventos e todos os conhecidos velhos e velhos amigos vinham em romaria visitar, e a casa se enchia de gente conversadeira, alegre, amiga” (VFP, 104).

Também ambíguo é o modo como a personagem se relaciona com os espaços fechados e abertos. O espaço da casa e da vida familiar significa acolhimento e calma, mas continua sendo também o espaço da opressão e repressão, ao passo que o espaço externo não é apenas de libertação do universo familiar opressor. Esse espaço é marcado pela ambigüidade, pois lhe traz felicidade, mas, ao mesmo tempo, seu enlouquecimento. Ansioso por encontrar um outro lugar no mundo, bem distante daquelas terras onde cresceu, parece ter dificuldade de se emancipar dos laços familiares e dos princípios que o constituíram como homem e ser humano. Acha-se preso à família, ao passado e ao destino. Mas, ao mesmo tempo em que não se ajusta ao espaço de sua terra natal, ele também não se encontra em suas andanças pelas cidades distantes; não se fixa em nenhuma outra terra porque “os passos que não levam a parte alguma não significam a agitação da vida, uma força sempre viva, mas a pertença a um espaço onde não se pode permanecer, que é espaço noturno, lá onde ninguém é acolhido, onde ninguém reside”²³.

A satisfação de seus desejos é sua degradação. Se a morte o limita, e esse limite ele quer superar executando sua própria morte, é porque não vê mais na vida o que buscar, simplesmente porque “não se pode pensar em *outra* coisa, e isso não é por temor de olhar de frente uma realidade demasiado grave, é porque não há nada para ver”²⁴. Zózimo não se estabiliza, como os outros familiares, no lugar de sua família. Ele próprio marca seu lugar no mundo como o “navegador” e “andejo”, mas o sentido do que busca não encontra nos lugares por onde anda. Por isso, retorna sempre para confirmar que também sua cidade não é o seu lugar. Zózimo precisa da liberdade de vagar pelo mundo. Mas sua liberdade é limitada pelo desejo de morte que o acompanha. Matando a si mesmo, ele assume a culpa de seu desatino.

Não se sabe o que a personagem busca em suas viagens sem rumo, se apenas o prazer do olhar turístico sobre novas paragens, se um motivo interior que só a ela, em seu mistério, cabe conhecer, ou uma atribuição sigilosa até mesmo para o narrador, que pouco conheceria da personagem. Essa motivação interior que ele insiste em perseguir, mas que não é

²³ Blanchot, *O espaço literário*, p. 99.

²⁴ Id., p. 103.

explicitada no texto, acaba por ficar sem resposta, um absurdo que se consubstancia no vazio, no nada, na loucura. Embora conviva com a eterna miragem de conhecer novos mundos, lugares, costumes, o que lhe promete felicidade e a esperança de uma nova vida, em seu itinerário absurdo ele caminha fatalmente para o patético da autodestruição tantas vezes ensaiada. O louco é representado como presa de um desejo de errância e sua perambulação *ad infinitum* é uma alienação, fadado que está a sempre caminhar, sempre procurar sem nunca encontrar. A loucura talvez metaforize uma postura niilista que vê a própria condição humana como um eterno caminhar para a auto-aniquilação. Mesmo porque as constantes buscas de recuperação do espaço perdido, do espaço da infância e da liberdade resultam em um vazio, num passado perdido que só se reconstrói nas lembranças e em suas narrativas orais. Nesses momentos, ele se conscientiza da importância de sua passagem pela vida do menino: “Eu era feito você, João, dizia Zózimo batendo no ombro do menino. Você ainda vai conhecer o mundo e lá longe vai se lembrar de mim” (VFP, 106).

Se o louco não se ajusta mais àquele que deveria ser seu lugar no mundo, também esse mundo não o aceita. Isso o sobrinho João percebe nas manifestações das pessoas na chegada e na partida de Zózimo porque elas se dão ao contrário do esperado: mesmo sendo “dias bons” os que passava ao lado do tio, “ninguém chorava quando tio Zózimo ia embora”. Sua despedida, alegre e ruidosa, congrega na estação toda a família, e mesmo aqueles que raramente saem de casa, num clima de algazarra e euforia. Aqui se replica o linchamento simbólico, que se dá também na partida da mãe e filha de Sorôco, no conto de Guimarães Rosa. Já as voltas para a casa do pai, desde seu anúncio, são acompanhadas de muito choro por parte da família, expressão de uma dor que traz consigo a loucura, o desconhecido, o espaço alhures que só se esvai quando o surto maníaco-depressivo o esgota.

O trem que parte levando a personagem para o espaço *outro* retoma a imagem da nau dos insensatos que os exila de suas cidades, lançando-os a outras paragens e purificando seus lugares de origem²⁵, como ocorre no conto “Sorôco, sua mãe, sua filha”. Nesses momentos, as partidas de Zózimo, que representam, por um lado, um alívio temporário para a família, por outro, trazem a certeza de que ele retornará ainda mais arruinado, pois o espaço aberto intensifica o desequilíbrio da personagem. Com o retorno à casa paterna, o drama dilui-se, mas mantém-se latente, haja vista as várias tentativas de suicídio e sua própria morte no âmbito do espaço doméstico.

²⁵ Foucault, *História da loucura na Idade Clássica*, pp. 10-1.

Dos espaços abertos, o louco traz as novidades do mundo de fora, distante e atraente. Com a alegria disseminada pelas histórias e o espírito folgazão, ele possibilita estímulo para o convívio social e a ampliação dos horizontes da família e da cidade. O entusiasmo toma conta de seus ânimos quando descreve as cidades brasileiras por onde andou, chegando a se exaltar com a idéia fixa de perambular como única forma válida de viver a vida. O louco traz, para o eixo familiar, a estranheza e a ameaça não apenas de seu mundo interior, mas o insólito e perigoso do universo exterior, que corresponde ao espaço da rua, a qual o antropólogo Roberto DaMatta adverte que “está sempre repleta de fluidez e movimento”, pois “a rua é local perigoso”, “algo movimentado, propício a desgraças e roubos, local onde as pessoas podem ser confundidas com indigentes e tomadas pelo que não são”²⁶. Ao narrar àqueles com quem convive suas incursões por tantas terras estranhas, ele traz as vivências desse fora para dentro. Seus parentes, estranhos ao que está fora de seu alcance, familiarizam-se com o estrangeiro, por meio desse seu louco que, ao mesmo tempo, traz o fora para dentro e leva o de dentro, que são suas experiências, para fora²⁷.

Esse fora que ameaça o núcleo familiar é também a própria loucura chamando para si a centralidade e a prevalência sobre a razão. Quando encanta as pessoas próximas com a narrativa de suas aventuras e incursões por terras estrangeiras, ele sai da margem e torna-se figura central. O afastamento e o mal-estar são superados pelo brilho de sua figura cativante nos momentos de lucidez, o qual se nutre na eloquência e no uso da palavra de forma sedutora. Assim como os binômios estranho/familiar, fora/dentro, suas cartas anunciando os retornos mobilizam o núcleo familiar, pois é ao mesmo tempo “o fora, o estranho, que se imiscuiria no dentro, no fechado, no estabilizado, no conhecido/familiar mediado com o uso cotidiano das cartas, causos contados”²⁸.

Então o louco que conta fatos de suas viagens por São Paulo, Rio de Janeiro, Recife e mais cidades, agrega as pessoas, faz rir os amigos e vizinhos é o homem destituído de sua loucura, que só consegue se comunicar com o outro quando a insanidade é só latência. Aí “Tio Zózimo parecia era gente de circo, um circo com todas as luzes acesas” (VFP, 105). Quando se rende a um intenso convívio social e se dispõe a alegrar os familiares e as pessoas da comunidade, seus atos denotam uma elevada auto-estima e um sentimento de altivez por

²⁶ DaMatta, *A casa & a rua*, p. 48.

²⁷ Uma análise nesse sentido se encontra no trabalho de Torga, “O risco do bordado, de Autran Dourado a alusão nos gêneros textuais”, pp. 27-8.

²⁸ Id., p. 28.

estar em situação de vantagem, por ter tanto a contar. As demais personagens valorizam e admiram a fala, os sonhos, a independência de pensamento e as atitudes do louco, pois ele é a pessoa da comunidade que as conecta a novas vivências, fruto das narrativas de suas andanças por lugares desconhecidos:

Tio Zózimo chegou, foi o mesmo que um circo tivesse chegado na cidade. Tio Zózimo parecia um Santíssimo Sacramento, de tanta gente em volta dele. Mandou um menino levar a sua mala, não quis pegar carro, veio descendo a rua da estação, cumprimentando quem chegava na janela, ria e brincava, parecia um deputado, ele cumprimentava Deus e todo mundo (VFP, 116).

Esse é um dos elementos de uma “complementaridade benéfica, algumas vezes até indispensável à expansão da própria identidade”²⁹ que tanto o grupo familiar quanto o social descobre *no outro*. Essa “admissão” mantém

a condição todavia 惘 e aí também, é essa restrição que constitui o ponto essencial 惘 que não se venha a, por força de atração e de aproximações mútuas, deixar se fundirem as duas entidades assim postas em contato, pois isso resultaria, no fim das contas, em reduzir o Outro ao Mesmo, em outras palavras, em assimilá-lo³⁰.

Nesses momentos de interação, o louco é descrito como um indivíduo iluminado, rico de idéias, um bom contador de histórias e manipulador de um discurso que, embora referido como eloqüente, não é apropriado pelo tecido textual. Há um seqüestro de sua voz sob a forma de discurso indireto, como se aquilo que é enunciado por ele não tivesse de fato importância para a realização da personagem. Mas só se pode conhecer a concepção de mundo da personagem quando se analisa a representação de seu discurso, quando se descobrem suas palavras. Ainda que essas estejam confundidas com as palavras do autor na descrição das ações da personagem, se a representação “for fundamental e adequada, inevitavelmente ressoará junto com o discurso do autor também o discurso de outrem, o discurso do próprio personagem”³¹. Para o filósofo lingüista Mikhail Bakhtin, não é a imagem do homem em si que é romanesca, mas sim a imagem de sua linguagem³²; o que significa que, na obra, o essencial para a representação é a linguagem que representa a personagem e, principalmente, seu discurso.

Ressente-se, por isso mesmo, que o modo de ver e sentir do louco em relação ao mundo, à sua loucura e ao olhar do outro sobre si fiquem generalizados na fala do narrador. O

²⁹ Landowski, *Presenças do outro*, p. 49.

³⁰ Id.

³¹ Bakhtin, *Questões de literatura e de estética*, p. 137.

³² Id., pp. 156-63.

que se sabe da personagem é a partir do que conta o menino João e poucas vezes se abre uma fresta na narração para que o próprio louco possa se expor na superfície das palavras.

Além do silenciamento acerca da condição da loucura, também o louco não fala de si próprio, de sua condição estigmatizada e excluída e de sua subjetividade deteriorada. Não há espaço para se conhecer o íntimo da personagem, não sendo possível divisar o que significa, para ela, ser louca. Ou seja, não se problematiza a condição de louco a partir da vivência do próprio louco, o que não permite conhecer como ele se vê e se sente enquanto louco e o que significa, para ele, a experiência da loucura. Ao louco não cabe a palavra para verbalizar ou racionalizar sua situação e seu lugar na família, que pode ser identificado como o da ameaça e da ruína.

Ora ele representa ameaça e desassossego, ora é garantia de companhia inteligente e bem humorada. Um sentimento trágico, misto de dor, repulsa, afeto e desejo de proteção, é expresso na representação do estado de espírito dos entes familiares. Já os movimentos do menino oscilam entre a curiosidade de conhecer o que se passa com o tio nos “dias ruins” e o encantamento por seu modo de ser nos períodos de lucidez. Tanto que nos momentos em que o surto determina o afastamento dos familiares e o isolamento de Zózimo, João se aproxima curioso para observar o tio louco. No entanto, ele passa pelo sobrinho como se não o estivesse vendo, o que possibilita ao menino uma aproximação maior e lhe permite um olhar atento e diferenciado em relação às demais personagens. O menino relaciona-se com o tio louco demonstrando simpatia e desejo de aproximação e conhecimento. Mas, por outro lado, sente-se cerceado pela censura familiar e social. Por isso, o que apresenta de sua visão é um homem inerte, “deitado de costas, imóvel, as mãos na nuca, os olhos grudados na esteira do teto” (VFP, 101).

João percebe, em sua perspectiva infantil, a onda de incerteza e a atmosfera de segredo e interdição em torno da figura do tio. Ele pressente um ambiente carregado de desconfiança, ansiedade, apreensão e sofrimento nas vésperas da chegada de Zózimo. Conflitam-se na formação da personalidade do menino a disposição individual 惘 o interesse de aproximar-se do louco, impressionado por seu olhar que condensa ódio e medo 惘 e a determinação social 惘 a recusa a se relacionar com algo vergonhoso: aproximar-se do louco é identificar-se de alguma forma com ele, é compreender sua percepção de mundo, implica partilhar de sua loucura e, conseqüentemente, do estigma. Por isso, a família do louco resiste tanto a tornar pública a chegada de Zózimo, em crise: ela se envergonha do estigma que carrega.

Tomado por ameaças infundadas, criadas por seu mundo subjetivo, a elas Zózimo responde com delírios persecutórios e idéias de caráter vingativo, que o tornam irreconhecível. Esse comportamento paranóico deriva do convencimento de que tem contas a ajustar com todos, especialmente com o seu irmão Alfredo. Mas o medo que o louco provoca 惴 reação à ameaça que ele representa 惴 é também resultado do medo que ele próprio sente, conforme percebe o menino: “eram terríveis os olhos de tio Zózimo. Como se guardassem o maior ódio, o maior medo do mundo” (VFP, 101). Esse medo do louco e de seu descontrole contamina todos na casa. Consideram-no uma ameaça porque, quando se torna furioso, há o risco de ele atacar fisicamente as pessoas. A preta Milurde e a vó Naninha advertem o menino de que deve ir embora e só voltar quando o tio “melhorar”, pois não é bom ele ficar “presenciando essas coisas” (VFP, 101), o que mostra que consideram “as crianças da casa não só como perigosos receptáculos da informação mas, também, com uma natureza tão frágil que tal conhecimento poderia afetá-lo seriamente”³³. Acuado como um animal ferido, sua própria loucura lança-o numa confusão de sentimentos: ódio das pessoas e do mundo e medo de si próprio, de sua fúria incontrolável e da impotência diante de sua condição enlouquecida.

Enquanto a expectativa por sua chegada é tensa e contraditória, os momentos de crise são vividos com tristeza e medo, mas também com a certeza de que fazem parte de um ciclo, e, portanto, são passageiros: “... João sabia, vovô Tomé sabia, todos sabiam que aqueles dias ruins de tio Zózimo não duravam muito. No fim de um mês ele estaria bom. Era o que todos esperavam aflitos. E então se esquecia” (VFP, 101). Essa periodicidade destaca um caráter bem curioso na representação da loucura, daí o “antigo termo de ‘lunáticos’ dado a doentes cujas crises e respectivas remissões acompanhavam as fases da Lua”³⁴. Mas mesmo quando se relaciona a causa do surto a um fenômeno meteorológico e não social, o antropólogo Roger Bastide explica que

essa meteorologia, no fundo, já é social, pois é tomada dos mitos lunares, em particular a idéia de que a Lua (Hécate, a lua mágica) está em relação com todos os fenômenos perigosos para a sociedade humana, com os macaréus, o sangue menstrual, as crises demoníacas, e que ela marca os momentos da vida em que a desordem se introduz no mundo, em que a fêmea suja, envenena o macho, em que o louco entra no domínio misterioso do estranho. Nestas condições, pode-se perguntar se a Lua não actuará mais como lua mística do que como lua real, não sendo esta última senão o estímulo que desperta as velhas imagens mágicas³⁵.

³³ Goffman, *Estigma*, p. 64.

³⁴ Bastide, *Sociologia das doenças mentais*, p. 247.

³⁵ Id., *ibid.*

Chama a atenção a forma diferenciada como cada membro da família se comporta com o louco, a depender do estado de Zózimo e da relação de parentesco dentro do grupo familiar. A ordem familiar é “a instância imediata que efetua a divisão entre razão e loucura”³⁶ porque nela o indivíduo manifesta suas idiossincrasias e, confrontado com o seu semelhante no modo de pensar e se comportar, é reconhecido, através da diferença, como o outro, em quem essa diferença é tratada como desvio da normalidade. Não se vendo entre os mesmos como o igual, o normal, a ordem, a razão, o louco é um outro, o excêntrico por definição, que só pode ser o anormal, a desordem, a desrazão. A partir dessa constatação, na família “a lei não-escrita assume uma significação de natureza e ao mesmo tempo o homem privado recebe o estatuto de juiz, trazendo para o domínio do debate público seu diálogo cotidiano com o desatino”³⁷.

Vovô Tomé, o pai, fica transtornado com o anúncio da chegada e a presença do filho, e reage com o silêncio, a austeridade e o comedimento. Mesmo quando se fragiliza e se comove com a alegria trazida pelo filho pródigo, seu comportamento segue essa regra: “Até o secarrão do velho se emocionava, e a gente (João) suspeitava ver nos olhos de vovô Tomé uma lágrima de felicidade porque o filho que ele dizia morto voltara” (VFP, 104). Como guardião do poder, da autoridade e da razão, é ele quem se arroga o direito de tomar alguma medida de expurgo definitivo do filho louco. A imagem do pai como instância de julgamento, controle e punição é confirmada quando o comportamento do filho o leva a concluir por sua loucura e buscar o médico como elemento externo de interferência na situação, manifestando a ele sua vontade de internar o filho num hospício em São Paulo ou no Rio de Janeiro: “Às vezes me dá vontade de fazer isso, nos dias dele ruim (era a voz de vovô Tomé), mas quem é que se aproxima dele? E depois o escarcéu, o escândalo...” (VFP, 101). Esse “escândalo” ou “escarcéu” a que se refere não é apenas o que seria perpetrado pelo louco, mas o escândalo que seria a cidade tomar conhecimento do fato. Nos instantes de desespero, com o filho em surto, o pai compartilha uma espécie de culpa genética por seu enlouquecimento:

só sabia dizer meu Deus, por que ele volta? Por que ele tem de fazer tudo na minha presença? Por que tem de tentar sempre na minha casa, pra me ferir mais fundo? Por que não se mata de vez longe da minha vista, para esse sofrimento, essa sina, essa agonia acabar de vez? Que culpa tenho eu, Jesus? (VFP, 100).

Por sua vez, a mãe do louco, Vovó Naninha, clama a presença do filho e deseja retê-lo no reduto familiar, embora seja “quem mais sofria com as voltas do filho” (VFP, 98).

³⁶ Foucault, *História da loucura na Idade Clássica*, p. 443.

³⁷ Id., *ibid.*

Nos poucos momentos em que a voz de Zózimo aparece na narrativa (“mãe, pode arrumar as minhas coisas que daqui a uns dois dias vou-me embora” 惘 VFP, 117), indicia-se certa dependência e ternura no acolhimento e na proteção que o motivam a retornar sempre. Ela recorre às rezas buscando a intervenção do campo religioso, que lhe fornece conforto espiritual, na cura e na conversão do filho.

Já Alfredo relaciona-se ambigualmente com o irmão, num espaço onde coexistem a amizade e a rivalidade. A independência, a coragem e autonomia de Zózimo provocam um sentimento de competição. Por outro lado, ele não possui outros atributos que cabem a Alfredo, como a estima do pai. As ações do louco contra o irmão, no momento de desequilíbrio, são agressivas e impulsivas. O vocabulário utilizado em sua forma de expressão é calcado em termos ofensivos aos familiares. Não à toa a alusão à história bíblica dos irmãos Caim e Abel recobra o sentimento de inveja, ciúme ou disputa que os dois alimentam entre si. Fora dos momentos críticos, essa rivalidade arrefece e eles relacionam-se amistosamente, embora a coragem de desafiar a ordem e a lei paterna traga à personagem um sentimento de superioridade, mascarando sua fragilidade.

Percebe-se que a família se vê confusa e dividida quanto ao destino a ser dado ao louco, especialmente porque ele é um estorvo, alguém para quem só existe um espaço no contexto familiar quando está bem. Fora isso, é representado como um pesado fardo que vive a transtorná-la. Sua figura vem abalar os pressupostos de uma ordem familiar e social extremamente rígida. É por demais estranho e incômodo para ser aceito sem reticências³⁸, e então o relacionamento com ele é pautado pelos sentimentos de vergonha, culpa, humilhação e medo por abrigarem na família um ser diferente, fato que gera uma profunda ferida social e uma grande dor existencial.

Além do mal-estar, da perturbação do sossego e da ameaça à paz familiar, a loucura é mostrada como uma condição que rebaixa não apenas o louco, mas todos que com ele convivem. Ter um louco na família é algo indigno, que pode significar sua desvalorização social, por isso é escondido como uma mancha. O próprio preconceito, representado no texto, em se falar no assunto 惘 talvez porque dele pouco se saiba –, determina um modo de se relacionar em que as pessoas da cidade fazem uma espécie de pacto silencioso com a família, em que fingem ignorar a loucura de Zózimo ou não saber que o tio já chegou a casa. E polidamente não tratam do assunto:

³⁸ Moscovici, “Prefácio” a Jodelet, *Loucuras e representações sociais*, p. 13.

De longe, acompanhavam a aflição da família. Só conheciam o lado bom de tio Zózimo, quando depois de um mês de chegada, ele saía, e então era alegre e brincalhão, parava em cada porta para dar um dedinho de prosa com um conhecido, se demorava em longas conversas com os mais chegados... (VFP, 99).

A diferença que produz vergonha na família é aceita pelo grupo social porque a personagem manipula devidamente seu *status* de doente e está livre para ser um desviante. Ocorre a situação seguinte, descrita por Goffman como a do *desviante intragrupal*:

em vários grupos e comunidades muito unidos, há exemplos de um membro que se desvia, quer em atos, quer em atributos que possui, ou em ambos e, em conseqüência, passa a desempenhar um papel especial, tornando-se um símbolo do grupo e alguém que desempenha certas funções cômicas, ao mesmo tempo que lhe é negado o respeito que merecem outros membros maduros. Caracteristicamente esse indivíduo deixa de praticar o jogo da distância social, aproximando-se dos demais e permitindo que eles se aproximem dele. Ele é freqüentemente o centro da atenção que reúne os outros num círculo participante à sua volta, mesmo que isso o despoje do *status* de ser um participante. Ele serve como mascote para o grupo embora sendo, em alguns aspectos, classificado como um membro normal³⁹.

A inclusão intensiva de Zózimo naquele grupo é ambivalente e, para isso, a comunidade também desenvolveu estratégias de convivência com ele, solidarizando-se com a família, a fim de manter o respeito ao sigilo de sua singularidade. Mas no fundo dessa atitude subjaz um discurso ético-moralizante de que a loucura é motivo de culpa, vergonha e humilhação. Ainda que Zózimo tenha estabelecido com as pessoas da comunidade um relacionamento amistoso, as representações sociais do grupo constroem uma imagem da loucura baseada fundamentalmente na estranheza e na anormalidade. Essa estranheza é importante para impor uma rigorosa separação, uma divisão interna, familiar e social, contrapondo o louco ao não-louco. A identidade coletiva não suporta a aproximação com o louco, pois a proximidade baseada na compreensão e aceitação do outro evoca o fantasma da fusão louco-não louco⁴⁰. Isso explica por que

quando o sentimento de semelhança do outro corre o risco de conduzir a uma identificação e assimilação que o inserirão integralmente na matriz social, faz-se necessário construir e afirmar por todos os meios de expressão social a alteridade do louco, que se torna a de todos os que se sentem próximos dele. [E] assim se multiplicam as barreiras materiais e simbólicas, que só conseguem permanecer de pé porque elas se apoiam mutuamente⁴¹.

O receio dessa contaminação e do conseqüente afrouxamento das fronteiras que ocorre com a proximidade mesmo-outro leva a família a se envergonhar de ter um louco em seu grupo.

³⁹ Goffman, *Estigma*, p. 152.

⁴⁰ Jodelet, "A alteridade como produto e processo psicossocial", p. 64.

⁴¹ Id.

Em uma época de acelerado desenvolvimento científico e tecnológico, considera-se que o louco, como o animal, “pertence antes à contranatureza, a uma negatividade que ameaça a ordem e põe em perigo, por seu furor, a sabedoria positiva da natureza”. Nessa perspectiva determinista, e ao mesmo tempo ética, a loucura assume o papel de um “mecanismo patológico da natureza”, também aliado ao escândalo da animalidade⁴². Se a razão faz com que o ser humano tenha poder sobre sua natureza animal, na loucura essa se mostra indomada. Nos movimentos de incessante ir e vir da personagem, sem um propósito determinado, pode-se confundir homem e animal, principalmente quando os motivos de seu retorno à casa são explicados como os de “um bicho ferido de morte que busca a sua toca” (VFP, 100). Também no corpo de Zózimo, “mentalmente comparado [...] com um bacorinho” (VFP, 102), inscreve-se a metáfora da animalidade que desumaniza o louco. Esse rebaixamento está associado a um predomínio dos instintos, da natureza animal do homem que vem à superfície quando a perda de consciência de seus atos e de sua vontade de ação determina o aprisionamento ontológico e a supressão da faculdade do pensamento.

As comparações identificam no louco um comportamento instintivo, associando-o a perigo, ameaça, maldade, num corpo onde até seu “cheiro rançoso e enjoativo”, que parecia vir do tio e grudar no nariz (VFP, 102), indica que a cultura foi suplantada pela natureza. Mesmo quando dócil, “era como se tivesse um bicho guardado lá dentro, feito bacorinho no fundo de um saco. Via o volume do corpo se mexendo na rede, embrulhado nas varandas” (Id.). Quando agitado, é um animal feroz que amedronta o menino, uma “figura enorme, magra e cabeluda: a cara barbada, os olhos fundos cheios de estrias vermelhas”. Sufocado pelo medo, João tremia quando via o tio levantar-se da rede, “ajeitar o roupão no corpo (ele nem mesmo se vestia), ir lá dentro na privada, gritar qualquer coisa para a mãe no quarto do oratório” (Id.). E também nas palavras que mostram a fala do louco, este se dirige ao irmão de modo violento, por meio de uma comparação que mostra reações baseadas no instinto: “Tudo bem, seu cachorro! É você mesmo que eu quero pegar!” (VFP, 100).

Vô Tomé compartilha a visão do senso comum 惻隱 subjacente ao texto, mas que se mostra nas falas e ações do narrador e de outras personagens 惻隱 de que a loucura é uma fatalidade e decorre da trama do destino individual, lançando-a ainda para o campo da religiosidade, como fruto dos desígnios divinos: “Não se pode fazer nada, Dr. Alcebíades, é melhor a gente aceitar o destino, cada um com sua parte, conforme a partilha de Deus” (VFP,

⁴² Foucault, *História da loucura na Idade Clássica*, pp. 149-62.

101). Diante dessa afirmação, o médico da cidade, Dr. Alcebíades, contra-argumenta, posicionando-se, em parte, conforme a visão da ciência médica e procurando desmitificar essa associação: “Deus não tem nada a ver com isso, tentava dizer o médico, mas vendo o sofrimento na cara de seu Tomé, calava” (VFP, 101). Embora busque esclarecer o amigo e afastar o fenômeno de uma relação com a divindade, o médico também já não defende com tanto rigor a idéia de que a medicina possa solucionar o problema da loucura, no sentido de que vá corrigir um desvio.

Encarnando o médico do século XX, que vive em época de crise do cientificismo, de abalo das certezas e verdades absolutas e do surgimento do movimento antipsiquiátrico, Dr. Alcebíades extravasa o sentimento de impotência e mal-estar da medicina diante do indivíduo diferente. Sua atitude face ao problema enfraquece a crença da competência exclusiva do médico e de seu saber autoritário e ilimitado para tratar do problema da psicopatologia: ele próprio mostra seu ceticismo quando diz que “aqui a gente não tem recursos, remédio eu acho que não adianta muito” (VFP, 100). Se Nelson Werneck Sodré tem razão quando afirma que “os médicos representam, nos romances, os autores dos romances, falam por eles, dizem o que eles não podem dizer”⁴³, o que se verbaliza aqui é uma descrença no poder da medicina para dar uma solução à loucura.

Impotente diante do fenômeno e do sofrimento de seu Tomé, o médico cala-se e limita-se ao mínimo que cabe ao profissional fazer: prescreve a medicação, deixa a receita e vai embora, convicto dos retornos do filho e dos surtos. Nesse sentido, há um deslocamento da crítica à loucura para a crítica à ciência que foi criada para curar a loucura, mas que é incapaz de responder aos principais dilemas com que se depara. A superioridade do saber do médico não se restringe mais ao conhecimento científico. Ele compreende que mesmo a loucura tendo sido apropriada pela medicina como doença mental e dela se originado a psiquiatria⁴⁴, os limites da ciência ainda são precários para dar conta das idiosincrasias do fenômeno. Com isso, a representação da loucura preserva um contorno enigmático. Tanto que o sobrenatural, evocado na afirmação “tudo com ele se dava ao contrário, tio Zózimo não era como o trivial dos mortais” (VFP, 118), reforça a ligação do louco a uma esfera extraordinária, acima da essência e da ação do indivíduo.

Como referido inicialmente, no campo do tratamento mental, a década de 1970 notabiliza-se por uma intensa corrida pela criação de mais leitos psiquiátricos nos hospitais em

⁴³ Sodré, *O Naturalismo no Brasil*, p. 187.

⁴⁴ Foucault, *Doença mental e psicologia*, passim.

geral e de mais hospitais psiquiátricos no país, com a liberação de vultosas somas para o tratamento dos transtornos psíquicos⁴⁵. Por isso, o texto repercute a busca da internação como a solução privilegiada para o problema da loucura e a dificuldade de acesso às vagas nos hospícios. Assim como nos contos abordados no capítulo anterior, nesse texto também está presente uma crítica à falta de infra-estrutura do sistema de saúde brasileiro nas regiões afastadas dos centros urbanos e às dificuldades de acesso da população às instituições asilares.

Na base dessas referências ao desejo de internamento dos parentes loucos e à suposta ineficácia de medicamentos para se tratar dos distúrbios psíquicos subjaz a ideologia dos movimentos da luta antimanicomial que se iniciaram no Brasil efetivamente nos anos 1980, mas que já estavam em curso no mundo desde o início da década anterior. Com o envolvimento de representantes da comunidade médica, da classe política e da sociedade civil, esse movimento vem buscando a humanização das relações no campo psiquiátrico e de novas formas de abordagem da questão. A proposta é uma radical transformação das políticas assistenciais no formato excludente e segregacionista que elas vieram apresentando no Brasil desde meados do século XIX⁴⁶.

A narrativa de Autran Dourado, já notara Lipecki, é “não só realista, como profundamente crítica”⁴⁷. Já que, no auge do regime de exceção, não se podia manifestar abertamente sobre a situação política, rompe-se sutilmente uma fresta no tecido narrativo através da qual se podem ouvir os ecos, quase sussurros, dos fatos em curso na realidade extratextual. Pontuando as peculiaridades da vida no Brasil sob os pesados “anos de chumbo” da ditadura militar, o subtexto cria uma conexão entre a história de Zózimo e a realidade extraliterária. Entre tantos mistérios que cercam a personagem, permanecem obscuras as atividades que ela desempenha em suas errâncias pelas cidades, e fica a sugestão de seu possível envolvimento na militância esquerdista ou apenas sua adesão à causa revolucionária.

O cerceamento à liberdade de expressão e de circulação que marca o período de regime autoritário acha-se internalizado nas filigranas do texto. Quando o narrador se refere às preleções do tio sobre o “progresso” e as “transformações sociais”, sugere-se sua familiaridade com esse tipo de discurso: “E quando ele falava do progresso, das transformações sociais? Que palavreado bonito usava, parecia até um orador ou um daqueles padres missionários que de

⁴⁵ DATASUS: TABNET/ Rede hospitalar do SUS, p. 1.

⁴⁶ O modelo segregacionista materializa-se sobretudo no hospício, que, no caso brasileiro, surge inicialmente em cidades maiores: primeiro no Rio e São Paulo (em 1852), depois em Recife (1861), Salvador (1874) e Porto Alegre (1884). Cf. Cunha, *O espelho do mundo*, p. 29.

⁴⁷ Lipecki, *Autran Dourado*, p. 92.

vez em quando davam com os costados em Duas Pontes e todo mundo ia à igreja ouvir as pregações” (VFP, 106). Se as expressões “progresso” e transformações sociais” são insuficientes para se especular acerca das atividades de Zózimo, no parágrafo seguinte

(Sabe o que mais? dizia tio Zózimo. Um dia vocês ainda recebem carta minha de Moscou. Tio Alfredo baixava os olhos, alguma coisa bulia com ele, era a palavra carta ou o nome de Moscou? A gente espera tudo de tio Zózimo, pensava João. Um dia é capaz dele até virar comunista. Então a desgraça e a aventura seriam totais 惘 VFP, 106)

as palavras “comunista” e “Moscou” soam, com a carga de repulsa que representavam para os arautos do regime militar, como provocações. Naquele momento em que a personagem desafia essa lógica, sonhando em ir parar em Moscou, o narrador adverte, de modo implícito, que pior que ser louco e suicida é “virar comunista”. Àqueles que se dispusessem a enfrentar o regime autoritário e contestá-lo estava reservada a autodestruição, “a desgraça e aventura... totais”. Como num olhar de soslaio, o narrador intui, na reação desconfiada e tensa do tio conservador, a atmosfera de medo 惘 “Tio Alfredo baixava os olhos, alguma coisa bulia com ele, era a palavra carta ou o nome de Moscou?” (VFP, 106), sintomático de um desconforto, uma inquietação talvez sugerindo que conhecesse o que se passava com o irmão. A loucura apresenta aí uma dimensão política, pois o indivíduo, ao contrariar um “dever ser” (neste caso, o que “não devia ser”), constitui um desvio.

Como nos textos literários abordados no capítulo anterior, a ênfase recai novamente no relacionamento desconfortável das personagens com o louco e nos transtornos causados pelo louco aos não-loucos. O ambiente familiar é identificado como o espaço da paz e da ordem, no qual a presença do louco, “pensada como uma diferença vinda de alhures, e que assume, por natureza, a forma de uma ameaça”, vem perturbar o equilíbrio interno, a ordem, “uma composição orgânica que se trata, precisamente, de manter, por todos os meios disponíveis, num estado tão estável quanto possível”⁴⁸.

O texto de Autran Dourado traz à tona o louco que não se submete às leis do pai e rompe a estrutura coesa da família. Entretanto, apresenta um cunho conservador quando mostra o louco como incapaz de reagir àquilo que o destino reserva para ele. Embora a narrativa não contenha informações evidentes sobre a origem de sua loucura, a personagem apresenta um profundo desconforto com a idéia de se segregar na vida limitada no círculo familiar e no universo da pacata cidade interiorana. Após tantas andanças, porém, o único

⁴⁸ Landowski, *Presenças do outro*, p. 10.

caminho é a volta, desencantado e desiludido, para a casa do pai. E é curioso que o texto que se inicia com a incerteza, uma incógnita que gira em torno do fenômeno da loucura, fecha-se com uma certeza, a de que a morte é a única saída para refrear as peregrinações do desatino: “tinha-se a certeza de que aquela era a sua última partida, ele não voltaria nunca mais” (VFP, 19).

E assim sua loucura significa a impossibilidade de construção de uma autonomia. É impossível não relacioná-la ao conflito que é colocado ao indivíduo: a maturidade exige a independência psicológica, física, financeira, o andar sozinho no desamparo do mundo, o que psicologicamente pode significar a incompreensão de que esse desamparo é uma condição intrínseca do ser humano. Como um ser limitado, inacabado, ele se acha perdido, incompleto, incapaz, uma criatura sem seu criador por perto. Essa privação causa-lhe medo, pânico, desespero, loucura. Manter-se louco é assegurar a incapacidade, a dependência, a subordinação, a menoridade, o que se dá aqui com o filho Zózimo e também em *Armadilha para Lamartine*.

Armadilha para Lamartine: em nome do filho

Armadilha para Lamartine, romance de Carlos Sussekind, publicado em 1976, é saudado, em diferentes notas críticas, como obra-prima ou mesmo um clássico da literatura contemporânea⁴⁹ e cultuado por suas características singulares e insólita composição. Essa concepção acentuadamente elaborada e original começa pelo formato da obra, montada pela justaposição de dois textos de gêneros diversos, antecidos por um preâmbulo de um narrador ou organizador que, como numa moldura, antecipa: “Acham-se aqui reunidos, sob o título geral de ‘Armadilha para Lamartine’: a) ‘O Diário da Varandola-Gabinete’. [...] b) As ‘Duas Mensagens do Pavilhão dos Tranqüilos’”. Como num quebra-cabeça, a história é narrada em forma de diário, ao qual falta uma peça que complete a trama e que, embora anunciada como a parte b da obra, é entregue inicialmente ao leitor, numa inversão da ordem. De tal sorte, *Armadilha para Lamartine* é uma narrativa que se centra, mais que no próprio suceder dos acontecimentos, no processo de construção de um sentido da loucura e na luta em busca de uma lógica para o aparente caos instalado na vida e na escrita de Espártaco M. Exige-se, assim, para que se tenha acesso à estrutura profunda da obra, uma aplicação à captura e

⁴⁹ Ver, nesse sentido, Jabor, “Pai e filho dão chave para labirinto brasileiro” apud Pinto, “Fusão, apagamento, assimetria e representação em *Armadilha para Lamartine* de Carlos & Carlos Sussekind”; Perrone-Moysés, “As armadilhas de Sussekind”; César, *Escritos no Rio*; e Pellegrino, “Armadilha para o leitor”.

ordenação de impressões suscitadas pelas falas, pelas preocupações latentes e pelo comportamento das personagens, pelas lacunas e silêncios captados no texto ou mesmo pelas insistências do narrador.

A obra trata, em sua primeira parte 惘 “Duas Mensagens do Pavilhão dos Tranqüilos” –, dos acontecimentos no interior do Sanatório Três Cruzes no período em que o jovem Lamartine ali esteve internado. Camuflado sob a autoria de Ricardinho, aquele que Espártaco elegeu como o informante extra-oficial do que se passava no local, Lamartine informa, em dois relatos, sobre o interior do sanatório e os acontecimentos dos quais toma parte quando ali internado, descreve os outros internos, a equipe médica e as impressões do local. A segunda parte, o “Diário da Varandola-Gabinete”, traz a narrativa do pai, Espártaco M. 惘 ou seria o mesmo Lamartine, fingindo escrever as páginas do diário do pai, recebidas telepaticamente? O texto do diário inicia-se com o narrador registrando o sentimento de tristeza, culpa e impotência por ver o filho Lamartine abandonando a casa, em busca de “mais liberdade”, e procurando se erguer diante do sentimento de ruptura em sua rígida organização familiar. Percorre o processo de enlouquecimento de Lamartine, desde que se instala em uma república, juntamente com amigos, e culmina quando, de volta ao lar, sofre um surto psicótico e é internado no sanatório. A narrativa finda com seu retorno à casa, ao deixar o local de tratamento. Nesse diário, Espártaco M. registra, nos mínimos detalhes e com um desejo exaustivo de rigor e exatidão, todos os acontecimentos de seu cotidiano: os pesadelos envolvendo o tema da morte, uma crônica hipocondria, os abortos da filha, as crises hormonais e as prisões de ventre da mulher, bem como as mínimas ocorrências do dia-a-dia. Em sua obsessão por colocar “tudo nos eixos”, pretende ordenar seu pensamento e a vida conforme ordena a escrita, escravizando-se ao registro dos mínimos atos corriqueiros, tanto quanto dos grandes acontecimentos da cena política e econômica nacional e internacional nos anos de 1954 e 1955, os quais constituem o pano de fundo da história narrada.

Talvez as “Duas Mensagens do Pavilhão dos Tranqüilos” possam ser consideradas o alicerce do romance, tomado como a perspectiva do louco acerca de sua experiência, e, assim, o diário viria explicá-las. Por isso, seu conhecimento seria imprescindível à narrativa contida no diário. Ou porque o diário, gênero utilizado aqui como estratégia narrativa, seria um desdobramento dos relatos de Lamartine. Aparentemente as mensagens completam o diário do pai⁵⁰, como se fossem duas versões autônomas e autênticas de um mesmo fato que dilacera

⁵⁰ O autor de *Armadilha para Lamartine*, que traz na capa a autoria de Carlos & Carlos Sussekind, teria se inspirado nos diários reais do pai, de quase trinta mil páginas, para escrever o romance. O pai, Carlos

aquela organização familiar. Só que essa justaposição dos textos, entrelaçados por uma relação desconcertante entre as duas partes, ultrapassa a idéia de complementaridade, para se inscrever como uma criativa experiência ou solução estético-narrativa.

Ainda que na parte inicial da obra se possa considerar que o louco tome a palavra para falar de sua vivência no sanatório e de sua situação de “doente mental”, é necessário relembra os propósitos de se mapearem, nestes três primeiros capítulos, as representações que se fazem do louco enquanto o outro da razão ou da normalidade. Nesse sentido, em que pese o já referido movimento de oscilação e alternância razão-loucura em Lamartine e no narrador, interessa aqui como é construída e mostrada a personagem rotulada 10 no meio familiar, social e médico 10 como louca, mais que o processo de fusão das duas personalidades, e, conseqüentemente, das duas escritas, ainda que seja esta a chave de leitura da obra. Para fins desta análise, o elemento personagem é considerado especialmente a partir do que o narrador do diário diz e como diz acerca de Lamartine, muito embora se suponha como um desequilíbrio ou uma anormalidade a razão hipertrofiada de Espártaco M. Mas é importante também considerar, num segundo momento, o que o louco diz a respeito de sua experiência radical, conquanto o narrador seleciona e traz para a superfície textual alguns textos produzidos pela personagem e que servem, segundo ele, para testemunhar o estado psíquico alterado do filho. Tal atitude expressa a visão de como o narrador gostaria que a imagem do louco fosse construída conforme sua figuração nessa narrativa.

Lamartine é, no momento da narração, o jovem que, na emblemática idade de 21 anos, estuda filosofia e é bolsista. Ainda cumpre, pelo serviço militar, um estágio na Marinha de Guerra, após o que deterá o posto de segundo-tenente da Reserva. Além disso, trabalha na pesquisa e redação de verbetes para a criação de uma enciclopédia do Instituto de Documentação. A despeito de sua ocupação com tantas atividades, o rapaz passa as noites em claro a refletir e escrever seus textos; segundo o pai, “sem limites, sem família, sem ‘república’, sem ninguém” (AL⁵¹, 148). Escreve poesia e cria textos de ficção. Aspira a tornar-se, profissionalmente, redator de jornal. Pertencente a uma família de classe média, de origem burguesa, sua personalidade é moldada por experiências artísticas e intelectuais. Aprecia música clássica, desenha e toca piano, além de revelar uma erudição adquirida sobretudo pelas

Sussekind de Mendonça, jurista, já havia falecido na época da publicação. O autor admite, em entrevistas, ter se apropriado de textos do diário do pai para a elaboração do romance.

⁵¹ As referências à obra *Armadilha para Lamartine* serão indicadas pela sigla AL, seguida do número de página da citação.

leituras filosóficas e literárias. Também sua família apresenta esse pendor para a atividade intelectual: o pai e a irmã Anita escrevem crônicas; o pai é autor de um livro sobre a influência da prática esportiva sobre a saúde dos jovens; e a mãe é leitora curiosa e assídua. É uma família cujos interesses 惘 cinema, teatro, jornais, livros, revistas 惘 caracterizam, na época referida no texto, uma elite letrada. Como a irmã Anita e Abelardo, o marido dela, Lamartine vive com os pais, num mesmo apartamento, na zona sul do Rio de Janeiro, no bairro do Leme. No ambiente familiar, Lamartine faz questão de estar em total isolamento. A vida interior que busca impõe uma reclusão e um completo mergulho na esfera da subjetividade. Quando o encontro com o outro é inevitável, como na mesa de refeições, ele se mantém distante: “Lamartine não fala sobre nenhum [assunto]. Aborrecimento? Complexo de superioridade?” (AL, 148), indaga o narrador-pai.

Assim como ocorre no livro de Autran Dourado, a loucura apresenta-se aqui como uma condição que abala o núcleo familiar e exige a completa reconfiguração da rotina doméstica: o pai muda os horários de trabalho a fim de reservar um tempo para as visitas ao sanatório, encontros com médicos, parentes e amigos, e também para ficar em casa fazendo companhia à esposa; e a mãe dedica a maior parte de seu tempo às visitas, prepara agradinhos para levar ao filho ou lê avidamente livros que falam sobre o tema da loucura, em busca de compreender o problema. Além disso, a loucura traz à família um intenso desgaste emocional advindo dos contrastes extremos com que os sentimentos e reações se sucedem, do drama do internamento, das despesas financeiras e da vergonha em se tornar o alvo das atenções de familiares e amigos diante de uma situação representada como humilhante. De qualquer modo, a loucura envolve o grupo familiar em um momento de cuidado, período descrito como de um intenso desolamento e verdadeiro “martírio” para a família, especialmente para os pais. E o sofrimento se intensifica quando são necessárias forças para suprir, de carinho e assistência, o “doente” “em sofrimento”.

Mas tanto o louco desestabiliza o grupo familiar, quanto pode equilibrá-lo, figurando como “o depositário das maiores tensões e atenções”⁵². Todavia reafirma-se aqui a necessidade do grupo de se proteger do risco que a assimilação desse outro representa para sua identidade. Daí a necessidade de “transformar o processo de diferenciação em processo de exclusão”⁵³, que se mostra eficaz com a metáfora no tratamento que o narrador dá à personagem louca, nomeando-a como “o ausente”, expressão que dimensiona sua invisibilidade

⁵² Bassitt, “Doença mental e terapia familiar”, p. 132.

⁵³ Jodelet, “A alteridade como produto e processo psicossocial”, p. 63.

física no romance. Nas ações narradas, quase não se percebe a presença física de Lamartine, que não se coloca frente a frente com o pai. Ele entra e sai da casa, passa as noites escrevendo e dele só se ouvem as batidas na máquina. A clivagem na representação fragmentada corpo/alma não considera o louco como um ser humano em sua inteireza. Semelhante ao que acontece com a personagem de Zózimo, no texto de Autran Dourado, quando é tirado de circulação nos momentos de surto, também Lamartine é representado como uma ausência, o que pode ser igualmente observado nos contos analisados no capítulo anterior.

Sua representação raramente o mostra em ação, tanto que crítico Fábio Bertolazzo Pinto observa que “não há quase nenhum indício ‘físico’ de sua existência, apenas a presença, cada vez mais eloqüente, de sua subjetividade fragmentada”⁵⁴. Sintomático disso, e coerente em sua loucura, é a confissão dele ao pai de que está se tornando transparente e, à irmã, de que está invisível. Envolto nos delírios, ele é abstraído da esfera do real e do espaço textual, além de sua retirada de cena com o internamento; e tudo é adiado para quando ele “voltar à vida” (AL, 271), ou seja, a loucura é apresentada não como pregara Foucault, um estágio que antecede à morte⁵⁵, mas a própria morte, o que nega sua existência social na condição de louco.

Advindo do enlouquecimento do filho, outro fato novo no palco familiar que chama a atenção do narrador e o constrange é o assédio das visitas que afluem à casa e gera tumulto na vida em família, além do desgaste provocado pela curiosidade e insistência obsessiva em se falar de Lamartine com aquela “febre policial”. Nessa instância de convivência social, o conhecimento, os juízos e opiniões efetua a imediata comparação entre indivíduos, baseando-se em critérios de comportamento e linguagem, e, a partir daí, o destoante é julgado, acusado e punido por sua diferença, que desde então passa a ser construída negativamente, reduzindo o indivíduo ao *outro*, ao *não-ser*, ao *nada*, ante os olhos do *mesmo* da razão hegemônica. Essas verdades pré-estabelecidas e as crenças do senso comum sobre o fenômeno, rerepresentadas literariamente, confirmam a concepção já percebida no capítulo anterior de que

o olhar sobre a loucura e, inclusive, o olhar da loucura, bem como o discurso sobre a loucura e o discurso do louco, conjugaram-se com uma ambiência na qual se selou, com consideráveis conseqüências, o destino dos insanos: incapazes,

⁵⁴ Pinto, “Fusão, apagamento, assimetria e representação em Armadilha para Lamartine de Carlos & Carlos Sussekind”, p. 112.

⁵⁵ Foucault, *História da loucura na Idade Clássica*, p. 183.

irracionais, estranhos, improdutivos, indóceis, alienados, excessivos, afetados, passionais, perigosos, degenerados, bizarros, inconvenientes, imprevisíveis⁵⁶.

Nas representações sociais que se agregam à construção da personagem, o louco é sempre referido como um ser à parte, o qual deve ser curado para se “restabelecer o equilíbrio perturbado do grupo”⁵⁷. O controle dos comportamentos anti-sociais constitui uma necessidade indispensável da coletividade e baseia-se na distinção binária que prevê as categorias *louco* e *não-louco* como “produtos de sistemas culturais de classificação cujo objetivo é a criação da ordem”⁵⁸ e, diríamos também, sua manutenção. Justifica-se, por isso, a busca da família, a qualquer custo, pela internação como forma de abordagem e tratamento rumo à cura 岡 “restabelecimento total” 岡 do filho, eliminando a transgressão que a loucura representa. Nas falas de visitas, parentes e amigos que passam a freqüentar a casa, o tema da loucura constitui o mote principal das conversas. As generalizações dessas conversas sintetizam um conhecimento em que “imagens, mitos, valores, significados, em suma, representações sociais”⁵⁹ prevalecem no imaginário popular como conceitos arraigados que privilegiam a lógica manicomial, ou seja, a lógica da exclusão. As personagens relatam histórias de enlouquecimento similares à de Lamartine, a cura como o desfecho desejável para os casos apreciados e o sucesso das aplicações dos eletrochoques como terapêutica mais avançada de tratamento.

A divergência entre pai, comunista e ateu, e filho, liberal e místico, soa a Espártaco como um “desvio ideológico”, o que sente autorizá-lo a, de modo intolerante, julgar Lamartine como “envenenado” ou “intoxicado” pela religiosidade. De todo modo, a insistência do pai em atribuir a situação do filho a seu fervor religioso é uma forma de deslocar do ponto central a causa da loucura de Lamartine, uma vez que, sendo ateu, ele próprio confessa que, para ele, religião “sempre foi doença, um sintoma de desequilíbrio mental” (AL, 260). A religião perturba Lamartine a ponto de este buscar conversar com o pai sobre suas preocupações existenciais e “coisas do ‘além-túmulo’”. Já o pai atribui sua rebeldia às idéias contidas em livros como o diário do novelista simbolista francês Leon Blay (*Le Mendiant Ingrat*), profundamente envolvido com o catolicismo romano.

⁵⁶ Ribeiro, “Loucura, cidadania e subjetividade”, p. 99.

⁵⁷ Bastide, *Sociologia das doenças mentais*, p. 232.

⁵⁸ Woodward, “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”, p. 47.

⁵⁹ Moscovici, *Representações sociais*, p. 23.

Diferentes vozes poderiam compor a imagem que os familiares e amigos constroem acerca do estado de Lamartine, mas o foco narrativo obscurece a visão que se teria do posicionamento das demais personagens. Com isso, o auge da crise de Lamartine é mostrado apenas sob a perspectiva do pai, numa linguagem que lembra a forma de um relatório:

Conseguindo sair sem que eu o visse, foi para a praia (não aqui defronte, mas no Posto 1, junto à Pedra do Leme) e lá, depois de ficar inteiramente nu 惘 quando foi censurado pelos que estavam na praia (entre 8:00 e 8:30 da manhã) com bolas de areia molhada jogadas à distância 惘 atirou-se n'água. Da água foi retirado pela Radiopatrulha e levado para a Delegacia do Segundo Distrito Policial. Daí é que telefonaram para cá, avisando. [...] 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. [...] Já, então, entre gracejos e entonações sérias, repetindo que “havia morrido”, que estava felicíssimo, que isso “não lhe custara nada” e que “poderia proporcionar o mesmo a todos”, passou a seu lado, no sofá da varanda. Tinha a expressão aparvalhada. Tomei-lhe as mãos entre as minhas. Ficou me dizendo: “Papai! Eu não sabia que custava tão pouco morrer! Eu nem senti! E hei de fazer com que todos vocês venham comigo! Eu posso isso porque sou o Cristo!” (AL, 222-3).

Ao contracenar com o louco, o narrador reconhece em seu filho um outro, um “psicopata inteiramente desligado da realidade”. Enxerga nele apenas alguém com uma expressão “que nunca sairá de nossas retinas enquanto vivermos, expressão abobalhada, profundamente abatida e triste, com um sorriso estúpido indescritível” (AL, 222), com o qual não mais se identifica. O sentido das palavras de Lamartine, naturalmente, escapa-lhe. Ele é apresentado como um estranho, cuja diferença pessoal o desvaloriza perante a valorização do *mesmo*. A partir de então, ele aparece na narração como presença negativa; como alguém cuja loucura é vista segundo os indícios externos da crise. Como pai, o único sentimento que se permite demonstrar é o de comisseração com seu estado psicológico fragilizado, referindo-se a ele como “o pobre do meu filho”. Essa piedade condensa o sentimento de exclusão, pois, daí em diante, Lamartine vai figurar como um elemento fora do jogo familiar. Observa-se, por parte dos familiares, a reação imediata de rejeição à crise, interessando apenas que o louco seja controlado, contido, seja com o uso de medicamentos, pílula, injeções e a vinda imediata do psiquiatra, autoridade competente para interferir na situação e dominá-la.

Espártaco não consegue ver no filho alguém que está passando por uma experiência traumática. É incapaz de enxergá-lo como uma pessoa dotada de necessidades, sentimentos, individualidade; por isso o reduz às suas projeções e idealizações e atribui as ações exaltadas à sua rebeldia juvenil, vendo em Lamartine apenas um “filho que deixou a casa, rebelado contra os pais” (AL, 92). Menospreza as ações do filho julgando-as “peraltices” ou

“especulações de uma mente que não tem coisa melhor em que se ocupar” (AL, 208), infantilizando-o e negando-se a enxergar um processo de fragmentação de sua subjetividade. Percebe então superficialmente o problema e refere-se à loucura do filho como apenas o “levar muito longe o ‘direito de ser livre’” (Id.). Nesse sentido, a loucura é vista como o castigo, expiação e cabe ao filho a culpa por seu estado psíquico e pelos transtornos causados à família. Conhecedor da personalidade do filho, Espártaco percebe que o médico atribui à loucura o modo de ser intransigente de Lamartine. Dr. Phillips justifica como insanidade sua personalidade arredia, sua auto-suficiência, diluindo seus traços de personalidade no nebuloso quadro etiológico da loucura e gerando a desconfiança do pai.

Quando Lamartine, já na república, sai em viagem pela Marinha, Espártaco o qualifica no diminutivo, como um “complicado rapazinho de branco que se foi daqui, de boné cambaio, de sapatos sujos (por mais que ela [a mãe] os limpe) e de alma acinzentada pelos mais desconstruídos pensamentos, deste mundo e do outro...” (AL, 99). “Insolente” e “orgulhoso” são alguns dos adjetivos que o pai usa para julgar o filho. Além disso, avalia-o severamente e com desconfiança: “Lamartine se tranca no quarto para fazer o relatório com que pensa conservar a bolsa de filosofia na CAPES. Duvido muito de que o consiga. Não será fazendo as coisas assim, atropeladamente, à última hora, que ele corresponderá à confiança dos que o beneficiaram” (AL, 94). No entanto, a bolsa é mantida, confirmando que o julgamento do pai naquele momento não procedia.

Além de evitar conflitos decorrentes do extremo distanciamento e embate com relação às idéias e posições ideológicas, políticas e religiosas do pai, o filho busca no afastamento de casa, indo viver em uma república estudantil, a preservação de sua individualidade e a construção de uma identidade diferenciada. Demonstrando formar uma personalidade, gostos e opiniões próprios, o que Espártaco não aceita tranquilamente, Lamartine também deseja encontrar um espaço onde possa viver de acordo com suas próprias regras e hábitos, passar as noites em claro escrevendo à máquina, ou receber tantos amigos.

Espártaco registra o desgosto por ver o filho dispensando os desvelos maternos, numa prova de que prescinde da tutela em sua vida. As discussões com a mãe levam o pai a cogitar que ele esteja possuído por um “espírito mau”. O descontrole financeiro do filho promove a suspeita de que a república esteja dilapidando-o, e parte de sua ruína psicológica o pai atribui às perdas que sofreu com a república: roupas, dinheiro, namorada. De fato, o fracasso nos estudos e, mais tarde, a perda da bolsa são manifestações do transtorno de Lamartine, que caminha, progressivamente, para a derrocada psicológica. O desejo de reter o

filho e a idealização de uma vida familiar compartilhada manifestam-se ante o anúncio de Cléo de que o noivado fora rompido: “Tantos sonhos eu pus nesse sonho, nesse projeto de ver o Lamartine casado, conosco, realizando ao nosso lado o que ao nosso lado idealizara e construía pouco a pouco” (AL, 173). Lamartine fica dividido entre a casa do pai e a república, num constante movimento de vaivém. E o constante retorno, bem como a permanência de Lamartine em casa trazem grande conforto ao pai que, assim como ocorre em *Autran Dourado*, retoma a parábola bíblica para associá-la à volta do filho: “Quanta alegria me dá a ‘recuperação’ deste filho, que eu e Emília julgávamos perdido para o nosso amor!” (Id.). Lamartine é mencionado como o filho pródigo, aquele que retorna continuamente a casa depois de um período de distanciamento, sem conseguir construir sua autonomia. Desfeita a república, Lamartine ainda busca um outro pequeno apartamento onde morar, no que a mãe se propõe a ajudá-lo.

Embora a personagem esteja tão próxima, afetivamente, do narrador, evidencia-se um distanciamento advindo da recusa, de ambos os lados, em se aceitar em sua diferença de crenças e pensamentos. Mas como no diário é o pai que detém a palavra, ele detém também o poder de apresentar o filho sob seu ângulo de visão. Por isso, percebe-se que a interioridade da personagem é mostrada apenas quando se tem como objetivo julgar suas ações, provar sua alteração de personalidade ou justificar as idéias pré-estabelecidas do pai acerca do filho. Com isso, a representação de sua subjetividade fragmentada presta-se a incriminá-lo e culpabilizá-lo. E assim, o filho é mostrado de modo alienado, vivendo mergulhado num tempo outro (“Todo ele está vivendo no futuro” AL, 122), num espaço distante (“Oxalá que alguma coisa o chame à realidade, de uma vez para sempre” 卍Id.).

Enquanto o pai reprova a separação do filho julgando-a uma “palhaçada”, a mãe faz-se de forte e resistente e estimula essa busca por independência e liberdade. Diferente do que ocorre com o pai, o relacionamento de Emília com Lamartine se dá de forma mais objetiva e racional, com ela procurando prover suas necessidades materiais e físicas, nos cuidados com a roupa, alimentação e saúde, considerando a importância de o rapaz “desentupir a mente” por meio da escrita, que lhe toma as noites em claro. Lamartine, por sua vez, reclama das censuras da mãe. Também como em “As voltas do filho pródigo”, a mãe é apresentada como quem “está sofrendo muito, e caladinha, com a ausência de Lamartine” (AL, 99), ou seja, mantém a resignação, a serenidade, a paciência e a passividade. Além disso, na visão enciumada do pai, a mãe “não se contenta de lhe cumprir à risca as ordens, mas lhe adivinha os pensamentos” (AL, 187). Com isso, ele expressa a cumplicidade entre os dois e a proteção comumente atribuída

ao papel da mãe. Já a irmã demonstra certa indiferença pelo problema do irmão, cujo julgamento registra-se apenas como a opinião de Anita de que “o irmão não está bem” (AL, 206).

Contra-pondo-se a essa visão do pai e do próprio Lamartine, a noiva Cléo defende a idéia de que ele nunca esteve doente. Ela quer fazer ver ao pai que o filho se move num “círculo mágico” e sugere que seus sintomas são a resposta à crise interior que está vivenciando; ou seja, suas reações são, como linguagem do subconsciente, a forma de manifestar o conflito psíquico. Nesse sentido, “a loucura é uma maneira de conhecer, outro modo de exploração empírica dos mundos tanto “interior” como “exterior”⁶⁰. Sua compreensão do problema é tal que chega a se identificar com ele e compartilhar a alteridade da loucura: “Somos, os dois, autênticos poços de complicações, cada qual mais que o outro” (AL, 161).

A auto-imagem do louco só pode ser dada por suas próprias palavras, e poucas vezes essas são registradas no diário em discurso direto. Mas quando sua fala expõe sua subjetividade, nota-se que Lamartine não se vê como doente ou interdito: assimila a loucura como a vivência de uma significativa experiência místico-espiritual, estético-literária e humana. Em sua visão, o louco é aquele que se entregou desmesuradamente às abstrações e reflexões a ponto de não mais ser capaz de distinguir entre o plano das idéias e o da realidade (o das “relações afetivas” e o “das obrigações profissionais”). Assim também se desliga fisicamente do mundo material, arrebatado por uma luz que o faz sentir sem ponto de referência no mundo, solto e livre. A loucura é apresentada pela personagem louca como uma experiência extra-sensorial, sinônimo de lucidez, iluminação espiritual:

Anita reproduz uma conversa que teve com Lamartine, ontem:

L.: 惘 Digamos que eu estivesse me tornando transparente. Incrível, mas que fosse verdade.

A.: -?

L.: 惘 Você não notaria a diferença, é claro. Ninguém aqui em casa. Nem os amigos. Vocês têm de mim uma imagem já feita e consolidada, que há de persistir mesmo depois de eu me haver tornado inteiramente invisível.

No fim, Lamartine citou o exemplo das estrelas:

惘 São distâncias tão grandes! Uma estrela desaparece e a gente leva milhões de anos para perceber. Tudo por culpa das distâncias tão grandes (AL, 206).

⁶⁰ Cooper, *A linguagem da loucura*, p. 153.

Quando o narrador reproduz, em discurso direto, a fala e a opinião de Lamartine sobre a cena de nudez na praia⁶¹, este se revela consciente do fato e justifica-o como algo que “tinha de fazer”, indiciando uma compulsão que chega a diverti-lo quando relata o ocorrido. Assim, evidenciando uma interpretação diferenciada a respeito da realidade, o louco se espanta:

◻ Mas que descalabro foi esse? Não houve descalabro nenhum! Tudo o que eu fiz, mesmo na praia, sabia o que estava fazendo. Fiz porque tinha de fazer. Mas não se preocupe: não repetirei ◻ uma vez bastou!

[...]

◻ Na praia houve até um detalhe que vocês não devem ter sabido e que foi gozadíssimo. No meio dos que se aproximaram de mim, quando estava nu, veio um guri de três para quatro anos trazendo na mão um calçãozinho (o dele) para que eu vestisse! (AL, 264).

Ao discutir com parentes e amigos as questões políticas, ideológicas, religiosas e artísticas de seu tempo, o louco é mostrado agindo acaloradamente, perdendo o equilíbrio emocional e mostrando-se intransigente e ríspido quando as idéias dos debatedores destoam das dele. Incomoda ao pai o fato de o filho não ser como ele próprio, que se mantém no mais absoluto controle de suas reações:

Meu filho perde as estribeiras. Chama-nos a mim e ao Abelardo, de ‘comunistas de meia-tigela’ que só fazemos ‘insultar sem convencer’ e outras tantas amabilidades. Confesso que me esqueci do compromisso assumido comigo mesmo de não discutir esses assuntos em casa. Principalmente, havendo na mesa uma católica, como a Cléo. Acho, entretanto, que meu filho se excedeu. E os seus excessos já se estão tornando intoleráveis [...] (AL, 74).

Chega a exaltar-se e descontrolar-se de tal modo que a agressão verbal é iminente: “o Lamartine fez desencadear toda sua raiva” (AL, 82) e “fez mais: na sua exaltação, chegou a agredi-lo [o tio Danton] fisicamente, com o dedo em riste, ora à altura do rosto, ora contra a barriga, várias vezes atingida” (AL, 82). A partir daí, numa ferrenha defesa de suas idéias, a personagem posiciona-se, em relação à arte e à vida, de modo exacerbado. No campo artístico, é o entusiasmo pelo pintor holandês que preocupa o pai: “o Lamartine exagerava o apreço a Van Gogh pelas lutas que este travara, lutas que não permitiam tratar a sua arte como mera impostura para impressionar burgueses, como Danton dizia da arte moderna em geral” (Id.).

⁶¹ Inspirando-se em uma cena a que assiste no filme *Noites de circo* (13º. filme do cineasta Ingmar Bergman, produzido em 1953), Lamartine vai para a praia e se desnuda, como a atriz que foge da perseguição do palhaço e se despe diante do acampamento de homens do exército. Depois de levado a uma delegacia, ele é acolhido em casa de sua tia Lúcia, onde se dão os delírios em que se afirma ser Cristo, estar morto e viver em outra dimensão.

Nesse sentido, em plena segunda fase do movimento modernista no Brasil, discutem-se, no texto, por meio das posições antagônicas das personagens, as questões de valor, estética e movimentos artísticos. Ao lado dos exaltados debates acerca de conceitos vanguardistas sobre arte, Lamartine é arrebatado pelas idéias religiosas, que o pai rotula como “confusões mentais” e fanatismo religioso.

O processo de enlouquecimento, do qual o diário pretende ser uma reconstrução, é representado como um fenômeno que gradualmente solapa o jovem e sua família. São pensamentos e formas de expressão transgressoras, bem como ações que violam as normas de conduta socialmente desejáveis para um indivíduo adulto. De início, o pai registra um comportamento anormal de Lamartine que vai, aos poucos, se tornando comum, pensamentos recorrentes e ações incompatíveis com as normas de conduta social, seja na linguagem, nos pensamentos e nas ações representadas. O desequilíbrio que acomete o filho se inicia a partir de um julgamento dele próprio, que percebe e manifesta primeiramente ao pai que não está bem. Na segunda vez que o pai menciona as queixas de Lamartine, faz isso num tom de cólera e reprimenda: “o que enraivece é vir dizer depois que está doente e impossibilitado de fazer qualquer trabalho sério! Mude de vida primeiro, que essa que está levando é comprovadamente errada e nociva, para depois pensar em tratamento de possíveis moléstias que nenhum médico consegue identificar” (AL, 128). Lamartine manifesta ao pai o desejo de lhe contar sobre as visões que estaria tendo e se entusiasma quando começa a falar delas, mas se desencoraja, entre arrependido e amedrontado, “como se tivesse medo de comprometer-se” (AL, 250). A vontade de falar e o medo de ver sua palavra desacreditada com a confirmação de que se trata mesmo de “um doido” caracterizam a personagem como insegura e ressabiada.

Os primeiros sinais de seu desequilíbrio são evidenciados na descrição de peripécias físicas. O corpo enlouquecido age a serviço da mente alienada e reage aos comandos dela, buscando sensações inusitadas, incomuns e que representam desafios a diversas leis. Um desses desafios é à lei da gravidade, com um estranho malabarismo registrado nestas palavras –

(E, na sala de livros, encontro o Lamartine a exercitar-se numa estranha ginástica: o corpo verdadeiramente petrificado, equilibrava-se sobre um ponto cuja realidade parecia ser apenas geométrica 卍 a porçãozinha infinitésima da nádega que tocava o braço de uma das poltronas (difícil até dizer se estava sentado ou deitado sobre essa porçãozinha infinitésima); 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.

É uma proeza que só deve ser possível pelo estado de magreza anormal em que ele se encontra. Na poltrona ao lado, outro espetáculo de “moto-perpétuo” se realizava como uma espécie de acompanhamento: o mesmo equilíbrio precário e instável tinha sido provocado num álbum de discos de 78 rotações, o ballet Orfeu de Stravinski, com quatro discos, aberto de modo que, sobre o eixo formado pela lombada, o álbum oscilava, ora para o lado dos dois primeiros discos, ora para o lado dos dois últimos! (岡AL, 210) –,

que dão conta de um equilíbrio diferenciado, “precário e instável”, existente no desequilíbrio, segundo o julgamento do pai. O narrador continua relatando que, ao dar por sua presença, o filho “se levantou, com uma fisionomia radiante que há muito não lhe via e disse-me, beijando-me: (岡) Nunca me senti tão bem! Como tudo está claro no meu espírito! Que maravilha!” (Id.). Enquanto os familiares salientam o mal-estar de Lamartine, este julga exatamente o contrário. Nesse sentido, o louco entende sua própria crise como um estado de transe, uma percepção alterada, mas privilegiada da realidade, à qual os seres comuns não têm acesso. E o narrador abala-se:

Fiquei impressionado. Pedi que ele viesse comunicar à Emília, na cama, aquela alegria tão rara. Ele o fez, cobrindo-a de beijos. E continuou a rir e a falar as mesmas coisas. Quis saber que dia era. Verdadeiramente outro. E o que mais o preocupava era saber se poderia ser efeito dos remédios que vem tomando. Não acreditava. Não podia acreditar (Id.).

Lamartine vem, paulatinamente, dando sinais de um comportamento desviante, de indiferença às normas sociais.

A dificuldade de se concentrar no trabalho intelectual indicia um mal-estar psicológico que se materializa na incapacidade de ajustar sua produção às normas exigidas no trabalho de classificação dos verbetes para o Instituto de Documentação. A transgressão de Lamartine às normas padronizadas (“a classificação dos verbetes que vem fazendo é chamada de ‘classificação dele’, não do Instituto” (岡AL, 208) remete à transgressão que a loucura significa em relação à vida rigorosamente organizada pela lógica racional do pai.

A loucura apresenta-se como produto do intenso embate entre indivíduo e sociedade, conflito esse que se coloca na realidade anterior à obra e nela se representa. Isso tanto se verifica no desajuste da personagem aos espaços socialmente constituídos, quanto na sua movimentação contínua pelos espaços ficcionais. Os espaços interiores e fechados, como a casa e o sanatório, representam as primeiras instâncias de identificação e constituição do louco, enquanto nos exteriores e abertos ele se expõe inevitavelmente e se confirma a diferença, selando-a como objeto de percepção de outrem. Nestes últimos, as atitudes que delimitam o auge de uma crise instalada meses antes, e que culmina com as transgressões mais visíveis, que

são o escândalo moral da nudez e a fala delirante, põem o louco em evidência: “seu perfil se destaca sobre o espaço exterior, e o relacionamento que o define entrega-o totalmente, através do jogo das comparações objetivas, ao olhar do sujeito razoável”⁶².

Assim como Zózimo, de “As voltas do filho pródigo”, que, após muitas andanças, constantemente regressa ao ambiente familiar, também Lamartine afasta-se de casa em busca de um espaço próprio mas retorna sempre que necessita de um local mais tranqüilo para realizar os estudos e a escrita de seus textos. Mesmo que mostre ao pai seu desejo de superar as coisas do passado, os constantes retornos à casa sinalizam a dificuldade de adaptação à república e denunciam a não realização de sua travessia do estágio de dependência para a maturidade, evidenciando o despreparo do filho para se assumir enquanto sujeito de sua vida. Para ele, a casa paterna continua sendo no mundo insensível o aconchego do seu ser frágil, além do que, a angústia dos pais o constrange a ponto de sentir-se instado a recompensá-los por sua ingratidão, prometendo-lhes ser “o mesmo filho de antes e até melhor” (AL, 57). Por isso mesmo, o romance que se abre com o jovem saindo de casa, termina com seu enlouquecimento e retorno, num movimento circular.

A república, que se apresenta como um ambiente promissor, que traria a independência e a liberdade, não significa, no entanto, mudança de vida ou de casa. Metaforizada como lugar de passagem, ela toma o sentido de um importante espaço mediador na estrutura romanesca, não como um objetivo a ser alcançado pela personagem, mas por propor o movimento em busca da constituição da autonomia, ou seja, a travessia de um mundo já conquistado e conhecido para uma iniciação no mundo adulto. A experiência se frustra devido ao processo de parasitismo que o pai exerce sobre ele, no qual “não consome apenas as forças do filho, mas o seu direito de existir”, relação em que “o pai é ao mesmo tempo o juiz e o acusador” e “o pecado de que acusa o filho parece uma espécie de pecado original”⁶³. Essas palavras de Walter Benjamin sobre as relações entre pais e filhos nos romances de Franz Kafka, aplicam-se igualmente à relação entre Lamartine e Espártaco, e acabam explicitadas pelo filho em sua escrita literária, nos trechos em que, por meio de metáforas, dirige-se ao pai.

Se o sanatório enclausura Lamartine como um cativo, afigurando-se como lugar de abandono, estigma e exclusão, não aprisiona sua imaginação e criatividade. Lamartine não se isola ou se deprime. Nos hospícios, a ociosidade costuma ser uma das formas de o indivíduo passar a maior parte do dia, podendo levá-lo a reconhecer o seu tempo e a sua existência como

⁶² Foucault, *História da loucura na Idade Clássica*, p. 183.

⁶³ Benjamin, *A modernidade e os modernos*, pp. 79-80.

inúteis. Lamartine, contudo, entrega-se a atividades culturais e artísticas para amenizar o ambiente desolado e sombrio e imprimir-lhe características mais vivas e humanas, entretendo os companheiros com os solos de assobio, a narrativa do diário e outras formas amenas de passar os dias. Pela dedicação ao piano, o cultivo de novas amizades, a escrita de poemas, do jornalzinho e de um romance, Lamartine encontra modos de se ajustar à sua nova situação, superando seus aspectos negativos. Tal qual Zózimo, nos momentos de encantamento, Lamartine desperta no hospício grande interesse em torno de sua figura carismática, representado como alguém que chegou para trazer alegria. Mas é principalmente a escrita que lhe ocupa o tempo livre e, assim como o pai, usa a literatura como forma de manter a lucidez.

O caráter ambivalente retorna no espaço aberto e público das ruas, praças e da praia, que podem figurar como lugar de libertação, de desnudamento, onde o indivíduo encontra a liberdade de circulação e expressão, espaço que “existe em função da pluralidade humana, [...] espaço que se sustenta em função da diversidade humana”⁶⁴. Mas, por outro lado, “porque Outros existem” e “é necessário a cada um explicar-se, prestar contas, agir na luz clara da visibilidade pública”⁶⁵, o espaço público é a instância em que a vigilância e o confronto de comportamentos pode reafirmar, de maneira decisiva, a intolerância e a punição ao excêntrico. Assim, quando a personagem, num movimento simbólico de libertação, desnuda-se na praia, ela extrapola o tolerado socialmente, e a violação da ordem pública exige a interferência da polícia. Na Delegacia, é entregue aos parentes, que a encaminham ao hospício. Antes do internamento, ele é acolhido em casa de sua tia Lúcia, onde se dão os delírios em que se afirma ser Cristo, estar morto e vivendo em outra dimensão. Mas o desnudamento do corpo em público é o que comprova, perante o pai, o delírio da “mente doentia” de “um psicopata absolutamente desligado da realidade” (AL, 222).

A partir do internamento, nos três meses que o pai vivencia como um período de muita dor, tortura e sofrimento, as páginas do diário do pai passam a registrar menos acontecimentos nacionais e mundiais no plano histórico, econômico e político, para centrar-se na vida familiar e nos percalços agora enfrentados. Em relação à situação vivida pela personagem, o narrador caracteriza como “fase difícil”, “de responsabilidade diminuída”, embora necessária à “reconstrução da personalidade”. Afora isso, julga serem as “longas horas vazias [passadas] no cativeiro” um desperdício de tempo produtivo. Já a saída de Lamartine do sanatório é comemorada pelo narrador como a libertação, “os últimos dias na prisão”,

⁶⁴ Jovchelovitch, “Vivendo a vida com os outros”, p. 70.

⁶⁵ Ibid.

denunciando o caráter segregatório do local. Mesmo que o narrador tente passar uma imagem menos negativa, afirmando que Lamartine está resignado com o regime do internamento, é traído ao reproduzir as palavras da personagem, que se auto-representa como “saturado”, “chateado”, “nervosíssimo”, “cheio”, “ultrasaturado” ao ficar retido nesse espaço e ser submetido aos eletrochoques, designados como “selvageria” e aos quais reage de forma violenta, “a murros” (AL, 284).

Desde então, o internamento é a forma de rejeição que o grupo familiar adota, visando descompensar Lamartine e, portanto, “expulsá-lo do meio familiar”⁶⁶. Da família partem as primeiras ações de rejeição à pessoa do louco, pois, sem sua participação e antes mesmo de ser ouvida, é proscrita como indesejada e banida do meio familiar. Ainda que se alegue o afastamento como condição essencial para o “tratamento”, este constitui uma atenuação do castigo. O internamento serve para traçar o limite, isso desde o decorrer do século XVIII, segundo Foucault⁶⁷, a partir do qual o escândalo se torna aceitável. Mas, ao mesmo tempo, a consciência burguesa tem no escândalo um instrumento de exercício de sua soberania, pois “ela não é somente juiz, mas ao mesmo tempo, e por si mesma, castigo”⁶⁸. Ela assume o direito de instruir, julgar, tornar público e manifestar de modo evidente, de acordo com seus próprios olhos, uma falta que será punida.

Consoante com o espírito repressor reinante no contexto extraliterário da época de publicação da obra, Espártaco julga que a loucura é o preço que Lamartine está pagando pela absoluta liberdade de pensamento e expressão. Embora reconheça o temor dos médicos de que os choques lhe tirem a memória e modifiquem sua personalidade, acredita que o tratamento com a aplicação dos eletrochoques pode, de fato, recuperar Lamartine, pois vem alterar, de modo controlado, sua personalidade, no sentido de reorientar suas idéias e crenças.

Durante toda sua temporada no sanatório, Lamartine se vê obrigado a se ajustar a essa nova realidade, utilizando mecanismos de adaptação⁶⁹: força uma crise aguda para ser submetido ao tratamento e logo encaminhado ao Pavilhão dos Tranqüilos; substitui o romance potencial com sua colega de sanatório Inês por uma obra de ficção; reage agressivamente ao eletrochoque; aceita momentaneamente a internação, mas se envolve em atividades de lazer;

⁶⁶ Bassitt, “A família e a doença mental”, p. 134.

⁶⁷ Foucault, op. cit., p. 443.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ De acordo com Goffman, o interno precisa adaptar-se a um sistema de privilégios e aos processos de mortificação nas instituições totais, como é o caso do sanatório de loucos. Para isso, utilizar-se-á de diferentes táticas individuais de “adaptação”. Ver em *Manicômios, prisões e conventos*, pp. 58-66.

entre outras manifestações que certamente facilitam sua adesão. Reage espantado, mas se mostra consciente de que recebe uma aplicação irrestrita dos calmantes: “Poxa! Como vocês me doparam!” Quanto à sua loucura e a de Inês, Lamartine posiciona-se de forma incrédula, argumentando, num viés antipsiquiátrico: “[Inês] 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!” (AL, 281).

Desde que se inicia o processo de enlouquecimento, Lamartine sinaliza para o cerne do problema, dando pistas a Espártaco sobre suas alterações de espírito. A princípio, por meio de seu relatório em linguagem documental –

No dia 7 de junho de 1955 às 4 horas da tarde Lamartine o Filho saturado de leituras e sentindo-se cada vez menos capaz de assumir qualquer papel na vida quer no plano das relações afetivas quer no das obrigações profissionais voltou-se para o mar azul que se descortina da janela na varanda da sala e seguindo-o até onde estava acostumado a supor que fossem os seus limites com o céu deixou de perceber tais limites não porque o horizonte se mostrasse enevoadado nem porque houvesse ali excesso ou falta de luz mas porque de repente Lamartine o Filho tornara-se para sempre insensível à noção mesma de horizontes

Nasceu do seu espanto frente a essa perda queira Deus irreparável de um ponto de referência no mundo a breve exclamação que muitas horas depois trouxe ao conhecimento de Espártaco o Pai

solicitando-lhe fosse perpetuada no Diário da Varandola-Gabinete em testemunho do seu arrebatamento

Esta a exclamação

CLARA LUZ QUE SE ACENDE SEM ADEUS NEM CARINHO (AL, 188) –

no qual o tom solene do discurso e a ausência de pontuação tentam marcar uma desnormalização da linguagem. Em seguida, os bilhetes ou “Notas” e as cartas que Espártaco cola em seu diário, como testemunho de seu desajuste, acabam por propiciar ao louco espaço e voz no interior da narrativa. Lamartine tenta firmar, a partir disso, uma comunicação literária com o pai, o qual reconhece ser essa a única esfera que ainda possibilita um diálogo entre eles:

Imagino que ele me esteja querendo dar uma prova da sua recuperação. Terá escolhido fazê-lo no terreno literário, porque o gosto pela literatura ainda é a grande afinidade que possuímos, talvez mesmo a única que sobrou da destruição paulatina de tudo o que nos unia desde a sua infância (AL, 287).

No entanto, não se efetiva uma troca entre pai e filho, pois “com problemas de comunicação, ele [o louco] nos revela nossos próprios problemas comunicativos, visto que não

conseguimos entendê-lo nem lhe responder”⁷⁰. Não se abrindo a essa compreensão, Espártaco prefere atribuir as produções do filho ao fanatismo religioso, insuflado pelo movimento religioso católico, o “tufão eucarístico”, que se alastrava à época no Brasil, o que lhe é cômodo por não suscitar maiores indagações. Até mesmo as leituras de Lamartine o pai utiliza para justificar a origem de seu drama, já que os textos perturbadores de Nietzsche 惘 assegura Espártaco 惘 estão na base de todas as modificações comportamentais do jovem.

No diário, a data de 27 de junho de 1955 registra a fatalidade da “transformação radical” operada na condição psicológica de Lamartine. Por volta da página 210, quando a loucura se infiltra cabalmente no enredo e ganha força no diário a ponto de se tornar o evento central, palavras e expressões como “efusão”, “euforia” e “muito excitado” dão a medida de como o pai caracteriza a alteração no comportamento do filho. Por sua vez, os termos “sobressalto”, “contrariado”, “apreensivo”, “agoniadíssimo” consignam o estado de espírito alterado do pai em relação à mudança de Lamartine. Como escape para a personagem, a loucura gestada durante longo tempo irrompe como uma resposta às intensas pressões de seu conflito psicológico, produto das contradições entre a atitude de subserviência ao pensamento paterno e o brusco desligamento desse convívio e dependência, relação que o ajudava a se manter integrado ao mundo.

Com o aparecimento das crises, ou como parte delas, Lamartine entrega-se à escrita de poemas e revelações, a ponto de cogitar a saída do emprego no Instituto de Documentação, vendo-se “em condições de escrever ‘grandes coisas’ e haveria de ter graça que se fosse escravizar às ‘fichinhas’ dos verbetes” (*AL*, 214). Aos olhos do pai, a incansável e enigmática escrita de Lamartine deve ter uma função catártica e só se justificaria se proporcionasse, além do prazer que o jovem confessa, o “alívio de algum complexo” (*Id.*). A escrita comparece então como espaço de acolhimento e estetização da reação de desespero e fuga a uma realidade que se deseja eliminar. Portanto, loucura e escrita configuram-se como espaços preferenciais de manifestação de subjetividade e saída para os embates existenciais. Nesse sentido, a loucura está na base do processo criativo: ela se desencadeia provocando a criação; uma criação necessária, urgente, que se deflagra junto com a crise, iluminando sua consciência e dizendo o indizível. Com a aproximação da criação poética às “formas sublimadas dessa mesma loucura que têm a maior relação com o sublime do ponto de vista

⁷⁰ Vincent, “O corpo e o enigma sexual”, p. 329.

estético”⁷¹, Lamartine toca as fronteiras da linguagem/não-linguagem e razão/desrazão. Em contraposição à atitude normalizadora da escrita do pai, ele traz para o texto a expressão de seu deslumbramento, ousando relacionar a sua loucura com uma forma nova e mais clara de conhecer, pensar e criar.

A loucura de Lamartine culmina com uma intensa produção literária, lembrando o mito platônico da “loucura poética” ou “divina”, que provém dos deuses e toca os verdadeiros artistas⁷². Mas aqui ela brota de sua tensão e libertação psíquica que, analogamente ao seu desnudamento físico na praia, pode se observar também pelo desnudamento em seus textos, os quais, na opinião de Wander Melo Miranda, possuem “um aspecto desvelador [...], que se opõem ao texto camuflador de Espártaco”⁷³. Em meio às incursões pelos vários gêneros, elege a poesia como forma de exteriorizar seus embates psíquicos, talvez porque, com o uso de sua linguagem simbólica e desautomatizada, torna-se possível revelar uma realidade íntima de difícil expressão. Sua loucura não o cala; incita-o a discorrer, de maneira alegórica, sobre as imagens com que se depara em suas “revelações religiosas”, “sob o encantamento do círculo mágico” (AL, 239). Como os poemas de Lamartine emergem nos momentos de crise, e, “para não perder o fio da inspiração” (Id.), ele tenta recuperar os produtos de seus delírios através de um aparente diálogo entre o inconsciente e a porção íntegra de seu consciente. Quanto à qualidade dessa produção literária, o pai julga os versos de boa qualidade musical, porém de conteúdo desordenado, onde se misturam coisas diversas. Admite, todavia, que contém idéias “erradas, erradíssimas mas coerentes com tudo o que ele tem lido e pensado de uns tempos para cá” (AL, 217), reconhecendo um outro sentido e uma lógica diversa na loucura do filho.

A voz do louco emerge nos poemas que tratam de seu “calvário”, por meio de metáforas que dão conta de seu profundo dilaceramento e a dificuldade de se constituir sujeito, livrando-se daquele que se compraz em monitorar-lhe o pensamento e os movimentos, e se desagasalhando da proteção paterna. Se os registros no diário do pai ficam na superfície dos fatos, relatando o corriqueiro e o banal, os poemas de Lamartine vão ao âmago do problema, sugerindo que “a sanidade, por outro lado, está mais intimamente relacionada com a loucura e encontra-se nos antípodas da normalidade”⁷⁴. É a mensagem do louco que racionaliza o problema da dependência, do vínculo, que o rigor e os limites da razão paterna não são

⁷¹ David-Ménard, *A loucura na razão pura*, p. 153.

⁷² Id., pp.159-63.

⁷³ Miranda, “O texto como produção: *Bolor e Armadilha para Lamartine*”, p. 188.

⁷⁴ Cooper, op. cit., p. 160.

capazes de alcançar. Nos poemas de Lamartine, sua problemática existencial se dilui em imagens e símbolos da linguagem poética, desvelando um latente conflito de identidade. A linguagem transgressora de códigos gramaticais, sem pontuação, plena de repetições, de imagens trágicas e sobrenaturais, denuncia, em conteúdo e forma, uma situação interior tumultuada, uma instabilidade de sentimentos. A ambigüidade de atitudes que remete à ambigüidade lingüística mostra o espírito de seu autor, alternado entre percepções simultâneas de imagens reais e delirantes. Mais que comunicar um estado de tensão, seus escritos visam deslocar a perspectiva racionalista do pai e propor uma revisão de seus conceitos sobre a arte e a vida.

Dos “versos que jorram aos borbotões” (AL, 239), Espártaco extrai o “Queixa-se o demônio (vestido de anjo): o amor lhe é incompreensível” (AL, 239-40), diante do qual a consciência de Lamartine desperta para seu próprio desatino, ao perceber o semblante perplexo de Albino, o amigo incumbido de anotar os versos. Nesse poema, o filho descreve seu estado íntimo como uma intensa luta interior da aparência contra a realidade, e toma a palavra poética para denunciar seu sentimento de humilhação diante do mundo. Pelo uso de imagens religiosas, o eu poético refere a si próprio como o Cristo 卍 aquele que é crucificado para a salvação dos outros –, denunciando sua situação de vítima no grupo familiar. Isso justifica o uso reiterado de elementos como cruz, cravos e sangue, ligados ao sacrifício de Cristo, para aludir ao seu drama íntimo e cotidiano, e que nada tem de sobrenatural. Apresentando-se sob a forma de um misticismo religioso, o conteúdo das imagens delirantes evidencia o apego de Lamartine às imagens do catolicismo e desloca para esse campo a problemática vivida na esfera real.

Embora tenha escolhido um gênero canônico para compor seus poemas 卍 o das baladas 卍 Lamartine o faz dentro de uma ampla liberdade estrutural, utilizando-se de versos livres e estrofes irregulares. Esse gênero possui um ritmo cuja acentuada musicalidade é criada pela linguagem repetitiva. Ao elegê-la como forma de construir seus poemas, Lamartine aproxima seu modo de expressão da “fala monótona do esquizofrênico e do paranóico, numa verbalização que é o não-limite entre literatura e não-literatura, razão e sandice”⁷⁵. Das baladas tradicionais, ele conserva o tom melancólico⁷⁶, característica que reflete seu estado de espírito. Esse efeito, ele obtém por meio de recursos estilísticos como os paralelismos (Da terra nascem as raízes / fogo de amor e perdão / nascem e crescem na terra/

⁷⁵ Sant’Ana, “A escrita do louco e a loucura da escrita”, p. 150.

⁷⁶ Ver as características das baladas tradicionais em Tavares, *Teoria literária*, pp. 281-2.

fogo de amor e perdão 惘“Balada do cego vizinho”, *AL*, 219); as repetições de vocábulos (As águas que levantam a Terra, irresistíveis / e o espírito de Deus levado por cima das águas / balança que pesa e balança suavemente / suavemente oscila em seu eterno equilíbrio (“Balada do crucificado” 惘*AL*, 217-8); e as aliteraões, já que, reiterando os fonemas nasais, cria-se, no ambiente poético, o clima de tristeza (de humilhaões ando cheio / e não me tenho queixado / o rosto sangrando de dores / e não me vês espantado / os cravos se enterram nas mãos e não me sinto apertado (“Queixa-se o demônio...” 惘*AL*, 239-40).

Na “Balada do crucificado”, primeiro dos poemas apresentados, o tema da morte e do renascimento é invocado não como estados que se sucedem naturalmente. A imagem do Menino Jesus é permutada, transgressivamente, pela do deus grego Dionisos, que simboliza a ruptura de todos os recalques e repressões⁷⁷. A referência ao mesmo deus aparece novamente em outra criação de Lamartine, o projeto da peça teatral, “A Barca de Dionisos” (*AL*, 226). Dessa forma, o filho tenta libertar-se de qualquer limite ou sujeição, sinalizando para o pai que “ao lado de Apolo, deus da ordem, há espaço para Dionísio 惘 não apenas na vida comum mas também na utopia”⁷⁸. Essa busca de independência lança-o desprotegido no “oceano aberto”, que é o próprio mundo, onde esse “náufrago em frágil jangada” salva-se pela loucura, que representa o “brincar com as vagas” e o “descer aos abismos”. Da mesma forma que a princípio não cede espaço para a palavra do filho, Espártaco confessa não penetrar no sentido daquele “mistifório incompreensível” (*AL*, 217), a que prefere reduzir os poemas. Atribuindo valor maior à sua musicalidade, o pai reconhece neles alguma qualidade, preferindo, no entanto, ignorar sua mensagem.

Na “Balada do cego vizinho”, poema escolhido pelo pai “ao acaso” para ser anexado no diário (*AL*, 218-9), uma mensagem mais clara e direta em terceira pessoa queixa-se da insensibilidade (“as flores infestam as narinas”) do cego vizinho, que, “doido de inveja e aflição”, acaba por destruir o vizinho, que é sua própria criação. Um enredo que invoca diretamente o conflito psíquico vivido pelo jovem, com toda a ambigüidade que transpira.

Na “Balada da suave cavalgada” (*AL*, 240-1), Lamartine abandona o motivo religioso e invoca para si um cavalo bravio, em contraposição ao de sua noiva, que deve ser manso e “dócil até o fim”. Nessa cavalgada, ele manifesta a dualidade em que se move, preocupado em se libertar dos limites da certeza (“onde o Não encontra o Sim”) mas, ao mesmo tempo, manter-se firme ao lado da amada, ou seja, da vida terrena e segura traçada

⁷⁷ Chevalier e Gheerbrant, *Dicionário de símbolos*, pp. 340-1.

⁷⁸ Coelho Neto, *Arte e utopia*, p. 161.

pelo pai para o grupo familiar. Procura, na visão da namorada Cléo, equilibrar milagrosamente os extremos, objetivo frustrado para pai e filho.

Leitor de obras literárias e filosóficas e apreciador de todas as artes, Lamartine não produz aleatoriamente. Com sua escrita transgressora, ele tenta adequar conteúdo e forma literária a um protesto contra seu estado de sujeição, estremecendo os princípios estéticos das obras que o pai consome habitualmente. Sua linguagem poética aproxima-se de uma aparente incomunicabilidade da escrita do louco, propondo a decifração de signos que possibilitam a construção do significado dentro do texto e do contexto 卍 a palavra literária convergindo para a palavra sem sentido da loucura. Aquilo que pode ser considerado insano no texto de Lamartine constitui-se recurso literário, relacionando-se à lógica interna da narrativa e ao contexto em que os poemas são produzidos.

Tal como Lamartine, que descarrega seu espírito perturbado na escrita dos poemas, o pai também não pára de escrever. Sem delírios a registrar, a faceta neurótica da personalidade de Espártaco M. o impele a produzir compulsivamente, numa escrita ininterrupta e repetitiva. Um texto que não se desnormaliza, como a escrita literária do filho, reflete o pai se resguardando das margens, do incerto, do obscuro, nessa razão extremada que se justapõe na fronteira com a loucura. Procurando demarcar com firmeza os limites de seu comportamento, ele não se sente livre para registrar o que não seja obra da razão; mas à medida que Lamartine se desequilibra, a escrita vai assumindo, da mesma forma, a angústia paterna e se desestabiliza, juntamente com sua segurança.

Curiosamente, Espártaco M. busca nos poemas do filho altos valores literários (AL, 215), sem reduzi-los a meros produtos dos arroubos de sua crise. Embora os saiba mergulhados na loucura, não encontra neles o sentido que Lamartine lhes deseja imprimir; preocupando-se, principalmente, com seus aspectos estéticos. Também Lamartine não reduz sua criação poética a um produto da crise interior, uma vez que, externando uma visão megalômana e presunçosa, pretende-a “como ‘a melhor coisa que já se havia feito nos últimos anos’, pois era a ‘reabilitação de Nietzsche’ com escalas por Van Gogh e outros” (AL, 215). Ainda que insuficiente para reproduzir o vivido, a palavra constitui uma tentativa de aproximar-se, com engenho e técnicas estilísticas, das sensações da crise a uma imagem estético-verbal dessa crise, trazendo à tona a subjetividade exacerbada.

Assim como no capítulo anterior, aqui também se observa a ambigüidade e a dupla inclinação narrativa em relação à representação do louco enquanto categoria de um grupo marginalizado. De um lado, a voz do louco é silenciada pela voz hegemônica da razão,

representada pela dicção paterna e o texto do diário. Não há lugar para a alteridade na fala dominadora, autoritária do pai, desejosa de controlar os mínimos aspectos da vida, do acaso e da loucura que transborda do próprio existir humano. Persiste a denúncia e o desvelamento de como a representação do louco pela voz hegemônica, excludente e preconceituosa da razão exclui a diferença. Um misto de desejo de dominar o pensamento e os movimentos do filho e a mágoa por não conseguir esse objetivo produzem em Espártaco uma sensação de impotência, a qual ele nega pela defesa incólume da regularidade, da objetividade e da racionalidade.

De outro lado, *Armadilha para Lamartine* apresenta, por dois aspectos, um caráter libertador em relação à alteridade do louco. Primeiramente, na parte inicial da obra, em que o louco fala de si e sua experiência no sanatório, há uma recusa ao estereótipo do louco como a pessoa incapaz, passiva, perigosa, de existência clivada em corpo e alma pela patologização de seu ser. Ao contrário, o louco conduz o processo de tratamento articulando uma ação a fim de enganar os médicos, provocando uma crise aguda e acelerando sua derrocada, para ser submetido ao tratamento e ser transferido mais rapidamente para o Pavilhão dos Tranqüilos. Ali ele empreende ações que permitem controlar, a seu favor, a passagem do tempo no sanatório. Um segundo aspecto prende-se à escuta da subjetividade do louco no espaço consagrado da literatura como instância de reflexão sobre a riqueza da convivência com a diversidade humana. Na ânsia de registrar, com rigor, a verdade, o texto do pai abre-se para a escrita de Lamartine, criando, de alguma forma, um espaço para a alteridade e a auto-representação.

A personagem louca fala na obra por meio de uma produção literária que busca reconstruir sua crise interior. Nesse aspecto, o modo de construção da personagem apresenta uma direção emancipatória, uma vez que acolhe no corpo textual o espaço, a voz e o ponto de vista do louco sobre sua situação de objeto do discurso e do olhar de outrem. Proporciona ao leitor uma maior aproximação da alteridade, levando-o a conhecer seu modo de ser e suas motivações interiores. Na produção frenética das baladas 卅 três de um só jorro, especialmente as de caráter religioso, que são transcritas nas páginas do diário –, a fala de Lamartine constitui-se como transgressora por construir, a partir da criação literária, um sentido para sua loucura. Quando a fala delirante se apodera do espaço textual, denuncia um jogo de doce e pérfida dominação e submissão e aponta para a causa do enlouquecimento.

De modo ainda mais significativo, as criações literárias de Lamartine representam um espaço privilegiado de manifestação do louco no interior da narrativa, criando cenas para sua voz e fazendo-o falar, permitindo que ele se expresse na obra como uma identidade

diferenciada, livre do estigma e da exclusão a que se vê condenado. Também se abre um diálogo acerca da situação do louco na sociedade e de seu potencial criativo, com o qual se possibilita o resgate de sua subjetividade e sua comunicação com o Outro. Valorizando-se sua criatividade por meio da expressão artística, torna-se possível resgatar a identidade e o espaço daqueles que a sociedade, ignorando ou cerceando, rejeita e condena ao abandono.

O espaço textual do romance mostra-se como arena de um embate acirrado entre duas subjetividades, com a voz paterna, hiper-racional, autoritária, dominadora, asfixiante, buscando sobrepor-se à do filho desequilibrado, enquanto a voz da loucura penetra altissonante no texto, arvorando para si a prevalência sobre a razão. Tanto em “As voltas do filho pródigo” quanto em *Armadilha para Lamartine*, a idéia de culpa lastreada na história do enlouquecimento e no imbricamento pai-filho percorre as páginas do texto, apontando no filho a insuficiência em alcançar as exigências paternas e até familiares. O louco afigura-se, então, como uma pessoa que ficou aquém do que se esperava ela atingir⁷⁹, conforme nos faz ver Goffman. Essas representações não mostram, a princípio, o louco como um tipo social, mas alguém que, pela excessiva proximidade, não deveria ser considerado um dessemelhante. Isso equivale dizer que a loucura aparece humanizada – uma experiência humana vivida pelo filho em um romance e pelo tio, em outro –, já que se apresenta primeiramente a personagem e seu histórico de vida, para então se acompanhar seu processo de enlouquecimento. No entanto, com o desenrolar das ações, e a representação do processo de enlouquecimento, as personagens passam a ser, mais que o filho e o tio, o indivíduo louco, aquele outro destituído dos laços afetivos, dominados por uma essência animalesca, estranha, indesejada e ameaçadora, que o discurso médico, num gesto autoritário, toma para si como objeto de conhecimento e sobre o qual manifestará e exercerá seu poder.

A loucura de Lamartine, semelhante ao que a morte de Zózimo instaura na obra de Autran Dourado, traz o sentido de libertação de uma prisão psicológica e ao mesmo tempo de refúgio, irrompendo como uma forma de denunciar uma impossibilidade de desligar-se da vontade e do poder paterno e de se constituir sujeito. Nos dois casos, a loucura resulta de uma busca de independência, de liberdade, de construção de uma trajetória própria. Isso remete ao espírito da década de 1970, época de publicação das duas obras, seja em nível individual, familiar, social e nacional. Entretanto, quando se busca uma vinculação da loucura

⁷⁹ Goffman, *Estigma*, p. 17.

representada às condições de produção das obras, a irracionalidade pode ser percebida sob diferentes dimensões.

Se um determinado padrão da sociedade é transgredido, o olhar coletivo recai sobre o transgressor, carregando-se de desconfiança ou mesmo pressupondo a desrazão. Mas a loucura reverte essa posição quando atua com a função de crítica a um sistema que a nega e rejeita, mas cuja lógica, por seu turno, repercute a irracionalidade de seu conteúdo extraliterário. Nesse sentido, a crise familiar que o pai registra no diário encontra-se amplificada nas transformações sociais e históricas por que passa o país. Num período de esgarçamento da ordem patriarcal e de luta da juventude por sua emancipação, a personagem louca é quem denuncia, transgredindo a ordem e a “normalidade”, os efeitos nefastos de uma relação de culpa, dominação e submissão sobre a constituição da personalidade do filho. Em outra vertente, a loucura também pode funcionar como uma alegoria política, como nos faz ver Eloésio Paulo dos Reis, formalizando a encruzilhada histórica “de uma sociedade entre a modernização e o tradicionalismo autoritário”⁸⁰, de uma sociedade dilacerada naquele momento histórico pela supressão dos direitos políticos e de cidadania.

Nas filigranas dos textos de Autran Dourado e de Sussekind, reflete-se o descompasso característico do Estado brasileiro entre a ideologia de modernização econômica e o atraso imposto pelo conservadorismo e autoritarismo do modelo político ditatorial. Ao expor a precariedade das políticas públicas de saúde dificultando o atendimento de Zózimo ou as queixas de Espártaco acerca dos altos custos do internamento de Lamartine, o texto literário põe a claro a exploração econômica da loucura na relação entre a vertiginosa expansão do sistema de assistência psiquiátrica e a busca gananciosa de lucros pelos empresários do setor hospitalar. Já o protesto do louco contra a terapêutica dos eletrochoques e dos tratamentos medicamentosos importados pela medicina brasileira como os últimos avanços da ciência moderna formaliza uma crítica contundente ao progresso brasileiro calcado na imitação de modelos estrangeiros. Há ainda a reação às arbitrariedades cometidas em nome do tratamento médico reforçando uma lógica de exclusão que se conjuga com a “selvageria”, a barbárie denunciada nas práticas autoritárias do saber da ciência.

Por tudo isso, concordando com Bortolazzo Pinto, *Armadilha para Lamartine* pode ser lido como

⁸⁰ Reis, *Literatura e loucura*, pp. 180.

um manifesto contra toda forma arbitrária de controle, seja ele exercido de forma explícita ou aparentemente desinteressada. O que o torna um texto relevante não só à época em que foi escrito, publicado e pouco lido, mas, em nossos dias, a todos aqueles que se sintam capazes de viver, via literatura, a experiência transformadora de questionamento dos próprios valores⁸¹.

Enfim, é a mesma insatisfação advinda da vivência em um contexto opressor e o desejo de ampliação dos horizontes pessoais que levam também os quixotescos Mayer Guinzburg/Capitão Birobidjan e Geraldo Viramundo a mergulharem numa loucura que sai do espaço individual e familiar rumo à luta social, como se verá, respectivamente, em *O exército de um homem só* e *O grande mentecapto*.

⁸¹ Pinto, “Autoritarismo e patrulhamento”, p. 106.

CAPÍTULO III

IDEOLOGIAS E REPRESENTAÇÕES: VISIONÁRIOS DA UTOPIA

Nessas suas vãs andanças
levava um saco cheio de esperanças
e de sonhos atrevidos
e um montão de apelidos
pra quem quisesse xingar.

Carlos Drummond de Andrade

Nos dois capítulos anteriores, as personagens loucas acham-se envolvidas por suas comunidades e famílias, ainda que a representação evidencie um pseudo-acolhimento que termina por excluir o diferente e não garante o sentimento de pertença do louco a seu grupo familiar e social. Neste terceiro capítulo, a atenção se direciona para narrativas cujas personagens representam homens sonhadores e defensores arraigados de suas visões de mundo e ideologias, os quais são percebidos como loucos, perambulantes, visionários de um mundo que a ideologia vigente prefere acreditar que seja utópico.

Mayer Guinzbug/Capitão Birobidjan e Geraldo Viramundo 冏 protagonistas dos romances *O exército de um homem só* (1973), de Moacyr Scliar, e *O grande mentecapto* (1979), de Fernando Sabino, respectivamente 冏 encarnam anti-heróis lutadores por causas humanistas. Eles possuem a capacidade quixotesca de seguir acreditando que podem mudar o mundo, ainda que a realidade lhes mostre sempre o oposto. E nisso localizam-se sua poeticidade e heroísmo, no que consiste, por outro lado, sua insanidade.

Os dois romances narram, de forma biográfica, a história de vida das personagens, concentrando-se em sua maturidade e apresentando muitos pontos comuns, entre eles o de que ambas são representadas em permanente loucura, a qual consiste num modo próprio de ser e de estar no mundo. Mais que personagens de caráter denso, portadoras de um profundo lastro psicológico ou que configurem um pretenso retrato, elas se mostram como construções discursivas através das quais se critica a sociedade e se denunciam os desatinos da ordem

política e social, já que “a loucura não se encontra ‘numa’ pessoa, porém num sistema de relacionamentos”¹.

Como bem lembra Antonio Candido, “a natureza da personagem é uma estrutura limitada, obtida não pela admissão caótica de um sem número de elementos, mas pela escolha de alguns elementos organizados segundo uma certa lógica de composição, que cria a ilusão do ilimitado”². E essa escolha se baseia no projeto desses autores, que utilizam o espaço do texto para falar da loucura como recusa a uma realidade adversa, ainda mais quando se considera que os autores publicam suas obras mergulhados no contexto opressor do período pós-golpe militar de 1964.

Dada a proximidade de surgimento das duas obras abordadas neste capítulo e as analisadas no capítulo anterior, têm-se para ambas o mesmo chão histórico, embora a loucura das personagens agora apresente um fundo acentuadamente ideológico³. Num contexto turbulento e opressor marcado pela repressão política, dominado por uma retórica nacionalista do progresso a qualquer custo, os auspícios de uma nova sociedade e o desejo de liberdade e justiça social que modulam a constituição das personagens podem facilmente confundir-se com doença mental. Nessas obras que, de alguma forma, absorvem o mal estar de uma época de censura acirrada a todas as formas de reflexão, de independência de pensamento e de expressão artística, a solução ficcional dada aos dois protagonistas é a desilusão, o fracasso, a frustração, a morte. Colimando texto literário e real extraficcional, as narrativas não oferecem saída digna para aqueles dois grandes loucos.

A belicosidade intrínseca à palavra exército e a grandeza humana e interior do louco Viramundo, invocadas nos títulos dessas obras, advém de suas histórias impregnadas de resistência e que transpiram uma forte tensão. Construindo-se sob o fogo cruzado da ditadura, em meio à repressão e aos atos institucionais, essa é uma presença inquestionável nelas, embora não seja explicitamente tratada nas duas obras e elas não se restrinjam, todavia, a tal preocupação. Como as obras que circulavam nesse período precisavam se ancorar, criativamente, em imagens as mais originais para disfarçar a fala denotativa e comprometedora, não estaria fora de propósito uma leitura delas sob essa perspectiva. No período do milagre econômico e da militarização do governo, os autores nem sempre localizam seus enredos exatamente naquele tempo e/ou espaço históricos. Mas o regime de força se insinua nos

¹ Cooper, *Psiquiatria e antipsiquiatria*, p. 47.

² Candido, “A personagem do romance”, p. 60.

³ Malard, “O mentecapto e um homem só”, *passim*.

desejos de transformação social de Mayer Guinzburg e na ação ideológica do Capitão Birobidjan, que deixa a Rússia às vésperas da revolução de 1917, quando seu povo, cansado da miséria e opressão, tentava criar para si um espaço de sobrevivência. Num período em que os militantes de esquerda eram presos, torturados, assassinados ou exilados do Brasil, o dissidente sonhador podia circular livremente nas páginas de Scliar e de Sabino, camuflado sob o rótulo de louco.

A personagem do Capitão Birobidjan é construída alegoricamente, como uma caricatura do jovem revolucionário dos anos 1970, cegado pela crença intransigente em sua opção ideológica revolucionária, exprimindo, de forma cômica, um conflito essencial da sociedade da época. Além disso, se as condições socioculturais são determinantes no processo de enlouquecimento⁴, a loucura de Mayer contextualiza-se no grande surto de imigração para o Brasil no início do século, e pode ser relacionada à utopia judaico-cristã da terra prometida. Também o louco Viramundo faz emergir frustrações, desencontros, insatisfações que remetem a uma realidade sócio-histórica em crise. Em sua contraconduta e sua contralinguagem, a personagem sugere inquietações impregnadas, para além da obra literária, no espírito da época, e tornam cada vez mais irracional a sobrevivência na sociedade contemporânea, pautada por desigualdades sociais e econômicas, numa competição perversa. Contudo, também a imagem do Brasil desse período de autoritarismo está viva nas andanças de Geraldo Viramundo e nos acontecimentos que remetem ao contexto do golpe militar, sejam a rebelião ou as manifestações públicas que ele lidera, como aquela que tem lugar em frente ao emblemático Palácio da Liberdade, sejam as referências constantes à violência das “forças de segurança”. Não encontrando seu lugar na ordem social, os dois protagonistas se alienam da realidade que não aceitam e onde também não são aceitos.

Antes de se constituir desvio moral ou ausência de razão, a loucura representa um modo humanizado de ver a sociedade e seu destino. Também a loucura atua como denúncia da irracionalidade em que consiste a própria condição humana, do homem atirado ao universo, preso apenas às relações sociais, geralmente cunhadas na maldade, na ambição, nas injustiças, na barbárie. O ajuste forçoso a esse mundo percebido pelas personagens como indesejado torna-as céticas, desiludidas, desalentadas em relação ao destino da sociedade, do ser humano e de si próprias. Sua pureza e bondade confundem-se com loucura numa sociedade e época dominadas pela brutalidade e violência.

⁴ Whitaker, “Cultura e doença mental”, p. 179.

O exército de um homem só: o quixote de uma nova sociedade

A personagem louca no romance *O exército de um homem só* encarna o judeu visionário Mayer Guinzburg, apelidado de Capitão Birobidjan, que aporta, ainda criança, no espaço ficcional, trazido em um navio da distante Rússia, em 1917. Juntamente com sua família e outros compatriotas, vem se estabelecer na cidade de Porto Alegre. Sua trajetória é narrada em capítulos no formato de blocos temporais que acompanham e situam as diferentes fases de sua vida, iniciando-se em 1916 e finalizando-se em 1970. Rebelde desde a infância e movido pela doutrina socialista marxista, o protagonista sonha fundar uma Nova Birobidjan, referência a uma colônia na Rússia, terra prometida aos judeus na região da Sibéria. O desejo do pai é que Mayer se torne um rabino, mas ele coloca em xeque as crenças de sua religião, confrontando-as com as da doutrina marxista. Rumo à criação de sua colônia agrícola baseada em princípios socialistas, retira-se, em companhia de amigos, para uma casa antiga e isolada num lugar afastado, conhecido como o Beco do Salso, e tentam ali materializar seus anseios ideológicos. A tentativa fracassa e todos retornam. Com o passar do tempo e o amadurecimento, os amigos de Mayer abandonam suas convicções e levam uma vida comum. Mayer, no entanto, aferrado às suas crenças, prossegue com o objetivo de fundar uma nova sociedade, acabando por se envolver em uma série de situações inusitadas. O enredo desenvolve-se de modo a confirmar a persistência do protagonista em suas convicções. Este, a despeito de tudo e todos, segue lutando por seus ideais, nos quais se imagina o Capitão Birobidjan, líder do exército de um homem só. Trabalha como empregado de uma loja de armarinhos, “A preferida”, da qual se torna, mais tarde, proprietário. Constitui uma família e passa a ter obrigações de sustentá-la. Depois de casado, a rotina entediante na qual não vê sentido e as idéias recorrentes de uma Nova Birobidjan fazem com que abandone a família partindo novamente rumo à criação de sua colônia idealizada, no sítio do Beco do Salso. Ali, juntamente com os animais personificados por sua imaginação insana, a Companheira Cabra, o Companheiro Porco e a Companheira Galinha, com os quais interage dividindo as tarefas e o trabalho coletivo, Mayer entrega-se à materialização de seu projeto ideológico. No entanto, alguns vizinhos malfazejos destroem tudo o que Mayer construía. Então decide voltar para casa, entra no ramo da construção civil e torna-se um bem-sucedido empresário capitalista, em um cenário social, político e econômico mundial alterado, o que concorreria negativamente para o fracasso dos ideais de uma colônia socialista. Mas como a personagem é construída de

antagonismos, após uma vida de membro da elite econômica dominante, seus negócios vão à falência e ele cai na miséria. Separa-se mais uma vez da mulher e dos filhos e, idoso e decrepito, acaba indo morar na pensão de Dona Sofia, localizada no mesmo sítio do Beco do Salso, que fora seu refúgio na juventude, sede do clube da sua empresa incorporadora nos tempos de empresário e agora um asilo de idosos. Na pensão, lidera uma rebelião contra a repressora e malvada Dona Sofia, tomando-a como refém. O local acaba sendo invadido pela polícia, que põe fim à luta do incansável Capitão Birobidjan.

Inicialmente, os traços físicos e psicológicos da personagem Mayer Guinzburg, bem como algumas passagens notáveis de sua infância e juventude, vão sendo fornecidos sob a perspectiva do irmão Avram. Suas reações ante os fatos ocorridos no dia-a-dia da família já prenunciam, desde a tenra idade, a rigidez de caráter da personagem e vêm reforçar a convicção familiar de que Mayer seria um indivíduo bem diferente das demais pessoas de sua comunidade, desde então envolvido em precoces e acirrados embates em favor da causa socialista:

[Mayer] não me chamava mais de Avram, mas sim Companheiro Irmão; e dizia: o que é meu é teu, o que é teu é meu 同胞 não há mais propriedade privada. Resolveu que usaríamos até a mesma escova de dentes, e, de fato, jogou fora a sua. Eu não quis contrariá-lo, mas deixei de escovar os dentes: tive muitas cáries por causa disto (*EHS*⁵, 17).

O irmão tenta associar a aparência física de Mayer à sua dificuldade em se adaptar às normas sociais e raciocinar de acordo com o senso comum. Atribui à compleição física magra uma fraqueza também psicológica ou mental: “E Mayer era muito magro. Seu crânio se revelava debaixo da pele esticada do rosto, sob o couro cabeludo raspado 同胞 seu duro crânio branco. Tão mal forrada, nenhuma cabeça poderia pensar direito” (*EHS*, 14). Já o narrador onisciente, que acompanha e relata toda a trajetória da personagem, demonstra simpatia ao descrever a personagem em ação, com uma aparência despojada, caminhando radiante pelos campos, rumo à edificação de sua colônia:

Em 1928, Mayer Guinzburg era um jovem magro, de olhar brilhante e aspecto selvagem. Um auto-retrato dessa época mostra-o usando um boné sobre a cabeleira revolta, manta cinza azulada enrolada ao pescoço, blusão de couro surrado, botas. Sua mão estendida mostra o caminho a seguir. O sol desponta, iluminando o rosto desse líder. Ao fundo, esmaecidos, dezenas de homenzinhos: as massas (*EHS*, 7).

⁵ A sigla *EHS*, seguida do número de página, será utilizada no decorrer deste capítulo sempre que se fizer referência à obra *O exército de um homem só*.

Durante a infância, as idiossincrasias de Mayer despertam preocupações de toda a família, especialmente da mãe. De extremo zelo com a educação, mas primeiramente com a alimentação do filho, ela trava verdadeiras batalhas para obter os melhores alimentos e prepará-los da melhor forma, empenhando-se, a seguir, em forçar Mayer a ingeri-los. Por sua vez, o leitor depara-se com o choque que se estabelece entre a “guerra” empreendida pela mãe e a forma como o filho rejeita o alimento, com o tom vulgar da “cara de nojo” de Mayer (*EHS*, 15). Essa resistência ao alimento oferecido pela mãe repete-se quanto aos ensinamentos espirituais do pai, crente fervoroso na religião judaica. Seu sonho de tornar o filho um rabino não é correspondido por Mayer, que exalta a posse dos meios de produção como a maior riqueza humana, em contraposição à religião e ao estudo, valores máximos para a tradição judaica. Mayer renega os ensinamentos da Torá, o livro sagrado dos judeus, e tudo o que provém dos ascendentes e da tradição de sua origem russo-judaica. A profanação religiosa e o rompimento com as tradições se iniciam à mesa, quando recusa os alimentos típicos de seu povo, exigindo que a mãe lhe prepare carne de porco, tida como impura e imprópria para a alimentação do judeu. Nas discussões com o pai, ele apresenta suas primeiras manifestações de inconformismo com a estrutura social e a opção por um outro caminho, argumentando que “o estudo era só um mecanismo de ascensão social” e “não queria trabalhar, porque dizia que não iria enriquecer nenhum porco capitalista” (*EHS*, 33).

Como no grupo familiar começam a ser exercidas as funções de controle e punição de quem escapa à normalização e às expectativas sociais, o poder paterno antecipa o papel do Estado e do próprio grupo social. Assim, o pai de Mayer procura administrar todas as instâncias da vida do filho, sondando até mesmo seu inconsciente: “ele fala de noite, eu vou lá e anoto o que ele diz, eu nem sabia por que fazia isto” (*EHS*, 38). Não compreendendo a rebeldia de Mayer, o inconformado pai procura falar com Dr. Freud, recurso irreverente dessa narrativa que faz aportar na ficção personagens e fatos históricos. Schil Guinzburg tenta buscar na psicanálise um diagnóstico do problema de seu filho para sanar sua aflição e curá-lo de seu desvio moral e ideológico. Em sua ânsia por redirecionar o pensamento do filho, não mede esforços para endireitá-lo para o caminho da ordem e da razão. Mas Mayer percebe que não faz parte do mundo de sua família nem daquela comunidade e não compartilha daquele discurso da Verdade, da Tradição, da Família, para os quais se dá como falido. Por não ter se ajustado aos condicionamentos de sua comunidade, Mayer desafia os valores centrais de seu povo, mas não chega a representar uma ameaça ao *status quo* nem provoca medo em relação ao caos que poderia trazer à ordem, uma vez que faz parte de uma comunidade que mantém

seus valores e tradições culturais bastante arraigados. Ao contrário, sua rebeldia é anulada e perde o sentido ao ser lançada para o campo da loucura.

Tanto para Mayer quanto para o irmão Avram, os pais estabelecem de antemão um papel social. Avram aceita o lugar instituído de bom filho e pai de família e ajusta-se a ele, perpetuando as tradições familiares e sociais e vencendo, através das normas e regras do sistema:

Nosso pai tinha razão. Fez o que pôde para salvar Mayer Guinzburg, o Capitão Birobidjan. Se não conseguiu, não foi culpa sua. Eu era mais velho do que Mayer e mais ajuizado. Eu era bom filho. Eu casei cedo. Eu dei a meus pais muitos netos, todos inteligentes (Mayer 惘 sempre desprezou seus sobrinhos). Mas Mayer Guinzburg... “O que é meu é teu e o que é teu é meu.” Um excêntrico (*EHS*, 25).

Devido a isso, sente-se na privilegiada posição de julgar e rotular o irmão Mayer um derrotado por romper com os princípios da tradição religiosa e familiar.

As primeiras fugas da realidade, aparentemente inocentes, acontecem no quintal da casa paterna, onde Mayer inicia uma horta e conversa com os animais. Ali ele materializa as imagens e dá forma aos sonhos de construção da nova sociedade, introduzindo elementos da imaginação em sua realidade e vivendo conforme essas imagens sonhadas. Essas vão se tornando habituais até se constituírem em uma vida paralela à vida concreta da personagem, uma ficção que se superpõe à ficção romanesca. Para isso, constrói seu “esconderijo no fundo do quintal, uma espécie de barraca feita de galhos, tábuas e folhas de zinco. Ali ficava escondido durante horas [...] é escuro, équentinho” (*EHS*, 34). Nessa cabana, onde se aninha e se mantém com pedaços de pães e lascas de queijos velhos, o irmão já suspeitava que “a barraca era o palácio do governo de um país imaginário; porque em frente havia um mastro e ali ele hasteava uma bandeira” (*EHS*, 34). No interior dessa cabana aflora a necessidade de duplicação de sua personalidade, para se adaptar ao mundo e continuar sobrevivendo nele.

Daí em diante, onde as demais personagens nada podem ver, Mayer vê os homenzinhos ouvindo seus discursos, como Dom Quixote via gigantes em lugar dos moinhos de vento. Ele materializa o povo, a multidão a quem sua revolução se destina, na miragem de homenzinhos que representam as massas comandadas por esse líder visionário, figurinhas projetadas por sua mente delirante que o acompanham por todo o percurso de vida e o aplaudem quando ele discursa. O quixotesco da personagem, em querer colocar em prática o que leu sobre a Nova Birobidjan,

é uma inversão especial do senso comum. Consiste em pretender modelar as coisas por uma idéia que se tem, e não as suas idéias pelas coisas. Consiste em ver diante

de si aquilo em que se pensa, em vez de pensar no que se vê. O bom senso quer que deixemos todas as nossas lembranças na fila; a lembrança apropriada responderá então por sua vez ao chamado da situação presente e só servirá para interpretá-la. Em D. Quixote, pelo contrário, há um grupo de lembranças que se impõe às demais e que dominam o próprio personagem: é, pois, a realidade que deverá curvar-se agora diante da imaginação e só servir para lhe dar um corpo. Uma vez formada a ilusão, D. Quixote a desenvolve, de resto, sensatamente, em todas as suas conseqüências; move-se nelas com a segurança e a precisão do sonâmbulo que vive o seu sonho. Tal é a origem do erro, e tal é a lógica especial que preside aqui o absurdo⁶.

Mais tarde, no armarinho de miudezas, Mayer passa as longas tardes vazias atrás do balcão, mergulhado no tédio e conversando com os insetos. Esse cenário que o enclausura e não o convida à luta estimula sua imaginação, que começa a trabalhar ativamente: a imobilidade física leva-o às divagações e precipita-o em um mundo desregrado de sonhos e imagens. Acostuma-se mesmo à companhia das aranhas, formigas e baratas, criaturinhas que de início tenta afugentar com o metro, mas que acabam sendo recrutadas como aliadas na construção da nova sociedade, e recebem tarefas burocráticas atribuídas por Mayer. Frequentada por raros fregueses, a loja torna-se o palco de novos delírios, onde sua loucura começa a se materializar. Planeja queimar todas as mercadorias da loja e assim se libertar daquele local sem vida, transformando-o na sede da colônia, retirando das cinzas uma vida nova:

O pequeno pátio dos fundos [...] será aproveitado. Mayer Guinzburg o libertará de toda a sujeira; e a terra será trabalhada com carinho: virada, de maneira a enterrar a crista velha e permitindo que aflore a matéria fresca; e semeada. Agradecida, retribuirá: logo estarão brotando folhinhas. Por toda a parte, plantas; por toda a parte, menos junto ao mastro, onde Mayer Guinzburg hasteará todas as manhãs a bandeira da Nova Birobidjan. Quanto à casa, será esvaziada de toda a mercadoria; retroses, cadarços, elásticos, novelos de lã, retalhos de percal, peças de *lingerie* serão arrojados a uma área de cimento; acumulados em gigantesca pira, serão incendiados; e, na fumaça negra que se erguerá ao céu, Mayer Guinzburg verá sua libertação (EHS, 45).

Observando-o isolado no sítio do Beco do Salso, os vizinhos interpretam suas ações como índices de sua loucura, pois “viram o capitão conversar com os animais e concluíram que o homem era louco mesmo” (EHS, 76). Constatação que parece dar a esses vizinhos malfazejos a prerrogativa de atacá-lo deliberadamente e esbulhar seus pertences, atos costumeiros de profanação à pessoa do louco, que estão também representados no conto de

⁶ Bergson, *O riso*, pp. 137-8.

Carlos Drummond de Andrade, “A doida”, no qual a solitária personagem é acintosamente apedrejada e atacada dentro de sua casa pelos garotos “inclinados a lapidar a doida”⁷.

Na juventude, Léia compartilha com Mayer seus planos de construção de uma nova sociedade. Participa mesmo de sua tentativa de se estabelecer no sítio do Beco do Salso, onde Mayer doravante se instalará. Já adulta e casados, julgando os ideais do marido sonhos juvenis, assume com desembaraço o trabalho da loja e da casa. Nessas duas esferas, a abnegada mulher circula livremente, dita as normas e comanda a vida. Não se enquadrando nos planos da esposa, nem agindo de acordo com as exigências sociais, Mayer negligencia o papel de chefe e provedor da família e, mais uma vez, vai em busca de seu sonho.

No espaço público, mais precisamente no bar do Serafim, Mayer recebe a alcunha de Capitão Birobidjan. O apelido possui um sentido depreciativo que, a princípio, causa incômodo e vergonha, por relacionar a pessoa ao louco que ela hospeda em si. Identificado dessa forma jocosa perante as demais personagens, ele apega-se, ainda que a princípio constrangido, a uma segunda identidade, acabando por assumir os desígnios de capitão de um exército imaginário. A personagem constitui-se então num duplo, vivenciando na esfera imaginária e fantasiosa tudo aquilo que a patente pode lhe proporcionar. Desde então, Mayer Guinzburg, duplicado no Capitão Birobidjan, elege a crença em sua capacidade de liderar a rebelião e fundar uma colônia socialista como seu ideal, sua missão, sua única razão de viver. Seu engajamento à causa revolucionária se acirra a tal grau que seus pensamentos, suas vontades e ações não se dirigem a outro ponto, fascinado pelo desejo de viver nesse mundo fantasioso. Todo o seu ser volta-se para essa quimera: é tomado por uma idéia fixa. Torna-se um *quixote*, circulando nos espaços ficcionais como um espectro, já que parte das ações se desenrola na fantasia da personagem. E com o decorrer dos anos, não há uma adaptação psicológica da personagem às mudanças de toda ordem que ocorrem no espaço familiar, social e político. Ela também não se ajusta aos novos papéis sociais que vão lhe exigindo nova postura, novas perspectivas e outro comprometimento.

Nesse sentido, a caracterização psicológica da personagem constrói-se como um componente mecânico. Como ela não se flexibiliza para se adequar às regras da vida social, perde, dessa forma, seu lastro psicológico, sua densidade, mostrando-se fixa dentro do que seria uma matéria flexível, que é a da vida em si mesma⁸. Mesmo quando passa de militante político a rico comerciante, não ocorre uma transformação essencial da natureza da

⁷ Andrade, “A doida”, pp. 24-5.

⁸ Bergson, *O riso*, pp. 7-8.

personagem. Ao contrário, apenas sua caracterização física se altera e o sucesso na vida financeira (para o que concorreram o árduo trabalho da esposa e a época de acelerado crescimento brasileiro nos ramos do comércio e da construção) transforma-o em “uma figura gorda” (*EHS*, 47). No contexto da obra, essa transformação é usada para fins satíricos: uma barriga avantajada decorre de uma vida preguiçosa e cheia de regalos, à custa daqueles que passam fome e trabalham para manter a riqueza de outrem: exatamente o oposto da natureza intrínseca da personagem. Associado à face/fase capitalista da personagem, o acessório que usa passa a ser o signo de seu enriquecimento e, em uma lógica particular, denuncia a inversão que ocorre em sua vida: “No cinto os buracos aquém-fivela diminuam. Mayer desconfiava que certa relação, cinco para três, por exemplo, marcava o limite divisório a partir do qual se iniciava o território da gorda burguesia. Pensava em fugir a esta evidência usando suspensórios” (Id.). E, por fim, ainda quando se transforma em um velho decrepito, ele continua, inflexivelmente, desejando pôr em prática, a todo custo, seus ideais de juventude. Portanto, às reconfigurações espaço-temporais da narrativa não correspondem as esperadas transformações no caráter da personagem.

A relação personagem-espaço é permeada por intensos desajustes. Para Mayer Guinzburg, os espaços apresentam um caráter ambíguo, pois, mesmo os interiores, como as casas onde viveu e a loja de sua propriedade, que poderiam configurar-se como acolhedores e positivos, acabam revelando um caráter adverso a esse ser que não se adapta a espaços materiais. Nas ruas, espaço político por excelência, onde as pessoas deveriam trafegar em condições de igualdade, o louco é também inferiorizado psicológica e socialmente, como ocorre com Mayer Guinzburg no bairro do Bom Fim. Entretanto, no espaço aberto do sítio do Beco do Salso, a personagem liberta-se dos vínculos sociais em um lugar ameno e amplo, entregando-se livremente aos devaneios, às fantasias, aos seus próprios desejos. Mas ali mesmo, ela encontra o abandono, a solidão, o rompimento com os laços sociais, frustrando-se ao se ver destituída de vínculos próprios à natureza gregária do ser humano. Sozinho no sítio, exalta-se ao dirigir-se, em preleções e de modo inflamado, aos animais que leva como aliados, sobre os planos da nova sociedade, mas não há, contudo, ninguém que ouça. Esse esforço desproporcional reflete a absoluta incompatibilidade entre as idéias que prega, e espera um dia ver implantadas, e a ideologia do sistema sócio-político-econômico em que ele de fato vive no Brasil. Esses constantes embates explicam a incessante movimentação da personagem pelos espaços ficcionais representados e o refúgio no espaço alienado da loucura. Na loucura, a personagem situa-se para além de limiares, onde vivencia plenamente seus delírios e

alucinações. Retraída em um mundo ilusório e pleno de experiências interiores, afasta-se, porém, de qualquer opção ou mesmo de uma solução real para seus conflitos.

A positividade presente na idealização literária é representada pela versão da sobrinha assistente social, que ambiciona ver preservada a faceta sonhadora, idealista, romântica de Mayer: “Meu tio era um tipo inesquecível [...] Havia uma certa poesia em seus gestos... Quando se contar a história do Bom Fim haverá nela um lugar para Mayer Guinzburg. Lembro-me de seu imenso carinho pelos animais...” (EHS, 49). Mas esse otimismo se arrefece, na medida em que à loucura se agrega uma carga negativa, e o louco aparece como uma figura depreciada onde quer que se apresente nos espaços ficcionais.

O olhar do grupo social sobre o louco confirma a rejeição e a exclusão iniciada no meio familiar e confirmada pela estada no manicômio. Mesmo Mayer não tendo passado pelo hospício, a determinação expressa por uma personagem supõe uma natural constatação: a de que esse é o lugar ideal para o confinamento da personagem Mayer Guinzburg. Representado como o único espaço fatalmente cabível ao louco, seu habitat por excelência 惘 conforme se diz no Bairro do Bom Fim: “Tu és louco, Mayer. Tens de ir para o hospício” (EHS, 131) –, o internamento no hospício agiria a serviço da purificação do corpo social⁹.

Embora reconhecido como louco por aqueles com quem convive, Mayer se vê resguardado pelo filho Jorge e se livra do hospício, que, por pouco, não se torna seu derradeiro destino. No entanto, ele não escapa, já no fim da vida, do confinamento no ambiente repressor do asilo, termo camuflado sob o nome de Pensão Sofia, para onde é levado por Jorge. Ainda em sua fase inicial e abrigando apenas quatro idosos, o local já exhibe as características das “instituições totais”¹⁰, conforme denominação do cientista social Erving Goffman. Isolados do mundo exterior, e submetidos à vontade da proprietária do local, os pensionistas perdem o domínio de seu território particular, invadido de todas as formas desde que passam a dividir o precário espaço e os problemas de sua condição de idosos.

O modo particular de expressão e o comportamento do protagonista colocam-no sob a mira de uma opinião pública que se basta para confrontar e julgar instantaneamente o indivíduo, deslizando-se de uma esfera de indiferença para a de acusação. Marcado pelo rótulo

⁹ Woodward, “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”, p. 47.

¹⁰ Segundo Erving Goffman, “uma ‘instituição total’ pode ser definida como um local de residência e trabalho onde um grande número de indivíduos com situação semelhante, separados da sociedade mais ampla por considerável período de tempo, levam uma vida fechada e formalmente administrada”, da qual são exemplos as prisões, os hospitais para doentes mentais, os colégios internos e conventos. Goffman, *Manicômios, prisões e conventos*, p. 16.

e pelo estigma, qualquer ação ou reação sua não será mais que a confirmação de seu estado de alienação, e sua figura é ridicularizada e tomada como uma ofensa aos valores de seus compatriotas. Mais do que isso, ao representar socialmente o louco como uma criatura perturbadora e indesejada, a comunidade está respeitando rigidamente “as regras que instituem uma distância para com o diferente”, a fim de “manter vigilante a desconfiança e lutar contra uma tendência à aproximação que o sentimento de semelhança induz”¹¹.

Por seu lado, mais do que com a censura velada dos “velhos judeus que vão à sinagoga” e “olham-no com suspeita” (*EHS*, 16), Mayer se amedronta com o guarda que se mantém vigilante em relação à sua conduta e às conversas com os amigos no parque. Ainda mais acuadores são os olhares postos nele quando, adulto, negligencia as expectativas sociais para o pai de família e membro de uma comunidade judaica. Pela ousadia de abandonar a família, e viver sozinho no sítio “no Bom Fim, fala-se de Mayer Guinzburg, fala-se muito. Ele é o assunto predileto das mulheres que sobem e descem a Felipe Camarão, fazendo compras; e dos homens que se concentram na frente do Serafim nos domingos pela manhã” (*EHS*, 90).

Esse olhar diferenciado a que Mayer está exposto em sua comunidade, e as referências que se fazem a ele, quando “as pessoas olhavam aquela figura suja e rasgada e cochichavam” (*EHS*, 102), isolam-no em um misto de reprovação e culpa, restando ao louco emergir

para a superfície de si mesmo através de uma personagem social cuja forma e máscara lhes são impostas, silenciosamente, pelo olhar, o louco é convidado a objetivar-se nos olhos da razão razoável como o estranho perfeito, isto é, aquele cuja estranheza não se deixa perceber. A cidade dos homens razoáveis não o recebe a não ser a título e ao preço dessa conformidade com o anônimo¹².

Todavia, por sua atuação posterior como grande empresário da construção civil, que participa da modernização da cidade e transfigura a feição de seu espaço imediato, Mayer não é mais o louco anônimo. De louco sonhador, redime-se socialmente ao se tornar o louco empreendedor de um grande projeto urbano; não socialista, mas dentro do capitalismo que tanto abomina. Por isso, é alçado “dessa conformidade com o anônimo” e deve figurar na história do Bom Fim.

Uma vez que a loucura se encontra dominada pela razão, que a controla e sumariamente a julga e pune, ela não pode mais ser vista como “forma absoluta da contradição, mas antes uma idade menor, um aspecto de si mesma sem direito à autonomia, e

¹¹ Jodelet, “A alteridade como produto e processo psicossocial”, p. 63.

¹² Foucault, *História da loucura na Idade Clássica*, p. 481.

que só pode viver enxertada sobre o mundo da razão”¹³. Então a loucura passa a ser infância, favorecendo a mobilização da comunidade para a proteção e a subordinação do indivíduo louco à sua estrutura racional. Reconhecido como louco pelos habitantes do bairro do Bom Fim, Mayer é acolhido por sua comunidade, que se imbuí do dever de tutelá-lo, por meio de interferências em sua vida privada. A loucura de Guinzburg incomoda à família e à comunidade “não como a invasão do instinto, da natureza na razão, mas como a irrupção desumana do abstracto na vida prática, material e privada do homem”¹⁴, porque vem abalar o funcionamento do “mundo prático, doméstico, apresentado sob a forma das coisas e dos objectos habituais, [que se] reconhece próximo, humano e bom”¹⁵. Assim, sob o olhar de sua comunidade, ele não circula incólume, porque mesmo aparentemente protegido por ela, o preconceito cria para as pessoas a estigmatização que leva a “vários tipos de discriminações, através das quais efetivamente, e muitas vezes sem pensar, reduzimos suas chances de vida”¹⁶.

Se em alguns momentos a personagem tem por que se orgulhar, e orgulha-se, de sua imagem pública, certamente não o teria se soubesse dos comentários e intrigas que suscita quando a vigilância social entra em cena. Inconformada com o desvio social que Mayer representa, mas impossibilitada de alterar sua situação, a comunidade acaba por lhe atribuir um papel especial no bairro do Bom Fim. Mesmo reconhecido como um desviado, toda vez que ele deixa de agir de acordo com as expectativas sociais, afastando-se de sua casa e abandonando a mulher e os filhos, ou quando coopta sua secretária para um envolvimento sexual, torna-se alvo de severas críticas e de tentativas de interferências por parte dos vizinhos, amigos e parentes.

Tratando-se de um indivíduo pertencente a uma comunidade judaica, sua vida privada não tem como escapar ao controle social, já que “‘eleitos’ por Deus enquanto povo, os judeus são coletivamente responsáveis por seu destino” e mesmo gozando “de pleno livre-arbítrio no que concerne ao respeito pela Lei [...] permanece sob os olhos do grupo”¹⁷. Com isso, a loucura transforma sua vida particular em assunto de interesse público e um mito vai se construindo em torno de suas excentricidades:

¹³ Id., p. 483.

¹⁴ Lotman, *A estrutura do texto artístico*, p. 371.

¹⁵ Id., *ibid.*

¹⁶ Goffman, *Estigma*, p. 35.

¹⁷ Perrine, “Ser judeu na França”, p. 465.

Contam histórias terríveis dele. Dizem que anda esfarrapado; que usa uma longa barba; que só come carne de porco. Leib Kirchblum acrescenta que Mayer mora numa espécie de fortaleza; em cima de sua cama há um grande retrato de Stalin, diante do qual Mayer se ajoelha todas as manhãs gritando: “Stalin, meu chefe, meu deus! Dá-me inspiração! Guia-me em teu caminho! Abraça-me, dá-me teu calor!” e outras coisas assim (EHS, 90).

Se uma identidade é sempre produzida em relação a uma outra, no sistema binário que mantém a ordem e garante certo controle social¹⁸, Mayer é o “forasteiro”, em oposição aos membros da comunidade. E sua diferença é construída negativamente nas conversas em que ele se torna o centro de interesse no bairro do Bom Fim. Por isso, a mobilização pública leva a interferências em sua vida privada, formando-se uma comissão de amigos, parentes e vizinhos que, exercendo uma tarefa de controle moral e social, caminham até o sítio, na esperança de trazê-lo de volta à realidade.

A experiência contraditória de isolamento e de integração, em que o indivíduo acompanha entusiasticamente os acontecimentos históricos e políticos internacionais mas se coloca à margem do processo social, é recorrente em toda a vida de Mayer, no porão escuro e sombrio da loja, na cabana, na barraca e na casa abandonada do sítio. Então o mundo imaginário resulta da imperiosa necessidade da criação de um outro território particular porque “o próprio (espaço) não é seguro, o outro (espaço) apesar do perigo e dos riscos que envolve, é mais gratificante”¹⁹.

Recluso em sua interioridade, Mayer não distingue entre códigos diferenciados de comportamentos em locais diversos²⁰, pois assume permanentemente seu mundo imaginário como razão de suas ações em todos os espaços em que se encontra. Em determinados momentos, a narrativa lembra enfaticamente que o tempo e o espaço condicionam-se um ao outro, agindo sobre a personagem e fazendo-a sucumbir nas águas paradas de sua existência. Por isso, a passagem do tempo em um ambiente enfadonho e no marasmo de sua realidade exterior, representados pelo espaço hostil do bairro do Bom Fim, faz Mayer sentir que

o tempo fluía. O tempo, como um rio, fluía. Aos domingos pela manhã Mayer Guinzburg descia lentamente a Rua Felipe Camarão como um tronco levado pela correnteza. Este rio, Felipe Camarão, desaguava no mar 𠄎 o Bom Fim. No mar Mayer flutuava meio afogado. Da praia, os amigos Leib Kirschblum, Avram Guinzburg e seus filhos, José Goldman 𠄎 cumprimentavam-no. Mayer respondia.

¹⁸ Woodward, “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”, p. 50.

¹⁹ Kristeva, *O texto do romance*, p. 202.

²⁰ Segundo Roberto DaMatta, a realidade é constituída de várias esferas diferentes de significação, que acabam por normalizar e moralizar o comportamento das pessoas, de acordo com a perspectiva própria de cada uma dessas esferas. Conforme DaMatta, *A casa e a rua*, pp. 39-42.

Sua voz soava distante, porque suas orelhas estavam imersas na água, enquanto a boca falava na superfície. Muitos anos se passaram assim (*EHS*, 48).

Em passagens como essa, o narrador apresenta a personagem sob uma perspectiva determinista, sofrendo passivamente os resultados da ação do tempo e do espaço sobre sua vontade. Os acontecimentos monótonos e previsíveis do dia-a-dia fazem com que Mayer perceba o tempo escorrendo lentamente. Circunscrito a um espaço limitado e limitador, Mayer movimenta-se na paisagem romanesca indiferente ao tempo, única força capaz de detê-lo no decorrer da narrativa. Ao tempo, que condiciona, esteriliza, limita e angustia o homem, ele se submete com indiferença e inércia, deixando-se levar, mecanicamente, como resultado de mera transformação na natureza.

Já a seqüência temporal marcada por blocos que indicam o correr ininterrupto dos anos, criando um estilo ágil e dinâmico de narração, indicia um desequilíbrio, uma profunda oposição entre o suceder rápido dos fatos, a passagem inexorável e veloz do tempo, a dinâmica das ações e a estagnação no interior da personagem. Esse recurso acaba por reforçar a inércia da personagem em um tempo psicológico fixo. O tempo cronológico flui na vida e na narrativa, nesta por meio do suceder de fatos na trajetória da personagem, mas Mayer Guinzburg permanece até o fim de seus dias como o Capitão Birobidjan, personagem de uma utopia, de um mundo idealizado não apenas pelo ser de papel, mas por toda uma geração militante politicamente, da qual, pode-se dizer, o capitão constituir-se-ia um ícone.

Suas ilusões levam-no a crer que, seguindo o caminho até o sítio do Beco do Salso, dá o grande passo para a transformação de sua vida. Em sua caminhada, os motoristas de táxi, mesmo acostumados com a sua figura no bairro do Bom Fim, dirigem-se a ele, em tom jocoso e irônico, de forma a ridicularizá-lo: “Vai para a guerra, Capitão?” (*EHS*, 59), demonstrando que no seu contato com os indivíduos de sua comunidade, “a familiaridade não reduz necessariamente o menosprezo”²¹. Mas esse ponto fronteiro impõe-se também como um limiar psicológico. Em sua passagem por esse caminho, Mayer vê-se como um indivíduo à parte do processo social, ao comparar-se com os homens comuns, o que lhe incute uma auto-imagem negativa, numa existência confinada em si mesmo, em seus pensamentos alienados da realidade à sua volta:

Os primeiros operários passam rumo ao trabalho. Mayer olha-os com inveja: aqueles são os homens a quem o futuro pertence; estão no caminho correto. Ele, ao contrário, nasceu e cresceu num poro da sociedade, numa minúscula cavidade onde

²¹ Goffman, *Estigma*, p. 63.

o sol jamais penetrava; durante anos ali viveu, semi-asfíxiado, falando baixinho, e só com insetos e pequenos animais. Agora este erro histórico será corrigido (EHS, 59).

Numa autocrítica, Mayer se ressentia de sua passividade diante dos trabalhadores que desfilam à sua frente nas ruas. Vê-se, então, como um fracasso por não ter se entregado a uma luta efetiva em seu espaço social.

Chamados a depor sobre o inflexível Mayer, os familiares fazem questão de salientar suas idiossincrasias. Essas prenunciam uma grandeza de propósitos, mas se tornam risíveis justamente por não haver um limite entre sua teoria de uma nova sociedade e a prática, entre a ação possível e a utopia. Essa visão da loucura sob uma aura de fascínio e diferença não é compartilhada por todas as personagens, já que para as mais próximas, como seu pai e sua mulher, a forma de agir de Mayer constitui um transtorno e uma irresponsabilidade. Contudo, sua excentricidade provoca nos familiares mais jovens 岡 seus sobrinhos –, mais que o escárnio, um fascínio decorrente da poeticidade de sua figura:

Os sobrinhos de Mayer Guinzburg olhavam-no com espanto. “Como é engraçado nosso tio” 岡 diziam a Avram. Debochavam dele, chamando-o de Capitão Birobidjan.

Mayer fingia não ouvir. Muitos anos depois, os sobrinhos souberam que se planejava escrever um livro sobre o tio.

“Meu tio era um personagem esquisito”...

Talvez com uma boa capa, uma orelha interessante. Alguma coisa tal como: - Parabéns, prezado leitor, por ter adquirido este livro; ele lhe proporcionará horas de cultura e diversão. Quem foi Birobidjan? Herói? Sábio? Poeta? Descubra você mesmo, mas não se surpreenda se encontrar todos esses aspectos nesta personalidade fascinante (EHS, 43-4).

Não se pode atribuir à loucura de Mayer, questionada pelos sobrinhos no decorrer da narrativa, um caráter meramente patológico, ligada que está a certo romantismo e idealismo, raramente encontrados em pessoas comuns. Aliás, a admiração que Mayer provoca pode ser relacionada à emocionalidade e à espiritualidade, “que contestam a onipotência atribuída à ciência e à racionalidade, demonstrando a coexistência de outras crenças e valores” que, no clima racional da cultura ocidental, “são mantidas reprimidas e cercadas de tabu”²².

Naquela passagem, a obra dobra-se sobre si mesma em um *mise en abyme*, tornando cômicos esses questionamentos acerca da identidade da personagem, pois são esses

²² Joffe, “Degradação, desejo e o ‘outro’”, p. 110.

justamente os que se colocam para o leitor no decorrer da narração. É como se o objeto-livro, podendo ter vida própria, se pusesse a falar de si. Mas aquela aura vislumbrada pelos sobrinhos não é sequer considerada pelos membros da comunidade onde Mayer vive desde a infância; para esse grupo social, a personagem constitui, mais que um estranho, um desviado que apresenta uma conduta singular e imprópria.

A construção lingüística da personagem faz com que o leitor seja cooptado pelo discurso do narrador, solidarizando-se, em muitas passagens, com o protagonista, o que acaba por criar um equilíbrio entre os momentos de riso e de reflexão²³. Um desses recursos de linguagem consiste em uma alternância brusca do foco narrativo. Quando o foco narrativo está em terceira pessoa, o narrador observa de longe a personagem, descreve-a e narra suas ações; então, o leitor é levado a rir da personagem. Mas, ao mesmo tempo, muito dessa comicidade fica atenuada, o que faz com que haja no riso um misto de surpresa e amargura, pois o narrador, de repente, passa a registrar os fatos a partir do ponto de vista da personagem, mostrando-se cúmplice das idéias entusiastas do Capitão e levando o leitor a simpatizar com elas. Em muitos desses momentos em que o foco se desloca para o interior da personagem, é possível conhecer não apenas seus planos e inclinações interiores, mas também os sentimentos de vergonha, culpa, tristeza e humilhação que acometem a personagem em diferentes momentos da narrativa..

Assim, a posição do narrador em relação à personagem é uma posição volúvel, às vezes de aproximação, outras de crítica. Em muitas outras, ele compactua com a personagem, sugerindo que simpatiza com suas alucinações e seus delírios. De fato, em grande parte, a visão do narrador se cola à perspectiva do protagonista e narra os episódios através dos olhos deste; e a mudança do tom da narração ou cria um efeito de estranhamento ou provoca uma adesão do leitor ao pacto ficcional, ainda que muitas ações pareçam absurdas. Com o uso de estratégias discursivas e textuais como o discurso indireto livre (“Birobidjan. Um dia os judeus do Bom Fim reconheceriam a importância deste nome. Birobidjan: a redenção do povo judeu, o fim das peregrinações. Birobidjan!” – *EHS*, 7) ou os verbos no futuro (“a colheita lhe trará certa dor; arrancar as espigas macias e as belas vagens... Sim, ele o fará, mas não as venderá no mercado; não submeterá os delicados vegetais à lei da oferta e da procura” – *EHS*, 62), os

²³ A respeito da construção da comicidade na obra *O exército de um homem só*, ver em Silva, “À sombra de um riso amargo”, passim.

pensamentos insanos do protagonista mesclam-se à realidade ficcional, acomodando-se as duas dimensões em um mesmo plano.

Um desses momentos em que o narrador arrebatava o leitor, buscando uma adesão passional, é quando coroa a aparição da personagem com o sopro do vento nos cabelos e na face, banhada com a luz do sol, enchendo de coragem a figura altaneira do Capitão ao tomar o caminho para o sítio. Enquanto isso, o vento acompanha e realça os deslocamentos do Capitão rumo à realização de seu projeto, sugerindo ter ele encontrado enfim o seu mundo: “O vento agita os cabelos do pioneiro, enquanto a bandeira sobe lentamente no mastro” (*EHS*, 61). Suas fantasias o iluminam e fazem-no ascender cosmicamente, pois

a altura, a luz, o sopro no ar puro podem ser dinamicamente associados pela imaginação. Subir respirando melhor, respirar diretamente não apenas o ar, mas a luz, participar do sopro das alturas, tudo isso são impressões e imagens que permutam indefinidamente o seu valor e se sustentam uma à outra²⁴.

Uma vez instalado no sítio baldio, o mundo natural permite-lhe resvalar sem obstáculos para um lugar construído pelo vigor de suas fantasias, ao qual Mayer agrega elementos reais acrescidos de valores simbólicos, como o único exemplar do jornal manuscrito que faz as vezes de um periódico informativo da colônia, os seus desenhos que ganham um lugar como objeto de arte na exposição no Festival de Arte Progressista, ou ainda um pedaço de tecido que demarca, como bandeira, o terreno da colônia. Essa força da imaginação poetiza a figura do Capitão Birobidjan, pois

no reino da imaginação, a toda imanência se junta uma transcendência. É próprio da lei da expressão poética ultrapassar o pensamento. Sem dúvida, essa transcendência aparece freqüentemente como grosseira, factícia, truncada. Às vezes também ela obtém um rápido sucesso, é ilusória, vaporosa, dispersiva. Para o ser que reflete, é uma miragem. Mas essa miragem fascina. Encerra uma dinâmica especial que é já uma realidade psicológica inegável [...] Então as imagens irrompem e se perdem, elevam-se e aniquilam-se em sua própria altura. Então se impõe o realismo da irrealidade. [...] A imaginação é assim um além psicológico [...] projeta impressões íntimas sobre o mundo exterior²⁵.

Essas “impressões íntimas” vêm distorcidas pela visão delirante da personagem, que a leva a converter as formas e os objetos de sua existência concreta em símbolos e lugares do mundo imaginário de Nova Birobidjan, ficção que se sobrepõe à história inicial; e que começa, a partir do encontro da personagem com o lugar,

²⁴ Bachelard, *O ar e os sonhos*, p. 243.

²⁵ Id., pp. 5-6.

a tomar forma: a horta estava pronta, os Companheiros Animais tinham casa. Já estava marcado o lugar da futura usina, cujas turbinas gigantescas forneceriam energia para a fábrica de tratores. Num pequeno telheiro tinha sido instalado provisoriamente o Palácio da Cultura. Às noites o Capitão lia trechos de Rosa de Luxemburgo. Às quintas-feiras havia o Festival da Arte Progressista (EHS, 64).

Dentro de uma rigorosa coerência, brotam de seus delírios espaços bem definidos e indispensáveis à articulação de seu mundo interior, e eles se distinguem de meros devaneios porque Mayer acredita neles e vive-os como se houvesse realmente esse mundo que se sobrepõe à sua parca realidade material. Assim é que o universo imaginado reúne referências bem nítidas: o Palácio da Cultura, o Tribunal do Povo, o Comitê Político, a usina, a horta, espaços imprescindíveis para a construção da nova sociedade. Enfim,

espaços de posse, espaços proibidos a forças adversas, espaços amados. Por razões muitas vezes bem diversas e com as diferenças que comportam os vários matizes poéticos, são *espaços louvados*. A seu valor de proteção, que pode ser positivo, ligam-se também valores imaginados, e esses valores são, em pouco tempo, valores dominantes. O espaço compreendido pela imaginação não pode ficar sendo o espaço indiferente abandonado à medida e reflexão do geômetra. É vivido. E é vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação²⁶.

E é precisamente essa forma de experimentar o espaço, percebida por Bachelard, que torna poética a loucura de Mayer. Esse lirismo resulta da capacidade da personagem seguir acreditando que pode individualmente criar um mundo justo e livre, desatrelando-se de todos os parâmetros da realidade, no que consiste sua maior loucura.

Embora o discurso indireto penetre na consciência da personagem e traga para a superfície textual suas idéias, juízos e visão de mundo, ela pouco fala no desenrolar da ficção. Assim, o leitor tem mais acesso ao interior do protagonista que as demais personagens, pois ele pouco se expressa pelo discurso direto, comunicando aos outros suas mensagens. A linguagem da personagem se calca, em grande parte, em repetições ㊦ de situações, acompanhadas da repetição de termos e expressões ㊦ que ocorrem, na narrativa e na narração, em todos os níveis. A rigidez e o automatismo das ações e crenças do louco são representados no campo da língua pela repetição de frases feitas ou estereotipadas. Então se ri quando se percebe que o ser vivo ali representado comporta-se como autômato. A personagem peca por obstinação de espírito ou de caráter, característica essa que passa a impregnar a própria linguagem da obra. Essa linguagem reiterativa, com frases, jargões e slogans que repercutem no decorrer de todo o texto, constrói uma personagem que persegue uma idéia fixa e a ela volta constantemente, ainda que seja sempre interrompida. A emblemática frase do Capitão

²⁶ Bachelard, *A poética do espaço*, p. 18.

Birobidjan, “iniciamos agora a construção de uma nova sociedade” 惘bordão que ecoa durante todo o enredo e torna caricatural a linguagem da personagem, mas que o anti-herói nunca perde de vista –, acompanha a personagem mesmo em sua cômica transformação em empresário capitalista.

Mayer Guinzburg encontra na criação, com a linguagem plástica do desenho, uma maneira de abrandar a febre da loucura e um instrumento por meio do qual ele materializa suas ilusões, interpretando-as e construindo um sentido para elas e para sua dramática existência. Nesse aspecto, os desenhos figurativos da personagem teriam muito a representar de suas “viagens” pelo inconsciente, pois neles a loucura vai além de temática, atualizando-se como linguagem e representação do drama humano subjacente aos delírios. Neles, abalam-se as fronteiras entre a linguagem da loucura e a artística, uma vez que os processos de construção verificáveis em ambas, muitas vezes, são os mesmos, “talvez porque sejam lugares-comuns do inconsciente”²⁷.

O teor dos desenhos e as formas representadas em seu álbum “O exército de um homem só” reforçam o heroísmo da figura de Mayer Guinzburg, cingindo-a com uma aura romântica e idealista. Mayer registra nos desenhos de seu álbum os aspectos mais significativos de suas peripécias em um mundo fantástico, e assim a seqüência de desenhos obedece a uma coerência própria da lógica racional, revelando que “entre formas de razão e formas da loucura, grandes são as semelhanças”²⁸ e sugerindo que a rigorosa divisão entre as duas instâncias complementares não se justifica e, muito menos, deveria servir como elemento de exclusão social de alguns indivíduos.

Com o mesmo título da própria novela, esse objeto artístico funciona como um *mise en abyme* da obra, ou seja, o conteúdo do álbum espelhando a fábula da narrativa. Extraído de suas aventuras e de seus delírios político-ideológicos, o conteúdo material dos desenhos apresenta-se em tom realista, biográfico e descritivo. Neles se pode ver a auto-imagem de um altivo Mayer, o líder político detentor da verdade e de um poder imaginário, que, no auto-retrato, com “sua mão estendida aponta o caminho a seguir” (EHS, 13). Como em uma seqüência de *flashes* cinematográficos, seus desenhos recuperam momentos decisivos da trajetória existencial do protagonista por um país ilusório. Registra, por exemplo, a marcha dos jovens em direção ao sítio, os momentos cruciais de sua estada no local, a edificação da colônia e a visita de uma comissão do Bom Fim para reintegrá-lo à sua vida normal. São

²⁷ Sant’Ana, “A escrita do louco e a loucura da escrita”, p. 152.

²⁸ Foucaut, *História da loucura na Idade Clássica*, p. 34.

desenhos que ultrapassam a função de resgate da memória, materializando, pelo traço artístico, o espaço onírico de sua loucura e revelando o conflito do ser entre a realidade e a utopia. Com as imagens que, como louco, crê reais, Mayer Guinzburg faz de seus desenhos uma empreitada de vida, reconhecendo que sempre “é preciso continuar o álbum de desenhos” (*EHS*, 178), como se sua continuidade garantisse a manutenção da luta e da vida.

Enquanto reproduz em seus desenhos uma história irreal, mas que, em sua insanidade, crê ter efetivamente vivido, Mayer se satisfaz duplamente: vê realizado seu desejo fundamental e corrige os estorvos de sua realidade intolerável. Interrompidos seus desenhos, esquece mesmo os traços daquelas personagens que serviam de modelo para sua criação, como a face de Rosa Luxemburgo. Nos primeiros retratos de sua juventude, a figura do herói apresenta um aspecto vigoroso, muito distante daquele da maturidade, quando sua ascensão social e econômica não é suficiente para a realização pessoal: uma feição sem expressividade no auto-retrato remanescente demonstra sua falência para a vida e a criação. Ante a avidez por obter lucros pela criação agora de novos edifícios, a arte não mais germina em sua rotina burguesa padronizada. De desenhista, ele passa então a ser desenhado pelos funcionários da Construtora Maykir, em caricaturas que, circulando clandestinamente na empresa, tornam públicos e vilipendiam muitos aspectos de sua vida privada.

Embora ocupando um lugar relevante na existência do Capitão Birobidjan, a arte permanece em segundo plano em função de sua luta pela renovação da ordem social. Ele a rejeita nos tempos árduos da conquista da terra imaginária e de edificação da colônia: “Um dia haverá de desenhar-se assim: de pé, na proa, a cabeça erguida, o olhar penetrante sondando a escuridão; um dia quando houver tempo para a arte” (*EHS*, 9). Paradoxalmente, apenas quando se desnormaliza e é cercado por delírios e alucinações, sente-se capaz de ativar sua criatividade e dedicar-se aos desenhos. Ao deixar o sítio e reassumir seu papel social, desempenhando as funções de empresário, pai e marido, ele abandona seus trabalhos artísticos. Ou seja, de volta à sua existência normalizada, não se reserva mais um espaço para a criação, debilitando-se sua capacidade criativa.

Essencialmente criativa, a loucura de Mayer extrapola o senso comum e sugere uma subversão no modo de ver o mundo e o homem. Criatividade é também uma característica relevante da personagem, ao escrever, em uma única noite de trabalho intenso, o número inteiro do jornalzinho de sua colônia, assim como o fazem Lamartine e os colegas internos do

Sanatório Três Cruzes²⁹. Presente no cotidiano da personagem, com seu sentido filosófico, político, lúdico e principalmente doutrinário, a literatura é evocada com recorrência, como nos versos do poeta norte-americano Walt Whitman, que embalam os encontros dos jovens sonhadores pela nova sociedade (*EHS*, 13). Coerente com sua opção ideológica, Mayer privilegia a opção pela leitura de textos dos escritores engajados em uma luta política revolucionária, como Isaac Babel, Frederico Garcia Lorca e Jorge Amado, travando-se, além deste, um constante diálogo no interior da narrativa entre os diferentes campos culturais.

Por trás de uma caracterização absurda, risível, ridícula, emerge o herói frustrado, o sonhador vencido, o guerreiro de uma utopia. E para ele o riso só resiste como forma de vitória, de salvação, de superação. Alienado, marginalizado, estigmatizado pela sociedade, a personagem dá a ver o humor como uma saída, como uma confissão de impotência, mas, ao mesmo tempo, como uma situação que lhe dá força, e, assim,

sua comicidade tem sido interpretada do ângulo daquele que extrai dos acontecimentos mais penosos e mais trágicos a sua hilaridade; daquele que vê tudo aquilo que não é permitido ver; que descreve o fato dramático 惘 a desilusão ante o mundo do capital 惘 com um dar-de-ombros³⁰.

Percebe-se, ainda, que a revolução social que Mayer pretende realizar pertence irremediavelmente ao passado. Ela já não corresponde às novas formas de vida econômica e social do espaço/tempo em que vive o homem representado na figura do Capitão Birobidjan.

Sem condições psicológicas para se impor ativamente no mundo, Mayer refugia-se na loucura, criando para si um outro mundo para além da realidade cotidiana, um mundo fictício feliz no qual se locomove sem constrangimentos. E, nesse mundo fantástico e prazeroso, suplantando sua vida estéril, ele pode ser tão grandioso quanto suas aspirações. Pela transposição do espaço real concreto em espaço ideal, ele cria, a seu modo, uma instância particular de manifestação de sua singularidade e preservação de sua subjetividade. A incompreensão dos familiares e de outras pessoas, em relação às suas idiossincrasias, agrava-se e chega ao extremo após a deflagração da loucura. Pela imaginação, Mayer pode adequar qualquer espaço aos seus ideais e criar o espaço sonhado, vivendo-o como sua realidade pois

a imagem pode, certamente, ajudar-nos a recuperar idealmente a coisa, de que ela é então sua negação vivificante mas que, ao nível para onde nos arrasta o peso que lhe é próprio, corre também o constante risco de nos devolver, não mais à coisa

²⁹ Sussekind, *Armadilha para Lamartine*, p. 234.

³⁰ Szklo, *O Bom Fim do Shtetl*, p. 62.

ausente, mas à sua ausência como presença, ao duplo neutro do objeto em que a pertença ao mundo se dissipou³¹.

Incluir o projeto de uma nova sociedade numa experiência da loucura é não crer em sua seriedade, é negar a possibilidade desse ideal para o país. As situações de que ri o leitor são provocadas por uma reflexão, por uma introspecção que faz calar a euforia e provoca um sentimento de dor e ressentimento pelo desmoronamento dos sonhos. Na busca enlouquecida do protagonista aloja-se o sonho do imigrante que, antes da luta por uma moradia, alimenta-se da necessidade e do desejo de conquista da terra. Quando debate com os amigos a formação da colônia socialista, planeja a moradia em barracas até a construção das casas, cuja imagem, como no tabuleiro em que joga xadrez com o amigo José Goldman, descerra um mundo onde as moradias serão todas de uma só cor e propriedade comum a todos os habitantes da colônia. A perda da possibilidade de uma Nova Birobidjan metaforiza-se na morte dos homenzinhos, matéria dos delírios da personagem e elemento de derrisão para o leitor:

uma vez encheu a pia e foi à despensa buscar sapólio. Quando voltou, viu que três homenzinhos tinham caído n'água e flutuavam imóveis. “Talvez estejam só meio afogados” 惘 pensou Mayer e correu para lá. Tocou-os com um dedo; estavam bem afogados. Com um suspiro, ele tirou o batoque do ralo. As criaturinhas começaram a girar, levadas pela corrente, a princípio lentamente, depois cada vez mais depressa: veio o redemoinho final e elas foram tragadas pelo ralo; mirradas como estavam, passaram sem dificuldade. Mayer Guinzburg fecha os olhos e imagina a trajetória dos pequeninos cadáveres: descerão com o líquido negro e espesso que flui rumorejando pelo cano do esgoto; chegarão ao vasto Guaíba, onde os minúsculos corpos descerão ao fundo; descarnarão, as caveirinhas brancas aparecerão e os ossos ficarão para sempre enterrados no lodo do estuário (EHS, 149).

O que permanece de Mayer Guinzburg é a alegoria do Capitão Birobidjan, representante da miséria, da marginalidade, da impotência daquele que sonha, que crê num mundo melhor, numa sociedade mais justa, igualitária, dentro de uma ordem capitalista que avança rumo à morte do desejo, do sonho, da utopia. Transborda da narrativa uma melancolia advinda da impossibilidade de realização desse projeto utópico. Ignorar a realidade e imergir no mundo do sonho faz do protagonista um anti-herói porque o que poderia levar a efeito no mundo real, ele o faz em um país imaginário, mergulhado nos delírios. Sua estagnação leva, ao final, a um sentimento calcado na descrença, na amargura, porque mostra a incompatibilidade entre o mundo em que vive o protagonista e a possibilidade de se construir e viver o novo mundo por ele desejado.

³¹ Blanchot, *O espaço literário*, p. 265.

Concomitante ao real ficcional, cria-se no interior da narrativa um espaço de manifestação do louco, onde os delírios e alucinações são incorporados à história e, absorvidos pelo texto, apresentam-se em uma forma estética. Na expressão criativa dos desenhos, a personagem pode encontrar uma instância em que se equilibram suas tensões, e seus conflitos interiores são aplainados. As adversidades reinantes no meio familiar e social são exteriorizadas e substituídas por um espaço pleno de criação e reflexão e, por isso, libertador. Por meio dessa perspectiva narrativa, o autor apresenta um novo enfoque do fenômeno, deslocando a razão de sua assegurada posição de triunfo para o interior do campo de visão do louco, prestigiando a loucura não com um halo de reverência, mas como um modo de se expressar.

A personagem é construída de modo a despertar a simpatia, a adesão e, finalmente, a compaixão do leitor, sensibilizado pelo protagonista, pela causa que o inspira e pelo modo como ele se envolve nessa empreitada. Ele, porém, isola-se nela e em si mesmo, e sua misantropia o constitui como um louco, pela inflexibilidade de caráter e seu isolamento solitário na projeção de um mundo ideal calcado na utopia socialista. O idealismo de Mayer Guinzburg, o desejo de construção de uma sociedade justa e fraterna, que é um aspecto nobre e positivo na caracterização da personagem, exacerba-se no fanatismo, em nome do qual passa a agir e justificar todas suas ações, obliterando sua visão para os demais aspectos da realidade. Suas intenções altruístas fazem dele um tipo simpático; mas sua incapacidade de se adequar à realidade o torna risível.

No entanto, pela dualidade que atravessa a personagem, Mayer não se torna uma caricatura. Busca mesmo adaptar-se à vida comum, viver como as pessoas de sua comunidade, tornando-se um rico empresário e proporcionando uma vida confortável a sua família. A desproporção ou o desequilíbrio entre a tarefa hercúlea de construção de um novo sistema político-ideológico e a resolução do herói em tomar para si só tal desígnio contrapõem-se, ao mesmo tempo em que se solucionam no título da obra. No duplo Mayer Guinzburg/Capitão Birobidjan está concentrado o conflito, o espírito dialético, a dualidade que é o próprio homem. Nisso reside o aspecto grandioso e emancipatório dessa obra de ficção.

A própria forma de estruturação dessa narrativa apresenta um viés emancipatório quando integra a perspectiva do louco à perspectiva do universo ficcional e de um contexto sócio-histórico compartilhado por autor e leitores da época de sua publicação. A narração vai mesclando, dentro dos limites textuais, o espaço da ficção com aqueles criados pela imaginação do protagonista. Além desses, são constantes as referências ao macro-espaço

representado pelo real histórico, constantemente evocado e mesmo vivido por Mayer como parte de sua possível realidade sócio-histórica. Assim, o espaço textual organiza-se sobre três planos que vão oscilando e se alternando como “panos de fundo” da narração: o contexto sócio-histórico anterior à produção da obra, e que é constantemente chamado a participar dela; o real ficcional, constituído pelo desenvolvimento das ações, que desperta o leitor para uma continuidade da história; e o espaço utópico, criado pelo Capitão Birobidjan, projeção das imagens fantasiosas, mas muito reais para a personagem.

Ao descrever esses diferentes espaços, o narrador nem sempre efetua uma divisão rigorosa entre as três dimensões: delírio, realidade ficcional e realidade extraficcional, não criando ou deixando entrever cortes ou marcas no discurso da passagem de uma para outra. Ao mesmo tempo em que está de fora observando as ações do protagonista, o narrador também pode se mostrar de dentro dos delírios de Mayer, vendo os acontecimentos a partir da perspectiva do louco. Desse modo, como o próprio Mayer, é um narrador de visão também duplicada, ambígua, cuja perspectiva narrativa sugere uma construção dos conceitos de verdade e realidade a partir da articulação de diferentes perspectivas, não se desprezando, ou, ao contrário, salientando, aquelas que ainda mais destoam do comum nos paradigmas sociais. Quando os fatos são mostrados e validados sob a ótica delirante da personagem, a estruturação da obra valoriza a perspectiva do louco como um modo legítimo de se ver e abordar a realidade. Mais que isso, essa forma de tratar o conteúdo da obra é um componente passional convocado para garantir legitimidade ao olhar e à perspectiva do louco, dando sentido à sua realidade e estabelecendo entre ele e narrador um pacto de confiança para, depois então, estabelecer o contrato ficcional com o leitor e aliciá-lo.

Por esse caminho, a narração reafirma a literatura como um jogo de linguagem, dificultando que o leitor transite de uma série a outra, pois muitas vezes a narração salta da série imaginária para a série histórica, dando a ver a impossibilidade de se estabelecer os limites entre imaginação da personagem, ficção e história. Esse movimento desestabiliza a linearidade da narrativa e a realidade dos fatos históricos, colocando em xeque a falsidade das crenças de um louco e levando o leitor a indagar-se sobre os limites entre ficção/história e loucura/sanidade.

Em *O exército de um homem só*, o louco é aquele que detém uma consciência política e uma visão diferenciada daquela de sua comunidade, escapando à alienação do sistema, mas entregue à chamada alienação mental, já que não há lugar no contexto sócio-político em que vive para esse mundo igualitário, justo e fraterno que sonha. A personagem

constrói a Nova Birobidjan como um mundo paralelo ao de sua família e da realidade concreta, mundo esse que é reconstruído na realidade ficcional. A personagem louca consegue cooptar narrador e leitor e pô-los a enxergar a partir de sua realidade, angariando mais que a simpatia, a adesão do leitor. Nessa perspectiva, esse texto literário apresenta uma face emancipatória ao dar sentido à realidade vivenciada pelo louco ㊦ usualmente objeto de representações sociais e também do discurso literário ㊦ e para ela deslocar o ponto de vista do sujeito da razão.

Para a ideologia vigente, os desejos de uma nova sociedade não perturbam, pois, neutralizada como loucura, a violação de códigos ideológicos não passa de vesânicas, delírios, distanciamento da realidade, conforme analisa Letícia Malard, em seu estudo comparativo entre as personagens loucas de Moacyr Scliar e Fernando Sabino. Malard explica que, nessas personagens, “o recrudescimento [da negação dos valores ideológicos] corresponde a uma transgressão cada vez mais ativa das normas do comportamento dito ‘saudável’ e, conseqüentemente, à entrada no fantástico ou loucura ㊦ espaços-limite da exclusão social”³². Desdenhando a existência fora da fantasia em que vive mergulhado, Mayer leva às últimas conseqüências a desfiguração social de sua personalidade, assumindo sua loucura como forma de resistência e um modo de não sucumbir à acomodação ideológica, já que não aceita a vida sem desafios daqueles com quem convive na comunidade. Fato semelhante ocorre com o louco construído por Fernando Sabino em *O grande mentecapto*.

O grande mentecapto: um pária da liberdade

O grande mentecapto, de Fernando Sabino, publicado em 1979, conforme o próprio subtítulo, é a narrativa das aventuras, desventuras e inenarráveis peregrinações do anti-herói Geraldo Viramundo, bem à moda das novelas oitocentistas de cavalaria³³. Nela, a personagem louca é tomada pela sina de andar errante, sem motivos pré-definidos e deparando com uma série de situações conflituosas, às quais reage com destemor, firmeza e ousadia. Com base nas ações, decisões e reações atribuídas à personagem, o discurso construído ficcionalmente a representa como portadora de uma mente enlouquecida. Descendente de pai português e mãe italiana, nascido na pequena cidade de Rio Acima, estado de Minas Gerais,

³² Malard, “O mentecapto e um homem só”, p. 200.

³³ No artigo “O grande mentecapto: um quixote contemporâneo”, disponível em http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos_Graduacao/Doutorado/Letras/Publicacoes/Artigo_HelenaBonito_Grande_Ment_Quixote.pdf, Helena B. Couto Pereira apresenta um estudo da obra sob esse prisma.

caçula de 13 filhos de uma família cujo pai é comerciante, o protagonista Viramundo vive uma infância normal como a dos demais meninos de sua cidade interiorana. Durante um debate entre as crianças sobre o motivo de o trem não parar na cidade, embora por lá passasse, Viramundo apostou sua famosa coleção de bolinhas de gude que faria o trem parar. No dia combinado, postou-se no leito da estrada, braços estendidos, e, com muito custo, o trem parou. A fama alcançada por Geraldo levou outro menino, Pingolinha, de seis anos de idade, a imitá-lo, sem o mesmo sucesso. A morte de Pingolinha foi imputada à influência de Viramundo. Embora com o tempo o acontecimento fosse sendo esquecido, o narrador sugere, de maneira breve e em pequenos trechos, que esse episódio tem profundas implicações na vida da personagem. Inicialmente, ele se isola e “nunca mais se misturou com os outros. Afastou-se até dos irmãos e andava sempre sozinho, pelos cantos, ensimesmado e pensativo” (GM³⁴, 27). Aos 18 anos decide ir para o seminário, onde, depois de um equívoco, envolve-se em uma cena escandalosa, que tem como consequência a sua expulsão e o fim do sonho de tornar-se padre. Até então, não há referência à insanidade na personagem. Após esse episódio, na cidade de Mariana, passa-se um lapso de dez anos sem notícias suas. Aparece novamente, desta vez em Ouro Preto, agora, sim, “em péssimas condições. Paletó esmolambado, calças de brim ordinário pescando siri, perambulava pelas ruas, alimentando-se só Deus sabe como e dormindo só Deus sabe onde” (GM, 59). Nesse momento é que o narrador o denomina “mentecapto” e faz referência aos diversos apelidos que ele ganha por onde passa. A partir daí, segue a narrativa, à Dom Quixote, das proezas e infortúnios do grande mentecapto. Foi candidato a prefeito, prestou serviço militar, foi interno de manicômio, até que chega à capital e lidera uma fracassada rebelião de mendigos, prostitutas e loucos. A caminho da capital federal para denunciar o Governador ao presidente da República, os rebeldes param próximo a Rio Acima, cidade natal de Viramundo. Um de seus seguidores furta comida numa mercearia nas proximidades, que vem a ser de propriedade da família do protagonista. Indo atrás dos ladrões, o comerciante e seus empregados acabam por encontrar Viramundo, que, não sendo reconhecido, é atacado e assassinado brutalmente pelo próprio irmão, Breno.

Toda a narrativa gira em torno das ações de Geraldo Viramundo, e em função dele se organiza o seu conteúdo, com a personagem atuando como eixo de um relato de pretensão biográfica. O narrador onisciente se apresenta e procede como um pesquisador procurando fornecer, logo no início, dados objetivos sobre origem, ascendência e infância do protagonista.

³⁴ As citações textuais da obra *O grande mentecapto*, de Fernando Sabino, serão indicadas pela sigla GM, seguida do número de página onde as mesmas aparecem.

No entanto, as características psicológicas da personagem vão sendo dadas progressivamente, permitindo compor seu perfil a partir de suas reações e comportamentos. Assim, a construção da personagem nessa obra está muito mais vinculada à narração de suas ações do que à descrição de suas qualidades, modos de raciocínio, juízos, idéias, opiniões. Por exemplo, quando, na igreja, Geraldo Viramundo ouve involuntariamente as confissões da viúva Pietrolina, não se aproveita da situação para tirar benefício próprio: prefere dizer a verdade, pagando por isso com sua expulsão do seminário. Esse episódio é um dos primeiros que indicia a honestidade de seu caráter. Depois, quando os homens da cidade querem agredir a viúva por relacionar publicamente todos aqueles com os quais teve ligações sexuais, Viramundo não se acovarda e aparece para livrá-la do linchamento. Posteriormente, quando Marialva é ameaçada por seu cafetão, ele vai, sem ser chamado, em defesa da moça, mostrando-se generoso e defensor dos mais fracos. Quanto ao cego Elias, Viramundo procura acudi-lo quando esse é espancado pelos policiais, ignorando que ele já houvesse sucumbido. Ou seja, a personagem entra em cena e reage sempre que se vê diante de uma situação de injustiça ou covardia.

Desde o começo, o narrador já sobredetermina sua condição de conhecedor da verdade acerca do que narra. Logo na primeira página do romance, ao apresentar a personagem, descrevendo os elementos que compõem aquilo que Carlos Reis chama de “processos de manifestação”³⁵, o narrador estabelece que “o verdadeiro nome de Geraldo Viramundo, embora ele afirmasse ser José Geraldo Peres da Nóbrega e Silva, era realmente Geraldo Boaventura, e assim está lançado no livro de nascimentos em Rio Acima” (*GM*, 9). Esse pretense esclarecimento do narrador é essencial no processo de configuração da personagem como louca, uma vez que coloca, de início, o seu problema de identidade e sua construção como alteridade. A despeito de ser conhecido por dezenas de apelidos diferentes, ele cria para si um nome fictício, que julga pomposo e por meio do qual gostaria de ser chamado. Algumas vezes em que se sente desprestigiado, ou se vê menosprezado, Viramundo lembra à personagem com a qual contracena quem ele é: José Geraldo Peres da Nóbrega e Silva.

Após listar 45 alcunhas da personagem, recebidas nas paragens por onde passou, o narrador se exime, como pesquisador, dos equívocos que possam ser suscitados pelas divergências quanto ao nome, cumprindo a ele apenas registrar as informações encontradas. Esclarece que o codinome Viramundo significa “largar-se pelas estradas do mundo, entregar-se

³⁵ Segundo Reis, o nome próprio, a caracterização e o discurso da personagem são os elementos essenciais na sua configuração semântica. Cf. *Dicionário de Narratologia*, pp. 314-6.

ao destino errante de percorrê-lo” (*GM*, 53), ainda que esse mundo se restrinja metonimicamente a uma parte do estado de Minas Gerais. O levantamento de diversas alcunhas atribuídas à personagem indicia a forma pejorativa como é tratada, segundo o local onde convive e com quem convive: entre outros tantos, é conhecida por Geraldo Vira-Lata, Geraldo Virabosta, Geraldo Pitimba, Geraldo Ingrizia, Geraldo Merdakovski, Geraldo Molambo, Geraldo Melda, Geraldo Pé na Cova, Geraldo Caraminhola, Geraldo sem Eira nem Beira.

Apesar dessas designações, o orgulhoso Viramundo se tem na mais alta conta, e a todas as suas ações imprime um tom solene e formal que sugere a autovalorização e uma autoestima bastante fortalecida. Embora essa questão dos inúmeros codinomes possa parecer de menor importância, ela vem indicar a larga popularidade de Viramundo nas cidades por onde passou e, de certa forma, justificar seu prestígio e o interesse do narrador em reconstruir literariamente sua trajetória.

Numa forma ágil, o narrador dispõe as ações segundo os acontecimentos que foram se sucedendo na vida do protagonista e impelindo-o para suas andanças seguintes. Ou seja, a narrativa é conduzida linearmente e a história é registrada em forma de fragmentos, anedotas, casos que acabam configurando a vida do protagonista como repleta de aventuras. Essas inúmeras peripécias e quiproquós, muitos dos quais contados em minúcias, servem para ilustrar o caráter da personagem, representando-a como um indivíduo ingênuo, puro, honesto, justo, gentil, respeitador, erudito, refinado, orgulhoso, destemido, destemperado, altruísta, mas sobretudo independente, completamente livre. Os valores que conduzem a narrativa estão calcados nas qualidades do ser que a personagem assume e que determinam suas ações. Todo o percurso de Viramundo será definido, primordialmente, pelo desejo de justiça, pela solidariedade e por seu compromisso com a liberdade, que, como traço dominante, determina seu caráter, colocando as outras características sob sua dependência.

Então a loucura de Viramundo consiste no descompromisso com regras e valores sociais, muitos desses por ele interpretados como imposições sem sentido para a existência humana. Trava-se uma discreta luta entre a aparência e a essência, e o humor é utilizado como instrumento de crítica desse embate, mostrando a distorção entre esses dois pólos. Mais do que isso, sua loucura confunde-se com a grandeza de caráter e o humanismo cristão, enquanto o irracionalismo e a hipocrisia das instituições sociais vêm camuflados sob a forma de razão positiva. É como se sua loucura consistisse numa experiência positiva que, ultrapassando a

crise da realidade, inaugurasse uma nova forma de estar no mundo com uma capacidade privilegiada de superação da pequenez humana.

Desligado de interesses materiais, Viramundo não se preocupa com a obtenção de recursos financeiros nem mesmo para sua sobrevivência. Contudo, se no sistema capitalista não há como sobreviver sem o trabalho, o louco é aquele que não produz e não gera riqueza, e então sua loucura pode ser tomada como a transgressão máxima. Como “o discurso da ordem positiva está atado ao trabalho” e na sociedade “tudo tende naturalmente para a ordem”, a desordem será, em última análise, promovida pelos ociosos³⁶. O afastamento de uma vida normatizada revela-se também no afastamento do trabalho,

tornando-se ele *ocioso*, não se colocando como ator social *útil*, ou seja, produtivo. A ociosidade leva-o a ser um personagem *impreciso, vago*, que paira no ar sem apresentar ponto fixo, definido, delimitado, não possibilitando a *certeza da previsão*: o louco é um ser imprevisível e irracional, ele se afasta cada vez mais da ordem social normal, das regras e dos métodos³⁷.

Por ser uma figura despojada, cujo valor fundamental é a vida por si mesma, não acumula bens nem propriedades; seus pertences cabem nos bolsos de suas calças: “um rolo de barbante, uma escova de dentes, um terço arreventado, um toco de lápis, um pedaço de pão seco, vários recortes de jornais meio esfrangalhados, um lenço vermelho e uma caderneta de notas velhas e ensebada” (*GM*, 62). O desapego a uma casa natal e à família permite que Viramundo possa cultivar, com mais liberdade, sua personalidade independente. Ele se afasta da família quando vai para o seminário e não mais retorna. Daí não haver a representação de um relacionamento entre a personagem louca e sua família. Para Viramundo, a família ainda resiste, mas apenas como uma perda, como uma das lembranças de infância: “sentia saudade dos irmãos, de dona Nina e do Boaventura, vinha-lhe uma vontade de chorar” (*GM*, 127). No entanto, ele cultivava um senso de pertencimento a uma grande família universal, nutrindo os sentimentos de união e fraternidade pelas pessoas com quem mantém um relacionamento mais estreito ao longo de suas peregrinações. Isso se manifesta, por exemplo, com a prostituta Brigitte, com o amigo Barbeca, com o cego Elias, pelos quais exterioriza seu afeto e amizade.

Viramundo desempenha suas atividades de acordo com as situações inesperadas com que vai deparando. Encarna o próprio movimento da vida em si mesma, não se fixando a nada, vivendo completamente à deriva e se deixando levar naturalmente ao sabor das ondas. Tal qual o Capitão Birobidjan 倂 em *O exército de um homem só*, de Moacyr Scliar –,

³⁶ Hirano, “A construção da ordem social normal e patológica”, p. 252.

³⁷ Id., p. 253.

Viramundo “flutua imóvel, meio afogado”³⁸, mas imóvel apenas nas suas crenças e convicções, já que assume uma destemperada ação no mundo exterior, sempre na defesa dos mais fracos e desamparados, numa luta pelo belo e pelo bom. Viramundo é destemido e quando assume uma posição, luta por ela até o fim. Mas essa sua luta é circunstancial, por ele estar presente na hora e momento em que surge a necessidade de uma tomada de posição. Porém o resultado muitas vezes lhe traz ainda maiores problemas, como na ocasião em que se deixa ficar preso, na cadeia da cidade de Tiradentes, no lugar de João Tocó para que este possa visitar sua família. Só que o preso não regressa e Viramundo fica em seu lugar por mais de um ano.

Embora possam parecer exageradas e demasiadas as situações em que Viramundo se envolve, essas tantas ações acham-se todas bem articuladas e contribuem para a solidificação da personagem e da impressão que ela causa no leitor e nas outras personagens que com ela contracenam. Desse modo, o leitor pode participar mais da história, envolvendo-se com a trama e criando simpatia pela personagem. Não se verifica um aprofundamento psicológico de Viramundo, porque a estratégia de representação se define pela focalização externa, procurando manter um distanciamento e criar um tom mais objetivo em seu discurso. O narrador chega a lembrar que está ali cumprindo uma missão, e, nesse encargo, que assume ter de levar até o fim, narra o que lhe fora contado por muitas pessoas que conheceram a personagem e segundo informações obtidas em sua pesquisa. Atua como um biógrafo de Viramundo, personagem que, por sua grandeza, ganharia futuramente outras obras. Muitas vezes, quando expressa, no seu fazer narrativo, a insatisfação, as dificuldades, o enfado com esse compromisso, ele se projeta como “um cão de fila” que segue fielmente os passos de Viramundo, sujeitando-se ao “abismo de sua ruína literária” (*GM*, 66).

A certa altura, quando o narrador põe a claro seu domínio sobre a construção e o destino de Viramundo, mostra o avesso do tecido narrativo e dimensiona a natureza lingüística da personagem, como ser feito de palavras, à mercê da onipotência de um narrador. Nesse momento, o próprio criador chega a dissolver sua criatura, fundindo-se nela:

Ai, Viramundo de minha vida, que vira Minas pelo avesso, sem revelar aos meus olhos o seu mais impenetrável mistério! Ai, Minas de minha alma, alma do meu orgulho, orgulho de minha loucura, acendei uma luz no meu espírito, iluminai os desvãos de meu entendimento e mostrai-me onde se esconde esse vagabundo maravilhoso, esse meu irmão desvairado que no fundo vem a ser a melhor razão existir. Foi ele, esse iluminado de olhos cintilantes e cabelos desgrenhados, que um dia saltou dentro de mim e gritou basta! Num momento em que meu ser civilizado, bem penteado, bem vestido e ponderado dizia sim a uma injustiça. Foi ele quem

³⁸ Scliar, *O exército de um homem só*, p. 3.

amou a mulher e a colocou num pedestal e lhe ofereceu uma flor. Foi ele quem sofreu quando jovem a emoção de um desencanto, e chorou quando menino a perda de um brinquedo, debatendo-se na camisa-de-força com que tolhiam o seu protesto. Este ser engasgado, contido, subjugado pela ordem iníqua dos racionais é o verdadeiro fulcro da minha verdadeira natureza, o cerne da minha condição de homem, herói e pobre-diabo, pária, negro, judeu índio, santo, poeta, mendigo e débil mental. Viramundo! Que um dia há de rebelar-se dentro de mim, enfim liberto, poderoso na sua fragilidade, terrível na pureza de sua loucura (*GM*, 188).

A empatia do narrador pela figura do louco é tamanha que, em algum momento, pode ser tomada como sua própria projeção.

O pacto ficcional também ameaça se esgarçar quando o narrador onisciente toma o lugar central na narrativa e apresenta seus questionamentos acerca da existência real ou não da personagem e da relação entre ela e alguma pessoa pré-existente. Especula-se se ele não seria a representação do poeta Rosário Fusco ou de outro alguém (*GM*, 160). Nessa passagem, como em várias outras, o narrador expõe, de forma irônica e crítica, sua condição de criador de “seres de papel”, e levanta a discussão sobre o estatuto da personagem e da obra ficcional como um visionarismo do escritor, explicitando o caráter sógnico da personagem, estrutura armada com palavras³⁹. Entretanto, ainda que às vezes descarne a personagem e a explicita como produto de uma construção verbal, o narrador expõe idéias dela acerca da convivência social e da problematização do sentido da existência humana, incorporando-lhe uma “humanidade” mais complexa do que a de simples estereótipo de um louco.

Por outro lado, ao construir o narrador como um pesquisador que nutre tão grande interesse pela vida de Viramundo, a ponto de desejar escrever uma obra a respeito dela, o autor evidencia sua intenção de dar maior verossimilhança à personagem. As referências à pesquisa feita para construí-la de modo fidedigno, as intromissões e digressões do narrador servem para criar a impressão de que ela realmente tenha sido inspirada em alguém do mundo extraficcional. Raramente o narrador muda a focalização, ou explora, com o monólogo interior, o íntimo da personagem, mas quando isso acontece, ele passa a palavra a Viramundo, tentando dar certa profundidade psicológica à personagem louca. Ao enfatizar os seus conflitos existenciais, garante-lhe certa autonomia e dá destaque à sua capacidade de ser independente. Os sentimentos e as falas da personagem provocam efeitos e impactos intensos na construção da narrativa.

Desde sua adolescência, Geraldo Viramundo já demonstra uma rebeldia em sua fala, ao questionar o padre sobre a diferença entre o religioso e o homem comum. Esse

³⁹ Candido, “A personagem do romance”, pp. 11-101.

inconformismo com as convenções e verdades pré-estabelecidas, e o conseqüente desejo de conhecer os mistérios da existência, serão suas marcas desde que ele renuncia à comodidade da vida em família para ir em busca da construção de seu ser no mundo. Quando a personagem é colocada em movimento rumo ao seminário, para ingressar no sacerdócio, inicia uma caminhada e uma busca incessante, que é o próprio movimento da vida, só interrompida com sua morte. Eminentemente uma personagem andante, dos exteriores, Viramundo não se permite viver por muito tempo em lugares fechados: trafega por manicômios, quartéis, prisões, ruas, praças, comércios, experimentando todas as possibilidades que lhe estão acessíveis. É tido pelos outros como mendigo ou vagabundo, e sua transformação em andarilho se dá após o episódio em que quase é linchado pelos homens da cidade de Mariana, sendo atirado para fora dali pelos policiais. Passa então a “palmilhar a estrada noite adentro, sob a claridade da lua e das estrelas” (*GM*, 51) e quando faz uma pausa para o descanso, seu abrigo nas noites são “os desvãos das pontes, as soleiras das portas e as bestegas dos subúrbios” ou mesmo um banco de praça (*GM*, 100). De cidade em cidade, em suas peregrinações, Viramundo vai encontrando problemas que acabam sempre se desdobrando e se ampliando. Sua sina de andarilho dura 15 anos, segundo o epílogo da obra, no qual se registra que, na ocasião de sua morte, Viramundo contava 33 anos.

Como Zózimo, o louco suicida da obra analisada no capítulo anterior, Viramundo caminha em busca de algo indefinido, de um sentido para sua existência, mas sem um projeto de vida revelado ao leitor. Se não se tinha visibilidade do que fazia Zózimo enquanto “andejo arrastava [...] as suas sandálias empoeiradas”⁴⁰, em *O grande mentecapto* o protagonista louco é acompanhado em todo seu percurso, vivendo seu repertório de experiências nas cidades por onde passa e constituindo-se como sujeito de sua vida. E, nesse aspecto, o romance procura dar visibilidade ao ser do louco, principalmente porque ele é colocado no centro das atenções, na condição de protagonista da história e também livre das instituições psiquiátricas. Amante da liberdade e do conhecimento, Viramundo vai em busca da construção de si mesmo como sujeito de sua vida, desatrelado das convenções sociais. Se os fatos vividos por Zózimo ficavam encobertos por detrás do discurso do narrador, aqui se descortinam as ações protagonizadas pelo louco. Desse modo, pode-se atribuir um veio emancipatório à obra, no sentido de que o louco é valorizado pela representação, a mesma que o mostra sendo vilipendiado, escarnecido e tratado como objeto de zombaria, devido à sua ingenuidade e suas

⁴⁰ Dourado, “As voltas do filho pródigo”, p. 97.

ações consideradas cômicas. No entanto, ele continua sendo uma figura criada e manipulada por um sujeito enunciativo, mostrando-se, na maioria das vezes, caricatural. Não se pode considerar que algumas reflexões e conclusões de Viramundo venham à tona como uma autoconsciência do louco porque, tão logo enunciadas, elas são prontamente apropriadas pelo narrador.

Personagem transgressora, Viramundo encarna a triste figura do homem desamparado, jogado no mundo, alheio às convenções e aos valores sociais, vivendo conforme um universo imaginário, onde prevalecem a solidariedade e a fraternidade, a pureza e a ingenuidade da alma humana. Azarado, a maior parte das vezes se dá mal em suas peripécias. Quando ofendido e agredido, reage com humildade, citando trechos bíblicos, aprendidos em sua passagem pelo seminário. O narrador chega a atribuir a origem da loucura de Viramundo à formação religiosa, “que lhe marcou para sempre o juízo, ou acabou por tirá-lo de todo” (GM, 56). Quando se desencadeia a angústia e a crise na alma da personagem (“meditar em quê? Em que meditar?”⁴¹ Id.), ela busca e não encontra respostas para suas dúvidas existenciais. A loucura acha-se representada como um mal sem cura que se manifesta como perda do juízo, da capacidade de avaliar os fatos de modo claro e sensato, ao lado de sua redução a um desvio social.

Como o Capitão Birobidjan, o anti-herói de Scliar, a personagem é plana: não apresenta desvios em seu modo de ser. As situações exteriores mudam, mas ela permanece estática, fiel às suas crenças e ideais. Talvez a definição de Ortega y Gasset para o vagabundo explique bem o louco Viramundo:

El vagabundo es una mixtura del pícaro y del idealista. El vagabundo no vaga el mundo por motivos externos; no es un fracasado, no es una hoja arrastrada de acá para allá. Vaga como el cenobiarca se fabrica una soledad en torno; como el poeta levanta un verso; como el lonjista pone en limpio sus cuentas y el pensador construye su ideal edificio... El vagabundo es un hombre que no se atiene a un medio: fugitivo de todas las costumbres, llega, echa una ojeada y se va. Es un Don Juan de los pueblos, de los oficios y de los paisajes. Atraviesa todos los medios sin fijarse en ninguno. Tiene el alma dinámica de una flecha que en el aire hubiera olvidado su blanco⁴¹.

Poucas vezes, nessa narrativa, o louco atua na condição de um objeto que fala. Ainda que o narrador simpatize com a causa de Viramundo e procure se aproximar de sua forma de conceber e entender o mundo, nem sempre é dada a este a palavra para expressar suas versões sobre os fatos, suas angústias, perturbações e dúvidas. Com esse modo de

⁴¹ Ortega y Gasset, *Obras completas*, pp. 124-5.

organização textual, o louco e sua problemática não aparecem como a realidade exposta na estrutura do texto literário, mas sim como uma figura e uma situação ali acrescentadas pelo autor. Todavia, mesmo construindo o louco como objeto do discurso de outrem, o narrador representa-o procurando mostrar suas crenças, idiossincrasias, motivações interiores. Acompanhando-o tão de perto, e buscando expor seu modo de ser e pensar, o narrador propicia uma aproximação entre leitor e personagem louca, de maneira a provocar um sentimento de solidariedade e adesão às suas causas humanistas, ao seu senso de justiça e fraternidade, ao seu respeito às plantas, aos animais e à vida, de modo geral.

Quando a linguagem da personagem é representada por suas falas em discurso direto, essas vêm carregadas de um tom irônico, jocoso, cômico, aliado a uma inflexão enigmática, enfatizando o efeito poético e de grandeza de espírito que a envolve. Suas falas e seu modo de argumentação evidenciam uma condição letrada e erudita, formação humanista e afiada memória, configurando-o como um louco bastante imaginativo. Desse modo, ser louco, segundo a construção de Viramundo, significa ser diferente mas, acima de tudo, ser especial. Leitor e apreciador de literatura, sobretudo poesia, Geraldo Viramundo apresenta uma linguagem reverente, solene, polida, formal, que é transgressora na medida em que destoa da linguagem empregada no dia-a-dia das pessoas com quem convive, desde os mendigos, prostitutas até os comerciantes, estudantes universitários, governantes, políticos. Os termos rebuscados que utiliza o enobrecem ante os olhos alheios e elevam o caráter e o espírito da personagem. Essa forma de falar é enriquecida ainda pelo uso de trocadilhos, adágios, máximas e ditados populares, o que o aproxima de um bufão, cujo ofício é divertir as pessoas. Como se já tivesse pronto um repertório de frases, quase sempre rimadas, Viramundo responde com muita naturalidade a cada acontecimento novo. Cada resposta se encaixa tão bem ao contexto que torna sua fala mecânica, provocando o riso. Suas falas evidenciam, além de um espírito inteligente, perspicaz e divertido, o domínio de um vocabulário amplo e variado. Ao contracenar com outras personagens, essas julgam a linguagem de Viramundo complicada e esquisita. E quando notam sua fala diferenciada, ele reconhece seu trato fácil com a linguagem: “Bonito, isso que você falou”, observa a doceira da cidade de Leopoldina. “Obrigado, eu sei falar uma porção de coisas assim” (*GM*, 175).

No processo de construção de Viramundo, tem grande importância a teia de relações que o liga às demais personagens, e cada uma delas, mesmo que pareça irrelevante para o desenrolar da intriga, integra-se aos ambientes e relaciona-se com o protagonista revelando-se como elemento fundamental. O contato de Viramundo com essas outras figuras

acrescenta-lhe traços característicos, enriquecendo sua configuração e sugerindo uma “personalidade” própria. Chama a atenção o fato de que a personagem louca aparece sendo usada pelas demais para a obtenção de vantagem, lucro ou somente para satisfazer o desejo sádico de zombar do outro. Entre as várias peças que lhe pregam para rirem à sua custa, a mais traumatizante é a dos estudantes do curso de Direito, liderados por Dionísio, que forjam uma correspondência fictícia da filha do governador para Viramundo, criando um romance ao qual esse se entrega com toda sua alma.

Numa outra ocasião, Dionísio o convida para desempenhar o breve papel, rejeitado por todos, de um reles maltrapilho, num drama com o qual homenageariam o governador Ladisbão. Assim como nessa, em muitas outras situações Viramundo acaba subvertendo o sentido que se desejava dar ao fato. Neste caso, ele deveria apenas passar correndo pelo palco e gritar “Infâmia! Traição!”, e fugir dos guardas. Mas acaba se envolvendo com o conteúdo da trama e tomando o partido dos inconfidentes, enfrentando os guardas para proclamar a restauração da verdade histórica e dignificar os rebeldes. Sua atuação transgride a versão histórica da Conjuração Mineira, uma vez que não aceita o enforcamento de Tiradentes como um fim justo para o desenrolar da trama teatral. Assim, coloca por terra a encenação dos estudantes para o governador, e sua punição por subverter a verdade histórica é um exemplar e violento espancamento pelos estudantes, saindo do teatro direto para o hospital. Além do mais, enquanto ele repetisse a fala minúscula e sem maior repercussão, ensaiada para ser representada, ele estaria desempenhando o papel que lhe cabia como um vagabundo de rua. A partir do momento em que assume uma posição, revelando o que acredita ser a verdade do movimento inconfidente, ele se investe da condição de sujeito que manifesta sua posição política. E então se torna inconveniente, indesejado, e o castigo que recebe é o do silenciamento. Além dos ferimentos físicos, Viramundo expõe uma alma abatida e humilhada em público, principalmente por ter apanhado ainda no palco e essa injúria ter sido presenciada por sua amada Marília Ladisbão.

Não é essa a única cena em que a personagem é mostrada sofrendo maus tratos. Em outras passagens, ela é espancada, vilipendiada, ridicularizada e enxotada das cidades. Além dessa violência física, ela passa por outras modalidades de violência simbólica devido à sua condição de louco. No entanto, mais que o dado da loucura, são suas condições sociais e econômicas as determinantes para o tratamento degradante que recebe, explicitando assim “uma estrutura responsável pela incapacidade de conviver com o *outro*, colocando-o fora de

seus limites”⁴². Assim como no conto de Drummond, em que a figura da mulher idosa, louca e solitária é usada como motivo de zombaria e chacota das crianças inquietas e em busca de emoções diferentes, também Viramundo é um protagonista marcado pela brutalidade alheia. No entanto, “esse *outro* é sempre aquele que pode inverter a ordem, transgredir as normas, promover a emergência de novos significantes geradores de inéditos e revolucionários sentidos”⁴³. Enquanto os galhofeiros riem à custa da desgraça alheia, também se vislumbra uma atitude saudável ou mesmo um bom senso nas reações puras, nobres e grandiosas do louco, que sabe perdoar, compreender, inocentar aqueles que o ofendem.

Por seu espírito puro e ingênuo, e antes que seus atributos excepcionais sejam conhecidos, Viramundo é tratado com menosprezo por muitos com quem convive: no quartel, “os soldados não o levavam a sério e o tratavam com zombarias e remoques, quando não com desdém” (*GM*, 119). A despeito da grandeza que o narrador vê em suas ações nobres e embora realce essa sua grandiosidade, não deixa de se referir a ele como “pobre diabo” e outras expressões que o inferiorizam. Já as demais personagens o tratam como “esse maluco”, “estrambótica figura” (*GM*, 144), “um pobre diabo sem eira nem beira” (*Id.*), “zé molambo” (*GM*, 191), evidenciando que, socialmente, o louco não é considerado como alguém que mereça respeito. Já que se trata de alguém tido como “sem eira nem beira”, como se dizia, ele é recrutado para as mais variadas e desvalorizadas funções, como vender doces na rua, ser porteiro do prostíbulo ou caseiro de uma casa mal-assombrada.

A alma desprendida de Viramundo faz com que os moradores das cidades suspeitem de seu caráter, pois, desde as épocas aristocráticas sempre se desconfiou do homem errante, que, não tendo pouso, não possuindo um espaço definido, “só pode ser um marginal, a não ser que seja um santo”⁴⁴. Ou um louco, como no caso da personagem, que não se fixa a um espaço real determinado, mas que possui bem definida em suas fantasias a idealização do mundo desejado, onde inclusive luta, sonha e vive, ainda que de forma imaginária. Em sua nobreza de caráter e seu espírito libertário, quando se percebe preso a uma situação que o oprime, Viramundo desfaz-se dela imediatamente e, sem maiores explicações, rompe os laços que o unem ao seu opressor.

Viramundo é também uma figura surpreendente, trazendo o inesperado para aqueles que tentam usá-lo a fim de conseguir seus intentos perversos. Quando, entre risadas e

⁴² Brandão, “A face escondida de Narciso”, p. 152.

⁴³ *Id.*, *ibid.*

⁴⁴ *Id.*, *ibid.*

zombarias, é lançado como candidato a prefeito de Barbacena, a cena se reverte. Como a decisão das urnas não prevaleceria e a votação seria apenas uma formalidade, os partidos, com o fim de desmoralizar as eleições, lançam Viramundo como candidato do partido de oposição ao governo. Ele vive a farsa como uma realidade e investe-se do papel de político, apresentando-se em comícios e angariando a simpatia e adesão da população a seu utópico programa político, que começa por pregar a abolição do dinheiro. Vencendo o debate com o candidato do governador e arrebatando a multidão, ele vem representar séria ameaça para seu rival. Só não concorre nas eleições porque seu oponente usa o ardid de denunciá-lo por não ter servido ao exército, após o que foi preso e encaminhado ao quartel de Juiz de Fora, onde se meteu em mais encrencas na sua meteórica carreira militar.

Conforme a narração, a própria aparência física do louco, ou seu modo de agir, é um de seus denunciadores. Ele apresenta manifestações visíveis de estranheza ou uma feição que choca os indivíduos comuns, não deixando dúvidas acerca de sua singularidade e confirmando sua representação como um objeto de temor. Tanto isso pode se verificar na primeira vez que Viramundo é conduzido ao manicômio, quanto na segunda. Na cidade de Barbacena, Viramundo e seu amigo Barbeca são atraídos pelo sedutor roseiral e furtam um saco de rosas: o primeiro, com o propósito de oferecê-las à sua amada, e Barbeca, por vingança. Mas só “o vendedor de esterco foi trancafiado no xadrez”. “Viramundo, deixando transparecer logo à primeira vista as precárias condições de seu estado mental” (*GM*, 88), não deixa dúvidas ao delegado, que determina seu recolhimento a um manicômio. Desse modo, é uma associação mecânica, quase natural, que o lugar do louco na sociedade é sempre o aprisionamento institucional. Antes da segunda internação, Viramundo reage ao empurrão que o policial dá em seu amigo Barbeca, distribuindo “a esmo socos, pontapés e até mordidas” e agredindo fisicamente o guarda. Os policiais identificam sua reação enfurecida como manifestação de loucura e “acabaram por enfiá-lo numa camisa de força e o enviaram dali mesmo para o manicômio” (*GM*, 205). Aliás, a descrição de sua crise nervosa, com a exteriorização dos instintos, remete à habitual ancoragem da loucura à animalidade⁴⁵, quando mostra Viramundo “a se debater furiosamente, vociferando como um possesso”. Mas essa ligação com o instintivo, o animalesco parece não ser parte da concepção do narrador sobre a loucura, pois esse constantemente desconstrói essa representação resgatando a humanidade do louco.

⁴⁵ Foucault, *História da loucura na Idade Clássica*, pp. 149-62.

O texto de Sabino traz uma reflexão sobre a visão esquematizada do psiquiatra, que necessita tipificar o louco, enquadrando-o num rótulo. A partir da entrada no manicômio, o próprio psiquiatra, detentor do saber científico, exige que Viramundo assuma uma segunda identidade:

◡[...] Você o que é?

◡Eu sou mais eu ◡respondeu Viramundo prontamente.

◡Não pode. Se você fosse mais você, não estaria aqui. Você é menos você, isso sim. E nove fora, zero. Se eu fosse você, seria alguém mais, não seria eu. Portanto, você tem de ser alguém. Basta escolher (*GM*, 89).

Segundo a ótica daquele médico, para ser um louco o indivíduo deve abrir mão de sua identidade social e precisa se enxergar e agir como um outro que ele encarna. Ser apenas louco torna-se algo fora de cogitação: é preciso ser Napoleão Bonaparte, Tiradentes, uma nuvem, uma xícara, qualquer coisa ou personalidade pública, pois faz parte da insanidade julgar-se um outro. Nesse sentido, as representações de loucos feitas pelo psiquiatra do manicômio, Dr. Pantaleão, são redutoras, na medida em que se concentram naqueles loucos que a psiquiatria classifica como esquizofrênicos. Contudo, há outras classificações que desmascaram e relativizam esse modo de entender a loucura. Cada pessoa rotulada como louca é uma individualidade no universo estereotipado da loucura.

Também o diálogo entre Viramundo e o médico pode ser lido como uma crítica ao sistema, que impõe ao louco sua desvalorização, mediante a consciência de que “a loucura é, em sua essência, uma revelação do não-ser”, “a negatividade vazia da razão”⁴⁶, por isso a necessidade de assumir uma outra identidade, que se defina como uma personagem pré-existente. Isso equivale dizer que, como louco, o indivíduo, a despeito de sua fragilidade psicológica, deve se integrar forçosamente a um lugar predefinido e estereotipado. Essa condição consiste numa das primeiras estratégias de “mortificação do eu”: a perda do nome próprio, a perda de sua individualidade e a máscara de um outro para garantir sua sobrevivência numa instituição fechada⁴⁷.

Não existe a descrição de delírios, alucinações auditivas e visuais de Viramundo, como ocorre com Mayer Guinzburg e suas fantasias delirantes com os homenzinhos ou os companheiros animais. Ele é levado a agir por idéias errôneas, fantasiosas, como a crença de

⁴⁶ Id., p. 249.

⁴⁷ Goffman, *Manicômios, prisões e conventos*, pp. 27-31.

que a jovem Marília Ladisbão, filha do governador geral da província, estaria correspondendo ao seu amor ou que teria chegado a se interessar por ele. O amor idealizado move o protagonista por vários lugares, em busca de merecer um simples olhar de sua amada, à semelhança da paixão de Dom Quixote por Dulcinéa. Também se ilude quando crê que poderia promover uma guerra, junto com a legião de mendigos, prostitutas e loucos que comanda. Mas não são esses fatos que o diferenciam do homem comum, principalmente porque se pode considerar que o texto concentra uma crítica à cegueira que toma o indivíduo apaixonado, seja numa relação amorosa ou de apego a uma causa política ou ideológica.

Sua loucura consiste numa forma diferente de lidar com a realidade socialmente compartilhada. Embora Viramundo não apresente procedimentos inadequados e nem perigosos para si ou para outras personagens, seus comportamentos são motivados por crenças de que o mundo poderia ser mais justo e humano. Não se apresenta explicitamente como um combatente do mal, mas segue lutando pelo bem, pela justiça, felicidade e alegria ou pela simples dignidade da vida. Acima de tudo, o que ele manifesta é uma crença pura e ingênua na bondade e confiança das pessoas e uma imensa aversão pela injustiça e arbitrariedades.

Numa obra que tem a loucura como um de seus motes e muitas vezes a utiliza como denúncia de um mundo vão e sem escrúpulos, a crítica ao sistema psiquiátrico acha-se bem resolvida na referência aos cerca de 300 manicômios que teria a cidade mineira de Barbacena. Na realidade extraficcional, essa cidade ficou conhecida por abrigar casas de recolhimento de homens e mulheres insanos nas décadas de 1960 a 1980. Se o hospício parece ser um lugar de castigo para o louco, tanto quanto a prisão para o criminoso, a experiência não soa dessa maneira para Viramundo. Para ele, o manicômio afigura-se como mais um espaço de convivência social. Mais que isso, seria seu lugar no mundo, sua própria casa, onde ele se sentia bem, “rodeado de seus irmãos” (*GM*, 92). Sentindo-se tão à vontade, só decide fugir do local quando resolve visitar seu amigo Barbeca, que se encontra preso, e então toma conhecimento de que está no manicômio cumprindo a pena pelo furto das rosas.

Como uma metáfora da própria liberdade humana, Viramundo não aceita estar coagido, subjugado, “tolhido na sua liberdade de ir e vir, que era um dos postulados mais caros às suas convicções” (Id.). Pelo menos nos dois manicômios por onde passou, o narrador mostra-o ali completamente à vontade e em sadia convivência: “Viramundo se sentia à vontade no meio deles, conversava e brincava, como se finalmente estivesse entre seus pares, criaturas de sua mesma refinada estirpe” (Id.). Nas duas entradas de Viramundo no hospício, a loucura é ignorada e o local se revela um lugar de encontro com pessoas cultas, interessantes, diferentes

do que tinha no seu meio social. Mas se torna um espaço indesejado quando ele percebe que está recluso. Se a idéia de aprisionamento é a que mais amedronta a personagem, também contraria o narrador, que confessa: “verifico melancolicamente ser esta a segunda vez que, contra a minha vontade (e a dele), o grande mentecapto vai parar num hospício. Não fosse ele quem é” (*GM*, 205).

Outra crítica ao sistema médico-científico está presente na figura caricata da autoridade psiquiátrica, construída em contraponto à personagem louca do romance. Desdenhando a maneira científica de tratar o problema, o psiquiatra do manicômio para onde Viramundo é encaminhado pela polícia, Dr. Pantaleão, recebe-o com uma série de frases feitas expressando o saber popular sobre o fenômeno da loucura e sobre o ser do louco 冏tais como “Cada doido com sua mania” e “De médico e louco todos temos um pouco”. Verifica-se que o especialista detém uma compreensão limitada da loucura e

sua fala e sua prática diária estão caracterizadas por um debate contínuo, por questionamentos e incertezas sobre o que constitui a doença mental, onde se colocam os limites da doença mental, o que causa os problemas de saúde mental e qual a melhor maneira de tratá-la⁴⁸.

Ou seja, apesar de seu status de especialista, “de quem a sociedade espera que tenha algum tipo de compreensão definitiva e privilegiada de doença mental, as suas representações de doença mental estão perpassadas de incertezas e ambigüidades”⁴⁹. O julgamento daquele que se pressupõe conhecer cientificamente o fenômeno toma a forma de uma “sabedoria de experiência, o modo de um raciocínio pragmático. Mas também um modo de conhecer repleto de pressuposições sobre a doença, construindo, através delas como através de uma psicologia ingênua, uma ‘imagem do homem-louco’”⁵⁰. Paradoxalmente ao que se espera de uma autoridade no assunto, revela-se um conhecer “que veicula estereótipos locais, figuras presentes e passadas de um imaginário coletivo, com facetas mais ou menos diferenciadas”⁵¹.

Na segunda entrada no manicômio, Viramundo se encontra com o Dr. P. Legrino⁵². O médico, sob um viés antipsiquiátrico, recebe Viramundo efusivamente, reverenciando-o e expressando sua admiração pela personagem e sua fama. Invertendo o que

⁴⁸ Morant e Rose, “Loucura, multiplicidade e alteridade”, p. 137.

⁴⁹ Id., *ibid.*

⁵⁰ Jodelet, *Loucuras e representações sociais*, p. 226.

⁵¹ Id., *ibid.*

⁵² Aqui se faz uma referência ao psiquiatra Hélio Pelegrino, amigo do escritor Fernando Sabino, e referido como um dos quatro amigos que fariam parte do grupo retratado no romance *O encontro marcado*, do mesmo autor.

comumente se observa, neste caso, famoso é o paciente e não o médico. Com Viramundo, o médico estabelece um diálogo de igual para igual, terminando por falar de poesia, razão pela qual atribui a ele a alcunha de Merdakovski, em referência ao poeta russo Maiakovski. Com esse apelido, o psiquiatra expressa sua satisfação em construir um epíteto capaz de provocar o riso, carnavalizando a linguagem pelo contraste entre um nome de elevada notoriedade literária e a alusão a excrementos. Mas as longas tertúlias literárias entre o psiquiatra e Viramundo, especialmente sobre o poeta Murilo Mendes, fazem com que os dias no hospício transcorram “calmos e surpreendentemente felizes” (GM, 206). Tudo isso até que o diretor do hospício é afastado, ao que os internos reagem protestando e organizando, ordeiramente, a rebelião liderada por Viramundo, que reúne mendigos, prostitutas e loucos. Essas três categorias viam-se numa situação de repressão e miséria e clamavam ao governador: no caso dos loucos e das prostitutas, a liberdade de ir e vir, a qual fora seqüestrada; já os mendigos, moradia, alimentação e emprego.

Nas cidades interioranas, ele se envolve em quiproquós com toda sorte de gente, e sempre é reconhecido como um louco que a cidade acolhe, e alguns chegam até a pagar suas pequenas contas de alimentação. Já na cidade grande, onde se estabelece em companhia das prostitutas escorraçadas de Montes Claros, sua situação transforma-se radicalmente. Vai morar na zona boêmia e sob o viaduto, configurando-se como apenas mais um entre o “amontoado de retirantes no vagão malcheiroso da segunda classe”. Ele se mistura aos miseráveis, aos

demais infelizes que o cercavam: rostos macilentos, corpos mirrados e sujos, crianças de nariz escorrendo e olhos remelentos, tudo sob aquela cor indefinível e encardida da miséria, olhares apáticos e o patético silêncio dos que já se acostumaram com o sofrimento (GM, 196).

De sua brilhante loucura fica “em seu olhar [...] apenas aquela luz mortiça dos que nada esperam e não têm mais para onde ir” (Id.). Resta-lhe viver como um indigente, entre “cegos, coxos, lázaros, bêbados, vagabundos, e todos mais que costumam ser englobados na categoria genérica de mendigos” e toda sorte de deserdados sociais, os quais se igualam pela miséria social e econômica (GM, 201).

Desde o título, já se entrevê o desejo do narrador em revelar a grandeza de seu protagonista, propondo-se a heroicizá-lo. A temática da loucura é explorada nessa obra de modo a criar no leitor o sentimento de ternura pela personagem louca, propiciada pela poetização de sua figura. A inspiração quixotesca, como se pôde ver também no Capitão Birobidjan, participa da construção da personagem de um modo romantizado que tem a

loucura como metáfora de um caminho para o encontro com o verdadeiramente humano, em um mundo agressivo e estranho. Nas peripécias da personagem Geraldo Viramundo, a figura do louco é engrandecida, pois, vivendo conforme seus ideais e sonhos, não se prende às exigências sociais. A empatia do narrador por ela é tamanha que, em algum momento, pode ser tomada como sua própria projeção.

Aliás, a poetização da figura do louco faz parte de uma rede intersubjetiva de representações dentro de um longo processo histórico, adquirindo a forma de mito ou de tradição cultural. Como o louco integra um grupo que não possui voz social e não costuma propor sua versão sobre a realidade, essa idéia foi sendo cristalizada por representações do sujeito de um sistema filosófico cartesiano, dono de uma razão que não comporta nem considera a existência do outro. Nesse sentido, essa forma de representação literária vem confirmar certas representações sociais dominantes e totalizantes acerca de um grupo que não detém poder algum de negociação ou mesmo de dar significado à sua experiência e aos projetos que sustenta em relação à sua sobrevivência.

Embora essa representação idealize ou glamourize a figura do louco e a loucura, muitas passagens do texto proporcionam uma visão do tratamento social negativo e excludente recebido por ele. Esse modo de aproximação mostra o louco sendo tratado com desprezo, zombaria e desvalorização, culpabilizado por sua inadequação social. Nesse sentido, o romance de Sabino apresenta uma dupla inclinação: ora denuncia as formas excludentes de tratamento do louco, bem como daqueles tidos como vagabundos e moradores de rua, ora demonstra compaixão, solidariedade ou uma hipervalorização desses deserdados sociais. No primeiro caso, isso ocorre, por exemplo, quando o próprio narrador mostra o vagabundo sendo vilipendiado, enxotado a pontapés para fora da cidade. No entanto, se no nível da narração ele é o objeto de quem se fala, na diegese possui relevância, porque é quem atua e promove a criação de conflitos e a evolução do enredo. Constitui-se, desse modo, sujeito das ações, embora não tenha poder de enunciação. Por outro lado, a partir do próprio título, dá-se destaque ao louco como personagem literária. Já algumas estratégias discursivas valorizam sua fala, na medida em que se espera ouvir a versão dele acerca dos fatos. Geralmente essa fala é inserida para confirmar sua grandiosidade, devido à sua excessiva pureza, ingenuidade e autoconfiança.

A passagem do tempo provoca na alma da personagem um sentimento de nostalgia, melancolia e vazio, despertando-a para a percepção da vida e de tudo como uma tragédia. Com o avanço da narrativa, Viramundo torna-se reflexivo e essa interioridade é representada

em discurso indireto, quando ele se lança numa simples questão: “Que sentido têm as coisas?” (GM, 149). A partir dessa interrogação, Viramundo toma consciência, de súbito, de sua “própria mentecapacidade”, o que o leva a mergulhar numa perplexidade e incompreensão, cuja conseqüência é um choro profundo. Essa crise repete uma crise anterior em que suas meditações sobre o que meditar o deixam “completamente vazio por dentro, numa solidão sem remédio” (Id.), o que reflete a própria condição do homem sobre o mundo. Quando se dá conta de que só resta essa consciência de sua nulidade e dessa solidão extrema, perde as esperanças e caminha como um autômato pelas ruas, em busca de algum lenitivo para seu sofrimento psicológico. Mas não se pode dizer que Viramundo manifeste culpa, medo ou vergonha em relação à sua condição de louco ou à vida que leva, porque ele incorpora princípios e convicções muito arraigados, os quais nem sequer chega pôr à prova em suas ações. As indagações que o angustiam e sua crise religiosa e existencial partem de questões que são comuns ao ser humano: a vida, a condição humana, o amor, a morte.

Outra forma de lidar com o tempo é a falta de compromisso de Viramundo com uma rotina normatizada, o que lhe permite, inclusive, deixar-se prender na cadeia pública de Tiradentes apenas para fazer companhia ao preso João Tocó, que ali vivia solitário. Após sua passagem pela cadeia, embora ali tenha entrado por sua vontade e solidariedade, a personagem muda seu ânimo. Ela se torna reflexiva, ensimesmada. Mesmo quando anda na multidão, em meio a tantos outros romeiros, a personagem sente que

estava entre eles por mero acaso, porque iam na mesma direção e eram tantos, que não havia como evitar-lhes a proximidade, o que, de resto, não o incomodava. Apenas era completamente diversa da dele a sua disposição de espírito. Enquanto cegos, zanolhos, aleijados, pernetas, manetas, papudos, lázaros, estropiados e maltrapilhos seguiam cheios de esperança no coração, Viramundo, desditoso e atormentado, era alguém que parecia nada mais esperar da vida (GM, 158-9).

Viramundo torna-se amargo ante a falta de perspectivas para sua vida, ante o absurdo da própria existência humana, percebendo o vazio em seu caminhar para o aniquilamento. A cena de estarecimento diante dos profetas de Aleijadinho, na cidade de Congonhas do Campo, desperta-o para a consciência de sua pequenez e do *nonsense* do viver. Mas, como já ocorrera antes, a personagem vai acumulando suas perquirições metafísicas até que se envolve em novas aventuras, ou desventuras. E o encontro com situações inusitadas exige dele um posicionamento e uma tomada de atitude frente aos acontecimentos da realidade, retirando-o do ensimesmamento e lançando-o ao encontro do outro nas relações sociais. Mas no espaço exterior, a melancolia de Viramundo, representada por sua depressão e

perda de interesse pela vida, está mais relacionada à sua experiência no convívio com o outro que propriamente pelo seu modo de ser e seu desejo pelo bom e pelo belo.

Nas duas narrativas abordadas neste capítulo, a loucura aparece como solução ficcional para o desajuste das personagens ao espaço social. Embora Mayer Guinzburg e Geraldo Viramundo pareçam estar naturalmente inseridos em seu meio, seu percurso narrativo consiste em uma luta por modificá-lo e, assim, compatibilizá-lo com seus desejos, suas fantasias, enfim, sua parte não contemplada no mundo racional. Mundo esse que abomina no homem tudo aquilo que não pode ser explicado positivamente, como são as imagens sensoriais que acompanham as alucinações e os delírios. Assim, ante uma ordem racional negativizada, a loucura representa ilusoriamente a salvação do indivíduo. A ela é atribuído um caráter de plenitude e segurança. Sabe-se, no entanto, que no convívio social a loucura só tem espaço enquanto idealização ou mistificação, revelando o desejo humano de fuga para uma nova instância, onde o ser humano possa explorar as dimensões reprimidas de sua mente. Negando visceralmente aquele que parece seu lugar próprio, a personagem nega a si mesma como sujeito da razão. Se não pode transformar o espaço instituído nem fugir a ele, ela se afasta de sua própria consciência, abrigando-se no terreno irresponsável da loucura. Transforma-se em um Outro, dando vazão a uma existência libertina, fora de qualquer código moral e social, que só pode ser usufruída pelo louco que a personagem traz dentro de si. Esse Outro é, no caso de Mayer Guinzburg, o duplo, que soluciona o impasse entre o espaço criado na subjetividade do indivíduo e a realidade exterior. Através do Capitão Birobidjan, torna-se acessível a Mayer um mundo interdito na realidade, no qual se acomoda interiormente. Já em *O grande mentecapto*, Geraldo Viramundo vive a realidade como se fosse uma ficção.

Ao contrário do que ocorre no espaço social, onde o louco é despersonalizado e confundido com uma forma generalizada 人 assuming feições de um tipo –, nessas obras as personagens vivem a loucura como sua verdade. Assim sendo, ela não é apresentada a partir da visão preconceituosa e estigmatizante com que é banida, pelo mundo racional, dos espaços convencionais, porque passa a ser também a verdade da obra. Em função dela, move-se todo o complexo narrativo, que se constitui com base nas fantasias dessas personagens. Mesmo que a loucura ainda continue, como há séculos, um enigma, e que suas causas e natureza ainda permaneçam uma incógnita, nessas narrativas ela se sobressai e se humaniza através de sua abordagem como manifestação de conflitos inerentes à condição humana.

O exército de um homem só e *O grande mentecapto* são narrativas de conflitos existenciais e ideológicos, de dramas interiores e humanos, no que realmente parece consistir a

maior parte de casos diagnosticados como algum tipo de loucura⁵³. Os dois protagonistas focados neste capítulo caracterizam-se, entre as demais personagens elencadas nesta tese, por serem quixotes brasileiros contemporâneos, que precisam se refugiar nos sonhos para alimentar suas esperanças de condições melhores de sobrevivência, de perspectivas de igualdade e justiça, de uma vida administrada sem tanta violência e desigualdade. A representação literária da loucura dessas personagens participa dos discursos que se cruzam nos horizontes literários para descrever uma sociedade marcada pela exclusão e centrada na busca de homogeneização dos comportamentos, podendo ser interpretada como resistência às regras opressivas da sociedade. Essa loucura representa não se conformar com as injustiças sociais e a violência humana e reagir a elas, como sempre o faz Viramundo, ou então tentar construir, a contrapelo da história e da ideologia vigente, uma onírica colônia birobidjana, como Mayer Guinzburg.

Os dois protagonistas 惘 Mayer Guinzburg e Geraldo Viramundo –, objeto de análise da representação de indivíduos loucos, ostentam habilidades e bagagem cultural acima da maioria das pessoas de suas comunidades. Por fugirem de modelos social e ideologicamente traçados, apresentam-se como excêntricas e dignas de se caracterizarem como personagens de ficção. Contudo, essas personagens cultas e inteligentes, dotadas de uma superioridade espiritual e intelectual, mostram-se fracas por não se ajustarem a uma ordem social e econômica cujo objetivo é a padronização geral, inclusive a dos perfis psicológicos. A loucura implica a recusa do indivíduo à normalização dentro de uma sociedade que o domestica e massifica, preocupada acima de tudo com sua produtividade econômica. Ser normal significa, então, negar características diferenciadoras e emancipatórias e submeter-se às imposições reguladoras de um tipo de poder que Foucault chama de “poder disciplinar”⁵⁴, que está preocupado, primeiramente com a regulação, a vigilância da espécie humana ou de grandes populações, e depois, com a regulação do indivíduo e do corpo. O objetivo fundamental desse poder é manter o indivíduo sob estrito controle e disciplina, com base “no poder dos regimes administrativos, do conhecimento especializado dos profissionais e no conhecimento fornecido pelas ‘disciplinas’ das Ciências Sociais”⁵⁵. Isso tanto no plano de sua saúde física e moral, suas práticas sexuais, sua vida familiar, seu trabalho e atividades, seus prazeres e felicidade, sua vida, enfim.

⁵³ Szasz, *Ideologia e doença mental*, pp. 19-52.

⁵⁴ Em obras como *História da loucura na Idade Clássica*, *O nascimento da clínica*, *Vigiar e punir*, *Microfísica do poder*, Foucault mostra como esse poder disciplinador é produto das instituições coletivas na modernidade, embora sua aplicação traga um maior isolamento, vigilância e individualização dos sujeitos submetidos a ele.

⁵⁵ Hall, *A identidade cultural na pós-modernidade*, p. 42.

Essa imposição social, em contraponto com a impossibilidade individual de conformação a essa realidade, justifica o rótulo e o estigma de louco dado a indivíduos que se refugiam no isolamento e em sua interioridade, como será visto no capítulo seguinte, na construção das auto-representações de *Hospício é Deus* (1965), de Maura Lopes Cançado, e *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* (2001), de Stela do Patrocínio. Nessas obras, as autoras falam de si mesmas no interior da loucura, enquanto subjetividades deterioradas, e como representantes de uma minoria ao longo de muitos séculos silenciada, estigmatizada e excluída. Essa perspectiva permite um novo olhar sobre o problema da representação, um olhar que parte da alteridade, como recorte fundamental para a desconstrução de verdades hegemônicas sobre o outro. Torna-se importante buscar ouvir a voz dessas minorias, pois “aqueles que são diferentes do grupo do eu – os diversos “outros” deste mundo – por não poderem dizer algo de si mesmos, acabam representados pela ótica etnocêntrica e segundo as dinâmicas ideológicas de determinados momentos”⁵⁶.

⁵⁶ Rocha, “Pensando em partir”, disponível em <http://geocities.yahoo.com.br/pazsemfronteiras2/etnocentrismo.html>.

CAPÍTULO IV

OBRAS DA LOUCURA: AUTO-REPRESENTAÇÕES DE IDENTIDADES DETERIORADAS

As maiores obras modernas são aquelas onde a crise se manifesta com maior clareza, embora a sua grandeza não impeça que elas se achem na entrada de um impasse, ou na beira de um precipício.

Vladimir Weidlé

Tão importante e necessária quanto a representação literária das minorias é a abertura de espaço no sistema literário, incorporando a própria voz desses grupos e acolhendo a fala da alteridade como espaço de uma nova identidade. Isso porque essa fala traz elementos de identificação, de questionamento e de ruptura com a visão da margem como espaço destinado a tais grupos. Tanto no caso da representação das vozes das personagens quanto em relação à produção das escritoras loucas Maura Lopes Cançado e Stela do Patrocínio, a escrita tem o sentido de conferir existência a esses seres humanos, por meio das palavras,

existências reais em luta com um poder que os persegue e os enclausura, e cujos discursos são produtos ou efeitos desse mesmo poder sobre suas vidas, pobres coitados que só existem pelas poucas e terríveis palavras que circulam por esses dispositivos de poder e são destinados a torná-los indignos à memória dos homens¹.

A palavra participa, assim, de um movimento de inclusão do discurso de uma minoria marginalizada no campo literário, buscando ouvir sua voz e atribuindo-lhe sentido. Por outro lado, interessa saber também como o louco constrói sua imagem numa literatura na qual ele se representa como o sujeito do discurso.

Nos três capítulos anteriores, pôde-se observar como se dá a representação literária de loucos por meio da construção de personagens. Partindo do ponto de vista do sujeito da razão, escritores consagrados constroem esse outro a partir de seu conhecimento, sua memória, observação e imaginação, e com base também em representações sociais. Neste capítulo, pode-se articular, então, a representação do louco, a partir da qual se constrói sua alteridade, com a forma como o indivíduo louco se auto-representa no discurso literário,

¹ Machado, *Foucault, a filosofia e a literatura*, p. 128.

enquanto identidade historicamente deteriorada (pelos próprios discursos que produzem suas representações) e à margem da sociedade. Leva-se em consideração que “os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar”².

Quando se analisa o que esse outro tem a dizer sobre sua condição concreta de negatividade, examinando como se dá a auto-representação do louco em seu discurso literário, discute-se intrinsecamente o problema da representação daqueles que, considerados desviantes, anormais e excêntricos, tiveram suas vozes excluídas do espaço social e, sintomaticamente, do campo consagrado da literatura como um “outro [que] se encontra de imediato desqualificado enquanto sujeito: sua singularidade aparentemente não remete a nenhuma identidade estruturada”³.

Ao se fixar na marginalização como processo de exclusão de sujeitos sociais, percebe-se que os loucos constituem uma categoria sobre a qual recaem os mais funestos efeitos de tal prática. Ainda mais quando se considera que o indivíduo louco é aquele que, segundo o senso comum, perdeu o que distingue o ser humano: o juízo. Ou seja, faltando-lhe a capacidade de se constituir sujeito, ele chega à condição que Foucault percebeu, em diferentes momentos da trajetória histórica da loucura, como a “paradoxal manifestação do não-ser” ou o degrau anterior à morte⁴.

A escrita literária pode figurar como espaço de representação da loucura em um viés humano, filosófico, estético, conforme se verifica no objeto de análise do presente capítulo. Duas obras de diferentes gêneros produzidas no interior da loucura por mulheres rotuladas socialmente como loucas: *Hospício é Deus* (1965), de Maura Lopes Cançado, e *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* (2001), de Stela do Patrocínio. Inversamente ao que ocorre no discurso psiquiátrico, em que a loucura se registra como negatividade, na obra literária ela atualiza-se em criação e, assim, positividade.

Esses textos trazem o universo da loucura recuperado verbalmente por aquelas que nele vivem. Entre os interstícios da loucura e da sanidade, da palavra literária e da palavra insensata, a mulher louca representa-se em seu discurso, legitimando a fala da insanidade, ao mesmo tempo em que desconstrói sua loucura ao criar um texto autobiográfico centrado em uma rigorosa lógica racional, como ocorre em *Hospício é Deus*. Na escrita de seu diário, em

² Woodward, “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”, p. 17.

³ Id., p. 7.

⁴ Foucault, *História da loucura na Idade Clássica*, pp. 249 e 157, respectivamente.

que traça a trajetória de sua loucura e assume a identidade da louca, a autora exercita a liberdade da palavra literária, e então linguagem artística e linguagem da loucura se infiltram uma na outra. Essa dissolução de fronteiras radicaliza-se em *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*, onde a linguagem da loucura representa-se por meio da liberação do fluxo do pensamento, decorrente do mergulho no delírio. Aí se percebe a palavra em sua total liberdade na criação estética, aproximando-se a linguagem livre da loucura à linguagem aparentemente *nonsense* da lírica moderna.

Em geral, a loucura é representada literariamente a partir de um olhar que a vê do exterior, o que equivale a dizer que é uma interpretação da situação do louco no universo representado na obra. Em muitos autores contemporâneos 卍 como Lya Luft, Lygia Fagundes Telles e Clarice Lispector, entre inúmeros outros 卍 várias personagens mergulham na experiência trágica da loucura como resposta a um conflito familiar, social, existencial; e a perspectiva da narração muitas vezes as representa de modo a despertar o sentimento de piedade e solidariedade. Já nas obras de Maura Lopes Cançado e de Stela do Patrocínio pode-se ler uma versão da loucura por dentro, onde a construção da imagem estético-verbal da mulher louca se dá a partir das próprias integrantes do grupo marginalizado.

Quando se busca a recuperação do discurso do louco no domínio da linguagem, procura-se resgatar uma linguagem excluída paulatinamente da cultura ocidental à medida que a loucura foi sendo submetida a uma racionalidade cartesiana que a transformou em objeto da psiquiatria e dominou-a cientificamente. Essa ruptura tem justificado desde então até os dias atuais as práticas de silenciamento, de isolamento, de exclusão e de marginalização do louco, segundo historiciza Michel Foucault⁵. Ainda que a fala do louco se mostre o grau zero do discurso, uma impossibilidade de comunicação e pensamento, ela pode ser acolhida como linguagem-limite, tal qual o discurso desconexo, incoerente e sem referentes da lírica moderna, pois, como escreve Viviane Mosé, em sua apresentação ao livro *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*, “ler e ouvir Stela é integrá-la no discurso que um dia a excluiu”⁶.

Ao lado do problema da linguagem da loucura ou da loucura como linguagem, a escrita das duas autoras na condição de escrita de mulheres e loucas é atravessada por múltiplas questões. Lidar com textos tão transgressores convoca-os a serem momentos de ruptura e quando se trata da mulher louca, dá-se então uma dupla suspensão de seu discurso, uma vez que, conforme se sabe, a mulher confinada ao longo dos séculos nos papéis sociais de

⁵ Id., passim.

⁶ Mosé, “Stela do Patrocínio: uma trajetória poética em uma instituição psiquiátrica”, p. 43.

mãe, esposa, filha, amante, tem estado na sociedade patriarcal em posição inferiorizada socialmente, a subalterna destituída mesmo de voz. Logo, as obras das autoras em estudo, além de peças de inegável qualidade estética, carregam em si uma elevada carga de subversão porque lidam também com a desestruturação da estabilidade do universo patriarcal e põe em questão não apenas os pressupostos da lógica racional, mas sobretudo os valores literários canonizados, porquanto a escrita de uma minoria durante muito tempo silenciada traz em si, virtualmente, uma transgressão. E, atualizada na linguagem artística, a expressão do louco reveste-se de um valor político, pois extrapola o espaço da interioridade e atinge o campo da cultura⁷.

E ainda que a categoria de loucos seja integrada por um sem-número de pessoas que se desviam dos padrões normalizadores de conduta social, cada qual vivendo sua experiência singular da loucura, as auto-representações de Maura Lopes Cançado e Stela do Patrocínio contêm elementos comuns à vivência daqueles que, em determinada altura de suas vidas, viram-se excluídos de todos os processos da dinâmica social e, reclusos em instituições psiquiátricas, passaram a conviver com o rótulo e o estigma de louco.

A auto-representação dos excluídos: a escritora louca

Hospício é Deus, de Maura Lopes Cançado, publicado em 1965, é escrito em forma de diário, cobrindo o período de 25 de outubro de 1959 a 7 de março de 1960. A narradora-personagem projeta-se no texto como uma mulher adulta, exercendo a profissão de jornalista, com textos publicados no periódico carioca *Jornal do Brasil*, e com o propósito de tornar-se escritora, especialmente de contos. Natural da cidade de São Gonçalo de Abaeté, no Estado de Minas Gerais, casou-se aos 15 anos, teve um filho, criado pela avó, e um ano depois seu casamento estava desfeito. Encontra-se na condição de interna no hospital psiquiátrico Gustavo Riedel, situado no bairro do Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro. Até o momento da narração, é a terceira vez que ela se interna nesse tipo de instituição, autorizada por seu médico após insistente pedido seu. Internada a primeira vez aos 18 anos em um confortável sanatório particular, durante uma crise de depressão, também a seu pedido e com convivência

⁷ Frayze-Pereira, *O que é loucura*, p. 101.

do médico, a narradora parece em curso com o que o antropólogo social Erving Goffman trata por “carreira moral”⁸ de doente mental.

Em todos os dados objetivos, coincide a trajetória da narradora-personagem com a da autora da obra⁹. Daí a impressão de que o diário possui um caráter autobiográfico, e isso não contraria a afirmação de que o eu do discurso constitui uma representação ou ficcionalização do eu da escritora, isto é, a autora cria a personagem Maura Lopes Cançado¹⁰, enredando o leitor na sua teia de palavras, imagens, decepções, medos, desespero: “Estou brincando há muito tempo de inventar, e sou a mais bela invenção que conheço. Antes me parecia haver um depois. Agora não me parece haver além de agora. Há muito tempo o tempo parou. 卍Onde? Sou o marco do esquecimento” (HD¹¹, 210).

Como num prólogo, as páginas iniciais do diário apresentam um mergulho no passado da personagem, realçando fatos de sua infância e seus sentimentos em relação a eles. No relato de sua formação pessoal, atribui à remota infância 卍 de onde recompõe sua formação psicológica 卍 a gênese de sua loucura. A imaginação exacerbada, a insegurança e o medo constante da morte, do escuro, das chuvas e das pessoas ocupam papel central em sua formação psíquica, que remonta às concepções morais íntimas em choque com dificuldades e obstáculos que enfrenta a fim de chegar à maturidade. A sexualidade reprimida e o temor religioso levam-na a um profundo complexo de culpa que lhe provoca atitudes extremas, como a de deitar-se no chão e gritar desesperadamente, como se a expulsar de si “algo escuro, indefinível, insuportável” (HD, 25). Essa extrema sensibilidade com a qual ela não sabia lidar já seriam indícios de sua personalidade exigente e levam-na a perceber-se uma menina “excepcional, monstruosamente inteligente e sensível, perplexa e sozinha”, “uma candidata aos hospícios onde vim parar” (HD, 20).

Na auto-análise que faz por meio da escrita, a narradora enraíza sua personalidade egocêntrica na superproteção da família, na incapacidade de lidar com sentimentos adversos e frustrações, aliadas a uma excessiva importância dada a tudo que adviesse de sua pessoa. Construiu de si uma auto-imagem extremamente positiva, alguém que, na infância, tornou-se

⁸ Cf. Goffman, a carreira moral é composta por mudanças progressivas, comuns e básicas aos participantes de uma categoria social, que ocorrem nas crenças que eles têm a seu respeito e a respeito dos outros que são significativos para eles. Ver em *Manicômios, prisões e conventos*, pp. 111-43.

⁹ Mendes, “A literatura intimista e a denúncia em Maura Lopes Cançado”, p. 4.

¹⁰ Como constata também a historiadora e antropóloga Norma Telles, “Cidade triste”, p. 5.

¹¹ A sigla HD, acompanhada do número da página, será utilizada doravante sempre que se fizer referência à obra *Hospício é Deus*.

“objeto de atenção de toda família, e o orgulho de [seu] pai” e alvo da admiração de todas “as pessoas, mesmo as desconhecidas, [que] jamais deixavam de [lhe] prestar atenção” (*HD*, 13). Por outro lado, se sua trajetória inicia-se plena de afeto, atenção e cuidados, logo se esboroa com a entrada na adolescência e um casamento precoce, precipitado e efêmero, que lhe desqualifica com a condição inaceitável e desprezível, para o contexto social repressor dos anos 1950 e 1960, de mulher divorciada¹². Então sua situação cômoda e privilegiada na vida familiar se inverte: projetando-se no espaço social, é julgada, desprestigiada e desqualificada, havendo mesmo o relato da sensação de ter sido, de algum modo, traída ou abandonada por aqueles que, na infância, sustentaram e deram curso à construção de sua personalidade extravagante, exigente. Mais que sua nova e inconveniente condição proporcionada pela separação conjugal, o preconceito e os valores morais entendidos por ela desde então como absurdos e insensatos destroem-na socialmente afigurando-se-lhe incompreensíveis e revoltantes:

Mas casamento? 啊 Até me descasara. O casamento porém, nunca fôra real. Mulheres me olhavam pensativas: “啊 Tão nova já com este drama”. Que drama? Me perguntava irritada. Os homens se aproximavam violentos, certos de que eu devia ceder: “啊 por que não, se já foi casada?”. Mças de “boas” famílias me evitavam. Mulheres casadas me acusavam de lhes estar tentando roubar os maridos. Os tais maridos tentavam roubar-me de mim mesma: avançavam. Eu tinha medo (*HD*, 33).

À frente do tempo histórico do espaço provinciano onde vivia, de pensamento independente, já leitora de filósofos como Nietzsche, e informada sobre os acontecimentos mundiais, a narradora julga-se, após desfeito o casamento, na condição de pessoa livre e emancipada. Por isso, recebe atordoada e insegura o desrespeito e o desprezo como punição por infringir as normas de conduta moral feminina. A imaturidade e o desejo de autopreservação impedem-na de romper com a necessidade imperiosa de atenção e a submissão aos julgamentos sociais; daí a frustração, o sentimento de insuficiência e a inadaptação ao mundo.

Na infância e adolescência, o desmedido e constante desejo por tudo que não possuísse e a imediata insatisfação e desprezo com o obtido, e com tudo mais ao seu redor, amenizam-se com o refúgio nos devaneios de uma imaginação exacerbada: “Ainda o que me davam parecia pouco. Formou-se no meu ser séria resistência às pessoas e coisas conhecidas. Então inventei o brinquedo sério do FAZ DE CONTA. E me elegi rainha...” (*HD*, 19). Na vida

¹² A autora qualifica sua situação como semelhante à de uma divorciada, embora àquela época ainda não tivesse sido instituído o divórcio no Brasil.

adulta, porém, os sonhos são substituídos pelo mergulho em um estado de total descompromisso e irresponsabilidade, representado como loucura. Logo, o enlouquecimento significa um modo de estar sozinha e livre de qualquer compromisso com a lógica masculino-repressiva dominante, escapando-se ao dever de desempenhar o papel da mulher, tal como ele se desenhava então.

Segundo os estudiosos de gênero, na sociedade patriarcal, a mulher tem estado há muito em posição subalterna devido ao confinamento nos papéis sociais de mãe, esposa, filha, amante¹³. Então a loucura aparece em textos de autoria feminina ora como sinônimo do enclausuramento da mulher em uma ordem masculino-universal hegemônica, ora como um preço a ser pago pela libertação de um universo familiar opressor, ou ainda, do ângulo da subjetividade, como um espaço de proteção e refúgio em um mundo mágico¹⁴. No caso da personagem de *Hospício é Deus*, todas essas situações se confirmam.

Desse modo, por meio do rótulo de louca, a mulher podia ser encarcerada, reprimida, enfim, punida por se liberar da normalização. Ainda que representasse uma suposta libertação, a loucura significava a neutralização da voz e da ação da mulher na sociedade, pois a partir do momento em que essa voz é socialmente invalidada por meio do rótulo e do estigma, sua figura torna-se passiva e sua ação passa a não ter sentido. Porém a narradora, por sua vez, não se submete a quaisquer normas e regras da sociedade e nem mesmo às do hospício ou aos ditames da loucura. Antes, ela própria escolhe e define seu comportamento em cada situação, tanto que afirma se sentir à margem por preferir permanecer no silêncio das seções a misturar-se às outras loucas no pátio. Daí ser ela um elemento potencialmente subversor no ambiente alienante do hospício.

O descontrole emocional, as reações impulsivas, as agressões gratuitas às pessoas, os acessos de raiva e a mudança de humor, passando de um extremo a outro, são tratados como os indicadores de loucura na personagem. Não existe, porém, referência a delírios nem alucinações, mas há relatos de muitos acontecimentos que levam a concluir por uma sensibilidade exacerbada, um marcado egocentrismo, uma disposição para ir ao fundo de sua interioridade, uma entrega sem medidas aos sentimentos, como ela mesma insiste: “Existo desmesuradamente, como janela aberta para o sol. Existo com agressividade” (*HD*, 129). Pela

¹³ Duby e Perrot, “Escrever a história das mulheres”, pp. 7-18.

¹⁴ Nesse sentido, podem ser citadas autoras e obras como Lya Luft, com *As parceiras* e *O ponto cego*; Lygia Fagundes Telles, com *Ciranda de pedra* e *As horas nuas*; Clarice Lispector, com o conto “A imitação da rosa”; e Hilda Hilst, com *A obscena Senhora D*, entre inúmeras outras.

representação oferecida, seu desequilíbrio visível poderia ser resumido como falta de autodomínio físico e emocional, o que ela evidencia com a seguinte afirmação: “não sei controlar minhas emoções” (*HD*, 104). Os excessos cometidos, as desavenças e agressões que resultam desse desequilíbrio são interpretados por todos como sua loucura e, segundo determinado médico, fazem parte do diagnóstico de uma “personalidade psicopática”. Ela própria julga as ações que narra como “coisas violentas e inexplicáveis” enquanto em outras mostra que não sabe ou não deseja produzir uma representação adequada de alguém mentalmente equilibrado. Até, em muitos momentos, seu desejo talvez seja exatamente o oposto disso: atrair para si a atenção daqueles que estão próximos, exibindo comportamentos considerados infantis ou imaturos: “escorrego no corrimão da escada, correndo o risco de cair, danço quase o dia todo no pátio” (*HD*, 142). De certo modo, ela se acomoda no papel de louca como se fosse o que lhe restou cumprir, não sem uma ácida crítica aos que a cercam: “Eu me visto de doida, desempenho meu papel com certa elegância, sobretudo muita graça. Seria mais fácil fantasiar-me de funcionária pública, trabalhando em hospício” (*HD*, 132).

Se a descrição de ações audaciosas e atitudes irrefletidas é suficiente para denunciar a perda de sua capacidade de discernimento, sua escrita, por outro lado, – excessivamente lúcida, crítica, bem articulada, com um vocabulário apurado e preciso 惘 é capaz de camuflar sua “patologia psíquica”. Seu absoluto domínio sobre sua ficção só concorreria para a confirmação de uma loucura patológica caso esta pudesse justificar-se como “um mal nobre sem o qual a criação não seria genial”¹⁵. Mas, de fato, também há a loucura “que torna o homem ainda mais solitário e diferente dos seres comuns”¹⁶, que se instaura como uma modalidade de purificação, de grandeza com que a narradora procura dominar sua tendência autodestrutiva. Sua escrita traduz-se como uma bem sucedida experiência literária de enfrentamento da angústia e depressão, enquanto os desregramentos que comete colocam-se mais no campo de uma moral social (um desejo de “anarquizar com as convenções”, segundo seu médico, Dr. A.) do que propriamente de uma doença mental ou de uma linguagem desviante. Contudo, diante da dificuldade dos especialistas médicos em rotular o mal-estar que acomete a escritora, é também a escrita que traz à tona a palavra “esquizofrenia” 惘 enunciada pelo escultor e amigo Amílcar de Castro 惘 para a possibilidade de um diagnóstico psiquiátrico:

惘Leia, Amílcar, vê se gosta. Não ligue aos rabiscos, que são de dona Auda.

¹⁵ Berry, *O sentimento de identidade*, p. 130.

¹⁶ Id., *ibid.*

Era a página do diário em que converso comigo mesma. Ele leu atentamente, e:
 惘 Mas isto é esquizofrenia pura. Foi dona Auda quem escreveu?
 惘 Não, eu. (HD, 221).

Do ponto de vista moral, sua loucura representa o fracasso em relação aos modelos sociais de comportamento. Em diversos momentos de sua trajetória, a personagem mostra a loucura como um rótulo imposto socialmente por representar um desvio dos padrões estabelecidos no espaço conservador e repressor das Minas Gerais, além da punição com o estigma da mulher livre, descasada, o que incomoda à época principalmente por ela pertencer a uma das mais tradicionais famílias mineiras.

A narradora constrói de si própria uma imagem dúbia, instável, volúvel. Ao longo da narrativa, estados de espírito contraditórios se alternam e se mesclam, como confirmação de sua instabilidade emocional: ao mesmo tempo em que critica e procura desacreditar, agredir e rejeitar a moral burguesa, a sociedade em que se formou e o sistema psiquiátrico, ela busca desesperadamente ser aceita por esse mundo e se pune por não conseguir se adequar a seus padrões: “Considero-me uma paciente de ‘elite’, com direito a exigir a mesma condição do terapeuta” (HD, 205). Por apresentar um comportamento que não corresponde às expectativas de sua classe social, ela é rejeitada no colégio interno, nos hotéis familiares onde busca viver em Belo Horizonte e nos espaços de circulação comuns às pessoas da elite sócio-econômica.

Mas a sociedade que a reprova é, em outras ocasiões, também rejeitada pela narradora, que elege para si o universo do hospício como seu espaço próprio, como a idealização de um mundo onde a loucura é a possibilidade de transcendência das limitações materiais. É ao mundo real concreto, com tantas restrições, convenções, preconceitos, que ela dirige toda sua descrença. Instaura, com isso, um movimento de transição em sua existência, rumo ao distanciamento do mundo material e ao encontro de sua interioridade, o que a lança ao desespero, sentimento considerado por Kierkegaard¹⁷ como intrínseco ao ser humano. Desespero que só pode ser sentido por aquele que, na busca do autoconhecimento e de sentido para sua existência, mergulha o mais fundo em si mesmo e vê que não pode se libertar do seu eu, o que a personagem percebe com nitidez ao comentar: “Percebo uma barreira em minha frente que não me deixa ir além de mim mesma” (HD, 44). E dessa introspecção, o sujeito vem à tona pela escrita, conscientizando para si a essência de seus desejos, emoções, de sua presença e história.

¹⁷ Kierkegaard, *O desespero humano*, p. 25.

Então a personagem busca o hospício como um lugar fora do mundo e a loucura como uma proteção contra esse mesmo mundo onde fracassa em todos os seus movimentos por autonomia e liberdade. O hospício é, assim, uma oportunidade de introversão e encontro consigo própria:

O que me traz para aqui? [...] Analiso cada passo meu. Sofro cada gesto. Odeio estar aqui 惘mas vim. O medo de estar só me levaria a morar com os mortos. Mas não têm estado todos mortos para mim? Meu egoísmo é tão grande que não me permite esquecer-me um pouco: sou, sou, sou. Naturalmente a dor não absorve 惘 translúcida. Meu corpo visto através do maior desespero (*HD*, 77).

Mas, paradoxalmente, esse mundo desejado, romanticamente idealizado, e transmutado no espaço físico do hospício vai ser repudiado como espaço hostil, porque lugar do convívio indesejável com pessoas aquém de seu nível social, cultural, intelectual. Um outro exemplo da dubiedade de seu discurso é que mesmo após repudiar a violência com que as internas são tratadas no manicômio, ela admite que algumas delas merecem realmente ser castigadas, devido a seu comportamento irascível. Já em outras passagens, ela descreve terna e poeticamente as cenas das loucas dançando livres e alucinadas nos pátios e telhados.

Ainda que sua maior crítica seja à moral da elite burguesa mineira, da qual participa como membro e como intelectual, e inevitavelmente assume os valores, a obra vem reproduzir sua visão de mundo. Debatendo-se entre seu mundo particular 惘a partir do qual extrai seus parâmetros de elocução 惘e a consciência das deficiências desse mundo, a visão que a narradora constrói do hospício coloca a maioria daquelas personagens em perversa situação de inferioridade: “As mulheres são geralmente burras e sou inteligente” (*HD*, 149). A discriminação continua na divisão das internas em doentes mentais e loucas e, a partir disso, da formulação de seu próprio conceito de loucura. Nessa separação, as doentes mentais encontram-se em nível abaixo das loucas, que são aquelas que ela acredita terem alcançado um estágio espiritual elevado; aquelas que, já tendo superado a esfera material do mundo, ingressaram em um estado de completa inocência, grandeza, liberdade, dignidade (*HD*, 36-7).

Minguados os recursos da herança que a mantinham em caras casas de saúde, a narradora se vê a compartilhar o mesmo espaço degradante em que são empilhadas as loucas miseráveis das classes populares. A experiência do internamento nesses locais permite-lhe distanciar-se de sua identidade social e lhe dá base para comparação de sua vida atual com a anterior à entrada naquele hospício. A idéia de fracasso provém da consciência de que ela não se considera uma pessoa comum, mas alguém cuja superioridade intelectual, social e econômica seria capaz de lhe garantir um lugar privilegiado em todas as instâncias sociais,

inclusive nas instituições por onde passasse. Seu passado interfere em sua representação já que é a partir da perspectiva de uma mulher pertencente à elite socioeconômica e cultural que ela se posiciona, e inúmeras vezes faz questão de marcar seu lugar de fala: “A família de papai, Lopes Cançado, tem grande prestígio financeiro, social e político em nosso Estado; é chata, conservadora, intransigente, como todas as ‘boas’ famílias mineiras” (HD, 17); “Papai: Sempre ouvi dizer que muitas de suas fazendas lhe eram desconhecidas por estarem distantes. Filho de família rica, gastou toda sua herança quando jovem, casando-se depois com mamãe e recomeçando a vida...” (HD, 14); “Somos descendentes de nobres belgas, parece-me” (HD, 18). Entretanto, o elevado status social e financeiro não a livra de lacunas que lhe soam abissais: “Minha necessidade de afirmação se dava nas vinte e quatro horas do dia” (HD, 28); “Sofria de carência afetiva, era desleixada e indisciplinada” (HD, 28).

Construído sobre valores de classe, seu discurso diferencia sua vivência da realidade da mulher louca marginalizada imersa no sistema psiquiátrico. Ligada à sua classe de origem, letrada, com formação superior à média da época, confessa não saber dialogar com pessoas de nível intelectual e social inferior ao seu. Ela própria se distingue socialmente, distinção que se reflete na própria linguagem a ser utilizada com as funcionárias do hospício, supostamente inferiores: “Sou escritora, minha família é rica e importante 惘 esta mulher não serviria para cozinheira da minha casa. Devo impor-me. Como? Em que língua falar-lhe?” (HD, 47). E assim ela segue julgando o mundo e as pessoas com rigor e severas exigências, quando não com desprezo e humilhação. Mas a loucura torna-se traço homogeneizador dos indivíduos quando atinge um grau crônico, que a narradora julga santificação. Por outro lado, esse estágio, que já foi tido como “degradação última e absoluta inocência”¹⁸, conforme Foucault, quando visto de fora se mostra desesperador, tanto que a narradora o compara à descrição do inferno de Dante na *Divina Comédia*, e, por isso, ela o teme como um ponto para o qual avança:

Até quando haverá pátios? Mulheres nuas, mulheres vestidas 惘 mulheres. Mas esta mulher, rasgada, muda, estranha, um dia teria sido beijada. [...] Não aceito nem compreendo a loucura. [...] Estou desesperada. Sempre fico assim quando vou lá. Tenho medo. Não frequento o pátio, e sempre que estou aqui gozo de regalias que as outras nem ao menos conhecem. Mas até quando vai durar isto: Até quando estarei livre do pátio? (HD, 226).

Em parte, sua representação é oferecida ao leitor por meio da perspectiva do médico, das funcionárias, das internas do hospício, e de muitas outras vozes que emergem nos

¹⁸ Foucault, op. cit., p. 158.

diálogos que participam da obra, ainda que filtradas pelo foco da narradora-personagem. A partir desses olhares, compõe-se um perfil agressivo, amargo, impetuoso, rebelde, imaturo, mas provocante e sedutor da personagem, projetando sua loucura como uma sensibilidade singularíssima. Com o passar do tempo e a constatação de suas diferenças em relação às demais internas, ela reconhece se beneficiar de um sistema de privilégios dentro do hospício: “Minha condição no hospital é especialíssima; nenhuma doente goza das regalias que gozo” (*HD*, 256). E assim reafirma sua superioridade sobre as demais, pelos atributos que todos lhe reconheceriam: beleza, sensualidade, ousadia, inteligência, perspicácia, erudição.

A partir de sua auto-representação, o leitor pode visualizar a estranha figura de uma mulher louca, bela, sedutora, a tudo percebendo com profundidade e agudeza de espírito. Imagem altamente favorável, exceto pelo fato de constantemente também vislumbrá-la a agredir guardas e colegas, a se despír publicamente ou se dirigir acintosamente às diversas personagens, em um comportamento que contrasta paradoxalmente com o alto conceito que a narradora constrói de si própria. O desejo de total libertação, mas principalmente de atenção e compreensão, culmina com a tentativa de suicídio. Para a narradora, a morte física bem poderia solucionar definitivamente toda a angústia, já que a morte espiritual, representada pela loucura, parece tê-la tornado ainda mais lúcida, uma lucidez que chega a ultrapassar a compreensão racional:

Avanço, cega e desnecessária 惘 não é este o meu tempo. Fora da vida, do mundo, da existência 惘 apesar de enclausurada. Que sou eu?? Não importa. Quem poderia julgar-me? [...] Obrigada a marchar como os outros, aparentando ser o que não sou, ou perturbo a ordem [...] passarei, sem conseguir minha identificação. E não serei jamais alguém, frequentei um tempo errado (*HD*, 241-2).

Dessa forma, sua loucura consiste em estar no mundo e não poder absorvê-lo nem compreendê-lo. A escrita tem papel crucial nessa jornada de autoconhecimento. Ela constitui, assim como a loucura, uma tentativa de superação do vazio interior, da angústia e do desamparo. A experiência do suicídio e o desejo de autodestruição são postergados, uma vez sublimados pela transposição dessas imagens para a experiência literária. A consciência de sua loucura como material e espaço de criação leva a narradora a identificar-se com grandes artistas loucos: Van Gogh, Gauguin, Rimbaud, Dostoievski, e a filósofos como Gide e Nietzsche (*HD*, 149). Ademais, a todo momento, ela se reafirma como escritora que precisa cuidar de sua literatura e que conhece a força literária de sua escrita. Formula conceitos sobre estética, moral, ética, e registra suas reflexões acerca da criação e da crítica literária, de obras e autores consagrados. Fatos literários e artísticos da época são invocados com frequência.

Figuras que sobressaem na literatura brasileira, como Assis Brasil, Ferreira Gullar, Maria Alice Barroso e outros que participam do movimento literário concretista à época tornam-se personagens de sua narrativa, registrando seu convívio intenso com o mundo literário.

Maura Lopes Cançado se narra na condição de personagem de uma experiência trágica sobre a terra: a de não pertencer a este mundo e a nenhum outro. Assim como adiante Stela do Patrocínio pressente seu falatório como uma barreira à escuta, a narradora reconhece a inutilidade de uma fala contínua, esvaziada de sujeito. E se “o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros: [uma vez que] pode ocorrer que sua palavra seja considerada nula e não seja acolhida, não tendo verdade nem importância”¹⁹, também na escrita literária a narradora reafirma a consciência da ineficácia de seu discurso, a impossibilidade de, como insana, fazer com que sua palavra seja recebida e validada diante da autoridade hospitalar. Por isso, revela: “Mas como chegar a ele, se não me ouve, me encara como psicopata 惘 e pronto?” (*HD*, 99). O que corresponde, simbolicamente, à consciência de que também no sistema literário sua obra não virá a ser aceita, já que socialmente ela também não se afirma como mulher, descasada, no contexto sócio-cultural da época, em que

tanto na vida como na arte [as mulheres] ficam confinadas às construções masculinas [e] qualquer tentativa de autonomia intelectual passa a ser vista como sintoma de algum distúrbio psíquico, pois o dom criativo é considerado masculino, restando à mulher a reprodução, a dedicação ao outro, enfim uma vida sem história própria²⁰.

Diante dessa resistência, a escrita é, para ela, o espaço sagrado de que precisa cuidar: “meu diário é o que há de mais importante para mim. Levanto-me da cama para escrever a qualquer hora, escrevo páginas e páginas 惘 depois rasgo mais da metade, respeitando apenas, quase sempre, aquelas em que registro fatos ou minhas relações com pessoas” (*HD*, 186). O trabalho com a palavra impõe-se como uma exigência interior, de modo que sua maior luta consiste em equilibrar esse movimento ao mesmo tempo de entrega (“Meu conto ‘O Sofredor do Ver’ está me custando. Falei dêle a Reynaldo. Considerou o título magnífico. É o conto que mais tem exigido de mim. Considero-o muito cerebral. Talvez seja minha obra prima” 惘 *HD*, 86-7) e de resistência (“Até quando seria escritora em potencial? Até quando, se não escrevo? Apenas um futuro me acenando brilhante? [...] Por que não me deixaram também escritora? Esta consciência me mata. Não quero nada, não desejo nada” 惘 *HD*, 260).

¹⁹ Foucault, *A ordem do discurso*, pp. 10-1.

²⁰ Garcia, *Ovelhas na névoa*, p. 26.

Ao falar a partir de sua tumultuada experiência do internamento espontâneo em uma casa de reclusão de loucas e transformá-la em matéria literária, a autora traz a voz socialmente rejeitada e apartada da alteridade para o centro de reflexão. Ela faz questão de marcar no discurso seu lugar de fala e sua condição de interna no sistema psiquiátrico, a partir dos quais se supõe que tenha legitimidade para abordar aquela realidade: “Aqui estou de novo nesta ‘cidade triste’, é daqui que escrevo. Não sei se rasgarei estas páginas, se as darei ao médico, se as guardarei para serem lidas mais tarde. Não sei se têm algum valor. Ignoro se tenho algum valor, ainda no sofrimento” (*HD*, 43). Também afirma seu poder de decidir o destino a dar à sua escrita e o direito a formalizar no texto seus embates mais íntimos, o que é uma estratégia discursiva que busca dar confiabilidade ao discurso da narradora e confirmar que ela detém uma subjetividade consciente. De sua loucura, contudo, fica a sugestão de uma normalidade hipertrofiada, uma extrema lucidez que lhe permite vislumbrar em sua escrita não apenas um espaço de interação entre interlocutores²¹, mas sobretudo a consciência do poder de dar acesso, como uma porta-voz, à experiência daqueles que passaram para uma realidade inacessível ao indivíduo comum: “Com o que escrevo poderia mandar aos ‘que não sabem’ uma mensagem do nosso mundo sombrio. Dizem que escrevo bem. Não sei. Muitas internadas escrevem. O que escrevem não chega a ninguém 卍 parecem fazê-lo para elas mesmas” (*HD*, 43).

Sua experiência da loucura situa-se numa posição fronteira: ela própria experimenta ataques de desequilíbrio psíquico, mas também é espectadora e descreve a tragédia da loucura, que acompanha observando os loucos do hospício, numa postura ambivalente que aparece em todo o texto. Embora admita sua contumácia em falar de si própria, e sua escrita se volte obsessivamente para o eu, reconhece que sua condição de escritora exige que dê conta, em um âmbito mais amplo, do sofrimento humano situado aquém dos limites dos muros do hospício. E mesmo que se afirme como egocêntrica, megalomaniaca e doente do eu, ela se trai ao verbalizar o desejo de homenagear cada interna com um conto, desde que isso pudesse melhorar um pouco a condição de cada uma, como o fez com Auda, no seu “Introdução a Alda”, o qual despertou a atenção de todos para o drama da colega. Sua consciência da condição de escritora emerge nessa autodeterminação de escrever por aqueles que não escrevem, falar pelos que não falam, enfim, tentar reconstituir um pouco daquela

²¹ Bakhtin, *Estética da criação verbal*, passim.

realidade que, pensa ela, “só o cinema será capaz de mostrar” (*HD*, 275). Ainda que, em muitos momentos, ela se movimente desconfortavelmente entre uma elite letrada 惘 que detém o poder de fala e encarna o discurso ideológico dominante 惘 e a classe marginalizada, quando desvela as contradições que constituem a cultura de seu país ela está representando a “consciência diferencial, a negatividade do sujeito subalterno (‘uma singularidade cultural’)”²², cujo grande mérito é reconhecer-se como uma consciência que fala à margem da sociedade, do ponto de vista periférico e, dessa perspectiva, ela pode dar voz àqueles que, de outro modo, não teriam como se manifestar.

Mas a consciência da importância de sua voz, embora titubeante ante a incerteza de futuras repercussões de seus registros, não reduz sua escrita ao nível de um documento, que se quer colado à história cotidiana. Não obstante narre no diário, com forte carga literária, sua vivência no mundo do hospício, a personagem se consome em busca de uma maior estetização e ficcionalização de sua realidade por meio da prosa poética dos contos que escreve. Os contos que está produzindo, depois publicados na coletânea intitulada *O sofredor do ver*, retomam cenas, fatos e experiências de seu livro de memórias e os transpõe para um novo gênero, pleno de metáforas, imagens, de conteúdo estético. Esse trânsito textual entre o livro de memórias e os contos escritos no interior do hospício desliza para outros aspectos da vida da narradora 惘 que se move nas fronteiras entre seus anseios por plena liberdade e a busca do internamento, além de deslocamentos contínuos entre dois mundos, o da loucura/sanidade, da ficção/realidade, da memória/invenção 惘 que se manifestam no conteúdo e na forma da obra. São múltiplas as fronteiras que se abalam nessas obras. Assim não se podem demarcar com clareza os tênues limites entre autobiografia ficcional e ficção autobiográfica, entre loucura/racionalidade hipertrofiada e linguagem literária/loucura como linguagem. Apenas emerge com clareza a voz socialmente interrompida e esvaziada da mulher louca que busca, pela palavra, uma compreensão de sua experiência trágica ou um canal de comunicação com o outro.

A conjunção realidade/ficção, existência histórica/vivência literária que se entremostra no cruzamento entre as duas escrituras lembra a experiência estética pré-modernista do escritor Afonso Henriques Lima Barreto. Interno no Hospício Nacional de Alienados no Rio de Janeiro, o escritor transforma em assunto de seus diários o fenômeno universal da loucura, do qual conheceu delírios e alucinações que o perturbavam nos

²² Candido, “Literatura de dois gumes”, pp. 163-80.

momentos de exaltação alcoólica e determinaram suas várias passagens pelo manicômio. Tais textos resvalam dessa perspectiva de relato autobiográfico, com o *Diário do hospício*, para o projeto de ficionalização de sua experiência manicomial, que tomaria corpo com o romance projetado *O cemitério dos vivos*. Produzidas no interior da crise, as obras nascem de uma compulsão de Lima Barreto pela escrita, da necessidade íntima e urgente de transferir suas reflexões e experiências no plano pessoal e social para o plano literário. Se ele levava vida e literatura como um projeto único, uma luta de vida ou morte 惘“Ah! A literatura ou me mata ou me dá o que eu peço dela”²³, o mesmo ocorre com Maura Lopes Cançado, para quem a literatura é, de fato, o único projeto de sobrevivência que lhe acena: “Gostaria de escrever um livro sôbre o hospital e como se vive aqui. Só quem passa anonimamente por êste lugar pode conhecê-lo. E sou apenas um prefixo no peito do uniforme. Um número a mais. [...] Pretendo mesmo escrever um livro. Talvez já o esteja fazendo, não queria vivê-lo” (*HD*, 81).

Sua entrega à escrita e a forma apaixonada de viver a literatura como a própria vida seria uma indicação de transferência afetiva em que, segundo Candido, “a literatura, encarada como vida na qual a pessoa se realiza, parece um substituto de sentimentos e experiências”²⁴. Isso leva mesmo a pensar que, para a autora, a literatura pode ter sido uma medida paliativa, ou uma “construção auxiliar”, que, entre outras, o psicanalista Sigmund Freud relaciona como satisfação substitutiva para suportar os sofrimentos, decepções e tarefas impossíveis proporcionadas pela vida²⁵. Não que a escrita seja sua salvação, mas atualiza sua consciência da infelicidade, do sofrimento. Nessa passagem do “eu” ao “ela”, abertura que a literatura propicia para o mundo, para o encontro com o outro, é que reside seu poder de emancipação do sujeito.

O pequeno mundo fechado de um hospício caracteriza-se por dois objetivos fundamentais: a proteção da comunidade exterior, isolando indivíduos que representam para ela, e para si mesmos, risco de danos físicos e morais; e o compromisso de curá-los de suas falhas, devolvendo-os “recuperados” e, se possível, capazes de conduta adequada ao código moral do meio onde vivem. Subjacente ao seu papel social, presume-se, na criação do hospício, uma ideologia de reforma do mundo, que busca “assegurar uma continuidade ética entre o mundo da loucura e o da razão, mas praticando uma segregação social que garanta à moral burguesa uma universalidade de fato e que lhe permita impor-se como um direito a todas

²³ Lima Barreto, *Cemitério dos vivos*, p. 35.

²⁴ Candido, op. cit., p. 40.

²⁵ Freud, “O mal estar na civilização”, p. 93.

as formas de alienação”²⁶. Duas posições antagônicas também se delimitam nesse espaço: a dos indivíduos detentores de uma verdade racional, moral e científica que podem julgar e têm o poder de internar; e a daqueles aos quais a razão foi negada e, por isso, tornam-se, com o ingresso e estada naquela casa, objeto de saber científico e de domínio moral. Assim, a loucura propiciou, no decorrer dos últimos três séculos, a estruturação do mundo asilar e ganhou o status de doença mental. No asilo, a figura do médico não representa somente a de um cientista, mas de um sábio. E seu trabalho no sanatório é, em parte, uma tarefa moral, por ser esse

um espaço judiciário onde se é acusado, julgado e condenado e do qual só se consegue a libertação pela versão desse processo nas profundezas psicológicas, isto é, pelo arrependimento. A loucura será punida no asilo, mesmo que seja inocentada fora dele. Por muito tempo, e pelo menos até nossos dias, permanecerá aprisionada num mundo moral²⁷.

Ao ser representado literariamente em *Hospício é Deus*, o espaço do hospício reveste-se de um duplo interesse. No primeiro deles, a visão da narradora faz lembrar aquela defendida pelo protagonista Fileto Seixas, no romance *No hospício*, de José Francisco da Rocha Pombo, publicado em 1905. Ali Fileto se recolhe como num espaço sagrado, vivendo imbuído do espírito simbolista de desprezo pela sociedade, que considera mesquinha, superficial, corrupta; e, através dos transe místicos alimentados pelas imagens da religião cristã, alcança visões sublimes e o êxtase religioso. Nessa perspectiva, mais que uma positividade, a loucura é a possibilidade de transcendência das limitações materiais. De modo geral, o isolamento, a ociosidade e o convívio intenso com a sensibilidade estimulada são fatores que podem proporcionar ao indivíduo momentos de explosão da criatividade pois “estando internados ou afastados do trabalho, os doentes mentais têm muito mais tempo do que as pessoas comuns para se dedicar a atividades artísticas e artesanais, que muitas vezes têm efeitos psicoterapêuticos”²⁸. E nesse espaço de recolhimento e de vida social retraída, a dedicação à reflexão e à criação ocupa consideravelmente o tempo da narradora.

Por outro lado, desde que dá entrada no hospício, a narradora registra momentos em que experimenta intensos sentimentos de mal-estar. Esses se iniciam com o desgosto e a estranheza diante da sensação de que uma barreira foi interposta entre ela e o mundo externo, assinalando então o que o antropólogo social Erving Goffman define como “a primeira

²⁶ Foucault, *História da loucura na Idade Clássica*, p. 489.

²⁷ Id., p. 497.

²⁸ Pompeu, “Todo texto é um delírio”, p. 64.

mutilação do eu”²⁹, estratégia que faz parte do processo de admissão em instituições totais e que corresponde às “boas-vindas”:

Pareço ter rompido completamente com o passado, tudo começa do instante em que vesti êsse uniforme amorfo, ou, depois disto nada existindo ㊦a não ser uma pausa branca e muda. Estou aqui e sou. É a única afirmativa. Calada e neutra como os corredores longos. Ou não sou e estou aqui? (*HD*, 44).

Muitas vezes, incomoda o partilhar forçoso de companhias indesejáveis:

Muitas vêzes, estamos comendo, uma doente mete a mão em nosso prato, sai correndo pelo refeitório. É muito desagradável tomar refeição junto a mulheres sujas, despenteadas, cheirando mal ou babando. [...] de súbito surge uma cabeça de Medusa carregando seu prato, empurra quem está a meu lado, senta-se quase no meu colo, falando e comendo, enquanto detritos de comida saídos de sua bôca voam para meu prato (*HD*, 67);

o retorno às lembranças da humilhação, espancamentos e o tratamento degradante numa internação anterior:

Subitamente me vi atirada ao chão por um golpe. Fiquei surpresa e humilhada. Olhei para o médico e perguntei-lhe: “㊦O senhor teve coragem? Como pôde?” Riu e disse: “㊦ Ainda vai dar o ‘show’, dona Maura?” [...] Levantei-me impotente e humilhada. Imediatamente o enfermeiro atirou-me ao chão. [...] Então o enfermeiro levantou-me à força, perguntou ao médico: “㊦Mais?” Ele disse: “㊦Mais uma para ela não esquecer”. Fui derrubada de novo com brutalidade (*HD*, 214);

e mesmo o rebaixamento moral por ter de viver de modo incompatível com hábitos comuns em sua vida fora do hospício: “detesto comer de colher, êstes pratos gordurosos, mal lavados, enojam-me” (*HD*, 196).

Aliás, essas “indignações” têm o sentido precípua de mortificar os sentimentos e violar a reserva de informações do indivíduo quanto ao seu eu, alterando as tendências autorreguladoras do internado. Esse processo de “mortificação do eu” compõe-se de “várias formas de desfiguração e de profanação através das quais o sentido simbólico dos acontecimentos na presença imediata do internado deixa de confirmar sua concepção anterior do eu”³⁰. Porém, ao ser narrado literariamente, do ponto de vista do indivíduo que vivencia esse processo, o acontecimento se reveste de admirável tragicidade, pois não é mais o foco de uma terceira pessoa que o descreve “de fora”, mas o daquele que suporta diretamente suas repercussões sobre o eu, marcando-se pelo rótulo e pelo estigma que produzirão a deterioração de sua identidade.

²⁹ Goffman, *Manicômios, prisões e conventos*, p. 24.

³⁰ Id., pp. 11-108.

Além da adaptação forçada, adotam-se nessas instituições inúmeras estratégias³¹ que guardam um fundo mais moral que científico, cuja finalidade é disciplinar os corpos e uniformizar a impessoalidade nos comportamentos, mediante o uso de uma violência psicológica contumaz. Goffman explica esse rebaixamento da posição social do internado, em relação à que detinha na vida anterior em sociedade, como um processo de despojamento que “cria um meio de fracasso pessoal em que a desgraça pessoal se faz sentir constantemente [...] o que leva a excesso de piedade por si mesmo”³². Tal sentimento acompanha, de fato, a personagem no decorrer da narração: “chorava desesperadamente [...] sentia imensa pena de mim mesma, de meu vestido, que fôra passado com tanto carinho por Isabel, meu rosto, pintado também com cuidado, agora tudo se desfazendo em lágrimas” (*HD*, 191).

Tantos sentimentos aviltantes experimentados pela narradora decorrem de corriqueiras indignidades físicas e psicológicas sofridas nesses lugares que Goffman chama de instituições totais, aquelas cujo fechamento “ou seu caráter total é simbolizado pela barreira à relação social com o mundo externo e por proibições à saída que muitas vezes estão incluídas no esquema físico”, tais como paredes altas, portões fechados, florestas, pântanos ou outros³³. Em trechos esparsos, a personagem registra várias formas de degradação que sofre com a passagem pelo local e que constituem uma violação dos “territórios do eu”, representadas pela rotina cronometrada e pelo controle rigoroso dos movimentos dos internos. Esses devem se limitar pelas regras fixadas pelo corpo administrativo, que são medidas coercitivas que promovem a invasão da individualidade, fazendo com que a pessoa se sinta inferior em relação às outras. E, para se ajustar a essa nova realidade, o interno utiliza mecanismos de adaptação³⁴. É o que a narradora se vê obrigada a fazer durante toda sua temporada no hospício: primeiro busca se auto-isolar e abstém-se de participar de acontecimentos de interação, depois assume e sustenta posições intransigentes e termina por se envolver em atividades que certamente facilitam sua adesão àquele espaço, como a escrita de suas memórias, a idealização de uma obra de ficção, a meditação sobre a sua situação e a da humanidade.

Uma vez adaptada ao cotidiano do hospício, após a tática de ajustamento que Goffman chama de “conversão”, a autora ergue-se firme em seu propósito de denunciar a realidade miserável de uma categoria excluída de todos os processos e dinâmicas sociais, e o

³¹ A esse respeito, ver o capítulo “O mundo do internado”, em Goffman, op. cit., pp. 23-208.

³² Id., p. 63.

³³ Goffman, *Manicômios, prisões e conventos*, p. 16.

³⁴ Id., pp. 58-66.

faz tanto na descrição subjetiva de suas angústias inerentes ao dia-a-dia no espaço asilar quanto na história de vida e na fala de tantas personagens ali esquecidas. Contudo, ao sentir-se parte de mais uma categoria vilipendiada, a escritora infere que a condição de louco e o fantasma da loucura prometem o grau máximo de marginalização social. Isso porque, para além das diferenças raciais, sociais, econômicas e culturais, a loucura pode atingir o ser humano naquilo em que, a princípio, todos são de fato iguais 惘o juízo, o pensamento, a razão 惘e arrastá-los à perda de si mesmos:

Ando pelo corredor. [...] Nada encontro e volto. Um rosto pálido me olha, longo, sem falar. De cócoras, no corredor, ela tem o infinito nos olhos. Por um momento quase indago, mas me limito a sorrir-lhe. Continua longe, sem se mover. [...] Os dormitórios vazios e impessoais são cemitérios, onde se guardam passado e futuro de tantas vidas. Cemitérios sem flor e sem piedade: cada leito é um túmulo, e eu existo entre o céu e esta dormência calada (*HD*, 106).

Nessa passagem, a expressão “cemitério” faz lembrar novamente Lima Barreto, com a obra *Cemitério dos vivos*, pois a narradora confirma, com outra dicção, a constatação anterior do escritor pré-modernista:

Não há dinheiro que evite a Morte, quando ela tenha de vir; e não há dinheiro ou poder que arrebate ao homem da loucura. Aqui, no hospício, com as suas divisões de classes, de vestuário, etc., eu só vejo um cemitério: uns estão de carneiro e outros de cova rasa. Mas, assim e assado, a Loucura zomba de tôdas as vaidades e mergulha todos no insondável mar de seus caprichos incompreensíveis³⁵.

É assim que o hospício, até mesmo pelo seu aspecto físico, é um espaço que dá visibilidade à miséria e pobreza da maior parte da população brasileira acometida de transtornos psíquicos, mas funciona também como um espelho da sociedade, no qual se podem mirar representantes das distintas classes sociais, igualados pela insanidade:

Mas como lhe deve ter custado permanecer junto àquelas mulheres, ela, tão fina, educada e culta. Considerada doente, há mais de vinte anos. Nasceu no Rio Grande do Sul, de família rica e tradicional. Antes de vir para cá passou por sanatórios caros. [...] Dificilmente alguma família está em condições de manter, por muitos anos, um doente internado em sanatórios desse tipo. Daí encontrarmos pessoas de alto nível social, cultural, até artístico, em meio a indigentes para os quais o hospital oferece conforto nunca antes experimentado (*HD*, 71)

A obra de Maura Lopes Cançado representa um avanço no sistema literário brasileiro não apenas por dar a voz a uma categoria excluída até hoje da sociedade e da literatura do país, mas por dar conta, do ponto de vista das margens, dos meandros do sistema psiquiátrico brasileiro. A dupla condição da narradora 惘por um lado, membro de uma elite

³⁵ Lima Barreto, op. cit., p. 76.

socioeconômica, jornalista, intelectualizada; por outro, uma interna, próxima, segundo diz, da condição de indigente, em um sistema psiquiátrico falido 惘 cria uma ambigüidade em seu discurso que evidencia a fissura que perpassa sua condição de pertencimento a duas posições distintas, mas não excludentes. Dessa dupla localização, emerge a dicção de uma consciência bifurcada, que ora permite localizar sua fala como a de uma pessoa intelectualmente favorecida: “Não me comove ouvir falar do meu talento [...]. Jamais sou como as pessoas que me cercam. Maria Alice Barroso está sempre fazendo alusão à minha genialidade. [...] me considero além de qualquer expectativa” (*HD*, 238), ora a coloca marginalizada, inconformada com sua condição: “o que já sofri neste hospital alimenta em mim os maiores planos de vingança. Pertencço à classe de: humilhadas e oprimidas”. (*HD*, 171). Contudo, sua origem social e condição intelectual proporcionam-lhe uma visão privilegiada e diferenciada da realidade histórica.

Em toda a narrativa persiste o diálogo entre sua condição de escritora, o contexto em que se formou e viveu, e a realidade do sistema psiquiátrico. Um de seus méritos em relação à representação da realidade vivida pelos loucos em nosso país consiste em captar, a partir de sua própria vivência, o descompasso entre a importação de formas e modelos de tratamento europeus e sua aplicação ao contexto brasileiro, sem questionar sua capacidade de responder às peculiaridades de nossos processos sociais e culturais. No início da década de 1960, num momento em que também prolifera a construção de hospitais psiquiátricos no Brasil, essa euforia por novidades no campo psiquiátrico, ávido por colocar em prática a psicanálise e a psicoterapia, é percebida pela personagem como decorrente da exploração capitalista da loucura: “os sanatórios particulares são caríssimos, verdadeiros ‘trusts’ da indústria psiquiátrica” (*HD*, 71).

Posicionando-se no espaço do hospício e como interna, mas sobretudo como alguém que deseja explorar o tema e suas diferentes implicações, converte as páginas do diário em um espaço de discussão sobre o fenômeno da loucura, problematizando os vários sentidos do conceito, seus aspectos filosóficos e culturais e a hierarquização dos loucos em diferentes graus, segundo seu estado de arruinamento psíquico. O sofrimento, narrado com tamanha força e vigor, invade a própria forma da escrita, pondo a descoberto os vícios e os atrasos de um pretensamente moderno sistema psiquiátrico. Desvela, também, a falácia do progresso científico e do saber médico autoritário, assim como a fragilidade do indivíduo à mercê desse sistema, já àquela época desmoralizado:

Dona Dalmatie disse que o professor Lopes Rodrigues, diretor geral do Serviço Nacional de Doenças Mentais, proferiu, aqui, um discurso, na porta (nas portas, porque são três) do quarto-forte, dizendo mais ou menos isto: “◻ Este quarto é apenas simbólico, pois na moderna Psiquiatria não o usamos”. ◻ Por que então estes quartos nunca estão vagos? (*HD*, 178).

Cética em relação ao domínio da ciência como o mais sensato e apropriado para se aproximar do fenômeno da loucura, a narradora questiona a falta de compromisso e de paciência, a incoerência e o alheamento dos médicos, bem como o despreparo e a brutalidade dos guardas e funcionários ao lidar com o interno (“Mas aqui é pancada mesmo. A terapêutica é esta” ◻ *HD*, 184). E em tudo se nota o desajuste entre o verniz moderno que se quer dar aos sistemas de tratamento no hospício e a situação real com a qual se convive:

Propalam uma série de mentiras sobre estes hospitais: que o tratamento é bom, tudo se tem feito para melhorar o sofrimento dos doentes. E eu digo: É MENTIRA. Os médicos permanecem apenas algumas horas por dia nos hospitais, e dentro dos consultórios. Jamais visitam os pátios. O médico aceita por princípio o que qualquer guarda afirma (*HD*, 69).

O engajamento da escritora apresenta ainda maior vigor quando ela critica os avanços de uma medicina que se preconiza como moderna, mas que, para se sustentar, precisa apoiar-se na prática da violência contra seres humanos indefesos, incapazes, inclusive respaldando-se no poder da força bruta para agir contra os mesmos:

Sempre aparecem homens, guardas ou doentes, seguram as doentes mais agitadas, torcem-lhe os braços para trás, dão-lhes gravatas, deixando-as roxas, sem respiração. As guardas andam tontas, soltando guinchos e berros. Mas quando a doente está prêsá, puxam-lhes os cabelos, ajudando a empurrá-la para o quarto-forte (*HD*, 67).

À medida que a narradora vai desvelando a realidade do hospício, vem à tona a voz daquela que observa descrente o médico, que lhe aparece como o homem cientificamente fracassado, ainda que esteja buscando colocar em prática os mais recentes avanços da vanguarda médica. Ao falar de um dos médicos do hospício, a narradora registra a descrença no profissional ao definir como desrespeito o sentimento que lhe provocou a aproximação do especialista, que

entrou, se pôs a ouvir interessado. Depois deu uma risada e exclamou: “◻ Esta é PP. Não há dúvida!”. PP quer dizer Personalidade Psicopática. Não entendi a sigla, mas senti naquêle médico, no seu ar irreverente, mesmo deboche, profunda falta de respeito à minha pessoa (*HD*, 56-7).

Ela não apenas compreende sua posição de marginalizada nesse contexto, mas importa-lhe sobretudo desvelar a irracionalidade da estrutura de poder que se desdobra na

realidade diária de médicos e guardas que desempenham funções complementares, na punição do louco por seu desequilíbrio psicológico, quando esse deveria ser resguardado e protegido:

Maltratavam as doentes, usavam de palavras irrepetíveis. Uma vez vi uma guarda bater numa doente catatônica. Foi no banheiro, à noite, na hora do banho. A guarda bateu ajudada por uma doente, Euza. Bateu principalmente na cabeça, dando-a de encontro à parede. Nair, Eva e eu vimos horrorizadas. A doente morreu no outro dia. Não sei se no laudo médico constou como causa a agressão. Mas ela morreu no dia seguinte à agressão. Contamos à inspetora, dona Alice Ramos Corrêa (*HD*, 276).

Nesse sentido é que *Hospício é Deus*, ao narrar o desconforto da personagem no mundo trágico da reclusão, discute também a literatura como espaço de viabilização das tensões psicológicas e filosóficas e de denúncia do modo como a sociedade brasileira da época tratava suas identidades marginalizadas. Manifesta, ainda, seu repúdio à confiança ilimitada nos recursos do sistema psiquiátrico para o tratamento da loucura. Descompromissado com as esferas da razão, o olhar da narradora pode transitar com liberdade pelos vários horizontes sociais e perceber as dinâmicas e os mecanismos de organização da sociedade.

Além da radiografia do sistema psiquiátrico que é possível se fazer a partir da visão marginalizada da narradora-hospiciada, o diário reconstitui a trajetória de uma carreira de interna psiquiátrica, registrando a dor da solidão, da culpa, da vergonha, do abandono e do medo presente na experiência solitária e singular da loucura. Remontando suas primeiras internações, ela relembra a mais grave crise nervosa vivida:

Só dei acôrdo de mim quando me achava lá, prêsa num quarto onde havia apenas um colchão nu, no chão. Pareceu-me estar gritando há muito tempo antes de tomar consciência: talvez eu tenha sido acordada pelos meus próprios gritos. Passei a bater furiosamente na porta. Ninguém atendia. Ignorava onde estava, apesar de saber da minha transferência para outro sanatório. Eu me julgava à mercê de pessoas em quem não confiava. Tudo me parecia absurdo, arbitrário. Batia. Quando meus pulsos ficavam muito doloridos, deitava-me exausta no chão e batia com os pés. Minha cabeça era um tambor: soava [...] era tudo breve, frases passavam céleres, em revolta. Não enxergava. Sentia-me sem fôrças, mas não deixava de bater na porta [...] Ninguém atendia 惘eu gritava sempre. Tinha a garganta sêca, a língua pesada, pastosa. Via-me traída, ignorava porque estava ali, e onde estava. Quando o cansaço me dominava completamente, procurava voltar para o colchão. Sem fôrças para fazê-lo, deitava-me no chão, dormia e acordava, como num pesadêlo nevoento (*HD*, 154-5).

Mergulhada em seu drama existencial e na realidade degradante do internamento, a escritora medita sobre a origem de toda a tragédia que a leva ao hospício e constitui seu drama pessoal. A aproximação existencialista que faz da problemática da loucura revela uma busca de entendimento das causas, da natureza e do sentido do fenômeno em nossa sociedade, bem como de suas implicações individuais, sociais e econômicas. Revela, ainda, uma abordagem

que procura abarcar, filosoficamente, a experiência da loucura. Começa por captar a dificuldade de conceituação do fenômeno, devido a seu caráter ambíguo, impreciso, multifacetado: “Meus estados nervosos me dominam sempre, desgraçadamente, e como pareço ter vocação apenas para ser angustiada não consigo dormir, penso, penso, e não sou capaz de descrever esta angústia 惘que acabará me destruindo completamente” (*HD*, 186).

Assim, ao buscar formalizar a experiência da loucura e do internamento em sua escrita, ela depara com a dificuldade de se representar um drama psíquico e visceral. Falar dessa experiência extrema é sempre apenas falar sobre a incomunicabilidade da loucura, já que, mergulhado no delírio, o indivíduo depara com os limites da linguagem, com a linguagem-limite. Tenta, porém, aproximar-se dos loucos e traduzir seu mundo interior para a lógica racional, mas só encontra a impossibilidade. Se não é capaz de traduzir com propriedade suas experiências interiores, também a troca com o outro se mostra inviável: “As coisas absolutas, os mundos impenetráveis. Estas mulheres, comemos juntas. Não as conheço. Acaso alguém tocou o abstrato?” (*HD*, 37). Antevê, desse modo, que lida com o irrepresentável. Mas se busca a representação da linguagem do delírio, que capta, por exemplo, em um diálogo que estabelece com um dos loucos que a circunda, em sua construção não vê mais que poesia:

惘“Que há?” 惘perguntei.
 惘“Luzes e sons”.
 惘“Ah, sei”.
 惘“Você não sabe. Seus olhos são mortais e apagados. Os meus são astros. Vejo onde seu pensamento não alcança. De qual planêta nos conhecemos?”
 惘“Da Terra?” 惘perguntei confusa.
 惘“Terra”. (Deu uma risada, depois ficou muito sério) “Qual dos meus olhos brilha mais: o esquerdo ou o direito?”
 惘“Não sei. O que você acha?”
 惘“O direito é um astro e o esquerdo uma rosa”.
 惘“Qual deve brilhar mais?” 惘falei tímido.
 惘“A rosa, porque é eterna” (*HD*, 100-1).

Num movimento emancipatório, a narradora expressa sua rejeição aos rótulos e o temor em se tornar número de estatísticas, colocando-se como um ser humano integral e sujeito de sua loucura: “Na minha ficha do hospital meu nome não tem valor. A ficha tem a finalidade de acrescentar mais uma psicopata para a estatística [...] Sou apenas um número a mais na estatística” (*HD*, 57-8). Fazendo isso, traz para o centro da cena uma postura que reconfigura as relações sociais e questiona “a separação definitiva entre nós e a loucura”³⁶. Seu gesto integra a loucura às experiências humanas como um estado que pode afetar a cada

³⁶ Morant e Rose, “Loucura, multiplicidade e alteridade”, p. 142.

pessoa em qualquer situação da vida e ao qual ninguém está imune. E ainda que a loucura permaneça como motivo de temor e ansiedade e como um fenômeno resistente à compreensão e explicação, ela não pode ser uma perturbação afastada do convívio humano.

Mesmo vivendo suas últimas e mais longas internações em hospitais públicos, e justamente por ter conhecido e vivido também em sanatórios particulares (“freqüentada por pessoas agradáveis, a Casa de Saúde era belíssima, elegante. No grande ‘hall’, jogávamos sinuca, bilhar, ping-pong e cartas. Eu me vestia com muita elegância”. 惘 *HD*, 151), sua condição privilegiada faz com que experiencie a alteridade da louca manicomizada de modo diverso da maioria dos loucos das camadas populares: “Agora, compreendo que o dinheiro suaviza tudo: até a loucura” (*HD*, 154). E ainda que a loucura seja um traço comum às personagens do hospício, as diferenças intelectuais, sociais e econômicas distanciam aqueles seres pretensamente iguais, o que faz com que a obra acabe por possibilitar discutir acerca da legitimidade da voz que fala para representar o sofrimento de uma multidão de indivíduos empilhados nos pátios de hospícios, cuja afinidade é, na maioria das vezes, a mesma origem social. Contudo, além dessa origem, também os valores de classe, etnia, raça e gênero impregnados nos discursos que configuram a alteridade do indivíduo louco dão a ver a complexidade existente na construção das identidades. Em que pesem essas múltiplas posições identitárias, a realidade do internamento acaba por igualar indivíduos que passam a ter como denominador comum e preponderante a visão pelo mesmo como o outro da razão, aquele a quem o estigma faz com que deixe de ser considerada uma “criatura comum e total, reduzindo-o a uma pessoa estragada e diminuída”³⁷.

Então a discussão se desloca dos sistemas de representação para as identidades produzidas por aqueles sistemas e permite afirmar que as auto-representações podem dar autonomia ao sujeito e redimensioná-lo na construção da identidade. Mesmo que se queira unificar sob o rótulo de loucos diferentes identidades deterioradas pelo estigma ou negar uma identidade ao louco 惘 uma vez que ele é a própria alteridade 惘 essas idéias são revertidas por escritoras que se afirmam pelo discurso e adquirem identidade por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos pelos quais elas se auto-representam, porque “é dentro e por meio da linguagem que o homem se constitui como um sujeito, porque só a linguagem estabelece o conceito do ego na realidade”, sendo que “a linguagem tem o poder de constituir (e não só de

³⁷Goffman, *Estigma*, p. 12.

descrever) aquilo que é por ela representado e a Identidade está entre os mais antigos dos jogos de linguagem e pensamento registrados em (muitas) tradições filosóficas”³⁸.

O texto da escritora louca traz à tona uma auto-representação que confirma algumas representações explícitas em obras literárias analisadas nos capítulos anteriores. Essas representações evidenciam um mal-estar coletivo em relação à ambigüidade, às incertezas, à multiplicidade de formas e manifestações presentes na loucura. Por sua dificuldade de representação, ela mostra uma diferença radical em relação a outros fenômenos sociais, manifestando-se como ameaça e imprevisibilidade. O medo e a incerteza quando se depara com um louco, e até seu rechaçamento, fazem parte da falta de conhecimento de como lidar com essa alteridade. No entanto, esse afastamento não assegura conforto nem segurança porque esse outro “nunca está totalmente afastado, mas continua a ameaçar o espaço pessoal e representacional” e se não se pode aproximar dele, considerado incompreensível e imprevisível, é porque ele “representa um risco para as pessoas e seu espaço social”³⁹.

Essas constatações mantêm-se ainda atuais, conforme verificam as pesquisadoras Nicola Morant e Diana Rose, que, ao estudarem programas da mídia e televisão inglesas, concluem pela representação dos loucos como fora dos limites do normal e como transgressores das normas sociais⁴⁰. Morant e Rose verificam que as representações de loucos têm mostrado que nas sociedades ocidentais a loucura é vista como uma alteridade ameaçadora, imprevisível, ambígua, múltipla e resistente a classificações, o que já percebera a escritora em suas tentativas de apreensão de sua própria realidade e de seus colegas de hospício.

Esse caráter ameaçador e imprevisível presente na loucura subjaz às ações da narradora e ela o reconhece em situações as mais variadas, desde o modo como se relaciona com as guardas e médicos do hospício, agredindo-os gratuita ou defensivamente, até os ataques às pessoas mais amigas e que lhe oferecem proteção: “Hoje briguei no refeitório. Atirei um prato de comida no rosto da copeira. Já fiz isto muitas vezes. Em nenhum lugar do mundo entenderia esta minha atitude a não ser aqui” (*HD*, 68); “Trouxeram-me um copo d’água bem fria. Levando-o aos lábios, olhei os óculos de dr. J, tive uma idéia súbita, maluca e divertida: [...] Joguei-lhe a água no rosto” (*HD*, 63-4); ou “destruí tudo agredindo Reynaldo Jardim. Foi

³⁸ Jameson, *O inconsciente político*, p. 242.

³⁹ Morant e Rose, op. cit., p. 144.

⁴⁰ Id., pp. 136-9.

uma briga feia. Briguei sozinha. Êle não ousaria ferir-me, pois tem sua própria maneira de demonstrar amor [...] Como me destruí” (*HD*, 39).

Determinadas representações sociais acerca do ser louco e da loucura emergem na superfície do texto literário e são imediatamente postas em discussão e ressignificadas pela narradora. Por exemplo, em determinada passagem, quando ela relata a situação em que os guardas riem de sua recusa em se expor nua para o banho, a guarda Carmelita brada que “doido não tem vergonha” (*HD*, 267). Entrando em cena, a narradora se posiciona exatamente em sentido contrário a essa afirmação e aparente verdade, expondo a situação de extremo constrangimento e pudor por que teve de passar em virtude da iminência de continuar nua na presença de homens estranhos. Ou seja, quando o louco pode ser ouvido e apresentar sua versão particular dos fatos, sua fala é transgressora porque de objeto das construções estereotipadas, ela passa à condição de sujeito que pode refutar ou esclarecer aquelas construções repetidas pelo senso comum. Outras vezes são utilizadas palavras da autoridade médica, ou seja, do próprio psiquiatra, para um pretense esclarecimento acerca de representações calcificadas pelo saber popular, como a idéia incrustada na máxima popular de que “de médico e louco todos temos um pouco”: “Somos todos loucos em estado latente. Trazemos em nos componentes de tôdas as doenças mentais, dependendo seu progresso de uma série de fatôres” (*HD*, 203).

Um dos componentes essenciais e recorrentes das visões “de fora”, conformadas pelas representações sociais, que aparecem nas obras analisadas nos capítulos anteriores refere-se à loucura como um fenômeno que causa medo. Todavia, quando o louco se auto-representa, a situação se inverte, pois tal característica aparece como um dado intrínseco à vivência e ao ser do louco, como diz a narradora: “Principalmente teme: a característica do doente mental é o mêdo (não o mêdo das guardas, dos médicos. O mêdo de se perder de todo antes de se encontrar” 惘 *HD*, 37). Isso se explica porque “doente, ainda prêso ao mundo de onde não saiu completamente, tratado com brutalidade, desrespeito, maldade mesmo, reage. Tenta agarrar-se ao mundo [...]. Apega-se a seus antigos valores, dos quais não se libertou tranqüilo” (Id.). Ou seja, o louco sofre duplamente com esse sentimento: torna-se amedrontado pelo turbilhão de sentimentos que agita seu interior (“senti-me estranha, aborrecida e desconfiada, todos pareciam conspirar contra mim” 惘 *HD*, 153) ao mesmo tempo em que se retrai, tornando-se desconfiado ao perceber que amedronta aqueles com os quais convive. Também a concepção de loucura como animalidade é colocada por terra quando a narradora representa, de perto, as atitudes de alguns internos, especialmente da colega Auda,

desconstruindo um dos mais comuns estereótipos que circulam socialmente, o que prevê o louco como um indivíduo que age baseado apenas nos instintos e, assim, é destituído de humanidade: “Dizer que os esquizofrênicos não têm afetividade! Então por que estas demonstrações de dona Auda? Imaginar que fez os ‘paninhos’ de crochet para mim, pensando em mim, ela que aparenta não pensar em ninguém. É belo, é bonito. Os loucos parecem mais humanos” (*HD*, 182).

E a narrativa se finda com as páginas do diário sendo amassadas pelas colegas invejosas. A destruição iminente do diário sugere que a dicção da narradora é recusada naquele ambiente já que ela não é capaz de representar com propriedade e legitimidade as suas companheiras, julgando-se “muito mais do que tudo que [a] cerca”, “deveras mais do que tudo que [lhe] foi dado conhecer 惘 e desprezar” (*HD*, 241). Uma estratégia narrativa que metaforiza a impossibilidade mesma da narradora em falar, ao menos na linguagem centrada, racional, lógica em que o faz, por suas iguais de infortúnio. Sorte melhor que a do diário também não cabe à própria narradora que encerra sua narrativa já fora do hospital, abandonada pelo médico a quem se afeiçoara, sem ter para aonde ir e sem saber o que sobrevirá a ela...

Se, conforme Foucault, a loucura significou, para muitos artistas, o apagamento total do pensamento e discurso⁴¹, para a autora-narradora, o drama psíquico emerge como possibilidade de sua atualização na criação artística. Com essa solução para a auto-representação da experiência e da realidade do indivíduo louco, a obra revela um espírito de denúncia e um caráter emancipatório. Produzindo em um universo dramático, a narradora encaminha seus profundos embates com o mundo e com sua subjetividade numa perspectiva diferente de tantas outras, conservadoras, perceptíveis na instituição e na sociedade que emergem do diário. Sua postura em relação à condição de louca denuncia tantas formas de marginalização criadas dentro do próprio hospício, e acaba por propor uma reflexão sobre valores e crenças excludentes e estigmatizantes em relação ao indivíduo louco. Esse texto mergulhado no internamento e na exclusão propicia o conhecimento mais direto e próximo da realidade do louco, enquanto a aproximação com o eu da escrita promove um contato com sua subjetividade, descortinando o véu da loucura e deixando a claro a humanidade do louco, tal como se vê também na fala delirante de Stela do Patrocínio.

⁴¹ Foucault, *História da loucura na Idade Clássica*, pp. 505-30.

O “falatório”: a palavra como resistência ou a linguagem marginal da loucura

Enquanto em seu diário a autora Maura Lopes Cançado cria uma personagem a partir de si própria e procura traçar um percurso de sua loucura, mapeando a construção da trajetória de uma mulher louca com acentuado rigor lógico, Stela do Patrocínio importa-se apenas em falar. Contudo, em todos os capítulos de sua obra *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*, publicada em 2001, prevalece uma preocupação com a detenção da palavra e de um eu, fundamental para a preservação da subjetividade. Com isso, a obra é composta a partir do que ela própria chama de “falatório”. Sua fala poética, contínua e rica, desperta na psicanalista Viviane Mosé a certeza da importância desse discurso e o desejo de recolhimento de seus textos, por meio da gravação, e sua transposição para a escrita. Resulta disso uma obra preocupada, segundo ela, em “encontrar a sonoridade dos textos”, já que Stela “usava sempre o mesmo ritmo, possibilitando esta configuração equilibrada que adquirem seus textos quando escritos”⁴².

Embora na condição de interna em regime fechado (e também por isso), a fala de Stela chama a atenção por ser capaz de criar uma tensão em que seu discurso, que se inicia ordenado, fragmenta-se e constrói-se sempre dentro de uma lógica particular, mergulhada no delírio. Também é curiosa a forma de Stela pensar sua condição e articular esses pensamentos em um discurso que contém indagações ontológicas, onde sua origem humana, o ser e o estar no mundo, e o estranhamento diante da complexidade da existência constituem seus temas centrais. Nascidos no seio da loucura, seus textos fascinam pelo que possuem de “neurose necessária para a sedução de seus leitores”, pois “esses textos terríveis são apesar de tudo textos coquetes”⁴³, utilizando palavras de Roland Barthes, e podem ser lidos como tão transgressores quanto os da lírica moderna.

Percebendo que os textos falados por Stela do Patrocínio se desdobravam em diferentes temáticas, Viviane Mosé procurou organizá-los classificando os fragmentos de acordo com seu conteúdo e distribuindo-os em sete capítulos. No primeiro capítulo, intitulado “Um homem chamado cavalo”, Stela fala de sua vivência no hospício; já no segundo, “Eu sou Stela do Patrocínio, bem patrocinada”, ela fala de si e de sua história, fora do contexto hospitalar. No terceiro (“Nos gases eu me formei, eu tomei cor”) e no quarto (“Eu enxergo o mundo”) capítulos, a organizadora percebe o eixo dessa poética. Eles dão a ver a fala de Stela

⁴² Mosé, “Stela do Patrocínio: uma trajetória poética em uma instituição psiquiátrica”, p. 27.

⁴³ Barthes, *O prazer do texto*, p. 10.

como um olhar, como uma configuração de formas que não se fixam, como se essas estivessem encarnadas num fluxo incessante. Voltando à história de Stela, o quinto capítulo, “A parede ainda não era pintada de azul”, explora os temas da alimentação, do sexo e da maternidade; o sexto capítulo, “Reino dos bichos e animais é o meu nome”, volta ao contexto do hospital, com a metáfora dos animais, enquanto o sétimo capítulo, “Botando o mundo para gozar e sem gozo nenhum”, fala de sua família e de sua tristeza em saber que continuará isolada, mesmo com todo seu falatório. A obra se fecha com a reprodução de uma entrevista com Stela, onde ela discorre sobre sua vida, sua condição de interna e o dia-a-dia no hospital.

Seduzida pela palavra, Stela não escrevia, mas cria uma obra cujo suporte é sua própria voz. A palavra, signo visual, desafia a forma audível, porquanto, frágil, precisa ser cunhada na escrita para que faça sentido, inclusive com sua permanência. O falatório de Stela, percebe-se no que se “ouve” dele, é sobretudo sua condição de sobrevivência: falar é elaborar simbolicamente sua experiência de vida. Numa preocupação constante de colocar sua realidade em palavras, ela não fala a linguagem do pensamento nem a linguagem corrente, ordinária. Construindo um objeto de linguagem que nasce de onde seria impossível criar mais alguma coisa, ela persegue a fala poética. Não aquela que Blanchot atribui a Mallarmé, aquela que “deixa de ser fala de uma pessoa”, onde “somente a fala ‘se fala’” e que se apresenta como obra de pura linguagem⁴⁴. De sua fala emerge um sujeito fortalecido, imponente, que promove uma reviravolta diante de sua ruína:

Eu sou Stela do Patrocínio
Bem patrocinada (*RBA*⁴⁵, 66).

Mas sua obra também conhece o fundo do poço, o estado de autodissolução a que chegou o sujeito:

Perdi o gosto o desejo a vontade o querer;
[...]
Eu sou mundial podre
Tudo pra mim é merda durinha à vontade
Até ser contaminada e contaminada até ser merda pura
E é merda fezes excremento bosta cocô
Bicha lombriga verme pus ferida vômito escarro
porra
Diarréia disenteria água de bosta e caganeira (*RBA*, 123).

⁴⁴ Blanchot, *O espaço literário*, p. 55.

⁴⁵ Ao se fazer referências à obra *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* será utilizada a sigla *RBA*, seguida do número de página.

Esse, porém, não anula sua experiência existencial; apossando-se de seu desespero, fixa sua história num falatório que é a própria poética da loucura.

Pode-se considerar, para a construção da obra, a existência de uma co-autoria na participação fundamental da organizadora para que os textos orais ganhassem corpo, estrutura e publicação. Isso especialmente se, dada a importância da forma nesse gênero, os textos puderem ser considerados poemas, como aparentam ser. Se a produção de Stela consiste num jorro contínuo e criativo de enunciados, aprisionados em uma lógica que diz respeito à sua vivência da loucura, a armação desse material e sua disposição na página também estão atreladas a critérios normatizadores da linguagem literária. Supondo a inexistência de prefácio e apresentação tão esclarecedores do contexto de sua produção, e que trazem também dados sobre a autora e a arqueologia da instituição psiquiátrica, poder-se-ia tomar a obra como um livro de poemas pela configuração visual das frases. Junta-se a isso a lembrança de que a poesia nasceu ligada à transmissão oral, por isso as repetições e a musicalidade são recursos que tinham como intenção primeira a memorização. A própria ausência de títulos e de pontuação nos textos dessa obra faz lembrar poemas modernistas. Um exame na estrutura da linguagem dos textos fortalece ainda mais a argumentação de que a obra de Stela situa-se para além de uma fala em estado bruto, mas provavelmente se localiza nas adjacências da poesia em prosa e da prosa poética: a construção de imagens por meio de figuras de linguagem objetiva construir o distanciamento próprio da poesia, mas também traduz uma visão íntima e particular do poeta a respeito dos temas. Tais características estão presentes, por exemplo, no fragmento abaixo:

A realidade é esta folha
 Este banco esta árvore
 Esta terra
 É este prédio de dois andares
 Estas roupas estendidas na muralha (*RBA*, 112).

O eu-poético define sua realidade como aquilo que o delimita, que está bem perto (o uso dos demonstrativos induz a isto) e tem existência física e palpável, em oposição aos delírios e alucinações, mas demarcado pela cerca, à qual não há como fugir, porque, após tantos anos de reclusão, a impressão é de estar

Cumprindo a prisão perpétua
 Correndo um processo
 Sendo processada (*RBA*, 97).

O repetido emprego do verbo no gerúndio torna ainda mais vivo o sentimento de uma vida arrastada, uma permanência morosa. Já no trecho a seguir, processos estilísticos como a repetição e a enumeração quase caótica, mas não apenas esses, investem esses textos de um caráter poético:

É quadrilha exército povoado
 Bloco médico escoteiros e bandeirantes
 Isso é família porque é família é família
 Tudo é família
 Você não é família?
 [...]
 Família é quadrilha exército povoado
 Bloco médico escoteiros bandeirantes
 Corpo de bombeiros quadrilha exército
 Povoado bloco médico corpo de bombeiros (RBA, 130).

Embora a composição aparente um caráter aleatório, há uma rígida ordem interna nessa literatura do inconsciente, que pode se afirmar como uma proposta literária. Mas ao mesmo tempo em que o texto se molda numa linguagem lírica, entrevê-se um tecido narrativo no qual a narradora-personagem reconstitui, a partir de sua experiência cotidiana, o enredo de uma história vivida. Trata-se de obra instigante desde sua composição, porque fugindo às fórmulas literárias pré-estabelecidas ou às já existentes, vai além delas, mas dialogando com elementos dessas formas. É desse modo que a literatura subverte a si mesma, o que vem confirmar o pensamento de Foucault, para quem a experiência literária da linguagem,

se é uma experiência trágica, radical, é transgressora com relação à obra: subverte, contesta, ameaça a obra, fazendo-a ir além dos limites estabelecidos. Mas, por outro lado, não pode deixar de ser obra. Daí o estatuto paradoxal da obra literária moderna: ela é obra que põe em questão seus limites como obra, que enuncia sua própria impossibilidade, que nega a idéia de obra; é uma experiência negativa, uma experiência de negação, que, ao mesmo tempo, é sua própria realização como obra⁴⁶.

Não se pode negar que embora o eu-poético registre sentimentos e vivências bem particulares, sua expressão condensa traços da experiência comum àqueles que passam períodos de suas vidas fechados nas “instituições totais”, para usar os termos de Erving Goffman. Nesse sentido, e diferentemente da narradora-personagem de *Hospício é Deus*, que parece se autodeterminar quando entrar e sair do hospício, essa voz constrói uma auto-representação que pode estar representando também uma categoria de indivíduos em condição

⁴⁶ Machado, *Foucault, a filosofia e a literatura*, p. 42.

similar à sua. Isso se tomarmos aqui a idéia de Íris Marion Young de que entre representante e representados não é preciso haver obrigatoriamente opiniões e interesses comuns, mas ao menos a perspectiva que é compartilhada, entendendo-se “perspectiva” como o ponto de vista dos membros de um grupo sobre os processos sociais, em decorrência do seu posicionamento neles⁴⁷. O que já não se pode dizer em relação à personagem-escritora Maura, que se posiciona de modo bem distinto de suas colegas naquele processo, inclusive se afirmando em posição superior a tudo e todos, colocando sob sua análise e julgamento seu psicoterapeuta e o sistema psiquiátrico.

Neste aspecto, em *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* está representado literariamente o processo de construção de identidade do louco, que se dá a partir da admissão no manicômio, definido por Erving Goffman como “mortificação do eu”⁴⁸, que, como se viu, acha-se também bastante marcado nos textos de *Hospício é Deus*. Isso se explica pelo fato de essas duas autoras terem produzido suas obras em períodos em que se encontravam reclusas em hospitais psiquiátricos. Mais marcante em indivíduos que passam um longo período de suas vidas nas instituições fechadas, e no caso de Stela foram exatos 30 anos⁴⁹, esse processo consiste na introjeção dos mecanismos de sobrevivência no hospício e na adoção de táticas de ajustamento às relações no local. Passa a ser construída uma nova identidade, em cuja composição vão entrando elementos do universo manicomial, percebidos por Stela como sendo alimento para essa reconfiguração identitária:

a alimentação era eletrochoque, injeção e remédio
E era um banho de chuveiro, uma bandeja de alimentação
E viagem sem eu saber para onde ia (RBA, 53).

Na construção dessa nova identidade, o eu lírico encontra na própria sociedade a origem de sua loucura, para cuja cronificação o hospício tem importância crucial:

Estava com muita saúde
Me adoeceram
Me internaram no hospital
E me deixaram internada
E agora eu vivo no hospital como doente (RBA, 51).

⁴⁷ Young, *Inclusion and democracy*, p. 136.

⁴⁸ Goffman, *Manicômios, prisões e conventos*, p. 24-49.

⁴⁹ Aquino, “Estrela”, p. 13.

Essa percepção da sociedade como fonte da loucura individual é também apontada na obra de Maura Lopes Cançado, quando ela afirma convencida: “Não aceito nem compreendo a loucura. Parece-me que tôda a humanidade é responsável pela doença mental de cada indivíduo. [...] não terá você, com seu indiferentismo, egoísmo, colaborado para isto? Ou você, na sua intransigência? Ou na sua maldade mesmo?” (*HD*, 226).

De modo muito particular e lúcido de sua condição, o eu-poético representa vários aspectos do modo de vida ultrajante 惘 chamado por Goffman de violação dos “territórios do eu”⁵⁰, marcada por atividades diárias repetitivas, estabelecidas para os mesmos horários, e sob atenta vigilância aos mínimos movimentos dos internos 惘 que se vive no hospício. Essa invasão da individualidade é exercida através de medidas coercitivas: apesar dos remédios e injeções serem indesejados, a interna é forçada a ingeri-los:

O remédio que eu tomo me faz passar mal
E eu não gosto de tomar remédio para ficar
passando mal
Eu ando um pouquinho, cambaleio, fico
Cambaleando
Quase levo um tombo (*RBA*, 54).

Já confinada, ela revela as proibições de se manifestar livremente, circular com naturalidade pelos espaços e o constrangimento da privação de liberdade, expressando-se como condenada a cumprir uma sentença penal:

Estar internada é ficar todo dia presa
Eu não posso sair, não deixam eu passar pelo
portão
Maria do Socorro não deixa eu passar pelo portão
Seu Nelson também não deixa eu passar pelo
portão
Eu estou aqui há vinte e cinco anos ou mais (*RBA*, 55),

em que a repetição (“não deixa eu”) só vem acentuar essa idéia de opressão. Contudo, falar de dentro do espaço da reclusão é se libertar, de algum modo, da prisão internalizada no sujeito. E mesmo já integrada ao espaço asilar, ela não se resigna com sua condição cerceada, humilhada, em que a falta de liberdade lhe adverte, a todo momento, de sua incapacidade de agir com autonomia e de responder por seus atos:

⁵⁰ Goffman, op. cit., p. 31.

Eu sou seguida acompanhada imitada
 Assemelhada
 Tomada conta fiscalizada examinada revistada... (RBA, 63)

O sofrimento crônico não leva o eu à resignação; ao contrário, conduz a uma consciência lancinante de sua situação fazendo com que a palavra extrapole os muros da insanidade e se infiltre na razão para provocá-la e mostrar sua precariedade, sua insuficiência diante do humano:

Tem esses que são igualzinhos a mim
 Tem esses que se vestem e se calçam igual a mim
 Mas que são diferentes da diferença entre nós
 É tudo bom e nada presta (RBA, 63).

Ao lidar com o sentimento de desamparo e abandono, o eu-lírico posiciona-se de forma ambivalente, dando a ver o abismo que há entre seus desejos e sua situação real. Capaz de suplantar a solidão ao forjar seu pertencimento a uma comunidade ainda maior: “Tô na família do cientista” (RBA, 129) ou “Uma família pra mim é uma reunião de médicos e cientistas” (RBA, 130), em outras ocasiões se expressa como uma voz que se ergue de um depósito de seres humanos rebaixados a uma condição primitiva, animalizada:

Meu nome verdadeiro é caixão enterro
 Cemitério defunto cadáver
 Esqueleto humano asilo de velhos
 Hospital de tudo quanto é doença
 Hospício
 Mundo dos bichos e dos animais (RBA, 118).

Novamente a expressão “cemitério”, utilizada por Lima Barreto e Maura Lopes Cançado, metaforiza a condição do louco, agora reiterada pelo recurso do paralelismo com outros vocábulos do mesmo campo lexical: caixão, enterro, defunto, cadáver. Na loucura, o eu-lírico vê-se desprezado, desamparado e alijado da vida em sociedade. Mas a alusão ao “mundo dos bichos e dos animais” também resgata a idéia da morte do humano no louco e a conseqüente passagem à condição de animalidade, na qual se ancoram algumas representações sociais que apareceram em obras analisadas nos capítulos anteriores.

A vaidade acentuada que tanto preocupa a narradora de *Hospício é Deus*, característica própria de sua origem social, não é motivo de orgulho e reflexão para Stela do Patrocínio. Quando se refere a seu aspecto físico, representa-se de forma negativa, sob o reconhecimento do Outro, como “nega preta e feia/Que a Ana me disse” (RBA, 66). O

desprezo e até mesmo repulsa pela própria existência vem junto a um desejo de auto-aniquilamento, também exteriorizado pela narradora de *Hospício é Deus*, ou apenas de não-ser, como o que está presente na fala de Stela:

Eu não queria me formar
 Não queria nascer
 Não queria tomar forma humana
 Carne humana e matéria humana
 Não queria saber de viver
 Não queria saber da vida

Eu não tive querer
 Nem vontade pra essas coisas
 E até hoje eu não tenho querer
 Nem vontade pra essas coisas (RBA, 118).

Imersa na experiência existencial, a palavra de Stela parece querer guardar os mínimos resquícios da cultura. A natureza primitiva 惘 o reino dos bichos e dos animais 惘 materializa-se em sua linguagem instintiva, em que forma e conteúdo se irmanam. Assim, em seu discurso telúrico, meio selvagem, infantil e primitivo, os temas mais caros são alimentação, sexo, maternidade, animais, instintos, natureza. Em uma dicção em que são raras as referências aos elementos da cultura, chama a atenção a alusão a *Um homem chamado cavalo*, filme dirigido pelo norte-americano Elliot Silverstein, por ser um dos raros momentos em que a cultura entra na construção de seus textos, quando se define como quem fica “pastando no pasto à vontade” (RBA, 50), uma metáfora de seu modo de vida alienado. Ainda que sua linguagem esteja intimamente associada a um movimento natural, instintivo, assim como o próprio conteúdo de sua fala, ao se libertar de sua interioridade pela palavra, Stela se situa como indivíduo, canalizando objetivamente a sua necessidade devastadora de auto-expressão para uma representação de sentido cultural.

Dessa maneira, o falatório de Stela dá forma à gama de sentimentos que constroem a subjetividade de uma reclusa no sistema psiquiátrico, há tanto tempo segregada do convívio social. Expressando-se como condenada ao encarceramento em um mundo adverso, mesquinho e indesejado, reclama da convivência inevitável com outros indivíduos psicologicamente arruinados. Ela representa seus pares como seres que

vivem sem pensar,
 Comem bebem fumam [...]
 Mas não tem ninguém que pense (RBA, 62).

Mesmo não se assumindo como intelectual, Stela se reconhece como uma consciência que sobressai em uma multidão e pode contemplar as dolorosas circunstâncias em que sobrevive:

Não trabalho com a inteligência
 Nem com o pensamento
 Mas também não uso a ignorância (RBA, 62).

Seu discurso apresenta a perspectiva da mulher louca marginalizada até pelo sistema psiquiátrico, microcosmo e metáfora do sistema sócio-político. Contrário ao que se observa no texto de Maura Lopes Cançado, que constantemente realça sua superioridade sobre as demais colegas, em sua fala Stela do Patrocínio representa a si mesma de forma depreciativa. Em raros momentos, ela tenta mostrar uma posição socialmente privilegiada na pirâmide social, mas quando isso acontece, fica a impressão de desconfiança, já que construída com dubiedade e contradições. Por isso, quando fala de sua origem em uma

importante família
 família de cientistas, aviadores
 De criança precoce, prodígio, poderes
 Milagres mistério (RBA, 67),

o leitor é levado a pensar que ela faz referência à família com a qual a autora morava, desempenhando a função de empregada doméstica.

Ao fim das gravações, um profundo cansaço parece ter minado as forças do eu-lírico, que se reconhece fraco, impotente, vazio, pois o despojamento do que ainda lhe resta 卍 o falatório 卍 mostra a incoseqüência de sua fala. Como a narradora de *Hospício é Deus*, Stela sabe que não poderá mudar sua condição, mesmo porque falar significa reivindicar, e reivindicando ela é logo atendida em suas necessidades mais imediatas, o que acaba por fazê-la calar. Isso confirma apenas que a loucura, que é sua libertação, é ao mesmo tempo o aprisionamento e o silenciamento de sua voz:

Eu já não tenho mais voz
 Porque já falei tudo o que tinha que falar
 Falo, falo, falo, falo o tempo todo
 E é como se eu não tivesse falado nada
 Eu sinto fome matam minha fome
 Eu sinto sede matam minha sede
 Fico cansada falo que tô cansada
 Matam meu cansaço
 Eu fico com preguiça matam minha preguiça
 Fico com sono matam meu sono
 Quando eu reclamo (RBA, 142).

E assim, criar, falar, resulta-lhe em feiúra, porque é assim que seu olhar percebe o mundo que representa:

E transformei com esse falatório todinho
Num homem feio/Mas tão feio
Que não me agüento mais de tanta feiúra
Porque quem vence o belo é o belo (RBA, 143).

Esse sentimento também motivou Bertolt Brecht a escrever os seguintes versos: “Também o ódio à baixeza/Deforma as feições./Também a ira pela injustiça/Torna a voz rouca”⁵¹.

Então a metalinguagem acena para o esgotamento de um projeto com a linguagem, onde as palavras, dentro de suas reconhecidas limitações, já expressaram o que podiam fazê-lo e o próprio enunciado só tem a verbalizar o seu oco:

Eu já falei em excesso em acesso muito e demais
Declarei expliquei esclareci tudo
Falei tudo que tinha que falar
Não tenho mais assunto para conversa fiada
Já falei tudo
Não tenho mais voz pra cantar também
Porque eu já cantei tudo que tinha que cantar
Eu cresci engordei tô forte
[...]
Sô mais velha que todos da família (RBA, 141);

Já falei de mundo de casa
De prédio de família
De que mais eu vou falar?
Então eu já vou... (RBA, 144).

Falar, falar, falar... não se calar diante de experiência tão dramática é retirar da dor o gozo possível. É transformar a pena que parece estar cumprindo no prazer inerente ao ato de criar. O falatório parece mero produto desse deleite, porém a voz lírica mostra conhecer o destino de suas palavras, desconfiando de que, com seu objeto de linguagem, estará “botando o mundo inteiro pra gozar e sem gozo nenhum” (RBA, 125).

Mas é nesse reconhecimento que está a força do discurso de Stela do Patrocínio. Reconhecer-se como uma consciência que fala da margem da sociedade, do ponto de vista do ser recluso, abandonado e destituído de qualquer privilégio é o primeiro passo para fazer valer um discurso que possa ser significativo no sistema literário. E esse saber parece permear todo

⁵¹ Brecht, “Aos que vão nascer”, p. 216.

o seu falatório, no qual a linguagem da loucura é a própria linguagem da obra. Loucura significa então transgressão, na medida em que se fundindo linguagem da loucura e linguagem literária cria-se um novo código, nova forma de construir linguagem e literatura, nova forma de vivenciar a loucura.

Permeada pelas crises existenciais, pelos conflitos psicológicos, pelos dramas pessoais e familiares, a experiência com a linguagem possibilita ao louco encontrar um modo singular de expressão. De emissão esvaziada, sua linguagem transforma-se em possibilidade de encontro com o próximo. Pela criação, o indivíduo materializa suas ilusões, interpretando-as e construindo um sentido para elas. Nesse aspecto, o falatório de Stela e as memórias de Maura teriam mais a representar de suas “viagens” pelo inconsciente que aquilo que se poderia encontrar no diagnóstico psiquiátrico, ao conceituar e classificar os dramas humanos subjacentes aos delírios. Em tais manifestações,

a liberdade criadora aparece [...] efectivamente sem limites, não deixando a unicidade de cada doente de se reafirmar em produções que não buscam nenhuma satisfação da ordem do reconhecimento social, mas que respondem unicamente a uma necessidade interior que a expressão determina. A perspectiva na qual se efectuavam os juízos estéticos está totalmente invertida: o modelo já não é a obra do “grande pintor” oficializada pela história, deve-se antes procurar nos artistas indiferentes ao mundo tal como ele é e apenas sensíveis ao mundo tal como eles o desejam ou sonham⁵².

E nessa capacidade de dar forma ao desejo e à imaginação reside a força libertadora da arte, uma vez que a liberdade da loucura reduz-se ao aprisionar o indivíduo na ausência de uma razão que possa compartilhar com o outro. Articulando sua linguagem com a linguagem artística, a loucura passa de prisão moral a espaço de criatividade, prazer e denúncia. Com esse tratamento, o olhar que incide sobre o indivíduo louco, ao invés de reduzi-lo à animalidade, pode valorizar sua capacidade de se expressar e se impor no mundo, dignificando-o. A palavra artística é, como a loucura, ameaça e dissidência, na medida em que põe em xeque as concepções hegemônicas e homogeneizantes da ordem científico-racional, “que funciona pelo princípio da equivalência abstrata entre seres que não têm denominador comum”⁵³.

Se em instituições psiquiátricas o isolamento e a desmoralização são as formas máximas de exclusão e segregação do indivíduo, a palavra constitui a última possibilidade de manifestação da subjetividade e uma forma de comunicação com o outro. Pela palavra, a

⁵² Durozoi e Lecherbonnier, *O Surrealismo*, p. 234.

⁵³ Frayze-Pereira, *O que é loucura*, p. 102.

loucura dessas mulheres torna-se impulso criativo e canal para o resgate de identidades culturalmente forjadas, mas também culturalmente rejeitadas. A condição de louca que sustenta um discurso próprio, capaz de articular em palavras suas idéias, desejos, emoções, faz com que essas duas autoras se destaquem objetivamente entre as internas e as diferencia das demais personagens que habitam aqueles pátios e dormitórios da morte.

Hospício é Deus e *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* apresentam a perspectiva feminina sobre a insanidade e encontram-se à margem do padrão literário oficial. Essas obras, em que duas mulheres loucas se auto-representam, têm mais a nos dizer sobre a experiência da loucura da mulher que o clássico discurso psiquiátrico masculino-universal que tendia a considerá-la como efeito da hereditariedade e da degeneração. Insistindo na insanidade como decorrência de uma causa física, o aparelho reprodutivo era apontado como principal fonte da loucura da mulher. Os textos de Maura Lopes Cançado e Stela do Patrocínio confirmam que o conceito da loucura feminina, tantas vezes romanticamente estereotipada, está bem próximo daquilo que propõe Michel Foucault: é mais cultural e histórico, que propriamente médico⁵⁴.

A autora-narradora de *Hospício é Deus* se auto-representa no limiar entre loucura e sanidade, um espaço fronteiro onde sua extrema lucidez impede que compreenda, aceite e conviva com todo o aparato cultural repressivo da sociedade, no qual não vê sentido. Por isso, a impressão de que sua loucura cabe apenas como rótulo pelo comportamento anti-social e às vezes amoral. Segundo se depreende de sua auto-representação, a loucura é nela uma presença exterior, e não um modo de pensar enganoso e errôneo, já que sua escrita em nenhum momento do diário se desvia da razão, traindo a lógica do pensamento e do discurso. Alucinações, delírios, visões não são sequer mencionados na obra. Em relação ao que manifesta o eu-lírico de *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*, entretanto, já não há mais distinção entre os planos da realidade e imaginação. Tendo ultrapassado as fronteiras, Stela do Patrocínio percebe o mundo como aquilo “que gira bem íntimo e oculto, uma coisa nevoenta, turbulosa” (*HD*, 223).

Nesse aspecto, a narradora de *Hospício é Deus* reconhecerá a fala fragmentada, repetitiva, descentrada de Stela do Patrocínio como legitimamente representativa da linguagem da loucura, o que não ocorre com sua própria linguagem centrada, lógica, convencional. Pertencente a um mundo letrado, Maura Lopes Cançado já detém a palavra silenciada, o que a

⁵⁴ Foucault, *História da loucura na Idade Clássica*, passim.

leva a expressar-se com preconceito quando representa sua loucura como um desajuste psíquico, ou doença mental, uma vez que a verdadeira loucura, que ela tanto glamouriza, vista na realidade do pátio das loucas enche-a de asco e leva-a ao desespero (*HD*, 226-7). Se, em desvantagem, Stela não detém a escrita 𐀀 que é a palavra que fica –, por outro lado, ela pode falar do interior da loucura, atualizando a linguagem do caos, marcada por tentar se organizar mas que ao mesmo tempo se desestabiliza, como é a própria fala do louco. Ao leitor fica a impressão de que se Stela já chegou, Maura está a caminho...

A afirmação de maior ou menor legitimidade do discurso de uma ou outra autora para representar a voz e o lugar do louco na literatura brasileira traria à tona o problemático conceito de loucura e suas múltiplas acepções. Assim como o brilho do pensamento e do discurso de Maura Lopes Cançado a tudo procura abarcar dentro de uma hipertrofiada racionalidade, a percepção instintiva de Stela do Patrocínio beira a uma lucidez desconcertante. Nessas formas diversas de representação da loucura, em seus diferentes matizes, o saldo é o resgate da palavra do louco 𐀀 socialmente interdita há tantos séculos. Na escuta dessa palavra, o fim não é manter a cesura entre razão e loucura, mas reabilitar o discurso e o universo da loucura e integrá-los ao da razão, tornando-as não formas opostas mas sim componentes de um mesmo binômio.

Com isso, o jogo entre identidade e representação fica colocado como ponto central, aflorando os dilemas intrínsecos à questão, pois ao mesmo tempo em que estudar o texto de minorias constitui uma necessidade para tornar possível sua emancipação, é fundamental trabalhar com suas tensões e múltiplas redefinições. Isso para que não se fique preso a uma identidade pré-definida, de forma a deixar entrever que em uma identidade estão contidas múltiplas identidades.

Nas duas obras está em jogo, ainda, a relação entre linguagem e loucura, entre loucura e escrita, entre loucura e literatura. A palavra louca das autoras utiliza os mesmos recursos de construção da linguagem artística para se estabelecer, por meio de um sentido que transita entre as duas margens da palavra, “uma margem sensata, conforme, plagiária [...] e *uma outra margem*, móvel, vazia (apta a tomar não importa quais contornos)”⁵⁵. E a crise da subjetividade se manifesta na linguagem por meio da crise da palavra, que tende a se mover entre essas duas margens dos textos.

⁵⁵ Barthes, *O prazer do texto*, p. 12.

Por fim, incluir esses textos no campo consagrado da literatura não é apenas reconhecer sua qualidade literária e os valores estéticos que eles contêm. Acolher as vozes dessas mulheres loucas significa ampliar a representatividade dos grupos sociais marginalizados e integrar as obras das autoras em uma perspectiva de democratização do espaço literário, já que “da mesma forma que é possível pensar na democratização da sociedade, incluindo novas vozes na política e na mídia, podemos imaginar a democratização da literatura”, como resumem as palavras de Regina Dalcastagnè⁵⁶.

⁵⁶ Dalcastagnè, “Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea”, p. 38.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao se olhar para trás e contemplar o trajeto percorrido, surge a tentação de se indagar sobre o que poderia ter sido, impulso que precisa ser dominado a fim de se compreender a evidência dos ganhos obtidos. Se são inúmeros os caminhos e as formas de passar por eles, convém, no desenlace, resgatar sobretudo o solo sobre o qual se pisou, os movimentos realizados e as descobertas feitas.

Por todas as perspectivas, a loucura é em si um objeto social ambíguo: ao mesmo tempo em que atrai e fascina, afasta e atemoriza... pelo mistério que sempre há de representar para o ser humano. Em virtude de seu caráter múltiplo e flutuante, trata-se de tema instigante e polêmico. Pode-se dizer que há sempre um desejo de se aproximar do tema da loucura, mas não do indivíduo louco. Se isso serve para as pessoas em geral, o mesmo parece ocorrer com os narradores dos textos literários aqui abordados. Assim, explora-se muito o tema da loucura como metáfora e denúncia de um mundo em desordem, de uma crise no meio social, de recalques envolvendo grupos familiares. Porém, quando se trata da construção de personagens semelhantes aos loucos com os quais depararíamos vagando pelas ruas das cidades ou nos pátios dos hospícios, vê-se certa dificuldade do narrador em se aproximar e dar a conhecer a interioridade do indivíduo que se quer descrever. As lembranças e perspectivas deste, seus sentimentos e modo de pensar, nada disso consegue ser bem articulado pela voz do narrador, não dando a sentir a dicção de quem se pretende representar.

A acolhida positiva do fenômeno nos textos literários, mediante a contemplação do tema em inúmeras obras e de um posicionamento privilegiado para a personagem ensandecida, nem sempre significa que se está, de fato, valorizando-a como personagem e dando-lhe um espaço de destaque. No início desta proposta, as personagens foram agrupadas segundo similaridades, e o objetivo era conhecer o que e como autores da literatura brasileira dizem do louco em nossa sociedade e o sentido dessas representações. Esse foi o ponto de partida, mas a problemática que se revelou ao final diz respeito mais ao modo de representação que propriamente ao que é representado. Melhor dizendo, a análise enseja mais uma crítica aos criadores das personagens e suas representações que propriamente a suas criaturas. Acreditava-se que o discurso literário 卍 como fonte e espaço de representações, contradições e tensões, aberto a múltiplas vozes e identidades 卍 pudesse expressar um saber acerca da condição dessa figura máxima da alteridade: do que ela fala de si e do mundo. Entretanto,

esses loucos e loucas criados por tantos escritores da literatura brasileira apresentam uma feição bastante distinta daquela encontrada nas auto-representações.

Logo no início do percurso, a caracterização das personagens apresentadas revelou-as enigmáticas, vagas, dúbias, imprecisas... Se foi possível ver um pouco mais de seu exterior, nada se pôde saber de sua interioridade, de como a personagem se sente em relação a si própria e como fala de sua própria loucura. Restou a impressão de que nada se podia falar consistentemente sobre elas, pois não se pode apresentar a alguém aquele a quem não se conhece. Assim, o narrador do conto de Drummond discursou sem esforços sobre seus próprios sentimentos em relação à personagem insana, mesmo quando ela deixou de ser “a doida” e passou a ser “apenas uma mulher idosa”.

Também o narrador da história de Guimarães Rosa concentra-se nos seus próprios sentimentos e nos de seu conterrâneo ou vizinho Sorôco, filho e pai das personagens despachadas para o hospício. Aqui as duas loucas são mostradas sem existência interior, sem lastro psicológico, apenas como objeto da escrita. Novamente se mostra impossível, a quem se supõe extremamente racional, conceber um universo psicológico para criaturas tão ensimesmadas. É bem verdade que o narrador traz para o texto representações sociais acerca da loucura e dos loucos. Mas essas representações, que traduzem o modo de pensar e conhecer que compartilha com sua comunidade, acabam por repetir todo um conjunto de idéias preconceituosas e estereotipadas que justificam a exclusão das “transtornadas pobrezinhas”.

Das personagens desse primeiro capítulo, pouco mais se sabe além de que elas tiveram seus destinos selados pela intolerância e pela recusa ao outro. E a dificuldade de se construir personagens que manifestem uma profundidade psicológica acabam problematizadas na superfície do próprio texto por meio de mecanismos e estratégias de linguagem. No caso de Drummond, o narrador soluciona esse distanciamento em relação à personagem trancando-a em um chalé abandonado e realçando sua feição macabra, os gestos e as palavras tomadas de ira. Quanto às loucas de Guimarães Rosa, o que se ouve das personagens nada mais é que o canto sem palavras, uma incessante cantilena cuja falta de sentido apenas confirma o vazio da loucura. São figuras que despertam, principalmente, o sentimento de comiseração. Diante dessa impossibilidade em se aprofundar o que não se conhece, soluções plausíveis são encaminhá-las para a destruição, encerrando-as em um lugar inacessível, conduzindo-as para a morte ou para um hospício em uma região remota.

Os passos seguintes vão encontrar homens jovens e depois adultos vivendo cada qual sua experiência pessoal do enlouquecimento. Lamartine e Zózimo têm em comum o fato de serem jovens, vivendo ainda sob a dependência paterna, no que consistem fundamentalmente seus dramas. Sobre Zózimo não se conhece muito, uma vez que passa parte da existência em suas andanças longe da casa paterna. Quando retorna, fica um tempo em crise, isolado no interior de sua casa, situada na zona rural. É mostrado, porém, como uma figura cativante, exímio contador de histórias, alguém de trato fácil com a palavra. Embora o narrador nutra pelo tio grande admiração e estima, não se aproxima dele o suficiente para conhecer suas motivações interiores para o suicídio, o que persiste como uma incógnita.

Já Lamartine é mais bem compreendido por seu criador, ou melhor, por seus criadores, já que pai e filho, nas duas partes que compõem o romance, procuram esquadrihar o processo de enlouquecimento da personagem. O pai revelando um Lamartine “de fora”, segundo sua visão. O próprio Lamartine, travestido sob a pele do colega de hospício Ricardinho, apresentando sua versão sobre os fatos dos diários de seu pai. Mas aí o filho louco, criado em uma família que cultivava atividades intelectuais, é apresentado como conhecedor de música clássica, alguém que desenha e toca piano, além de se dedicar a leituras filosóficas e literárias.

Nesse segundo capítulo há uma aproximação maior do narrador em direção às personagens, principalmente de Lamartine, de quem constrói uma subjetividade rica e a quem atribui uma vida plena de atividades literárias e culturais. A Zózimo, a quem o autor não oferece melhor perspectiva, cabe o suicídio. Quanto a Lamartine, a saída do sanatório é comemorada com a perspectiva de um retorno à vida normal.

Falar de Viramundo, erudito e portador de vasta cultura humanística, ou de Mayer Guinzburg, leitor de literatura e obras de cunho ideológico e afeiçoado às artes, especialmente ao desenho, não constitui dificuldade maior para esses narradores. Eles se manifestam como conhecedores profundos de suas personagens, com quem às vezes compartilham idéias e posições. Muitas vezes a visão do narrador se cola à perspectiva do protagonista e narra os episódios como se fosse através dos olhos deste, provocando maior adesão do leitor ao pacto ficcional e angariando a simpatia pelas personagens.

As personagens desse terceiro capítulo são construídas como indivíduos brilhantes, eruditos e inteligentes, dotados de uma superioridade mental e intelectual, cuja loucura consiste em seguirem um projeto existencial bem particular, na contramão do sistema vigente em suas sociedades e do qual constituem um desvio ideológico. Geraldo Viramundo e Mayer

Guinzburg são arautos de uma utopia, os quais, pela grandeza de seus projetos, justificam o interesse e empenho dos narradores por aventurar-se numa pesquisa biográfica para construir fielmente sua trajetória existencial. Esses narradores (e mesmo as personagens, caso se elimine a loucura) assemelham-se a seus criadores, os autores das obras estudadas: são narradores (e protagonistas) que se manifestam nas entrelinhas do texto como homens, letrados, possuidores de uma significativa bagagem cultural.

A observação atenta da descrição da personagem, fornecida pela voz narrativa, denota a existência de uma aproximação do narrador em relação à sua criação. A instância narrativa é um lugar de fala, refletindo uma visão de mundo, sendo, em último caso, detentora de poder e de uma ideologia, mesmo que a obra comporte uma organização estética de diversas línguas e vozes individuais e sociais. Quando aborda um universo que lhe é familiar, o narrador fala dele com propriedade. De certo modo, como membro de uma mesma classe social ou de uma elite intelectual, ao falar dessas personagens, ele está falando de si próprio, de seu próprio mundo e vivências, de identidades com as quais partilha as mesmas identificações.

Mas quando a personagem construída não faz parte de seu meio social ou intelectual, nota-se uma dificuldade do narrador em falar da interioridade dela. No caso das loucas tratadas no primeiro capítulo, as personagens não mereceriam maior destaque, como acabam não alcançando, a não ser por justificarem uma experiência significativa para o narrador-personagem ou uma passagem importante em sua formação. Mulheres sem nenhuma inserção social, moradoras de remotas áreas rurais, pobres, sem acesso aos serviços de saúde, as personagens não recebem ao menos um nome próprio. São designadas uma com o rótulo de “a doida” e as outras duas pelos papéis sociais que desempenham, “a mãe” e “a filha”, e pelo que dizem sobre elas as informações colhidas das pessoas da comunidade.

Dessa forma, o entrave maior do narrador ao construir a personagem louca é falar com propriedade desse outro, a quem não conhece e não lhe interessa conhecer melhor para legitimar sua representação. Em todas as obras estudadas nos três primeiros capítulos, um conjunto de seis textos consagrados da literatura brasileira, não há como negar que a opção dos autores em relação à construção de seus narradores e às relações estabelecidas entre narrador e personagem levam em conta vários aspectos da sociedade onde vivem.

De modo geral, para se falar melhor de um objeto, é preciso conhecê-lo ou pelo menos estar imbuído de um desejo profundo de conhecimento. Compreende-se, assim, que o perfil predominante dos autores das narrativas está próximo dos narradores construídos. Quando o louco é um homem, possui uma condição letrada e até erudita, há maior

proximidade do narrador em relação a ele e maior propriedade para se falar da personagem, como ocorre com Lamartine, Viramundo e Mayer Guinzburg.

Quando interessa estudar as relações entre literatura e sociedade, especialmente quando se deseja pesquisar representações de grupos marginalizados na literatura, pode-se considerar que o louco é a figura por excelência da alteridade. Mas essa dificuldade em se falar do louco revela-se, antes, como uma dificuldade em se aproximar do outro, o que reflete diretamente o modo como a sociedade trata os loucos, tratamento que se estende, muitas vezes, a todos aqueles constituídos como os outros, os que se desviam do padrão convencionalizado como normal e tomado como dominante.

Nessas representações, os narradores são como que consciências de seus escritores, construídos a partir das projeções dos próprios escritores. Percebe-se que esses escritores criam, via narradores, soluções para os impasses com os quais se deparam na criação de suas histórias. Desse modo, há uma dificuldade para se falar da mulher louca, mergulhada na outridade, por serem personagens criadas por escritores e também narradores do sexo masculino. Para eles, a louca é um outro, um estranho, mas é também, ao mesmo tempo, desejado, porque desconhecido.

Também muito se comentou o modo como as representações sociais penetram o tecido narrativo, articulam-se nele e são reapresentadas literariamente. Dependendo da forma como isso ocorre, configura-se um movimento conservador ou emancipatório. Em vista disso, pôde-se observar como os textos literários se constituem como discurso que, a um só tempo, recupera, assimila, recusa ou questiona as representações sociais que tomam como base. Verificou-se que o modo como os textos literários apresentam e exploram essas representações sociais pode funcionar como instrumento de reforço da estigmatização, promovendo a marginalização, transformando a diferença em desigualdade e legitimando preconceitos e estereótipos. Já em outras representações que se faz do fenômeno da loucura, o texto literário atua como um espaço emancipatório, no qual se pode pensar o diferente não como um desigual, estranho por completo, mas alguém que seja, na medida do possível, parte integrante do “nós”.

A revelação do modo como se constroem as personagens dessas narrativas ficcionais leva a pensar que, em relação à loucura, as obras literárias estudadas nos três primeiros capítulos reproduzem o discurso hegemônico da razão. Entretanto, se o escritor fala com mais propriedade daquilo que conhece, pode ser que a auto-representação se mostre como expediente mais adequado para se falar a partir da posição do outro. Nesse aspecto,

ouvir as vozes desse outro significa acolhê-lo como agente de articulação de discursos construídos a partir de sua condição de identidade deteriorada, em busca de um caminho para se aproximar da alteridade, e tornar mais familiar o não-familiar. As auto-representações são especialmente importantes porque propõem um novo olhar sobre a figura do louco, ao permitir que essa alteridade possa falar de si mesma no interior da loucura. Elas têm capacidade de apresentar uma visão emancipatória em relação a esse grupo marginalizado, centrando-se na linguagem e na escrita como estratégias para revelação de novas identidades sociais. Neste sentido, as obras estudadas no quarto capítulo propiciam e valorizam o aparecimento dessas identidades, propondo a abertura e ampliação do cânone para acolher as vozes não hegemônicas.

Quando se chama a atenção, no quarto capítulo, para as produções de Maura Lopes Cançado e de Stela do Patrocínio, não se trata somente do desejo de incluir no cânone vozes historicamente silenciadas apenas por serem autoras loucas. Não se pode excluí-las por esse traço, mas sim considerá-las, dentro de suas condições possíveis, importantes obras literárias. Tais textos trazem renovações do ponto de vista ético e estético: como falar de dentro do hospício, na condição de um louco institucionalizado, se não for através da escrita angustiada de um diário, ou de um falatório aparentemente desordenado de quem grita aos quatro cantos, sem saber a quem se queixar? Assim, o grande mérito das obras dessas autoras é questionar, problematizar idéias, valores e atitudes predominantes, confrontando situações e posições que constituem barreiras impostas aos indivíduos cuja lógica destoa daquela convencionada como normal. Além disso, elas estarão dando suas contribuições para estremecer fronteiras rumo à abertura do sistema literário a múltiplas perspectivas.

As narrativas sobre a loucura propiciaram a observação de discursos que se cruzam nos horizontes literários para descrever uma sociedade marcada pela exclusão e centrada na busca de homogeneização dos comportamentos. Apreendeu-se que a própria face da loucura é composta de múltiplas faces, apresentando-se sob variadas formas e manifestações. Sendo móvel seu conceito, também o são as próprias identidades e as representações da alteridade do louco. Diante disso, propõe-se que, ao invés de situar a loucura como uma diferença que nega o indivíduo louco como sujeito da lógica racional cartesiana, que sua identidade social seja pensada como uma identidade contemporânea, não uma identidade fixa, una e coesa, mas uma identidade que se desloca em muitas outras, a cada representação que se produz.

Embora seja a loucura o traço comum nas auto-representações de Stela do Patrocínio e Maura Lopes Cançado, quando elas se narram seus textos fazem surgir significativas diferenças de classe social, raça, intelectualização e outras mais que configuram as muitas identidades que elas podem assumir. Em uma abordagem que interpreta sua condição no contexto sócio-cultural, essas autoras produzem obras que apresentam marcas transgressoras, pois desvelam uma consciência dessas múltiplas posições identitárias. Desse modo, as questões acerca de identidade, diferença e representação estão presentes em obras que, à margem do padrão literário oficial, privilegiam a perspectiva do louco sobre a insanidade, tendo sido produzidas no interior da loucura por mulheres rotuladas socialmente como loucas. Por meio do discurso verbal, essas autoras passam de alteridades a sujeito da diferença, uma vez que assumem o lugar de fala, delegado anteriormente a um eu que se coloca como não-louco, detentor da palavra e do espaço de expressão. Nesse sentido, os conceitos de representação, identidade e diferença se articulam em um universo marcado pela intertextualidade, onde o texto do excluído se manifesta como uma voz que luta por um espaço na sociedade. Comprometidas com a construção de relações sociais outras, tais obras visam transformar, porque, ao mesmo tempo em que sugerem a necessidade de outra forma de organizar o sistema literário, de partilhar o poder nesse campo, propõem também que, na base da produção artística, é fundamental considerar a luta pela construção de uma nova sociedade.

Voltando ao percurso que se fazia com as narrativas em análise, quando se encerra esta jornada, dá-se conta de que as loucas que aqui entraram mudas, não saem caladas... Os tempos mudaram e a figura do internamento, nos quais sempre se oferecia ao louco um tratamento degradante, está desaparecendo do cenário social. Se os movimentos sociais em prol das minorias e mesmo a luta antimanicomial muito têm feito para derrubar os muros da exclusão, também a literatura, com as memórias da reclusão, pode contribuir com a abertura do sistema literário rumo à inclusão de novas vozes, novas identidades. Se nos primeiros contos, as loucas de papel estão enclausuradas, finalmente, no quarto capítulo, as portas dos chalés no centro do jardim maltratado e dos hospícios-deus são abertas e elas já podem articular seus pensamentos e suas emoções em vozes que têm muito a dizer da experiência radical da loucura e de suas próprias vivências no mundo da exclusão...

E assim as doidas, as mães e filhas de tantos sorôcos, as mauraas, as stelas podem abrir seus diários ou expor seus “falatórios” contando da experiência do internamento e do convívio com o estigma da loucura, de sua condição deteriorada, de sua dor e revolta,

lançando, inclusive, um olhar interrogativo para nós, que espreitamos do outro lado do muro...
resta saber que resposta daremos a ele.

BIBLIOGRAFIA

Obras literárias

- ANDRADE, Carlos Drummond de. “A doida”, em _____. *Contos de aprendiz*. Rio de Janeiro: Record, 1997. [Ed. original: 1951].
- CANÇADO, Maura Lopes. *Hospício é Deus*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1965.
- DOURADO, Autran. *O risco do bordado*. 14. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997. [Ed. original: 1970].
- PATROCÍNIO, Stela do. *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.
- ROSA, João Guimarães. “Sorôco, sua mãe, sua filha”, em _____. *Primeiras estórias*. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. [Ed. original: 1962].
- SABINO, Fernando. *O grande mentecapto*. 46. ed. Rio de Janeiro: Record, 1995. [Ed. original, 1979].
- SCLIAR, Moacyr. *O exército de um homem só*. 8. ed. Porto Alegre: L&PM, 1983. [Ed. original, 1973].
- SÜSSEKIND, Carlos & Carlos. *Armadilha para Lamartine*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. [Ed. original, 1976].

Obras teóricas e outras obras

- ADORNO, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”, em _____. *Notas de literatura*. São Paulo: Editora 34, 2003. pp. 55-63.
- AQUINO, Ricardo. “Estrela”, em PATROCÍNIO, Stela do. *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001. pp. 13-7.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- ARRIGUCCI Jr., Davi. “Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente”, em _____. *Achados e perdidos: ensaios de crítica*. São Paulo: Polis, 1979. pp. 79-115.
- ARRUDA, Ângela (org.). *Representando a alteridade*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- ATAÍDE, Vicente de Paula. *A narrativa de ficção*. 3. ed. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.
- AUERBACH, Erich. “A meia marrom”, em _____. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. de G. Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971. pp. 459-85.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad. de António de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *A poética do espaço*, em *Os Pensadores* (v. XXXVIII). Trad. de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril, 1974. pp. 339-514.

_____. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Trad. de António de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. 4. ed. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1988.

_____. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1999.

BAL, Mieke. *Introduction to the theory of narrative*. Trad. de Christine van Boheemen. Canadá: University of Toronto Press, 1985.

BARBÉRIS, Pierre. “A sociocrítica”, em BERGEZ, Daniel. *Métodos críticos para a análise literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. pp. 143-82.

BARBOSA, Ivanilda. *Interioridade e exterioridade no espaço da memória: Armadilha para Lamartine e Uma noite em Curitiba*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) 卍 Instituto de Letras, Universidade de Brasília, DF, 2001.

BARCELLOS, Sergio da Silva. *Armadilhas para a narrativa: estratégias narrativas em dois romances de Carlos Sussekind*. Dissertação de Mestrado 卍 Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural do romance*. Trad. de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1971.

_____. *O prazer do texto*. Trad. de J. Guinsburg. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BASSITT, William. “Doença mental e terapia familiar”, em D’INCAO, Maria Ângela (org). *Doença mental e sociedade: uma discussão interdisciplinar*. Rio de Janeiro: Graal, 1992. pp. 128-35.

_____. “A família e a doença mental”, em D’INCAO, Maria Ângela (org). *Doença mental e sociedade: uma discussão interdisciplinar*. Rio de Janeiro: Graal, 1992. pp. 278-88.

BASTIDE, Roger. *Sociologia das doenças mentais*. Trad. de Ramiro da Fonseca. Lisboa: Publicações Europa América, 1965.

BAUMAN, Zigmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. de M. Gama e C.M. Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Trad. de Heindrun Krieger Mendes da Silva et al. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

BERGER, Peter. *Perspectivas sociológicas: uma visão humanística*. Trad. de Donaldson M. Garschagen. Petrópolis: Vozes, 1978.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Trad. de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BERNAL, Cristina e GUERRA, Kido. “Prisioneiros da loucura”. *Correio Braziliense*, Brasília, 15 out. 2000, pp. 3-4.

BERRY, N. *O sentimento de identidade*. São Paulo: Escuta, 1992.

- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. de Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- BÍBLIA SAGRADA: nova versão internacional. “A parábola do filho perdido”. Trad. da comissão de tradução da Sociedade Bíblica Internacional. São Paulo: Sociedade Bíblica Internacional, 2003. pp. 835-6.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BOCK, Ana Mercês Bahia et al. *Psicologias: introdução ao estudo da Psicologia*. São Paulo: Saraiva, 1999.
- BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Trad. de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 34. ed. São Paulo: Cultrix, 1996.
- _____. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.
- BOURNEUF, Roland e OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Trad. de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. “A face escondida de Narciso”, em _____. *A mulher ao pé da letra*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006. pp. 113-48.
- BRASIL. Ministério da Saúde. Comissão de Relatoria da II Conferência Nacional de Saúde Mental. *Relatório final da 2ª Conferência Nacional de Saúde Mental*. Brasília: Ministério da Saúde, Secretaria da Assistência à Saúde, Departamento de Assistência e Promoção à Saúde, Coordenação de Saúde Mental, 1994.
- BRECHT, Bertolt. “Aos que vão nascer”, em _____. *Poemas: 1913-1956*. Trad. de Paulo César Souza. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 216.
- BRENER, Jaime e COSTA, Cristina. “Brasil mostra tua loucura”. *Atenção*, ano 2, nº. 5. São Paulo, 1996, pp. 9-15.
- CANÇADO, Maura Lopes. *Sofredor do ver*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1968.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Nacional, 1985.
- _____. “A personagem do romance”, em _____ et al. *A personagem de ficção*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998. pp. 11-101.
- _____. “Os olhos, a barca e o espelho”, em _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2000.
- _____. “Literatura de dois gumes”, em _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000.
- CANGUILHEM, Georges. *O normal e o patológico*. Trad. de Thereza Redig de Carvalho e Luiz Octávio Ferreira Barreto Leite. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.

- CARVALHO, Bernardo. "Arte e loucura na filosofia francesa". *Cult*, nº. 28, São Paulo, nov. 1999, p. 27.
- CASTAGNINO, Raul H. *Análise literária: introdução metodológica a uma estilística integral*. São Paulo: Mestre Jou, 1971.
- CASTELS, Manuel. *O poder da identidade*. Trad. de Klauss Brandini Gerhardt. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. "O feminino ofício de uma escrita delirante", em CASTELLO BRANCO, Lúcia e BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 2 v. Trad. de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote*. Trad. de Almir de Andrade e Milton Amado. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- CÉSAR, Ana Cristina. *Escritos no Rio*. Rio de Janeiro: UFRJ/ Brasiliense, 1993.
- CÉSAR, Osório. *A arte nos loucos e vanguardistas*. Rio de Janeiro: Flores e Maro, 1934.
- _____. *Aspectos da vida social entre os loucos*. São Paulo: Departamento Municipal de Cultura, 1946.
- CÉZAR, Adelaide Caramuru e SANTOS, Volnei Edson. "Dionisismo em 'Sorôco, sua mãe, sua filha'". *Terra roxa e outras terras: revista de estudos literários*, v. 3, 2003, pp. 23-39. Disponível em: http://www.uel.br/cch/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol3/vol3_SSMSF. Acesso em: 21 jan. 2007.
- CHAVES, Flávio Loureiro. "Moacyr Scliar: tradição e renovação", em *Autores gaúchos*. Porto Alegre: IEL, 1985.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Trad. de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Moraes, 1984.
- CLAVAL, Paul. *Espaço e poder*. Trad. de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- COELHO NETO, José Teixeira. *Arte e utopia: arte de nenhuma parte*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- COLEMAN, James Cavington. *A psicologia do anormal e a vida contemporânea*. Trad. de Dante Moreira Leite e Míriam L. Moreira Leite. São Paulo: Pioneira, 1973.
- COOPER, DavId. *A linguagem da loucura*. Trad. de Wanda Ramos. Lisboa: Presença, 1978.
- _____. *Psiquiatria e antipsiquiatria*. Petrópolis: Perspectiva, 1982.
- COSTA, Jurandir Freire. *História da psiquiatria no Brasil: um corte ideológico*. 4. ed. Rio de Janeiro: Xenon, 1989.
- COUSTÉ, Alberto. *O tarô ou a máquina de imaginar*. Trad. De Ana Cristina César. Rio de Janeiro: Labor do Brasil, 1978.
- CRESSOT, Marcel. *O estilo e as suas técnicas*. Lisboa: Edições 70, 1980.

- _____. *A morte da família*. Trad. de Jurandir Craveiro. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- CULLER, Jonathan. *Teoria literária*. São Paulo: Beca, 1999.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. *O espelho do mundo: Juqueri, a história de um asilo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*. Trad. de Teodoro Cabral. Rio de Janeiro: INL, 1957.
- CYNTRÃO, Sylvia (org.). *A forma da festa*. Brasília: Editora da UnB, 2000.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Editora da Universidade Brasília, 1996.
- _____. “Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n° 20. Brasília, jul./ag. De 2002, pp.33-87.
- _____. *Entre fronteiras e cercado de armadilhas: problemas da representação na narrativa brasileira contemporânea*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.
- DAMATTA, Roberto. *A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- D’ANDREA, Flávio Fortes. *Transtornos psiquiátricos do adulto*. São Paulo: Difel, 1982.
- DATASUS: TABNET/ Rede hospitalar do SUS. Brasília: Ministério da Saúde, 1999.
- DAVID-MÉNARD, Monique. *A loucura na razão pura: Kant, leitor de Swedenborg*. Trad. de Heloísa B. S. Rocha. São Paulo: Editora 34, 1996.
- DIMAS, Antônio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1985.
- D’INCAO, Maria Ângela (org.). *Doença mental e sociedade: uma discussão interdisciplinar*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- D’ONOFRIO, Salvatore. *O texto literário: teoria e aplicação*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- DOURADO, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. Rocco, 2000.
- DUBY, Georges e PERROT, Michelle. “Escrever a história das mulheres”, em DUBY, Georges (org.). *História das mulheres no ocidente: a Antigüidade*. São Paulo: Afrontamento, 1990. pp. 7-18.
- DURKHEIM, Emile. *Suicídio: definição do problema, suicídio altruísta, suicídio egoísta, suicídio anômico*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1995.
- DUROZOI, Gérard e LECHERBONNIER, Bernard. *O Surrealismo: teorias, temas, técnicas*. Trad. de Eugênia Maria Madeira Aguiar e Silva. Coimbra: Almedina, 1972.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Martins Fontes: São Paulo, 1983.
- ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- EIKHENBAUM, Boris et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. de A. M. R. Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1971.

- ENGEL, Magali Gouveia. *Os delírios da razão: médicos, loucos e hospícios* (Rio de Janeiro, 1830-1930). Rio de Janeiro: Fiocruz, 2001.
- _____. “Psiquiatria e feminilidade”, em PRIORE, Mary del (org.) *História das mulheres no Brasil*. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2001.
- FARR, Robert M. “Representações sociais: a teoria e sua história”, em GUARESCHI, Pedrinho e FERNANDES, José. *O existencialismo na ficção brasileira*. Goiânia: Editora da UFG, 1986.
- FERNANDES, Ronaldo Costa. *O narrador do romance: e outras considerações sobre o romance*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
- FERRAZ, Flávio Carvalho. “O louco de rua visto através da literatura”. *Psicologia USP*, nº. 2, v. 11, São Paulo, pp. 117-52.
- FERRAZ, Maria Heloísa Corrêa de Toledo. *Arte e loucura: limites do imprevisível*. São Paulo: Lemos, 1998.
- FERREIRA, José Guilherme R. “Miragem da literatura, ditadura da imaginação”. *Cult*, nº. 7, São Paulo, fev. de 1998, pp. 58-62.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. “A força e o abandono: violência e marginalidade na obra de Guimarães Rosa”, em HARDMAN, Francisco F. (org.). *Morte e progresso: cultura brasileira como apagamento de rastros*. São Paulo: Editora da UNESP, 1998. pp. 111-23.
- FIRMINO, Hiram. “Esses nossos loucos, pobres loucos”. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 21 set. 1978.
- FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Trad. de Maria Helena Martins. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 5. ed. São Paulo: Loyola, 1999.
- _____. *A vontade de saber*. Trad. de Maria Thereza da Costa de Albuquerque et al. 12. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1997.
- _____. *As palavras e as coisas*. Trad. de Salma Tannus Muchail. 7. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- _____. “Casa de loucos”, em _____. *Microfísica do poder*. Trad. de Roberto Machado. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- _____. *História da loucura na Idade Clássica*. Trad. de José Teixeira Coelho Netto. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- _____. “Linguagem e literatura”, em MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.
- _____. *Os anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *Microfísica do poder*. Trad. de Roberto Machado. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- _____. *Vigiar e punir*. Trad. de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 5. ed. São Paulo: Loyola, 1999.
- _____. *O nascimento da clínica*. Trad. de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1994.

_____. *Doença mental e psicologia*. Trad. de Lilian Shalders. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. *O que é loucura*. São Paulo: Brasiliense/Abril Cultural, 1985.

FREUD, Sigmund. “O mal estar na civilização”, em _____. *O futuro de uma ilusão*. Trad. de José Otávio de Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

_____. “Escritores criativos e devaneio”, em _____. *Obras completas*. v. IX. Trad. de Maria Aparecida Moraes Rego. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX aos meados do século XX*. Trad. de Marise M. Curione e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GARCIA, Carla. *Ovelhas na névoa: um estudo sobre as mulheres e a loucura*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1995.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Trad. de F. C. Martins. Lisboa: Vega, s.d.

GIARDINELLI, Mempo. *Assim se escreve um conto*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1975.

_____. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Trad. de Márcia Bandeira de Mello Leite Nunes. 4. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1988.

_____. *Manicômios, prisões e conventos*. Trad. de Dante Moreira Leite. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1985.

GOTLIB, Nádia B. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1985.

GUARESCHI, Pedrinho e JOVCHELOVITCH, Sandra (orgs.). “Introdução”, em _____. *Textos em representações sociais*. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

GUARESCHI, Pedrinho “Pressupostos psicossociais da exclusão: competitividade e culpabilização”, em SAWAIA, Bader (org.). *As artimanhas da exclusão: análise psicossocial e ética da desigualdade social*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2004. pp. 141-56.

GUATTARI, Félix e ROLNIK, Sueli. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Trad. de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 8. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

_____. “Quem precisa de identidade?”, em SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

HILST, Hilda. *A obscena senhora D*. São Paulo: Globo, 2001.

HIRANO, Sedi. “A construção da ordem social normal e patológica”, em D’INCAO, Maria Ângela (org.). *Doença mental e sociedade: uma discussão interdisciplinar*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

_____. “Sociologia e doença mental”, em D’INCAO, Maria Ângela (org.). *Doença mental e sociedade: uma discussão interdisciplinar*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: História, teoria e ficção*. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IBAÑEZ, Tomás. “Representaciones sociales teoría y método”, em _____. *Psicología social construcionista*. México: Universidade de Guadalajara, 1994. pp. 153-216.

JACCARD, Roland. *A loucura*. Trad. de Waltemir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1981.

JAMESON, Fredric. “Pós-modernidade e sociedade de consumo”. *Novos Estudos Cebrap*. jun. 1985, nº. 12. pp. 16-26.

_____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.

_____. *O inconsciente político*. Trad. de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

JODELET, Denise. *Loucuras e representações sociais*. Trad. de Luci Magalhães. Petrópolis: Vozes, 2005.

_____. “Os processos psicossociais da exclusão”, SAWAIA, Bader (org.). *As artimanhas da exclusão: análise psicossocial e ética da desigualdade social*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2004. pp. 53-155.

_____. “A alteridade como produto e processo psicossocial”, em ARRUDA, Ângela (org.). *Representando a alteridade*. Petrópolis: Vozes, 1998. pp. 47-67.

JOFFE, Hélène. “‘Eu não, o meu grupo não’: representações sociais transculturais da AIDS”, em GUARESCHI, Pedrinho e JOVCHELOVITCH, Sandra (orgs.). *Textos em representações sociais*. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2003. pp. 297-322.

_____. “Degradação, desejo e ‘o outro’”, em ARRUDA, Ângela (org.). *Representando a alteridade*. Petrópolis: Vozes, 1998. pp. 109-120.

JOVCHELOVITCH, Sandra et al. (orgs.). *Textos em representações sociais*. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

JOVCHELOVITCH, Sandra. “Vivendo a vida com os outros: intersubjetividade, espaço público e representações sociais”, em GUARESCHI, Pedrinho e JOVCHELOVITCH, Sandra (orgs.). *Textos em representações sociais*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1999. pp. 63-85.

KAPLAN, E. Ann (org.). *O mal-estar no pós-modernismo: teoria, práticas*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

KATZ, Chaim S. *Psicanálise e sociedade*. Belo Horizonte: Interlivros, 1977.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Trad. de Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amado, 1976.

KIERKEGAARD, Sören. *O desespero humano*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. *O texto do romance*. Trad. de Manuel Ruas. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

- LANDA, Eva. “O preconceito como violência do pensamento: espaço narcísico e imagem do outro”, em HARDMAN, Francisco F. (org.) *Morte e progresso: cultura brasileira como apagamento de rastros*. São Paulo: Editora da UNESP, 1998. pp.
- LAING, Ronald DavId. *O eu dividido: estudo existencial da sanidade e da loucura*. Trad. de Áurea Brito Weissenburg. Petrópolis: Vozes, 1973.
- _____. *Laços*. Trad. de Mário Pontes. Petrópolis: Vozes, 1974.
- LAMARTINE, Alphonse Marie Louis de Prat de. *Rafael*. Trad. de João Grave. Porto: Chardron, s.d.
- LANDOWSKI, Eric. *Presenças do outro: ensaios de sociossemiótica*. Trad. de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- LEITE, Dante Moreira. *Psicologia e literatura*. 5. ed. São Paulo: Editora da Unesp, 2002.
- LEPECKI, Maria Lúcia. *Autran Dourado: uma leitura mítica*. São Paulo: Quíron, 1976.
- LIMA, Luís da Costa. *O controle do imaginário: razão e imaginação do Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- LIMA BARRETO, Afonso Henrique de. *Cemitério dos vivos: memórias*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1961.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanescos*. São Paulo: Ática, 1976.
- _____. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1977.
- LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- LUCAS, Fábio. *O caráter social da ficção do Brasil*. São Paulo, Ática, 1985.
- _____. *Do Barroco ao Moderno: vozes da literatura brasileira*. São Paulo: Ática, 1989.
- LUFT, Lya. *As parceiras*. Rio do Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *O ponto cego*. São Paulo: Record, 2003.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000.
- _____. “Narrar ou descrever?”, em _____. *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. pp. 43-94.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 8. ed. Trad. de Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.
- MACHADO, Ana Lúcia. “Reforma psiquiátrica e mídia: representações sociais na *Folha de São Paulo*”. *Ciências e saúde coletiva*, Jun. de 2004, v. 9, nº. 2, pp. 483-91.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *O alienista*. São Paulo: Ática, 1971.
- _____. *Quincas Borba*. São Paulo: Ática, 1971.
- _____. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Ática, 1981.
- _____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

- MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. Trad. de Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- MALARD, Leticia. “O mentecapto e um homem só”. *Escritos de literatura brasileira*. Belo Horizonte: Comunicação, 1981.
- MARCUSE, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial*. Trad. de Giasone Rebuá. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- MARIA, Luzia de. *Sortilégios do avesso: razão e loucura na literatura brasileira*. São Paulo: Escrituras, 2005.
- MÁRQUEZ, Gabriel Garcia. *Como contar um conto*. 3. ed. Rio de Janeiro: Casa Jorge Editorial, 1997.
- MEDEIROS, Benício. “As duas faces do Dr. Espártaco”. *Jornal do Brasil*, Suplemento Idéias/livros, 14 dez. 1991, pp. 6-7.
- MENDES, Karla Renata. “A literatura intimista e a denúncia em Maura Lopes Cançado”. Disponível em: <http://www.unicentro.br/pet/publicacoes.html>. Acesso em: 10 set. 2008.
- MIRANDA, Wander Melo. “O texto como produção: *Bolor e Armadilha para Lamartine*”. *O eixo e a roda: memorialismo e autobiografia*. Belo Horizonte: UFMG, 1986.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa I*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- _____. *A criação literária: prosa II*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- _____. *A análise literária*. São Paulo: Cultrix, 1996.
- _____. *Literatura: mundo e forma*. São Paulo: Cultrix, 1982.
- _____. *Dicionário de termos literários*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.
- MORANT, Nicola e ROSE, Diana. “Loucura, multiplicidade e alteridade”, em ARRUDA, Ângela (org.). *Representando a alteridade*. Petrópolis: Vozes, 1998. pp. 129-48.
- MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Trad. de Pedrinho A. Guareschi. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.
- _____. “Prefácio”, em JODELET, Denise. *Loucuras e representações sociais*. Trad. de Luci Magalhães. Petrópolis: Vozes, 2005.
- MOSÉ, Viviane. “Stela do Patrocínio: uma trajetória poética em uma instituição psiquiátrica”, em PATROCÍNIO, Stela do. *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001. pp. 19-43.
- MOUSNIER, Roland. *História geral das civilizações*. Trad. de Pedro Moacyr Campos. 2. ed. tomo IV, v. 2. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960.
- OLIVEIRA, Fátima O. de e WERBA, Graziela C. “Representações sociais”, em STREY, Marlene Nes et al. *Psicologia social contemporânea*. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2003.
- ORTEGA y GASSET, José. *Obras completas: revista de Occidente*. Tomo I. Madrid: 1963. pp. 124-5.
- PELLEGRINO, Hélio. “Armadilha para o leitor”, posfácio de SÜSSEKIND, Carlos & Carlos. *Armadilha para Lamartine*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PELBART, Peter Pál. *Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

- PEREIRA, Helena B. C. “O grande mentecapto: um quixote contemporâneo”. Disponível em: http://www.mackenzie.br/fileadmin/PosGraduacao/Doutorado/Letras/Publicações/Artigo_HelenaBonito_Grande_Ment_Quixote.pdf. Acesso em: 20 set. 2008.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. As armadilhas de Sussekind. Mais!, *Folha de São Paulo*, 26 set. 1993, p. 6.
- PESSOTTI, Isaías. *A loucura e as épocas*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.
- _____. *O século dos manicômios*. São Paulo: Editora 34, 1996.
- _____. *Os nomes da loucura*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- PINATTARO, Iolanda. “Com a mais louca esperança”. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 12 set. 1982, p. 6.
- PINTO, Graziela R. S. Costa. “A paranóia da modernidade”. *Cult*, nº. 7, São Paulo, fev. 1998, pp. 51-4.
- PINTO, Fabio Bortolazzo. “Autoritarismo e patrulhamento: sobre a recepção de Armadilha para Lamartine, de Carlos & Carlos Sussekind pela censura e pela crítica literária nos anos 70”. *Nau Literária*, nº. 1, Porto Alegre; Lisboa, jul.-dez. 2005, pp.101-6.
- _____. “Fusão, apagamento, assimetria e representação em *Armadilha para Lamartine*, de Carlos & Carlos Sussekind”. *Revista Letras*, nº. 64, Curitiba, Editora UFPR, set.-dez. 2004, pp. 103-23.
- PÓLVORA, Hélio. *A força da ficção*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- POMPEU, Renato. “Todo texto é um delírio”. *Cult*, nº. 7, São Paulo, fev. 1998, p. 63.
- PROCÓPIO, Marcelo. “A psiquiatria realmente enlouqueceu mas tem cura”. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 18 nov. 1979.
- PROENÇA FILHO, Domício. *A linguagem literária*. São Paulo: Ática, 1999.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto*. Lisboa: Vega, 1978.
- PROST, Antoine e VINCENT, Gérard (orgs.). *História da vida privada*. v. 5. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. 2. ed. Coimbra: Almedina, 1988.
- _____. e LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de narratologia*. 4. ed. Coimbra: Almedina, 1994.
- REIS, Eloésio Paulo dos. *Literatura e loucura: o escritor no hospício em três romances dos anos 70*. 2004. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2004.
- RESENDE, Heitor. “Política de Saúde Mental no Brasil: uma visão histórica”, em COSTA, Nilson do Rosário (org.) *Cidadania e loucura: políticas de saúde mental no Brasil*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.
- RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Trad. de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.
- RIBEIRO, Alexandre Simões. “Loucura, cidadania e subjetividade: confluências e impasses”. *Revista Mal-estar e subjetividade*, v. 3, nº.1. Fortaleza, mar. 2003, pp. 96-105.

- RIVERA, Tania. *Arte e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- ROCHA, Everaldo Guimarães. *Pensando em partir*. Disponível em: <http://geocities.yahoo.com.br/pazsemfronteiras2/etnocentrismo.html>. Acesso em: 28 out. 2003.
- ROCHA POMBO, José Francisco da. *No hospício*. 2. ed. Rio de Janeiro: INL, 1970.
- RODRIGUES, Joelson Tavares. A medicina como única resposta: uma miragem do contemporâneo. *Psicologia em estudo*, Maringá, v. 8, nº. 1, jan.-jun. de 2003, pp. 13-22.
- ROSSUM-GUYON, Françoise Van et alli. *Categorias da narrativa*. Lisboa: Arcádia, 1977.
- ROTTERDAM, Erasmo de. *O elogio da loucura*. Trad. de Paulo M. Oliveira. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- ROUDINESCO, Elisabeth et al. *Foucault: leituras da história da loucura*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Contrato social*. Trad. de Mário Franco de Sousa. Lisboa: Presença, 1966.
- SABINO, Mário. “Paraisos artificiais”. *Veja*, São Paulo, 28 maio 1997, pp. 9-11.
- SALDANHA, Nelson. *O jardim e a praça: o privado e o público na vida social e histórica*. São Paulo: Edusp, 1993.
- SANT’ANA, Afonso Romano de. “A escrita do louco e a loucura da escrita”, em _____. *Por um novo conceito de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1977.
- _____. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- SAWAIA, Bader (org.). *As artimanhas da exclusão: análise psicossocial e ética da desigualdade social*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.
- SCLIAR, Moacyr. “Mito, judaísmo, literatura”, em SCHULER e GOETTEMS (orgs.). *Mito ontem e hoje*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1990.
- SCHULER, Donaldo. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989.
- SEGATO, José Antônio e BALDAN, Ude (orgs.). *Sociedade e literatura no Brasil*. São Paulo: Editora da Unesp, 1999.
- SEGOLIN, Fernando. *Personagem e anti-personagem*. São Paulo: Cortez e Moraes Ltda., 1978.
- SIMON-NAHUM, Perrine. “Ser judeu na França”, em ÁRIES, Philippe e DUBY, Georges. *História da vida privada*. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SILVA, Gislene Maria Barral Lima Felipe da. *Vozes da loucura, ecos na literatura: o espaço do louco em O exército de um homem só, de Moacyr Scliar, e Armadilha para Lamartine, de Carlos & Carlos Sussekind*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) 卍 Instituto de Letras, Universidade de Brasília, DF, 2001.
- _____. “À sombra de um riso amargo: a utopia vencida em *O Exército de um Homem Só*, de Moacyr Scliar”. *Terra roxa e outras terras: Revista de Estudos Literários*, v. 7. Universidade Estadual de Londrina-PR, 2006, pp. 9-25.
- SILVA, Hélio Pereira da. *Qorpo-Santo: universo do absurdo*. Rio de Janeiro: Ed. do Colégio Pedro II, 1983.

- SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença, em _____ (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar de. *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1993.
- SILVERMAN, Malcolm. *Moderna ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- SIMÃO, Magrace. “Psiquiatria continua despertando debates”. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 02 set. 1979, p. 16.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *O Naturalismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- STREY, Marlene Nes et al. *Psicologia social contemporânea*. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2003.
- SZASZ, Thomas S. *Ideologia e doença mental: ensaios sobre a desumanização psiquiátrica do homem*. Trad. de José Sanz. São Paulo: Zahar, 1977.
- _____. *O mito da doença mental*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.
- SZKLO, Gilda Salem. *O Bom Fim do Shtetl: Moacyr Scliar*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra: Almedina, 1983.
- TAVARES, Hênio. *Teoria literária*. 4. ed. Belo Horizonte: Bernardo Álvares, 1969.
- TELLES, Lygia Fagundes. *Ciranda de pedra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- TELLES, Norma. “Cidade triste”. *Fazendo Gênero 8: Corpo, violência e poder*. Florianópolis, 25-28 de agosto de 2008. Disponível em: http://www.fazendogenero8.ufsc.br/sts/ST14/Norma_Telles_14.pdf. Acesso em: 12 out. 2008.
- THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural*. Trad. de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- TODOROV, Tzvetan. “A arte segundo Artaud”, em _____. *A poética da prosa*. Trad. de Maria de Santa Cruz. São Paulo: Martins Fontes, 1971.
- _____. “A narrativa primitiva”, em _____. *Poética da prosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Teoria da literatura*. v. I e II. Trad. de Isabel Pascoal. Rio de Janeiro: Edições 70, 1965.
- _____. “O discurso psicótico”, em _____. *Os gêneros do discurso*. Trad. de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- _____. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- TORGA, Vânia Lúcia Menezes. O risco do bordado de *Autran Dourado* a alusão nos gêneros textuais: o romance e a tese. Tese (Doutorado em Estudos Lingüísticos) Faculdade de Letras da UFMG, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, 2006.
- TRILLING, Lionel. “Arte e neurose”, em _____. *Literatura e sociedade*. Trad. de Rubem Rocha Filho. Rio de Janeiro: Lidador, 1950.
- VECCHI, Roberto. “Seja moderno, seja brutal: a loucura como profecia da história em Lima Barreto”, em HARDMAN, Francisco F. (org.) *Morte e progresso: cultura brasileira como apagamento de rastros*. São Paulo: Editora da UNESP, 1998. pp. 111-23.

VINCENT, Gerard. “Uma história do segredo”, em PROST, Antoine e VINCENT, Gérard (orgs.). *História da vida privada: da Primeira Guerra aos nossos dias*. v. 5. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. pp. 311-2.

_____. “O corpo e o enigma sexual”, em PROST, Antoine e VINCENT, Gérard (orgs.). *História da vida privada*. v. 5. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

VOLTAIRE, François Marie Arouet de. “Loucura”, em _____. *Dicionário filosófico*. Trad. de Marilena de Souza Chauí. 2. ed. São Paulo: Abril, 1978.

WELLEK, René e WARREN, Austin. “Literatura e psicologia”, em _____. *Teoria da literatura*. Trad. de José Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa América, 1962.

WHITAKER, Dulce C. A. “Cultura e doença mental”, em D’INCAO, Maria Ângela (org.). *Doença mental e sociedade: uma discussão interdisciplinar*. Rio de Janeiro: Graal, 1992. pp. 177-96.

WHITE, Hayden. “As ficções da representação factual”, em _____. *Trópicos do discurso*. Trad. de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: EdUSP, 1994. pp. 137-51.

WOODWARD, Kathryn. “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”, em SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. pp. 7-72.

YOUNG, Iris Marion. *Inclusion and democracy*. Oxford: Oxford University Press, 2000.