



Universidade de Brasília  
Instituto de Letras  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
Pós-Graduação em Literatura  
Mestrado em Literatura Brasileira

## **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

**Gislene Maria Barral Lima Felipe da Silva**

**Orientadora: Profa. Dra. Regina Dalcastagnè**

Janeiro de 2001  
Brasília-DF

Universidade de Brasília  
Instituto de Letras  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
Pós-Graduação em Literatura  
Mestrado em Literatura Brasileira

## 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

**Gislene Maria Barral Lima Felipe da Silva**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Literatura Brasileira, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

**Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Regina Dalcastagnè**

Janeiro - 2001

Brasília-DF

SS1586 v 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 e Carlos  
Sussekind / Gislene Maria Barral Lima Felipe da  
Silva; orientador Regina Dalcastagnê. -- Brasília,  
2001.  
196 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Literatura) --  
Universidade de Brasília, 2001.

1. Literatura brasileira contemporânea. 2. Loucura  
e literatura. 3. Espaço ficcional. 4. Moacyr Scliar.  
5. Carlos Sussekind. I. Dalcastagnê, Regina, orient.  
II. Título.

## **BANCA EXAMINADORA**

Dissertação aprovada em 30 de janeiro de 2001, pela seguinte Banca Examinadora:

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Regina Dalcastagnè (Tel/UnB)  
(Presidente)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Rita de Cassi Pereira dos Santos (Tel/UNB)  
(Membro)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Janaína Amado (His/UnB)  
(Membro)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Margarida de Aguiar Patriota (Tel/UnB)  
(Suplente)

Àqueles cujas cabeças alienadas despertaram-me, pela literatura brasileira, o desejo de aproximar-me e compreendê-los melhor.

*A loucura agora interessa, fascina, como um vago modelo de liberdade ética, cultural e política. O louco já não é apenas o diverso, o aberrante: agora simboliza a libertação, a independência, a fruição livre de modos não-ortodoxos de pensar, de sentir, de agir. Ele pode até encarnar o fascínio de uma vida irresponsável e de um pensamento sem âncoras. Como se a loucura trouxesse ganhos que a racionalidade desconhece. Essa loucura que fascina, porém não é a loucura real, vivida pelo louco. É uma abstração. Uma miragem literária, talvez.*

Isaías Pessotti

## SUMÁRIO

Resumo .....	i
Abstract.....	ii
Agradecimentos .....	iii
A loucura no espaço literário.....	1
A loucura em obras da literatura brasileira .....	18
I – INTERIORES .....	28
Casas: recolhimento e solidão .....	29
Estigma e exclusão no sanatório.....	60
II – EXTERIORES.....	87
Sob o olhar das ruas e praças.....	88
A céu aberto.....	111
III – AS FRONTEIRAS .....	127
Lugares de passagem, espaços transitórios .....	128
O mar .....	129
A república .....	145
A caminho do sítio .....	152
III – OS AUTOS .....	157
Autos da loucura: espaços de ruptura .....	158
Reunindo os espaços.....	179
Referências bibliográficas .....	190

## RESUMO

Mediante uma análise da estrutura espacial das narrativas *O exército de um homem só*, de Moacyr Scliar, e *Armadilha para Lamartine*, de Carlos & Carlos Sussekind, esta dissertação examina o espaço do louco na literatura brasileira contemporânea e procura estabelecer um diálogo possível entre o espaço ficcional literário e o espaço social do louco. Para isso, é utilizada como fundamentação teórica principalmente a obra *História da loucura na Idade Clássica*, de Michel Foucault, que busca na arqueologia do fenômeno seu sentido sócio-histórico, construído a partir das diferentes contingências histórico-culturais do homem ocidental; e de textos dos antipsiquiatras como Thomas Szasz, David Cooper e Ronald David Laing, que consideram a loucura um fenômeno em aberto, ao qual foram sendo agregados componentes morais e políticos. No tratamento dado ao espaço e ao espaço literário, as contribuições teóricas de Erving Goffman, Gaston Bachelard, Iuri Lotman, Michel de Certeau e Osman Lins, juntam-se às de outros diferentes autores que se dedicam ao estudo do problema.

Ao abordar a loucura das personagens a partir de suas origens e de seu significado dentro de paradigmas ideológicos e sociais, essas obras literárias iluminam a visão e a compreensão do fenômeno, afastando dele o olhar que segrega e estigmatiza o indivíduo. Tomando a loucura como uma cisão entre o ser e o espaço, ao qual aquele dirige sua recusa visceral, o discurso literário intui sua matéria do tecido social, tratando-a como componente do contexto em que se instala e propiciando sua abordagem a partir de uma concepção humana, histórica e estética. Na representação literária, a loucura deixa de ser dominada como objeto de conhecimento científico e uma diferença a partir da qual se acusa, julga e condena o indivíduo a uma existência marginalizada; e ao louco é restituído o poder e o saber socialmente confiscados. Com isso, recupera-se na ficção literária um espaço privilegiado de representação e expressão do louco, cuja voz, seqüestrada no meio social, emerge de forma estilizada em narrativas que propiciam a reflexão sobre o problema.

**PALAVRAS-CHAVE:** Moacyr Scliar. Carlos Sussekind. Loucura e literatura. Espaço ficcional. Espaço sócio-histórico do louco. Literatura brasileira contemporânea. Literatura e sociedade.



## ABSTRACT

By means of a spatial-structural analysis of the narratives *O exército de um homem só*, by Moacyr Scliar, and *Armadilha para Lamartine*, by Carlos & Carlos Sussekind, this dissertation examines the place of the lunatic in contemporary Brazilian literature and seeks to establish a possible dialogue between the fictional and the social space of the lunatic. For this, Michel Foucault's *História da loucura na Idade Clássica* is used as the principal theoretical foundation, a work that seeks the socio-historical meaning of the phenomenon in its archeology, constructed from Western Man's different historical and cultural contingencies; and from texts of antipsychiatrists such as Thomas Szasz, David Cooper and Ronald Laing, that consider madness an open phenomenon, to which moral and political components have been added. In the treatment given to space and literary space, the theoretical contributions of Erving Goffman, Gaston Bachelard, Iuri Lotman, Michel de Certeau and Osman Lins are linked to other authors dedicated to the study of the problem.

In approaching the characters' madness from their origins and its meaning within ideological and social paradigms, these literary works offer a vision and an understanding of the phenomenon which does not segregate or stigmatize the individual. Taking madness as a split between being and space, to which the former directs its visceral refusal, the literary discourse takes its material from the social fabric, treating it as a component of the context in which it finds itself and allowing an approach from a human, historical and esthetic conception. In its literary representation, madness ceases to be an object of scientific knowledge and a difference for which the individual is accused, judged and condemned to a marginalized existence; and the lunatic is given back the power and knowledge that have been socially confiscated. In this way, literary fiction returns a privileged space of representation and expression to the lunatic, whose voice, silenced in the social milieu, emerges in a stylized form in narratives that allow reflection on the problem.

**KEYWORDS:** Moacyr Scliar. Carlos Sussekind. Madness and literature. Fictional space. Socio-historical space of the lunatic. Contemporary Brazilian literature. Literature and society.

## AGRADECIMENTOS

Desde que retomei meus estudos neste mestrado, tenho que agradecer a muitas pessoas, principalmente, ...

- de forma muito particular, e sem palavras suficientes para retribuir minha profunda gratidão, à Professora Regina Dalcastagnè, pela orientação competente, com um acompanhamento incessante, sem imposições nem pressões;
- às professoras Rita de Cassi Pereira dos Santos, Janaína Amado e Margarida de Aguiar Patriota, membros da banca de exame desta dissertação;
- aos professores Maria Isabel Edom Pires, Danilo Pinto Lôbo e Rita de Cassi Pereira dos Santos, pela gentileza de lerem o projeto e participarem, com sugestões úteis e pertinentes, da banca de defesa do projeto;
- aos professores Hermenegildo Bastos, Fábio Lucas e, novamente, Regina Dalcastagnè, Margarida de Aguiar Patriota, Rita de Cassi Pereira dos Santos e Danilo Lôbo, por terem me proporcionado compartilhar de seus conhecimentos ao longo do curso;
- ao professor Flávio Kothe que, através de seu espírito instigante, me estimulou a voltar à universidade, desejo por muitos anos acalentado;
- à Dora Duarte, funcionária delicada e obsequiosa, pela pronta disposição em facilitar os trâmites burocráticos da vida acadêmica;
- ao Carlos Magno Santos Gomes, pela amizade que se construiu e pelo compartilhar dos obstáculos e dos sucessos;
- aos demais colegas de curso, presenças companheiras em algum momento da caminhada;

- aos meus filhos Guilherme e Sofia, pelo carinho, compreensão, estímulo e colaboração, e por serem parte do meu maior aprendizado cotidiano, que é o da própria vida;
- ao Guilherme, pela paciência, abnegação, generosidade e por todos os momentos confiscados, além da leitura e crítica dos textos e da fundamental ajuda técnica na formatação;
- aos meus pais, Lázaro e Gércina, por tudo, e aos irmãos, Geraldo, Gilberto, Gerson e Jeremias, pelo carinho de sempre;
- a Inês e Selimo, sogros, e aos cunhados Sílvia, Mark, Cláudio, Humberto, Graça, Cleber, Sérgio, Walmir, pela convivência calorosa, sempre um estímulo à vida;
- à Maria Cristina Costa de Arrochela Lobo, da SAS/ Coordenação e Regulação da Assistência, do Ministério da Saúde, pelas muitas informações sobre a situação da loucura no Brasil, além da generosa acolhida e boa vontade em conversar, demonstrando que é realmente uma servidora pública;
- à Fundação Educacional do Distrito Federal, pelo apoio financeiro, com o afastamento remunerado, concedido para os nove meses finais do curso.

## A LOUCURA NO ESPAÇO LITERÁRIO

*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

A atividade de criação literária nutre-se essencialmente da imaginação. Através dela, são construídos, de forma arbitrária, seres irreais e, pelo encadeamento de situações fantasiosas, mundos ilusórios. No gesto de criação, o escritor coloca-se por inteiro, nele investindo a inteligência, a emoção, a memória, a capacidade de julgamento, sua visão de mundo e ainda as instâncias psíquicas fora do controle da razão. Entretanto, é pelo primado da imaginação e pela habilidade em exercitá-la artisticamente, através do jogo com as palavras e técnicas de estilo, que o escritor se destaca dos demais homens. Passando boa parte da existência mergulhado em uma esfera de fantasia e na invenção de mundos imaginários, ele acaba sendo visto, no panorama social, como um ser extravagante e excêntrico, e isso é evocado desde a Antigüidade grega. Provavelmente daí tiveram origem as diferentes associações entre loucura e literatura. Tudo gravita em torno da imaginação e da capacidade do homem de crer nas imagens que cria, traduzindo-as em forma artística. Mas, se por um lado, a imaginação aproxima loucura e literatura, a maneira de lidar com ela dissocia os dois fenômenos.

Enquanto o louco se apodera das fantasias criadas por sua imaginação e age em consonância com a lógica desse universo irreal que ele crê verdadeiro, o escritor constrói seres e mundos ficcionais, aos quais também se abandona, alienando-se, momentaneamente, da realidade circundante. Essa necessidade de crer no universo construído e guiar-se pelas regras de uma lógica ficcional é que imprime à criação a condição da verossimilhança. Assim, o momento da criação pode ser considerado um estado de delírio passageiro e reversível, no qual o crescente alheamento da realidade implica inserir-se profundamente em uma dimensão

imaginária. Por isso, Massaud Moisés refere-se a esse momento, no qual se manifesta a vida inconsciente do artista, como “transe criativo” ou “neurose artificial”:

Ainda na perspectiva do escritor e não do homem civil, nota-se que um romancista, por exemplo, mergulha no estado de neurose ao inventar histórias, uma vez que o convívio com as personagens da imaginação corresponde a um distanciamento da realidade circunstancial. Durante o tempo da criação, processa-se um alheamento que se diria neurótico, uma turbulência equivalente à neurose (...) presente no ato criativo, a ponto de com ele se confundir<sup>1</sup>.

No entanto, passada a “neurose criativa”, o escritor volta à realidade fora de seu pensamento e retoma seu mundo concreto, pois “a fantasia literária resulta da capacidade de embarcar no delírio, com bilhete de volta na mão”<sup>2</sup>.

Nesse aspecto, ao termo loucura, ou modernamente “neurose”, está sendo agregado o sentido de criatividade e positividade, de algum modo relacionado a períodos em que, como na Renascença, esteve associado ao saber esotérico e a formas de conhecimento inacessíveis ao homem comum. Nessa época, a loucura ainda não era considerada estado patológico, tal como o conceito foi sendo construído a partir da criação dos hospitais gerais na Europa, no século XVII, conforme historiciza Michel Foucault. Antes dessa medicalização, a loucura inspirava os loucos a escrever livros reputados, pelos homens sábios, como literatura com alto poder de revelação. Na modernidade, com sua inserção em um contexto clínico, essa mesma loucura, agora fuga da razão, cala-se, tendo se transformado em barreira à criação, em ruptura total com o pensamento, em morte do artista, como ocorreu com Nietzsche, Artaud, Van Gogh, Nerval, Hölderlin, e tantos outros<sup>3</sup>.

Esse diálogo entre loucura e literatura, anterior à criação e que diz respeito à gênese da obra, não autoriza estabelecer, entre as duas, nexos de causalidade ou relações de contigüidade. Isso confundiria literatura, que é antes de tudo exercício da razão, com um discurso

---

<sup>1</sup> MOISÉS, *Literatura: mundo e forma*, pp. 44-5.

<sup>2</sup> PESSOTI, cit. em FERREIRA, “Miragem da literatura, ditadura da imaginação”, p. 61.

<sup>3</sup> FOUCAULT, “O círculo antropológico”, in *História da loucura na Idade Clássica*, passim.

de vazão às alucinações e delírios, ou elevaria a loucura ao estatuto de um sistema ou instituição, quando esta é exatamente a negação de qualquer organização, coerência ou ordem. A menos que se tratem de textos escritos por loucos no momento do delírio e em sua linguagem liberada, qualquer obra que aborde a loucura a reconhece unicamente em sua exterioridade; como experiência objetiva. Mas a fala autêntica do louco é incompatível com a produção artística porque, nesta época racionalista, a loucura torna impossível a obra.

Desse modo, tudo o que se disser de forma racional sobre a loucura, conceito ainda hoje problemático para as ciências humanas, é a verdade de uma razão que já se assegurou vitoriosa no mundo moderno: “todo domínio objetivo sobre a loucura, todo conhecimento, toda verdade formulada sobre ela será a própria razão, a razão recoberta e triunfante, o desenlace da alienação”<sup>4</sup>. Contudo, os textos literários que a tematizam revelam, em sua subjetividade, as causas, a natureza e o sentido do fenômeno em nossa sociedade, bem como suas implicações individuais, sociais e políticas, iluminando a compreensão humana sobre o problema, pois “a ligação entre a literatura e a sociedade é percebida de maneira viva quando tentamos descobrir como as sugestões e influências do meio se incorporam à estrutura da obra de modo tão visceral que deixam de ser propriamente sociais, para se tornarem a substância do ato criador”<sup>5</sup>. Por isso, muitas obras literárias descortinam um universo onde loucura e razão respiram livremente nos mesmos horizontes sociais, resgatando e prestigiando na história ou no discurso os valores primitivos da loucura. São reveladas, assim, feições ainda próximas daquelas com as quais Michel Foucault se defronta quando se aprofunda na arqueologia da loucura.

Estas considerações iniciais vislumbram formas através das quais esses diálogos entre loucura e literatura são possíveis e cabíveis. No entanto, o fazem de modo superficial porque breve. São observações preliminares e subjacentes em relação ao objeto desta disserta-

---

<sup>4</sup> Idem, p. 471.

<sup>5</sup> CANDIDO, *A educação pela noite e outros ensaios*, pp. 163-4.

ção, que é a análise do espaço do louco em duas narrativas da ficção brasileira contemporânea: *O exército de um homem só*, de Moacyr Scliar, publicada em 1973, e *Armadilha para Lamartine*, de Carlos & Carlos Sussekind, de 1976.

Entre os muitos aspectos literários e sociais abordados nessas obras, este estudo centra-se na questão da loucura, elegendo como eixo da análise o espaço romanesco e sua relação com o espaço sócio-histórico, evocando um contínuo diálogo entre as duas instâncias. Com esse objetivo, são utilizados os pressupostos teóricos de autores com estudos relacionados à discussão sobre a loucura, principalmente Michel Foucault, além de David Cooper, Thomas Szasz, Ronald David Laing, e outros. Em relação ao espaço romanesco e social, as idéias de Gaston Bachelard, Iuri Lotman, Erving Goffman, Osman Lins e outros, oportunamente citados, proporcionam uma abrangência de posicionamentos que ampliam a compreensão do assunto.

Em meio a inúmeras obras ficcionais que abordam o tema, a opção por essas duas narrativas justifica-se pela forma original e instigante como são construídas, pelo modo como tratam o assunto, por sua sensível qualidade literária e pela proximidade cronológica de sua publicação. Produzidas em um mesmo contexto sócio-histórico, com o qual mantêm profundo diálogo, concedem ao fenômeno da loucura um ponto de vista privilegiado: resgatam, no espaço do discurso e da história, o universo daqueles que, julgados “sem razão”, assumem a voz ou a perspectiva narrativa, dando a conhecer suas razões. Em *O exército de um homem só*, a loucura sustém-se sobre um fundo político-ideológico, apresentando-se como rompimento com o sistema, em busca daquilo que é, para a lógica dominante, uma utopia: a construção de uma nova sociedade, de um mundo melhor para o ser humano. Em *Armadilha para Lamartine*, a loucura mostra-se como a medida da razão, sua contrapartida inevitável e, ao mesmo tempo, uma forma de reagir aos excessos da racionalidade.

As duas obras abordam a loucura a partir dos elementos que a deflagram e de sua significação em relação a paradigmas familiares, sociais e ideológicos. O mundo do homem

contemporâneo emerge no universo construído pelos espaços representados e pelas relações espaciais que se entrecruzam nas obras. Assim, a loucura representada no espaço romanesco dialoga com aquela em que se acha mergulhada a sociedade atual. Em oposição à visão da psiquiatria, que explica o fenômeno a partir da inserção do indivíduo em um quadro de sintomas, o discurso literário apresenta-o como componente do contexto sócio-histórico. Tomada pela ótica de conduta inapropriada e desvinculada de padrões sociais e morais, a loucura irrompe como manifestação de uma visceral inadequação da personagem ao espaço preestabelecido. Já que a loucura resulta, eminentemente, de uma cisão entre a consciência do ser e o espaço, a função deste torna-se de maior relevância na estruturação das obras e na deflagração da crise. O embate que não se realiza no nível do real histórico é transferido para um plano onde acaba por se anular, depois que o indivíduo se perde como agente da realidade e se precipita no vazio do enlouquecimento. A personagem louca – Mayer Guinzburg, Lamartine e mesmo Espártaco M., cujo exercício desregrado de uma razão hipertrofiada pode ser tomado como uma forma de loucura – encarna o indivíduo que não interage com o meio. Não se considerando parte dele, precisa de qualquer forma mudá-lo para transformá-lo em um “espaço feliz”<sup>6</sup> e solucionar o conflito gerado, garantindo, ainda que pela loucura, uma alternativa para a preservação de sua subjetividade.

Entre os vários aspectos da estrutura do romance, todos indissociáveis e intrinsecamente relacionados, o espaço cumpre a função de fixar as personagens a um chão sobre o qual as ações têm razão de ser. Os modelos do espaço romanesco dão a dimensão de um “completo modelo ideológico, característico de um dado tipo de cultura” e são eles que proporcionam uma “imagem de mundo”<sup>7</sup>. Por isso, a representação do mundo físico e psicológico

---

<sup>6</sup> Segundo Gaston Bachelard, o “espaço feliz” é o da imaginação e do desejo, em oposição ao “espaço hostil”, que é o do sofrimento, do ódio, do combate e do desconhecido. BACHELARD, *A poética do espaço*, pp. 17-8.

<sup>7</sup> LOTMAN, *A estrutura do texto artístico*, p. 27-8.



e as relações espaciais que se estabelecem neles são fundamentais para construir a unidade da obra.

Quando se opta por “isolar artificialmente”<sup>8</sup> um elemento da obra para estudá-lo, surge o problema da limitação a que se submete esse modelo de análise. Corre-se o risco de tratar inadequadamente a obra, alterá-la ou perder parte de seu sentido, por se estar sujeito a desconsiderar a estrita e simultânea relação que obrigatoriamente há entre todos os seus elementos. O fator espaço, assim como a personagem, a ação, o foco narrativo e o tempo, elementos indissociáveis na composição da narrativa, integram-se para formar um corpo coeso, dando unidade à obra. Mesmo na realidade empírica, plano que a ficção busca representar, ainda que não mimeticamente, o espaço está inegavelmente associado ao tempo, às pessoas, aos fatos e a visões de mundo. Situação análoga se dá na prosa ficcional, laboriosa e conscientemente arquitetada, onde cada signo deve “falar” em harmoniosa consonância com os demais.

Uma vez que um componente da obra não adquire sentido sem os demais, o elemento *espaço* é analisado em relação às personagens, às ações, à visão do narrador e às dimensões temporais da narrativa. As limitações que porventura ocorrerem ficarão por conta da consciência de que a obra de arte literária transcende qualquer tentativa de interpretação que se faça a seu respeito, o que é atestado pelas abalizadoras palavras de Osman Lins: “qualquer estudo literário, por mais profundo que seja – e não importa quão sutil e preciso o instrumental utilizado –, alcançará apenas a superfície da obra. Esta é insondável e as tentativas de a revelar, ampliando-a, multiplicam igualmente o seu mistério. Compreender melhor uma obra não significa decifrá-la, os seus corredores são infindos”.<sup>9</sup>

Um olhar sobre a construção espacial das duas obras conduziu à estruturação deste trabalho em seis partes. Nesta parte introdutória, “A loucura no espaço literário”, é apresen-

---

<sup>8</sup> LINS, *Lima Barreto e o espaço romanesco*, p. 63.

<sup>9</sup> *Idem*, p.96.

tado o trabalho, sua justificativa e fundamentação teórica, ao lado de questionamentos sobre as relações que se articulam em torno do tema loucura e literatura; listam-se, ainda, algumas obras de literatura brasileira em que se verifica a ocorrência desse tema, expondo-se brevemente o seu sentido dentro delas. A primeira parte, “Interiores”, analisa as ações nos ambientes fechados e divide-se em dois capítulos: “Casas: recolhimento e solidão”, onde se estudam as relações espaço-personagem/personagem-personagem que se dão nas casas; e o segundo, “Estigma e exclusão no sanatório”, no qual a atenção se volta para as ações ocorridas nos ambientes de reclusão do louco. A segunda parte, “Exteriores”, é também dividida em dois capítulos: o primeiro, denominado “Sob o olhar das ruas e praças”, abrange os espaços exteriores modificados pelos homens; enquanto o segundo, “A céu aberto”, ocupa-se da análise das ações das personagens nos espaços exteriores naturais. A terceira parte, “As fronteiras”, constitui um único capítulo, “Lugares de passagem, espaços transitórios”, e envolve três espaços diversos: “O mar”, “A república” e “A caminho do sítio”, estabelecendo a importância das dimensões fronteiriças como espaço físico e psicológico. Numa quarta parte, denominada “Os autos”, com o capítulo “Autos da loucura, espaços de ruptura”, as atenções se voltam para a expressão artística das personagens loucas, quando então se retomam alguns aspectos problematizados nesta introdução. Concluindo, “Reunindo espaços” acena para alguns pontos de chegada após a realização desta leitura.

A despeito de toda a mistificação da loucura e de sua romantização literária, há uma preocupação em considerar o louco não apenas como mais um tipo no universo social. Procura-se resgatar a realidade do homem que vivencia um drama existencial, moral, social, político e histórico, em parte proveniente da patologização de sua problemática. Para se aproximar dessa face humana da loucura, é estabelecido um diálogo entre o espaço do louco, idealizado e construído na ficção literária, e aquele ocupado efetivamente por ele na sociedade. Nesse caso, o texto não espelha ou remete diretamente ao contexto. Pelo contrário, o espaço suprimido do louco e sua voz socialmente silenciada ressurgem na ficção literária como espa-

ço e voz privilegiados. Porém, a loucura não é encontrada falando de si mesma através da simbologia de sua linguagem. Tampouco a linguagem objetiva da razão debruçada sobre sua face oposta, como nos textos psiquiátricos. Escritas por autores não-loucos, ou, no caso de Carlos Sussekind, já “curado” quando da composição de sua obra, essas narrativas não expressam, de forma legítima, as vozes da desrazão, gradativamente perdidas no trajeto histórico-cultural da loucura, traçado por Foucault. Tratam-se, antes, de representações literárias e, como tal, simbólicas.

Tudo o que se origina do homem penetra de modo incisivo na criação artística. As instâncias do inconsciente, inefáveis e misteriosas, por demais abstratas para serem reconstituídas racionalmente, participam da gênese da obra. Fora do controle da razão e do consciente, nas estruturas primitivas da mente, nos espaços mais recônditos onde se armazenam e circulam livremente os arquétipos de tempos imemoriais, os sonhos adormecidos da humanidade e os instintos intocados pela civilização, dão-se os monólogos da imaginação que levam à criação artística, tão bem explorados por estéticas como a simbolista e a surrealista. Nessa fonte onde nascem os germes da loucura, também brotam os da imaginação criadora<sup>10</sup>. Esse comprometimento entre formas diferentes da imaginação humana é levantado também por Foucault, quando cita a própria literatura que, exacerbando a fantasia do leitor, leva-o à “loucura pela identificação romanesca”:

As quimeras se transmitem do autor para o leitor, mas aquilo que de um lado era fantasia, torna-se, do outro, fantasma: o engenho do escritor é recebido, com toda ingenuidade, como se fosse figura do real. Aparentemente, o que existe aí é apenas a crítica fácil dos romances de invenção mas, sob a superfície, constata-se uma inquietação a respeito das relações, na obra de arte, entre o real e o imaginário, e talvez também a respeito da confusa comunicação entre a invenção fantástica e as fascinações do delírio<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Cf. Renato Pompeu, tanto no delírio quanto na imaginação em geral, mesmo quando se explicam dados observados, o processo utilizado é o mesmo. A diferença está apenas no fato de que o delirante não possui, como as pessoas em geral, “a capacidade de comparar os produtos de sua imaginação criadora com as realidades observáveis”. POMPEU, “Todo texto é um delírio”, p. 64.

<sup>11</sup> FOUCAULT, *História da loucura na Idade Clássica*, p. 37.

A comunicação sem fronteiras entre real e imaginário consagrou o anti-herói Dom Quixote, de Miguel de Cervantes. Inspirado na leitura desenfreada de suas inúmeras coleções de romances de cavalaria, resolve viver as histórias lidas e que acredita serem reais até que, após um longo período de existência errante, peripécias e desvarios, é trazido de volta para casa e para a realidade material. Já a personagem Emma, em *Madame Bovary*, não conhece esse retorno, porque sua vida vai se complicando cada vez mais e seus problemas transformando-se em uma “bola de neve”, levando-a a um fim trágico. Com a imaginação estimulada pela leitura de obras românticas, a anti-heroína deixa-se influenciar por seus enredos e tenta fazer de sua vida uma dessas histórias: “Lembrou-se então das heroínas dos livros que lera, e a poética legião daquelas mulheres adúlteras pôs-se a cantar em sua memória com vozes fraternais que a encantavam”<sup>12</sup>. Para isso, idealiza uma personalidade e passa a viver segundo padrões morais que ela própria não aceita, numa afronta ao meio social. Sucumbe após uma existência desvairada, que é como a província considera suas atitudes, porque não tem forças suficientes para enfrentar a sociedade de sua época. A literatura insufla sua loucura – aqui entendida como a incompatibilidade entre suas ações e o código social, ao ativar o rompimento de uma consciência que não distingue entre os limites do mundo criado arbitrariamente pela imaginação e aquele em que o ser está efetivamente inserido.

Essas associações evidentemente não significam reconhecer o homem que cria como um portador de psicose ou o estado de espírito criativo do artista como uma morbidez, mesmo havendo autores para quem “a neurose é a ficção real (izada), e a ficção é a invenção da neurose (ou sua catarse por manifestação)”<sup>13</sup>. Por isso o texto literário se assemelha muitas vezes ao texto psicanalítico. Ainda mais se se considera que a maioria desses indivíduos não apresenta, com regularidade, comportamentos socialmente desviantes, não obstante o grande número de artistas que, por diferentes situações, se enveredaram pela terra estranha, fascinan-

---

<sup>12</sup> FLAUBERT, *Madame Bovary*, p.168.

<sup>13</sup> MOISÉS, *Literatura: mundo e forma*, p. 218.

te e perigosa da loucura. Isso leva a pensar que o artista, como o filósofo, o sábio, o crítico, assemelha-se ao paranóico por perceber “tudo o que percebe o indivíduo comum: mas também muitas outras coisas de que este não suspeita”<sup>14</sup>, possuindo uma visão mais aguçada da realidade. Compreende-se, entretanto, que pode haver nisso uma vinculação entre razão e desrazão, ou seja, a acuidade de pensamento pode fazer com que a visão do artista ultrapasse as fronteiras da realidade sensível e alcance uma dimensão que só se atinge pela sensibilidade, porque “o nível da arte não é o nível do real ou do natural, mas é o nível do admirável, do impossível, crível; é uma realidade fora do real”<sup>15</sup>. No entanto, o artista transcende esse conhecimento profundo do real ao dar forma, através da obra, a essa nova realidade que capta; enquanto o louco, mergulhado cada vez mais no inconsciente, se depara, na maioria dos casos, com uma liberdade difícil de expressar.

Segundo a psicologia, a maioria dos artistas são indivíduos bem ajustados, produtivos socialmente e demonstram plena adequação ao seu espaço social, no qual se mostram participantes ativos<sup>16</sup>. Essa adaptação ao meio provém talvez de sua compreensão mais aguçada da realidade humana e social, podendo até mesmo atuar como um mecanismo de defesa contra o choque de sua sensibilidade extrema com a brutalidade intrínseca à existência civilizada. Freud presente na arte, assim como na loucura, o poder de criar fantasias, que são medidas paliativas para se suportar a vida, por demais árdua, e afastar transitoriamente as pressões de uma realidade desprazível<sup>17</sup>. Assim, a própria criação artística pode, em muitos casos, operar como um processo de adaptação do artista à ordem social de que participa, acomodando as insatisfações existenciais e possibilitando sua ação como ser ajustado e produtivo.

Enquanto a literatura reveste-se de positividade por ser construção individual e social, a loucura, nesse mundo cada vez mais racional, não encontra uma forma de equilíbrio

---

<sup>14</sup> TODOROV, *Os gêneros do discurso*, p. 77.

<sup>15</sup> ATAÍDE, *A narrativa de ficção*, p. 11.

<sup>16</sup> COLEMAN, *A psicologia do anormal e a vida contemporânea*, pp. 141-212.

<sup>17</sup> FREUD, *O futuro de uma ilusão*, pp. 99-101.

entre a subjetividade e o meio exterior. Não havendo uma ativação de seu poder, sua forma de reação à hostilidade do mundo é recrudescida e suas fantasias projetam-se no vazio, no nada, no não-ser. Ainda que para a psiquiatria o escritor já tenha deslocado as fronteiras entre normalidade e insanidade, é problemático querer identificar, nas características textuais, índices do estado psicológico de seu autor, mesmo a obra refletindo as experiências existenciais da-quele que a cria.

Além dessa criação de mundos imaginários, loucura e literatura guardam entre si pontos de contato que ensejam novas relações. Certamente um dos mais significativos diz respeito à questão da linguagem, assim entendida toda forma de expressão. Como linguagens, os dois fenômenos regem-se por uma lógica própria e comportam, em seu código, elementos que não estampam uma significação literal. O sentido de suas enunciações transcende o imediato e tem implicações profundas porque, apesar de usarem linguagens diferentes, o louco, como o escritor, se expressa por meio de metáforas, símbolos, imagens. Portadoras de verdades cujos sentidos só se produzem dentro e a partir de si mesmas, a loucura e a literatura propiciaram, na esteira dessas observações, o desenvolvimento dos estudos literários e psicanalíticos.

O caráter transgressor da loucura também a aproxima da arte moderna, já que ambas se inscrevem como espaço privilegiado de manifestação da subjetividade, no qual os juízos de valor e as convenções de toda espécie mostram-se sem sentido para a consciência do indivíduo. É preciso, então, instaurar uma nova instância em substituição àquela realidade que, já sem razão de ser, se desintegrou. Assim é que

o artista trabalha a partir de um desespero total perante as forças repressivas e alienantes do mundo, mas nunca perde uma certa visão, pelo menos, de duradoura alegria há muito perdida. A obra de arte é revolucionária por definição, na medida em que desestrutura os sistemas normais e alienados de percepção no centro da sua dialética criadora (...) também na loucura existem todos estes caracteres, mas não são necessárias explicações em termos de pré-disposição genética patológica para dar conta da vitimização da loucura e do abortar do seu momento criativo; existem inúmeros factores inteligíveis científicos, as pressões familiares hiper-normalizantes, a vigilância e o controlo maciços e arbitrários, as influências formativas e educacionais específicas (...) para dar conta do facto de que o artista pode influ-

enciar poderosamente o mundo enquanto é destruída a potência do louco – e, todavia, ambos aterrorizam igualmente o mundo normal<sup>18</sup>.

Esse aspecto transgressivo manifesta-se pela criação de um objeto inteiramente inusitado dentro do código, mas que, ao mesmo tempo, só resistiu como arte por transgredi-lo. Para se afirmar como criação, a palavra do escritor rompe, dialeticamente, com o código, ao mesmo tempo em que deve estar compactuando com ele, sob pena de tornar-se não inteligível: “Se, efetivamente, cada palavra escrita por um literato não obedecesse ao código da língua, ela não poderia absolutamente ser compreendida, seria absolutamente uma palavra de loucura”<sup>19</sup>. Estaria aí a relação essencial entre a literatura e a loucura.

Assim é que a palavra literária transgride até o limite onde possa ser compreensível. Entretanto a literatura moderna, sobretudo a lírica, aproxima-se da palavra da loucura porque se propõe a ir além da transgressão, fazer-se tão ininteligível para a lógica racional que se avizinha de uma palavra vazia, da palavra sem sentido da loucura: “uma linguagem que, não procurando se adequar a um código, mas escapando do código, comprometendo o código, a estrutura, a lógica da língua (...), enuncia a própria língua que a torna decifrável como fala; ou, dito de outro modo, é uma fala que inscreve nela seu próprio princípio de decifração”<sup>20</sup>.

Muitas vezes um discurso desconexo, incoerente e sem referentes, como o do esquizofrênico, propõe-se como texto literário, na tentativa de não representar objetivamente coisa alguma e ultrapassar os limites da própria obra, rompendo com o conceito de obra. Assim é com a poesia moderna que, empenhada em se tornar um desafio para o leitor, mais o afasta que o cativa para o seu deciframento. Exige, por outro lado, um leitor astuto, munido de todo um instrumental teórico e prático de experiência lingüístico-literária, capaz de vencer suas resistências diante desse estranho objeto verbal e buscar algum sentido sob toda a recusa

---

<sup>18</sup> COOPER, *A linguagem da loucura*, pp. 84-5.

<sup>19</sup> FOUCAULT, “Linguagem e literatura”, p. 158.

<sup>20</sup> MACHADO, *Foucault, a filosofia e a literatura*, p. 50.

de sentido que a obra traz<sup>21</sup>. Essa incomunicabilidade da moderna linguagem literária, que inevitavelmente encontra sua homologia na sociedade de onde emerge, mas ao mesmo tempo contesta, quer ser o que a escrita do esquizofrênico é para a razão cartesiana: “um discurso sem referência, que não permite a construção de representações, é um discurso que não encontra sua justificação fora de si mesmo, um discurso que é apenas discurso”<sup>22</sup>.

Mesmo assim, essas obras, como os textos das vanguardas modernistas, estão na verdade, enquanto propostas artísticas, instituindo novos limites dentro de seus limites, construindo novos paradigmas, deslocando para mais adiante as regras de um código e, com isso, nele penetrando. Ao inserir-se nesse código, elas se fundam numa linguagem literária transgressora e, como tanto, terreno impossível para a loucura, já que são fruto e obra da razão. É assim que a literatura, acolhendo a loucura e buscando situá-la “aquém da separação entre razão e loucura”, “leva a obra a seu extremo limite como obra, é uma experiência–limite” e mostra que “enquanto os saberes racionais excluem, desclassificam, rejeitam a loucura como ausência de obra, como margem exterior dos limites que a razão historicamente instituiu, a literatura, ao questionar a obra como obra e procurar expressar a ausência de obra, acolhe o outro da razão em sua experiência-limite”<sup>23</sup>.

Esse problema da fronteira, questão aparentemente tão antiga, mas sempre inquietante porque relacionada a um domínio de incerteza, ainda hoje não está distante das preocupações dos escritores contemporâneos. É o que intriga Afonso Romano de Sant’Ana quando ele relaciona os poemas do livro *Laços*, do antipsiquiatra Ronald David Laing, à produção de poetas do Modernismo, como Murilo Mendes, Manuel Bandeira, e Carlos Drummond de Andrade<sup>24</sup>. Em ambos, os recursos das repetições, a enumeração caótica, a escrita automática e as palavras em liberdade compõem uma linguagem que parece absurda, ilógica, caótica e muito

---

<sup>21</sup> FRIEDRICH, *Estrutura da lírica moderna*, pp. 17-8.

<sup>22</sup> TODOROV, *Os gêneros do discurso*, p. 81.

<sup>23</sup> MACHADO, op. cit., p. 44.

<sup>24</sup> SANT’ANA, *Por um novo conceito de literatura brasileira*, pp. 148-53.



próxima dos delírios do inconsciente. Sant'Ana vislumbra seus pontos de contato e reconhece nelas “a fala monótona do esquizofrênico e do paranóico, numa verbalização que é o não-limite entre literatura e não-literatura, razão e sandice”<sup>25</sup>.

Questionando os limites entre a literatura que trata com consciência da loucura e a não psiquiatria “desvairadamente literária e visionária”, interroga ainda se não seria a própria escrita literária sempre uma “mórbida pretensão”<sup>26</sup>. É o que, coincidentemente, Renato Pompeu parece responder, explicando que “qualquer ato de imaginação tem uma raiz comum com o delírio, pois consiste em criar algo que não se observou na realidade externa”<sup>27</sup>. Também Bernardo Carvalho traz essa questão para sua escrita, posicionando-se (“Em todos os meus livros os narradores são loucos e essa é a única possibilidade narrativa que eu conheço”), e mostrando-se fascinado pela “mistura de limites do objetivo e do subjetivo”<sup>28</sup>.

Ainda do ponto de vista da criação e da linguagem, não há como distinguir entre a lógica gramatical e ficcional das narrativas produzidas por um discurso paranóico e as da narrativa fantástica da ficção literária, já que uma dessas modalidades pode seguramente passar-se pela outra. Quando Todorov traça um paralelo entre esses discursos<sup>29</sup>, diferencia as duas categorias discursivas apenas no nível do enunciador: no discurso paranóico o sujeito da enunciação crê verdadeiramente na existência real dos eventos narrados, comportando-se de acordo com essas mais genuínas crenças; no discurso ficcional literário a autoria, inclusive na rigorosa estruturação da obra, conduz racionalmente sua organização, num trabalho artístico que envolve o jogo harmônico de metáforas, símbolos, imagens. Essa autoria obviamente percebe a distância entre a ficcionalidade do que é narrado no objeto verbal e a realidade empírica.

---

<sup>25</sup> Idem, p. 151.

<sup>26</sup> Idem, p. 153.

<sup>27</sup> POMPEU, “Todo texto é um delírio”, p. 64.

<sup>28</sup> CARVALHO, “Arte e loucura na filosofia francesa”, p. 27.

<sup>29</sup> TODOROV, op. cit., p. 75-82.

No caso da obra literária fantástica pode-se falar na necessidade de rompimento com a lógica do mundo real e a aceitação do acordo ficcional por parte do leitor<sup>30</sup>, enquanto no texto do louco a ruptura se dá entre o sujeito e a realidade empírica, constituindo os procedimentos da linguagem apenas mais um índice desse confronto. Parece que, nesse caso, e se esse for o objetivo de uma análise, apenas um instrumental teórico comprometido com a visão psiquiátrica poderia detectar no texto os índices que denunciam o rompimento pelo autor das fronteiras entre normal e patológico, já que os mecanismos da lógica narrativa, comum ao discurso paranóico e ao fantástico literário, são insuficientes para tal distinção.

A loucura é a rejeição da exterioridade rumo ao mergulho no mundo da imaginação, onde reina uma relativa liberdade, onde o ser se volta profundamente para seu interior, num gesto de desvencilhamento de todas as convenções e posturas sociais e numa reação à normalização. No que tange à razão, esse movimento significa o aprisionamento ontológico, a supressão da faculdade do pensamento, a redução do homem à animalidade. Mas neste mundo cada vez mais racionalizado, a loucura pode estar assumindo, assim como a palavra literária, o papel de um elemento de denúncia de uma ordem social, política e econômica construída pelo e para o homem, mas que não corresponde a seus anseios e necessidades, afastando-o cada vez mais do convívio com sua natureza interior.

Nesse caso, nem mesmo a referência a uma patologia e a uma lesão cerebral basta para tentar explicar a loucura, já que seu sentido vai se fixando como desvio de normas e rejeição de paradigmas de comportamento. Através disso, a subjetividade se afirma como possibilidade de ruptura com um mundo organizado. Isso leva a pensar nos loucos como “homens insubmissos, ávidos de desenvolver ao máximo a sua subjectividade sem referência às exigências do cotidiano” e na loucura como “talvez o clímax do pensamento quando está em

---

<sup>30</sup> ECO, *Seis passeios pelos bosques da ficção*, pp. 81-3.

ruptura total com o seu meio” pois, “contestando as normas constritivas do racional, é a organização global da sociedade que se põe em questão”<sup>31</sup>.

Se o inconsciente é uma instância que sempre concorre na produção literária, já que “está na natureza da atividade do escritor a exibição de seu inconsciente”<sup>32</sup>, em alguns momentos estético-históricos ele chega mesmo a dominar a linguagem. Pelo menos foi essa a intenção dos surrealistas ao defender como linha mestra dessa estética o resgate das instâncias mais recônditas da mente humana e sua livre manifestação na produção da obra. Como literatura sempre é representação, dir-se-ia que o Surrealismo tenta representar na linguagem do texto a linguagem do inconsciente. Esse é o diferencial em relação à participação do interior humano na obra: enquanto na obra tradicional o inconsciente é controlado pela razão, na moderna, especialmente nos textos das vanguardas e através da escrita automática e livres associações, a proposta é libertá-lo na linguagem da obra, que se torna sua própria linguagem, seu lugar privilegiado de manifestação. Mas, apesar de toda a radicalidade que se possa atribuir às propostas vanguardistas, a surrealista mostra-se extremamente lúcida quando esclarece 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 espírito<sup>33</sup>.

Nesse aspecto, seu objetivo é acolher o outro lado da razão e, antes de uma separação entre normal e patológico, buscar a integração de todas as potencialidades do espírito humano.

À medida que traça a trajetória percorrida pela loucura da Idade Média à contemporaneidade, Michel Foucault registra a literatura como presença nesse caminho histórico-filosófico, configurando a loucura também como uma experiência literária. Tanto está Fou-

---

<sup>31</sup>DUROZOI e LECHERBONNIER, *O Surrealismo: teorias, temas, técnicas*, p. 151.

<sup>32</sup>TRILLING, “Arte e neurose”, p. 196.

<sup>33</sup>Idem, pp. 154–5.

cault convencido de que o problema da loucura não se encerra nos domínios da medicina, que se vale de diferentes áreas de conhecimento humano e de visões de variadas instituições sociais para buscar conhecer a ontologia do fenômeno. Desse modo a literatura, enquanto campo de saber e cultura, terá também sua parcela de importância para a elaboração dessa história da loucura. Assim, os textos literários vêm absorvendo e representando as diferentes manifestações e sentidos da loucura e modelando suas formas desde seus tempos de livre trânsito nos horizontes do homem renascentista. Naquele mundo, sua liberdade tagarela vai oferecer o tema da navegação dos loucos como inspiração para inúmeras composições literárias, que têm a nau como veículo de travessia de uma realidade a outra, numa viagem simbólica, ao final da qual se encontrava uma verdade oculta ou distante.

Nos séculos XVI e XVII, com seu gradual aprisionamento, a falha moral e social que é a loucura está retratada em Cervantes, com *D. Quixote*; em Shakespeare, com *Rei Lear* e *Macbeth*; em Aristo, com *A loucura do sábio*, e em outras obras que mostram a loucura sempre relacionada à punição, como consequência da entrega à imaginação desregrada, aos excessos do amor e aos desesperos da paixão. No papel de crítica moral e política, em *O elogio da loucura*, de Erasmo de Roterdam, a loucura alegorizada protesta contra os abusos praticados pelos religiosos e aponta a posição abjeta de cada instância da sociedade européia do começo do século XVI.

Diante da impossibilidade de precisar as causas e tratamentos para um fenômeno ainda tão complexo para a ciência positivista do século XVIII, a medicina, que chega a propor os exercícios da imaginação como causa da loucura, considera-os, por outro lado, eficazes em sua terapêutica. A literatura aparece muitas vezes, entre todas as causas possíveis, como deflagradora da loucura ao aguçar a imaginação ou provocar as emoções e choques na alma humana, principalmente os romances, que

constituem um meio ainda mais artificial e mais nocivo para uma sensibilidade desregrada; a verossimilhança de que os escritores modernos tentam dotá-los e toda a arte que empre-

gam na imitação da verdade só dão prestígio aos sentimentos violentos e perigosos que querem despertar em suas leitoras (...) o romance constitui o meio de perversão por excelência de toda sensibilidade; ele isola a alma de tudo o que há de imediato e natural no sensível a fim de arrastá-la para um mundo imaginário de sentimentos tanto mais violentos quanto mais irreais e menos regidos pelas suaves leis da natureza<sup>34</sup>.

Entretanto, se não for desregrado, o cultivo das ilusões pode também contribuir para curar o louco. Para isso, toma-se a literatura com o sentido de viagem: as leituras devem ser agradáveis, levando a pessoa a passeios imaginários, dando a sensação de deslocamentos e provocando uma mudança no curso das idéias<sup>35</sup>.

### **A loucura em obras da literatura brasileira**

Como temática, a loucura é absorvida por um grande número de obras da literatura brasileira, que relativizam seu sentido de acordo com o espírito estético reinante em cada época. Não sendo tratada como objeto científico, o enfoque dos textos literários permite que se vá construindo, transformando e flexibilizando o conceito de loucura a cada representação que dela se faz. Assim, no período romântico a loucura confunde-se com a rejeição do indivíduo ao mundo exterior e às pressões sociais, com os quais se sente incapaz de conviver. Para superar esse atrito com a sociedade, o sujeito, fugindo à realidade, entrega-se a um mundo subterrâneo e noturno, de fantasias e de confusão entre sonho e realidade, onde a insanidade consiste nesse estado de espírito melancólico, caracterizado pela morbidez, pelo apego à idéia de morte, tédio, devaneios e excessos da imaginação. Sob esse signo da loucura são construídos os contos de *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo.

Esse estado de alma desejado e buscado pelo poeta ultra-romântico, adquire, no momento estético seguinte, a conotação de anomalia ou deformidade fisiológica. Dentro da visão naturalista, expressão de uma época de acelerado desenvolvimento científico, o louco, como o animal, “pertence antes à contranatureza, a uma negatividade que ameaça a ordem e

---

<sup>34</sup> FOUCAULT, *História da loucura na Idade Clássica*, p. 368.

<sup>35</sup> Idem, p. 318.

põe em perigo, por seu furor, a sabedoria positiva da natureza”. A loucura assume o papel de um “mecanismo patológico da natureza”, também aliado ao escândalo da animalidade<sup>36</sup>. Esta perspectiva determinista, e ao mesmo tempo ética, da loucura está registrada em *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, através da personagem Pombinha, cujas crises nervosas são relacionadas aos mecanismos fisiológicos do corpo feminino.

Entre as obras agrupadas no período realista, a de Machado de Assis contempla generosamente a loucura, tanto pela prodigalidade de personagens ensandecidas como por tratar diretamente do tema, em *O alienista*. Além de uma crítica à ciência positivista (“Nada tenho que ver com a ciência; mas se tantos homens em quem supomos juízo são reclusos por dementes, quem nos afirma que o alienado não é o alienista?”<sup>37</sup>), que tranca no hospício o médico enquanto os loucos são soltos na rua, esse conto discute as fronteiras entre normalidade e insanidade, quando a personagem Dr. Simão Bacamarte sugere mesmo que o equilíbrio perfeito e absoluto das faculdades é uma hipótese patológica (“se devia admitir como exemplar o desequilíbrio das faculdades, e como hipóteses patológicas todos aqueles casos em que o equilíbrio fosse ininterrupto”<sup>38</sup>). Nos romances, o escritor revela a loucura como fruto da própria condição humana, produto de uma queda (a obsessão provocada pelo ciúme e a crise de identidade do narrador, em *Dom Casmurro*) e como forma de poder, conquistado pela fantasia e pelas imagens delirantes que rompem as dimensões espaço-temporais do real, instaurando uma nova realidade. Nela a personagem tanto pode se transmutar em objeto, animal e outros seres, viajando através dos séculos (*Memórias póstumas de Brás Cubas*), quanto o filósofo decaído adquire, na hora da morte, o poder de coroar-se imperador, com ouro e brilhan-tes (*Quincas Borba*).

---

<sup>36</sup> Idem, pp. 149-62.

<sup>37</sup> MACHADO DE ASSIS, *O alienista*, p. 40.

<sup>38</sup> Idem, p. 64.

Mais adiante, na estética simbolista, visceral reação ao positivismo e cientificismo nascidos com a Revolução Industrial, a loucura enche-se de glamour e, tornando-se sinônimo de um espaço místico/metafísico acolhedor e seguro, protege o homem da civilização corrupta e mesquinha. O rótulo de “anormal”, liberando o inconsciente do indivíduo, permite agir desregradamente, experimentando toda forma de conhecimento não-lógico. Uma das linhas de força do Simbolismo, a loucura acena com um estado onde sabedoria e iluminação espiritual permitem ao ser as mais excelsas visões. Em meio a esses transes místicos é que se vai encontrar a personagem Fileto Seixas, autêntico herói simbolista do romance *No hospício*, de José Francisco da Rocha Pombo. Mais que uma positividade, a loucura é a possibilidade de transcendência das limitações materiais.

Na segunda metade do século XIX, a literatura brasileira vê-se diante da linguagem caótica e aparentemente sem sentido da escrita literária do dramaturgo José Joaquim de Campos Leão, que criou para si o apelido de Qorpo-Santo. Ele inicia a publicação de seus textos a partir de sua interdição pela Justiça como insano, em 1868, e após ter que abandonar sua vida civil. Segundo suas próprias anotações, sua doença nunca pôde ser diagnosticada objetivamente pelos médicos da época. Por várias vezes se defende, publicando em jornais textos nos quais reclama da grande injustiça que lhe fora feita, ficando proibido de administrar seus negócios e viver junto à família. Mas nada disso impediu que, com sua criatividade e originalidade, fosse tão moderno em sua época e fundasse, através do “absurdo”, um novo teatro<sup>39</sup>.

No período pré-modernista, a loucura, como mazela social, aparece tematizada por Lima Barreto no romance de memórias *Cemitério dos vivos*. De forma autobiográfica, relata situações de humilhação e miséria reinantes em um manicômio, no Rio de Janeiro, onde estivera internado após crises profundas de depressão e delírios alcoólicos.

---

<sup>39</sup> PEREIRA DA SILVA, *Qorpo-Santo: universo do absurdo*, passim.

A partir do início deste século, a loucura, como manifestação do irracional e rejeição à excessiva racionalidade que controla a criação artística até então, aparece, principalmente, via linguagem das vanguardas e dos modernistas, quando a subjetividade invade a narrativa literária. O inconsciente se revela ainda mais na poesia modernista, em que a anarquia, o caos e a desordem passam a ser normas que devem ser seguidas e mesmo a idéia de poesia subverte-se totalmente. Assim, algumas construções da linguagem poética parecem não fazer a menor lógica, se lidas pelo leitor comum e deslocadas dos contextos onde foram produzidas.

O estigma cria para o louco um espaço de indiferença, liberando-o assim para se manifestar criticamente sobre o que quer que seja. Mas sua palavra e ação acabam por nada criticar, pois se anulam no vazio da própria loucura. Portadora de uma extrema ambigüidade, ao mesmo tempo em que afasta, ela também atrai. Essa feição imprecisa é mostrada no conto “A doida”, de Carlos Drummond de Andrade. Desta vez é a criança inocente que, vencendo sua curiosidade, ainda maior que o medo, desvenda o mistério que para os adultos da cidade reduzia-se à sentença de que “toda cidade tem seus doidos; quase que toda família os tem (...) E doido é quem Deus quis que ficasse doido... Respeitemos sua vontade. Não há remédio para a loucura; nunca nenhum doido se curou, que a cidade soubesse, e a cidade sabe bastante, ao passo que livros mentem”<sup>40</sup>. O que se revela por trás do estigma e do segredo da loucura é a solidão, o desamparo e a inocência e, em si próprio, o garoto descobre a razão e a solidariedade.

A loucura, como punição, também pode ser um preço a ser pago pela libertação da mulher de um universo familiar opressor ou, do ângulo da subjetividade, um espaço de proteção e refúgio em um mundo mágico (“Ali ela construiu uma dimensão em que só cabiam seus interventores invisíveis”<sup>41</sup>). Solução para um drama existencial e familiar, em *As parceiras*, de Lya Luft, ela sinaliza também como consequência da reflexão e da tomada de consciência do ser ante o absurdo da existência em uma sociedade cujas normas anulam o indivíduo. Não

---

<sup>40</sup> ANDRADE, “A doida”, p. 26.

<sup>41</sup> LUFT, *As parceiras*, p. 14.



tendo como deter o processo de envelhecimento, apesar das cirurgias plásticas que só corrigem o exterior, a avó, de *O ponto cego*, outro romance de Luft, encontra na loucura uma forma de alhear-se à angústia da inexorável passagem do tempo (“Era bonita e perfumada e usava muitas jóias. Mas uma força dentro dela a corroía, e não conseguiu escapar até enveredar pela sua loucura – onde se salvou. Pois lá tudo pode ser misturado e refeito sem limites nem explicações, ali não há hora nem lugar determinados”<sup>42</sup>). Nas obras dessa autora, a loucura exerce o papel de denúncia de um sistema social desgastado e em ruínas, quando não do desequilíbrio do universo racional.

É como um enigma e segredo de família que o pequeno João percebe a origem da loucura de Tio Zózimo, em *O risco do bordado*, de Autran Dourado. Sua existência, pura angústia, dor e tragédia, alterna fases de sanidade e de loucura. Ao furor das crises de loucura, seguem-se momentos de purificação, acompanhados de encantamento e iluminação.

Mais que atrair, a loucura pode contagiar, como no conto “Sorôco, sua mãe, sua filha”, de Guimarães Rosa, que mostra o homem puro do interior compartilhando com o semelhante a sua dor e frustração, absorvendo profundamente os sentimentos do outro. A partida da mãe e filha do protagonista não leva embora sua humana loucura. Antes, deixa encantada a cidade que toda entoava aquela cantilena do desatino, repetida pelas loucas.

Se ao mundo contemporâneo a loucura se apresenta como o grau máximo da alienação, as obras literárias plasam esse estado mental como um componente da própria ordem familiar e social, que pretere o ser humano em prol de valores econômicos, prestigiando o consumismo, a posse de bens materiais e a exibição de um status financeiro privilegiado como fins absolutos e moral social. Comprometendo-se além da temática, muitas obras têm propiciado a reflexão sobre o tema, após a literatura ter aberto suas comportas para a livre manifestação da loucura sob todas as formas, inclusive através do “ensandecimento” do narrador ou da

---

<sup>42</sup> Idem, *O ponto cego*, p. 48.

personagem, quando não da própria estrutura textual. Isso se dá em *Teatro*, de Bernardo Carvalho, em que a história sugere a ordem social como um jogo montado a partir de muitos enunciados que não se concatenam com nexos e lógica, construindo uma rede de textos que dão uma dimensão do confinamento do homem nos papéis que representa. O entrelaçamento desses textos transmite a idéia de que a loucura, que emerge do caos da linguagem, é um componente da própria ordem social, de onde a ordem literária intui sua matéria. A chave do texto está nele próprio:

Porque só invertendo tudo é que você pode ter alguma chance, por menor que seja, de compreender o porquê. Só a lógica do ilógico pode trazer algum entendimento, alguma visão onde tudo se tornou cegueira, eu disse, fazer você enxergar, por trás da cortina de sentido, um outro sentido que possa dar conta da compreensão do mundo, já que este não funciona, eu insisti com a psiquiatra, mas já não valia a pena nenhuma explicação.<sup>43</sup>

Absorvendo a instabilidade e a desordem de um tempo em que já não há mais verdades absolutas nem valores imóveis, a literatura, decidida a provocar a perplexidade do leitor, assume como peças de seu jogo o narrador incoerente e a inverossimilhança da história. Em *O fosso de Babel*, de Jacynto Lins Brandão, a crise do enredo, a de identidade do protagonista e das condições intrínsecas da narrativa partem do desequilíbrio do próprio homem e do mundo da razão. O sonho e a realidade se confundem, construindo uma gama de possibilidades onde o narrador, que ironicamente se assume como o autor, prescinde do leitor crédulo, disposto a manter o pacto ficcional. Nesse universo, em que o indivíduo se encontra perdido em sua existência multifacetada, a arcaica figura e a chancela de Professor de Grego só podem ter sentido como codinome de chefe de uma quadrilha de criminosos.

É como parâmetro para a razão que a loucura se apresenta em *Extraindo a pedra da loucura*, de Valter Goes. Com a morte de seu louco, a cidade enlouquece e a insanidade se generaliza: “demonstrou ao amigo Procurador a importância do louco para o estabelecimento

---

<sup>43</sup> CARVALHO, *Teatro*, p. 46.

da ordem (...) Porque sem loucura não há parâmetro, sem parâmetro não há ordem e sem ordem não há governo. O absurdo se solta da coleira e todo mundo acaba ficando doido”<sup>44</sup>. Em *Movimento contínuo*, do mesmo autor, o inusitado narrador, alma da estátua de bronze do artista plástico louco Arthur Bispo do Rosário, conta, em *flashback*, posicionado em seu pedestal na praça, toda a dor, a indiferença e a solidão vividas nos seus anos de internamento e permeadas pela obsessão por construir, a mando de Deus, uma obra grandiosa.

Além dessas obras, muitos outros romances, contos, poemas e peças da dramaturgia compõem um significativo conjunto da produção literária brasileira que contempla a questão da loucura sob diversos ângulos e matizes. Se na literatura a atenção à loucura tem sido concedida de forma privilegiada, dada sua recorrência nas obras e o modo como é entendida e representada, a realidade social do louco no Brasil, ainda na atualidade, não corresponde a essa acolhida positiva. Ao contrário, o tratamento disponibilizado por parte do Estado e pela sociedade a essa população, estigmatizada como perigosa e incapaz, está ainda muito distante de uma atenção humana que possibilite ao louco sua emancipação individual e social e a libertação dos aprisionamentos que há muitos séculos lhe têm reservado o espaço da indiferença e da segregação, quando não dos maus tratos e martírios. Em que pese todos os discursos de igualdade e liberdade dos tempos pós-modernos, as práticas sociais destoam radicalmente das posturas teóricas que elegem como soberana a liberdade de pensamento e ação, porém anula sua expressão. O louco ainda aparece como uma feição estranha nos horizontes sociais, um desvio de todos os paradigmas de uma sociedade homogeneizada que neutraliza as diferenças humanas.

Ao preferir a palavra francesa *aliené* em lugar da inglesa *insane*, provavelmente Tuke<sup>45</sup> pressentia nela uma medida mais próxima da condição social que o louco já teria desde o século XIX. O que está alienado e o que se aliena no louco não é tão somente a razão. Des-

---

<sup>44</sup> GOES, *Extraíndo a pedra da loucura*, p. 6.

<sup>45</sup> FOUCAULT, *História da loucura na Idade Clássica.*, p. 469.

de a entrada no hospício, compondo um processo que Erving Goffman define como a “mortificação do eu”<sup>46</sup>, a pessoa perde o domínio de sua identidade, da liberdade, do direito de ir e vir, da linguagem e da possibilidade de um retorno ao pensamento organizado nos termos da razão. Na vida errante nas ruas das cidades ou no seio de suas famílias, pelo rótulo silencia-se sua voz e anula-se sua linguagem e espaço de ação. A conquista dos direitos paulatinamente seqüestrados no decorrer dos séculos passa obrigatoriamente pela luta antimanicomial que se iniciou no mundo a partir da década de 1970 e no Brasil tem efetivamente se construído, ainda que de forma lenta, desde 1987, a partir da 1ª Conferência Nacional de Saúde Mental. Com o envolvimento de representantes da comunidade médica, da classe política e da sociedade civil, esse movimento busca uma radical transformação, e mesmo a extinção, das instituições que, encarregadas de cuidar da saúde mental, acabam por cronificar os transtornos mentais e imputar às pessoas uma situação de sofrimento e martírio, em nada contribuindo para seu bem estar e sua reintegração social. A busca da humanização das relações no campo psiquiátrico e de novas formas de abordagem da questão insere-se em uma luta mais abrangente pela construção da cidadania, o que exigirá da sociedade e do Estado primeiramente a desconstrução de seus manicômios mentais<sup>47</sup>. É preciso entender que nessa ação política “mais do que uma analogia precisa, há uma lógica precisa que une a luta de qualquer pessoa contra a alienação, pela expressão absoluta da liberdade e autonomia, à luta de todo o grupo, nação ou classe de oprimidos”<sup>48</sup>.

No Brasil, essa minoria social deixa de ser insignificante na medida em que todo o sistema, a sociedade e principalmente os “beneficiários” da rede de atendimento da saúde pública pagam, em todos os sentidos, um preço muito alto pela cronificação dos problemas nessa área e pela ineficiência do sistema em resolvê-los. Se a atenção se dirige apenas para os

---

<sup>46</sup> GOFFMAN, *Manicômios, prisões e conventos*, pp. 24-49.

<sup>47</sup> COMISSÃO DE RELATORIA DA II CONFERÊNCIA NACIONAL DE SAÚDE MENTAL, *Relatório final da 2ª Conferência Nacional de Saúde Mental*, p. 16.

<sup>48</sup> COOPER, *A linguagem da loucura*, p. 42.

casos em que os indivíduos são hospitalizados e recebem assistência institucional como doentes mentais, depara-se com um quadro de 424.201 internações somente no ano de 1999. Estima-se que cerca de 20% da população brasileira seja acometida de “transtornos mentais”, aí considerados desde a esquizofrenia, com maior índice de internações, até aqueles provenientes do uso de álcool e drogas.

No âmbito das cifras e percentuais, a voz altissonante da loucura permite situá-la como a quarta maior causa de gastos na rede hospitalar que recebe recursos financeiros do SUS – Sistema Único de Saúde –, ou seja, quase 10% da verba destinada à saúde no País, o que representou apenas no ano de 1999 o total de R\$ 467.774.870,00<sup>49</sup>. Todo esse montante, se investido em geração de riqueza humana, através da educação, cultura, lazer e esporte, aplacaria grande parte das mazelas sociais que acabam por gerar os “transtornos mentais”. Mais do que a essa população internada, que não dispõe de condições que lhe favoreça lutar por seus interesses, toda essa milionária soma de dinheiro tem beneficiado aos empresários dos hospitais particulares. Estes detêm 47.730 dos leitos psiquiátricos contra os 13.663 da rede pública, o que se torna determinante para a inviabilidade de uma solução, em curto prazo, que não passe pela internação<sup>50</sup>. Nada interessados em reverter esse quadro, os donos de hospitais particulares mostram-se firmemente dispostos a manter a situação atual ou até mesmo a expandi-la, já que, segundo sua visão, há seguramente uma constante demanda para fomentar essa que se tornou uma verdadeira indústria da loucura<sup>51</sup>. E é assim que o internamento desde sua criação, no século XVIII, até os dias atuais, “com toda ingenuidade, transforma-

---

<sup>49</sup> DATASUS: TABNET/ Rede hospitalar do SUS, p. 1.

<sup>50</sup> Desde 1989, tramita no Congresso Nacional o Projeto de Lei nº. 3657, de autoria do deputado Paulo Delgado, que dispõe sobre a extinção progressiva dos manicômios e sua substituição por outros recursos assistenciais, regulamentando também a internação psiquiátrica compulsória. Esse projeto sofreu alterações com o Substitutivo do Senado, em 1991, e teve sua redação final com o Parecer nº. 43, de 1999, mas até o momento não foi aprovado.

<sup>51</sup> BRENER e COSTA, "Brasil, mostra tua loucura", p. 11.

se naquilo que já era obscuramente: controle moral para os internos, lucro econômico para os outros”<sup>52</sup>.

---

<sup>52</sup> FOUCAULT, op. cit., p. 427

I – INTERIORES

## CASAS: RECOLHIMENTO E SOLIDÃO

*A doida habitava um chalé no centro do jardim maltratado (...) 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.*

Carlos Drummond de Andrade

Em razão de sua natureza de espaço fechado, a casa se liga imediatamente ao domínio da subjetividade e à idéia de aconchego e intimidade. É o mundo próprio do ser, onde ele é restituído à sua tranqüilidade primitiva, à sua estabilidade interior, um lugar de pouso e repouso para o corpo e para a alma – onde o homem se resguarda das inquietações do mundo. A proteção física, encerrada em seus valores de abrigo, intensifica-se com as manifestações de afeto e segurança inerentes às relações familiares ali estabelecidas. Quando se trata da ligação entre a casa e a loucura, deve-se considerar o aspecto espacial em si, mas também o temporal – que pode indicar, na historicidade do fenômeno, as condições em que o problema deixou de ser da esfera pública e passou para o círculo privado.

A importância da casa, espaço natural e legítimo da ordem familiar, como “a instância imediata que efetua a divisão entre razão e loucura”<sup>1</sup> justifica-se, porque nela o indivíduo manifesta suas idiossincrasias e, confrontando-se com o seu semelhante no modo de pensar e se comportar, é reconhecido, através da diferença, como o Outro, em quem essa diferença indica o 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

---

<sup>1</sup> FOUCAULT, *História da loucura na Idade Clássica*, p. 443.



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”<sup>2</sup>.

Segundo Foucault, esse papel judiciário do cidadão passou a ter uma importância decisiva a partir do liberalismo econômico e do aparecimento do estado burguês no fim do século XVIII, com a criação, em 1790, dos “tribunais de família”, instituição que julgava e condenava a desordem na estrutura familiar. Antes disso, a loucura – confundida com a pobreza e assim vista como um caminho natural para a santificação na Idade Média – havia passado, na era clássica, à consciência moral de erro, ilusão, escândalo, passíveis de punição no mundo correcional do internamento.

Com o fim do internamento no antigo Hospital Geral, instituição onde era recebido todo o conjunto dos marginalizados socialmente, os loucos ficaram entregues às suas famílias nas casas, onde sua liberdade representava perigo para a sociedade e para o cidadão. Para salvaguardá-los, cria-se o asilo ou sanatório, local onde continua a responsabilidade social da família pelo seu louco. No asilo, a família que falta – porque é vista como lugar natural de cura, meio ainda não corrompido pelos vícios da vida em sociedade – é substituída por “um cenário fictício através de signos e atitudes” e “reconstitui de maneira artificial ao redor da loucura uma falsa família, paródia institucional mas situação psicológica real”<sup>3</sup>.

Nessa família simbólica, talhada à maneira da família burguesa, o médico, desempenhando o papel da Autoridade, da Ordem, do Juiz, representa o pai, enquanto a religião congrega os “irmãos” no trabalho moral de restauração das virtudes e das regras sociais. Mas, no século XIX, os problemas entre o indivíduo e a família passam inteiramente para o domínio privado e “foi assim tornando-se a forma maior da sensibilidade ao desatino, que a famí-

---

<sup>2</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>3</sup> Idem, *ibidem*.

lia, um dia, [constituiu-se] no *topos* dos conflitos onde nascem as diversas formas de loucura”<sup>4</sup>.

Voltando aos valores da casa, deve-se considerar, segundo Gaston Bachelard<sup>5</sup>, que os espaços se constroem dialeticamente: a casa, que representa recolhimento, conforto, tranquilidade e segurança, é também a precariedade e a fragilidade do ser. Essa fragilidade Espártaco M., narrador-personagem de *Armadilha para Lamartine*, só pode assumir no diário quando reconhece, por exemplo, que não convive com os amigos que visitam o filho, Lamartine, e até mesmo os evita, justificando que “esse é o meu feitio, que não sou homem de conversas, que vivo o mais possível dentro de mim mesmo” (*AL*, 34)<sup>6</sup>. Tal ambivalência verifica-se também nos sentimentos contraditórios que a casa paterna desperta em Lamartine, como se verá mais adiante.

O momento de iniciar sua emancipação requer o abandono da casa, libertando-se da convivência diária com a família e do sufocamento pelos excessos de controle, cuidados e carinhos dos pais. Esse rompimento angustia o pai por sentir que “a casa não lhe fala ao coração [de Lamartine]. É um símbolo negativo. Qualquer coisa que ele evita, de que ele foge, como se fosse uma vergonha, ou pelo menos, uma fraqueza” (*AL*, 33). A mágoa ainda é maior porque, para Espártaco, a sua casa deve ser também a do filho, onde este jamais poderia se sentir um estranho. No entanto, o lugar já não pode oferecer a Lamartine a liberdade e a independência de que necessita. Permeada pela ambigüidade, a vida em família o envolve, ao mesmo tempo em que ele precisa desvencilhar-se de seu domínio, como

a criança [que] tem necessidade de proteção, de amor, de afeição para resistir ao meio que o cerca e ameaça. Ela experimenta, portanto, desde a mais tenra idade, a ambigüidade das relações de poder: ela se choca sem cessar, na sua conquista do ambiente, contra a vontade de seus pais; mas esta lhe proporciona a segurança de que necessita. A atitude disso resultante é um misto de revolta resmungada e submissão aceita, pois expressa humilhação e alívio: é

---

<sup>4</sup> Idem, p. 92.

<sup>5</sup> BACHELARD, *A poética do espaço*, pp. 21-77.

<sup>6</sup> A sigla *AL* será utilizada no decorrer deste trabalho para se fazer referência à obra *Armadilha para Lamartine*.

nesse sentido que Pierre Legendre fala do amor ao censor, que lhe parece caracterizar nossa sociedade<sup>7</sup>.

Esse jogo, ainda que não seja o único a constituir a origem do poder entre os homens, subrepticamente se infiltra na base das relações sociais e contribui para criar no indivíduo, desde a infância, uma subordinação aparentemente natural, uma sujeição ao pensamento alheio, uma consentida menoridade.

Tamanha docilidade não se percebe no jovem Mayer Guinzburg, protagonista de *O exército de um homem só*, que, desde a adolescência, se compraz em agir de acordo com suas convicções mais íntimas, ainda que seja preciso se insurgir contra a sua tradição familiar e religiosa. Nessa narrativa, que será analisada de agora em diante, o tempo cronológico corresponde, à maneira de uma biografia, ao período de vida de Mayer, desde sua chegada da Rússia ao Brasil em 1916, juntamente com a família, até sua morte em 1970. Em uma sucessão de anos e fatos, o narrador focaliza Mayer nas diversas casas que habita. Mas nesses diferentes interiores em que Mayer se encontra, seja a casa paterna, a de sua mulher Léia com os filhos, ou mesmo o asilo do fim da vida, a adesão cega e obstinada às suas concepções políticas e sua intolerância em relação às idéias e sentimentos alheios torna impossível uma convivência comum.

Por sua natureza de personagem de espaços abertos e em constante trânsito, o espaço fechado da casa lhe é hostil, na medida em que nele se dão os embates com uma realidade adversa a seus anseios político-ideológicos, nos quais se resume toda sua existência. Não é apenas a casa paterna que suscita sua repulsa. No lar, com a mulher e os filhos, e na loja, sente a vida “achatada, branca, amarga” (*EHS*, 51)<sup>8</sup>, como a pílula que camufla sua depressão. Para se vincular aos espaços fechados e monótonos, como o porão escuro da loja de Leib Kirschblum, precisa imaginá-los destruídos e redimensioná-los ao seu mundo imaginário, através de

---

<sup>7</sup> CLAVAL, *Espaço e poder*, p. 13.

<sup>8</sup> Sempre que aparecerem as iniciais *EHS*, elas se referem à obra *O exército de um homem só*.

suas fantasias delirantes, materializadas nos “homenzinhos”, que lhe aparecem vez ou outra, na personificação dos insetos e dos animais domésticos e na transformação de elementos da realidade em projeções oníricas.

A casa é recinto propício à contemplação interior, às explorações psicológicas, às indagações existenciais. Para Mayer, que busca a transcendência do seu ser numa luta que sua loucura presume grandiosa, os espaços fechados, de modo geral, imobilizam-no, empenhado que vive na reconfiguração do espaço social. Mesmo assim, a loucura desse protagonista, visivelmente passivo e ocioso nos exteriores, leva-o a se imaginar numa intensa atividade de construção de um novo mundo, baseado na ideologia do socialismo marxista. Inadaptado aos espaços já estruturados, os interiores associam-se ao mundo corrompido, explorado e estático e, por isso mesmo, frustrante, precisando adequá-los pela imaginação “a uma alma que descobre o seu mundo, o mundo onde ela gostaria de viver, onde ela é digna de viver”<sup>9</sup>. Explorando o espaço aberto, Mayer busca o novo – nova sociedade, novo mundo, nova ordem social e política.

Não se acomodando nos lugares construídos por força de imposições sociais, sem os elos com suas crenças mais íntimas, a casa do pai não tem para ele a mesma significância que a de Espártaco tem para Lamartine. Mas nas duas obras, o lar paterno é o espaço em que se efetiva o enraizamento do homem às tradições e à reprodução de valores sociais, enquanto o movimento das personagens para renegá-lo sugere a constante renovação das gerações e dos modos de pensar o mundo e o homem, e nele a figura central do pai é “não somente o ser que alguém quer possuir ou ter, mas também que a pessoa quer vir a ser, e de quem quer ter o mesmo valor. E esse progresso passa pela via de supressão do pai *outro*, para o acesso ao pai *eu mesmo*”<sup>10</sup>. A partir desse conflito íntimo, a identificação com o pai passa a ser o problema essencial nas relações familiares, especialmente para Espártaco e o filho Lamartine. Mas não

---

<sup>9</sup> BACHELARD, *A poética do devaneio*, p. 15.

<sup>10</sup> CHEVALIER e GHEERBRANT, *Dicionário de símbolos*, p. 678.

deixa de sê-lo também para Mayer, que, na convivência com seus filhos Jorge e Raquel, repete os mesmos comportamentos estereotipados que rejeitara em seu pai.

Para Mayer, a casa paterna não corresponde à sua busca natural de aconchego e repouso, privilegiando-se nela as cobranças e exigências dos pais, sem atenção à maneira de ser do filho. Tal qual ocorre com Lamartine, esse espaço, diante de seu desejo de autonomia e de liberdade, torna-se opressivo devido à rigorosa vigilância dos movimentos e mesmo de seu pensamento por parte dos pais. Atendendo a determinações psicológicas e sócio-culturais, os pais se obrigam a controlar todas as instâncias da vida dos filhos, num momento em que Lamartine e Mayer estão empenhados em se descolar da influência paterna e construir uma identidade diferenciada. No entanto vêm-se incessantemente cobrados a assumir atitudes e posicionamentos maduros quanto a compromissos com a religião, o estudo e o trabalho. Não hesitam, então, em buscar a casa onde, mantida a autonomia, ficariam bem consigo próprios, sem tantas exigências tão imediatas, pois necessitam de uma instância onde possam exercitar sua liberdade e na qual “o corpo dispõe de um abrigo fechado para poder estirar-se, dormir, fugir do barulho, dos olhares, da presença de outras pessoas, garantir suas funções e seu entretenimento mais íntimo”<sup>11</sup>. Mas, assim como a república para Lamartine, a passageira e malograda experiência do convívio com os amigos no sítio fracassa devido às dificuldades de se conciliar as diferenças: por causa de sua condição homossexual, o amigo Marc Friedmann julga inadmissível o exercício da sexualidade de Mayer e Léia no local. Mas essa é apenas uma primeira desculpa para que abandonem o sítio.

De volta a casa, Mayer novamente se vê às voltas com os excessos de preocupação materna. Figura extremamente zelosa com a educação, mas primeiro com a alimentação do filho, a mãe trava verdadeiras batalhas para obter os melhores alimentos e prepará-los da melhor forma, empenhando-se, a seguir, em forçar Mayer a ingeri-los, o que ele sempre rejei-

---

<sup>11</sup> CERTEAU, *A invenção do cotidiano*, vol. 1, p. 205.

ta. A 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 prega 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 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).

A casa é a primeira instância onde começam a ser exercidas as funções de controle e punição do cidadão que escapa à normalização e às expectativas sociais, e o poder paterno antecipa o papel do Estado e do próprio grupo social. O pai de Mayer, semelhantemente aos pais de Lamartine que “dormem sobressaltados, com os ouvidos postos no quarto vizinho” (*AL*, 280), 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 de redirecionar o pensamento do filho, não mede esforços para endireitá-lo para o caminho da ordem e da razão. Mas Mayer percebe que ele não faz parte do mundo de sua família e daquela comunidade e não compartilha daquele discurso da Verdade, da Tradição, da Família, para os quais se dá como falido.

Tanto para Mayer quanto para o irmão Avram, os pais estabelecem a priori um papel na sociedade. 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, 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 – sempre desprezou seus sobrinhos). Mas Mayer Guinzburg... “O que é meu é teu e o que é teu é meu.” Um excêntrico (*EHS*, 25).

Por 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. Incapaz de aceitar os valores tradicionais, Mayer desvia-se do caminho da ordem e da razão, como Lamartine na outra obra busca se desvencilhar do espaço preconcebido de filho na família burguesa e expressar o infalível através da loucura.

Sem as condições psicológicas para se impor ativamente no mundo, as duas personagens refugiam-se na loucura, em um outro mundo para além da realidade cotidiana, um mundo fictício feliz no qual se locomovem sem constrangimentos e, nesse mundo fantástico e prazeroso, suplantando suas vidas estéreis, elas podem ser tão grandiosas quanto suas aspirações. Pela transposição do espaço real concreto em espaço ideal, cada qual cria, a seu modo, uma instância particular de manifestação de suas singularidades 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.

Onde quer que o ser habite, há sempre nele um sonho de casa. Pode-se pensar no mundo como a casa de Mayer, ansioso por transcendê-lo, modificando-o e adequando-o a seus ideais de justiça e fraternidade. Mas a casa interior, com seus valores de abrigo, vive em sua imaginação, como resultado da luta do homem por uma sociedade livre e justa, porque “a idéia de casa não configura apenas o lugar físico do *morar*, idéia fixada a partir da morada das

grandes famílias iniciais” das diversas civilizações<sup>12</sup>. No contexto feudal, os conceitos de “berço” e “teto”, ou “ter eira” e “ter beira”, vinculavam-se à “imagem do sangue e também à noção de origem”<sup>13</sup>. Fora dessas marcas da nobreza estavam os excluídos, chamados plebeus ou não-patícios. Nas épocas aristocráticas sempre se desconfiou do homem errante pois não tendo pouso, não possuindo um espaço definido, “só pode ser um marginal, a não ser que seja um santo”<sup>14</sup>. Ou um louco, como no caso de Mayer, 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.

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 convivência com sentimentos opostos leva o jovem Mayer a se agregar ao território familiar de forma também ambígua: nem o abandona totalmente, nem se integra a ele por completo. Assim também age Lamartine, quando deixa a casa do pai mas retorna com frequência, sempre que necessita de uma alimentação regular, de repouso e de sossego para fazer suas leituras e trabalhos intelectuais. Inserido nesse espaço confortável mas querendo, ao mesmo tempo, escapar a ele, Mayer começa a reinventar pela imaginação novos discursos e novas práticas sociais. 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, é quentinho” (*EHS*, 34).

---

<sup>12</sup> SALDANHA, *O jardim e a praça*, p. 28.

<sup>13</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>14</sup> Idem, *ibidem*.



Se há, de um lado, o afastamento físico da casa do pai, há, por outro lado, um intenso desejo de manter-se subordinado a ela, não se descolando inteiramente de sua proteção econômica e emocional; fato que se observa também em *Armadilha para Lamartine*. 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 dão-se as primeiras fugas da realidade e intensifica-se a necessidade de duplicação de sua personalidade, para adaptar-se ao mundo e continuar sobrevivendo nele. 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”<sup>15</sup>. Essas primeiras fugas da realidade, aparentemente inocentes, vão se tornando habituais até se constituírem em uma vida paralela à vida concreta da personagem, uma ficção que se superpõe à ficção romanesca.

A experiência contraditória de isolamento e de integração, em que o indivíduo acompanha entusiasticamente os acontecimentos históricos e políticos internacionais, mas coloca-se 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. A participação passiva, de longe ou nos subterrâneos, o faz sentir-se “num poro da sociedade, numa minúscula cavidade onde o sol jamais penetrava (...) semi-asfíxiado, falando baixinho, e só com insetos e pequenos animais” (*EHS*, 59).

Tal qual Espártaco M., que se isola em sua varandola-gabinete, ou Lamartine em seu quarto, mas muito bem informados sobre os acontecimentos mundiais, Mayer funde-se em sua cabana, mergulhando num mundo onde o ser pode ser grande por ser único. Então ele se apropria da fantasia pois “a imaginação trabalha nesse sentido quando o ser encontrou o

---

<sup>15</sup> KRISTEVA, *O texto do romance*, p. 202.

menor abrigo: veremos a imaginação construir paredes com sombras impalpáveis, reconfortar-se com ilusões de proteção” porque “todos os abrigos, todos os refúgios, todos os aposentos têm valores de onirismo consoante”<sup>16</sup>. No quintal da casa, onde Mayer inicia uma horta e conversa com os bichos, 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.

Na juventude, a mulher Léia compartilha com Mayer de 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, reconhecendo os ideais do marido como sonhos juvenis, assume com desembaraço o trabalho da loja e da casa. Nessas duas esferas, a abnegada Léia circula livremente, dita as normas e comanda a vida. Mayer não encontra na alienada vida doméstica sua realização pessoal, entregando-se aos devaneios, às fantasias, à construção imaginária do novo mundo. Os acontecimentos monótonos e previsíveis o entediam e o tempo passa lentamente, fazendo-o sentir que “sua voz soava distante, porque suas orelhas estavam imersas na água, enquanto a boca falava na superfície” (EHS, 48).

Também em um espaço fechado e anexo à moradia do casal Mayer-Léia, situa-se o armarinho de miudezas “A preferida”, do qual Mayer é, a princípio, empregado e depois proprietário. Nesse porão escuro e opressivo, 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

---

<sup>16</sup> BACHELARD, *A poética do espaço*, p. 22.

nova sociedade, e passam a receber 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).

O espaço de modorra da loja transforma-se pela imaginação do protagonista em espaço de vida, luta e felicidade e nessa ação simbólica de reforma de seu mundo próximo, acredita poder reformar a sociedade. A loucura nasce da incompatibilidade de Mayer com a realidade à sua volta, sendo a forma encontrada para acomodação de suas insatisfações ideológicas. 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 ausente, mas à sua ausência como presença, ao duplo neutro do objeto em que a pertença ao mundo se dissipou<sup>17</sup>.

Não se enquadrando nos planos da mulher, nem agindo de acordo com as exigências sociais, negligencia o papel de chefe e provedor da família e, mais uma vez, vai em busca de seu sonho. Confiante em seus desígnios de construtor de um novo mundo, que a ilusão da loucura ainda alimenta, não hesita em abandonar, mesmo de forma dolorosa, a família e retornar ao sítio do Beco do Salso. Não apenas a casa do sítio ocupa um lugar no seu universo oní-

---

<sup>17</sup> BLANCHOT, *O espaço literário*, p. 265.

rico, mas o espaço exíguo de uma barraca é novamente utilizado por Mayer, pois, vivendo ao ar livre, essa barraca é seu refúgio absoluto do mundo e sua proteção nas noites solitárias: “sobre ele o céu estrelado; debaixo de seu corpo, a terra, antiga e misteriosa” (*EHS*, 62).

Em razão de sua loucura, os acontecimentos da vida privada tornam-se públicos e a interferência dos parentes, amigos e vizinhos se dá no sentido de fazer com que Mayer regressasse a casa. No bairro do Bom Fim, ele se torna o centro de interesse das conversas, que giram em torno de suas excentricidades e do sofrimento da mulher e dos filhos abandonados, lutando sozinhos pela sobrevivência. A casa, que sempre foi para ele um campo de batalha emocional, agora se tornou fisicamente inimiga: em seu retorno, sua mulher o persegue e o agride em cada cômodo com um utensílio doméstico diferente.

As cobranças familiares e sociais trazem o Capitão Birobidjan, duplicação da personalidade de Mayer Guinzburg, à lucidez da razão, exigindo-lhe a ocupação com uma atividade que proporcione bons rendimentos econômicos. Torna-se empresário, mas não consegue continuar unido à mulher e aos filhos, agora já crescidos. O prédio de apartamentos inacabados, que hospeda o empresário Mayer depois que ele abandona a família, revela o espírito empreendedor naquela fase de sua vida. Ali ele deveria acompanhar a evolução das obras, mas não encontra empecilho para continuar mantendo contato com os homenzinhos, figurinhas projetadas por sua mente delirante e que o acompanham por todo o percurso de vida.

A partir de sua ocupação na juventude junto com os amigos, Mayer elege a casa do sítio para sede de sua colônia socialista, onde a figura do Capitão Birobidjan reina livre e absoluta comandando o seu exército, ele só. As constantes idas e vindas à casa do sítio reproduzem o movimento natural do ser em relação à sua casa: sai dela para se estabelecer no meio social, mas sempre retorna ao seu mundo particular. Esses regressos reforçam sua importância como a casa íntima de Mayer, seu lugar legítimo de refúgio no mundo. Devido a seu valor de espaço superior na consciência da personagem, a casa do sítio situa-se “sobre uma suave elevação” (*EHS*, 28), em um largo descampado, em meio ao ar puro e cercada por altos arbustos.

O espaço agreste do local, rodeado por matas e nascentes, convida à ação, enquanto o aspecto abandonado e maltratado da casa é recuperado, sendo limpa e ordenada para sua nova e nobre função de sede da colônia socialista. Sua larga porta, suas muitas janelas e sua amplidão integram-na ao ambiente de liberdade da natureza e aos sonhos de liberdade da personagem. Nela Mayer tem onde ancorar suas fantasias. Por isso é anunciada como sua Nova Birobidjan, uma alusão à colônia russo-judaica na Sibéria Oriental para onde seu povo deveria imigrar antes de se decidir por sua vinda para o Brasil.

Na prática, sua experiência de viver coletivamente numa casa é sempre mal sucedida e, como não se apega à força das convenções sociais, a casa está sempre lhe dando mostras de sua precariedade: nela é atacado pelos vizinhos que quebram os vidros e matam seus animais; no desconforto do asilo deve dividir os espaços com outros idosos que, como ele, assistem impassíveis à passagem do tempo. Mas, ainda assim, esse lugar continuará sempre invocando um espaço de vida, trabalho e esperança, simbolizado pela terra e pelo alimento que ela gera. Tomando posse daquele espaço, pelo ato simbólico da fixação do mastro e da bandeira, sacraliza-o como lugar de concretização de seus sonhos de uma nova sociedade, que só podem se realizar numa dimensão imaginária.

Incrustada no tempo histórico, a casa modifica-se com o correr dos anos. Mas, mesmo com todas as discórdias familiares, Mayer não perde o vínculo com o lar paterno, porque “nossos habitats jamais desaparecem totalmente, nós os deixamos sem deixá-los, eles nos habitam, por sua vez, invisíveis e presentes, nas nossas memórias e nos nossos sonhos”<sup>18</sup>. Condensando memória e imaginação, a narrativa evoca as lembranças da casa de infância do protagonista, primeiro mundo da personagem no novo país, quando uma poética forma de morar ainda era possível na cidade: “em pequenas casinhas de madeira, de beirais recortados em formas caprichosas. À noite ouvíamos a água do Guaíba marulhar sob as janelas...Bons

---

<sup>18</sup> CERTEAU, *A invenção do cotidiano*, vol. 1, p. 207

tempos aqueles” (EHS, 18). A cozinha, com seu clima aconchegante, fornece alimento para o corpo e para a alma, e “no centro desses sonhos, aparece muitas vezes (...) aquele “compartimento quente” onde a família se reúne, teatro de operação das “artes de fazer” e da mais necessária entre elas, “a arte de nutrir”<sup>19</sup>. Local de conforto e calor, com “a chaleira sobre a chapa do fogão, onde finalmente o fogo se ergue em boas labaredas” (EHS, 32), a cozinha é testemunha de uma época, início do século, quando a lenha ainda era usada como combustível na preparação do alimento.

Os tipos de materiais e de construções das casas modificam-se com a passagem do tempo e a narrativa, mesclando fatos da ficção com os da História, registra essas mudanças. As casinhas de madeira do bairro de imigrantes, em Porto Alegre, vão sendo substituídas pelos altos edifícios de apartamentos; o cenário perde sua originalidade, e o modo de vida nas cidades também se transforma, com a crescente industrialização do País. Numa dessas cidades já modernizadas, o Rio de Janeiro, capital do País à época, vai se encontrar a família de *Armadilha para Lamartine*, vivendo em um apartamento no alto do nono andar de um edifício no Bairro do Leme. Ao contrário do que se passa em *O exército de um homem só*, nesse romance as ações se desenvolvem quase integralmente no reduto de uma casa, com duração de outubro de 1954 a agosto de 1955, desde a saída de Lamartine da casa paterna para a república até o seu retorno, depois de passar pelo internamento no sanatório.

Em *Armadilha para Lamartine*, a casa, mais do que pano de fundo ou elemento estático da narrativa<sup>20</sup>, é um espaço extremamente valorizado, revelando-se uma “crosta protetora” para o morador. Apesar de seus valores primordiais de proteção e abrigo, ela se condiciona aos estados psicológicos do narrador, que se projetam nesse espaço e criam um ambiente antropomórfico. Na ânsia por controlar tudo à sua volta e mascarar uma profunda solidão, Espártaco subjuga até mesmo o espaço circundante e o faz falar através de um jogo espe-

---

<sup>19</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>20</sup> Cf. MOISÉS, *Guia prático de análise literária*, pp. 107-11.

cular entre o homem e sua morada. Assim é que, absorvendo os sentimentos do dono, a casa reage aos acontecimentos ou sofre passivamente o resultado de suas ações: é “invadida”, se a privacidade de Espártaco está exposta às visitas inoportunas; “alegra-se”, quando a mulher recebe parentes para um jantar, ou “agasalha” mais um morador, no momento em que Lamartine volta da república.

Buscando nela proteção e solidez, Espártaco começa a construção da casa através da escrita, como supõe que possa ser a vida, e dos livros com que presenteia Emília antes do casamento: “Com estes livros lhe vai, hoje, a minha primeira contribuição para a “nossa” Casa (...) Ao reuni-los, no propósito já tantas vezes revelado, de iniciar a “sua biblioteca”, tive a grata sensação de começar a nossa vida comum” (AL, 58). O gosto pela literatura e pela arte de modo geral continua acompanhando a personagem pela vida afora e se denuncia pelo lugar privilegiado que os livros ocupam no apartamento – eles estão em duas salas e nas estantes da varandola-gabinete. O registro freqüente da compra de novas obras também revela essa inclinação literária, que acaba por ser uma ponte que une Espártaco a seu filho, e é a maneira através da qual Lamartine manifesta sua loucura perante o pai.

A narrativa do Diário parte dos fatos que estabelecem um marco divisório na vida de Espártaco: o passado feliz, quando tudo ocorria conforme sua determinação e gosto; e o presente, em que, a olhos vistos, todo o seu universo previsível, corriqueiro e feliz esboroa-se, com o abandono da casa pelo filho. Nesse momento, ele não vê perspectiva de recuperar a harmonia do universo familiar, mergulhado nos desacertos conjugais da filha Anita e do genro, no excesso de trabalho e cuidados da mulher Emília e, principalmente, nas mudanças de humor de Lamartine. Refletindo o interior daquele que nela habita, a casa “não se recompõe com facilidade” (AL,150), ante tanto desconforto de seu morador.

Espártaco encerra-se em sua angústia e na casa, onde o sofrimento se aprofunda e essa casa sólida e ordenada vai se mostrando amarga e inóspita: “De que adianta ficar em casa, se não tenho a tranquilidade necessária a qualquer descanso?” (AL, 54). Mas, dividido en-

tre o desassossego em casa e a agitação da rua, expõe sua certeza em relação à necessidade de isolamento e calma: “E o silêncio da casa foi absoluto. Todos os ruídos da rua chegam atenuados. (...) Mas eu já não consigo ter sossego fora de casa. ‘Right or wrong, my house’, dizia Spencer, da Inglaterra, right or wrong, my house, digo eu do meu lar, da minha casa, da Nossa Casa” (AL, 41).

Uma atmosfera mórbida paira na casa e emerge da voz do diário, nascida do cotidiano de Espártaco, povoado por pesadelos envolvendo o tema da morte, por uma crônica hipocondria, pelos abortos da filha, as crises hormonais e as prisões de ventre da mulher, além do registro freqüente de doenças e mortes de pessoas conhecidas, sugerindo um esgotamento de forças e da energia vital. A separação do filho e, principalmente, sua loucura fazem sucumbir a razão do pai, agora desnortado ante o desmoronamento de sua rigorosa racionalidade, levando-o a rever seu modelo de vida a partir do ângulo do problema do filho e sinalizando-lhe que “a razão, no ponto mesmo em que atinge o máximo de suas possibilidades, está infinitamente próxima da mais profunda loucura”<sup>21</sup>. Na insegurança manifestada em suas tentativas cegas de manutenção da estabilidade do ambiente, Espártaco se sente o centro da ordem familiar e o responsável por tudo o que ocorre à sua volta, indagando-se por que fracassou como pai, pois “na assistência moral e afetiva, (...) nunca passei um dia fora de casa, (...) nunca deixei de acompanhar, hora a hora, momento por momento, tudo o que acontecia, por mais insignificante que fosse, a qualquer dos meus filhos” (AL, 33-4).

A casa, que, para Espártaco, só deve ser um local de repouso, sem “os elementos de perturbação”, mostra-se como espaço vivo, movimentando-se, manifestando-se e reagindo aos acontecimentos. Com seus valores de aconchego, ela exerce seu poder de transformar o “friozinho abominável” da rua em “adorável” para quem nela se agasalha porque “o inverno evocado é um reforço da felicidade que existe em habitar, (...) aumenta o valor da habitação

---

<sup>21</sup> FOUCAULT, *História da loucura da Idade Clássica*, p. 35.



da casa”<sup>22</sup>. Um local de onde, no feriado prolongado, sai apenas para “arejar”, renovar as energias e retorna para catalogar seus livros “sem atropelo”, “calmamente”, “sem sofreguidão” – numa verdadeira obsessão por ordenar a vida – e sentir que “neste lugar próprio flutua como que um perfume secreto, que fala do tempo perdido, do tempo que jamais voltará, que fala também de um outro tempo que ainda virá”<sup>23</sup>. Um tempo que não deveria ser diferente dos de outrora porque qualquer fuga da rotina constitui para Espártaco um fator de perturbação, desordem, desequilíbrio. Por isso, a loucura de Lamartine incomoda “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”<sup>24</sup>, porque vem abalar o funcionamento da casa, “mundo prático, doméstico, apresentado sob a forma das coisas e dos objectos habituais, [que se] reconhece próximo, humano e bom”<sup>25</sup>, mergulhando o ambiente num profundo desconcerto, reflexo do interior dilacerado do morador: o pai sem vontade de trabalhar e dependente dos remédios calmantes e a mãe submersa no choro e nas leituras psiquiátricas.

Mas uma mudança no aspecto físico da casa, a pintura nova e a modificação nos detalhes da decoração por si só são encorajadores para dar ao morador uma nova aparência e um novo estímulo à vida, levando-o a fazer planos para toda a família: a renovação da casa como que sugerindo a renovação da vida. Se possível, até o espaço material deve ser trocado para refazer o interior perturbado do filho, quando ele voltar do sanatório. Cogita-se mesmo a troca de casa com o irmão Danton para mudar o ânimo da família.

Nesse momento, os elementos vindos do exterior, como as flores compradas por Espártaco e as visitas para a conversa e o jogo, penetram na casa para amenizar o ambiente e oferecer um lenitivo para o interior humano, também abalado. Em sua ânsia de equilíbrio, Espártaco considera que a casa deve ser o reflexo do homem e das relações que ali se travam,

---

<sup>22</sup> BACHELARD, *A poética do espaço*, p. 45.

<sup>23</sup> CERTEAU, *A invenção do cotidiano*, vol. 1, p. 204.

<sup>24</sup> LOTMAN, *A estrutura do texto artístico*, p. 371.

<sup>25</sup> Idem, *ibidem*.

devendo se estabelecer uma relação simétrica entre o estado psicológico dos moradores e o modo como os ambientes são arrumados. A manutenção da ordem e da rotina, imposta pela mãe mas tão odiosa para Lamartine e para a irmã Anita, faz parte do funcionamento da casa e para o pai torna a vida “deliciosa”. A organização do ambiente deve ser capaz também de ordenar o interior humano e, na casa do irmão Danton, inquieta-o o fato de um convívio tão conturbado num recinto tão arrumado e extremamente cuidado, o que deveria ser aproveitado para harmonizar as relações entre o casal, refletindo um equilíbrio das relações conjugais: “Às 7 e meia já encontramos a mesa posta e tudo em ordem. Faz pena ver um interior tão ‘arrumado’, com tudo tão direito, com todos os elementos para a felicidade, e em completo desaproveitamento!”(AL, 41).

A casa se corrompe e torna-se incômoda quando, podendo oferecer um ambiente propício ao repouso, o morador se vê obrigado a conviver nela com visitas indesejadas. Nessas ocasiões, ela se torna abominável e é preciso encontrar fora dela um lugar onde se possa fechar interiormente. Então Espártaco sai em busca do isolamento num outro espaço, seja uma biblioteca ou um local qualquer onde encontre uma diversão. Entretanto, na maioria das vezes, é dentro da própria casa que ele se esconde do mundo, enclausurando-se na varandola-gabinete.

A varandola-gabinete é, no lar e no mundo, o último reduto que Espártaco considera exclusivamente seu, para onde foi sendo impelido pelo desejo de uma estabilidade completa, incompatível com o ambiente vivo de uma casa habitada, onde os filhos, à medida que crescem, vão ocupando cada vez mais espaço com os amigos e namorados. Nesse esconderijo, resguardado dos olhares da empregada e das visitas, refugia-se da vida social e preserva-se em sua subjetividade, alheio ao mundo no qual se recusa a atuar efetivamente, esquecendo-se de que

o jardim fechado onde o corpo dissimula sua pena e suas alegrias não é uma “cidade proibida”. Se ele não quiser tornar-se sinônimo de uma terrível ordem de despejo, longe dos vi-

vos, o espaço privado deve abrir-se a fluxos de pessoas que entram e saem, ser o lugar de passagem de uma circulação contínua, onde se cruzam objetos, pessoas, palavras e idéias. Pois a vida também é mobilidade, impaciência por mudança, relação com um plural do outro<sup>26</sup>.

A personagem acomoda-se ao conforto que esse isolamento proporciona e se deixa confinar nesse espaço reduzido e limitador, mas no qual se aloja como em um ninho, que “é precário e entretanto desencadeia em nós o devaneio da segurança”<sup>27</sup>. Como o pássaro, Espártaco vai pacientemente construindo esse ninho, buscando seu bem-estar e protegendo-se de toda a hostilidade do mundo. Instintivamente, decide criar nele a sensação de maior aconchego e felicidade com a nova pintura e os retratos de seus familiares:

Aqui estou, às 6 horas, sentado na minha varandola-gabinete, mais limpa, mais alegre, depois de repintada. (...) E vim para cá, disposto a começar meu dia sem atropelo. Resolvo, comigo mesmo, inaugurar aqui, dentro do menor prazo possível, o retrato de Emília. Ela faz falta aqui, muito embora eu a saiba dormindo a poucos passos, no nosso quarto ao lado. Anita já está na mesa. Virá também o de Lamartine. Mas o dela é uma homenagem que se impõe (AL, 181).

Na varandola ele “faz do ninho o centro de um mundo”<sup>28</sup>, um ponto no ambiente nem sempre repousante da casa, por isso também um refúgio necessário quando não resiste e cai “em fraqueza” (AL, 36). Mas a precariedade desse espaço está em limitar o homem, tornando-o impotente para o mundo; insuficiência que é pressentida por seu dono ao deixar aberta a porta que liga a varandola, espaço último de sua intimidade, à sala, aposento no qual os seres vindos de fora integram-se à interioridade da casa. De sua saleta, Espártaco observa às escondidas a movimentação na casa, acompanhando as conversas que se travam entre os familiares e as visitas.

Nesse “ninho” até as tarefas árduas, próprias do agressivo espaço público, amenizam-se e podem se tornar prazerosas, como os processos que Espártaco traz para despachar

---

<sup>26</sup> CERTEAU, *A invenção do cotidiano*, vol. 1, p. 207.

<sup>27</sup> BACHELARD, *A poética do espaço*, p. 86.

<sup>28</sup> Idem, p. 87.

em casa. Mas sua ambição íntima vai mais longe. Ele não quer fazer de seu pequeno espaço apenas um ninho, onde não tenha que se expor intimamente aos outros. A varandola, centro de seu mundo físico e psicológico, está na imaginação de Espártaco como uma concha, em que deseja “que a parede que lhe protege o ser seja sólida, polida, fechada, como se sua carne sensível tivesse que tocar nas paredes de sua casa”<sup>29</sup>.

Na solidão existencial de sua concha psicológica, o bem-estar que a vida no ninho assegura tranqüiliza-o tanto, que lhe suscita o desejo de abandonar-se à paz do não-ser e fundir-se naquele espaço, o qual compara a seu túmulo e onde sente antecipadamente o frio de sua sepultura. Com a pretensão de cultivar um mundo só para si, levando consigo os entes queridos, representados nas fotografias à mesa, Espártaco vê-se morto no sonho e a “descer pela terra adentro, como se a sepultura fosse um poço” (*AL*, 242), onde se resguardaria cômoda e tranqüilamente de qualquer adversidade do mundo exterior.

Isolado em seu canto, Espártaco rejeita a vida e, contrariamente ao seu discurso de liberalidade nas idéias, na política e na religião, nega a si próprio a liberdade da qual o exercício rigoroso e incessante da razão o priva. A ordem, o equilíbrio, a regularidade da casa e da vida de seus moradores é controlada por seu dono, preocupado excessivamente com o monitoramento de mínimos detalhes, que vão desde o funcionamento intestinal da esposa, passando pela precisão no funcionamento dos relógios da casa ou a constante automedicação preventiva de suas insônias ou crises depressivas.

Essa obsessão contamina todos os moradores da casa, a ponto de a filha Anita pedir-lhe que escreva, durante sua ausência nas férias, boletins informando tudo o que os pais fizeram durante a sua ausência. Lamartine também manifesta esse impulso quando comunica, formalmente e por escrito, como em um relatório, o seu novo estado mental, descrevendo o momento em que perde sua referência no mundo e a noção de horizontes e dos limites entre o

---

<sup>29</sup> *Idem*, p. 104.

mar e o céu (*AL*, 188). A mulher, Emília, faz questão de atender a todos, cumprindo ordens do filho e adivinhando seus pensamentos, o que Espártaco associa à vontade de subordinar o mundo à sua pessoa.

Na adesão desmesurada que devota a si mesmo, aprisionando-se em suas ilusões e fraquezas, Espártaco demonstra uma conduta irregular, baseada em uma regularidade que ultrapassa aquilo que o próprio ser humano aceita como sendo o normal. E esse “apego a si próprio é o primeiro sinal da loucura, mas é porque o homem se apega a si próprio que ele aceita o erro como verdade, a mentira como sendo a realidade, a violência e a feiúra como sendo a beleza e a justiça”<sup>30</sup>. Essa loucura pressentida em sua normalidade hipertrofiada e no desencorajamento emocional para uma ação no mundo exterior contrastam com a lucidez da loucura que emerge no filho, sua sombra e reflexo, levando o psicanalista Hélio Pellegrino a encontrar na loucura da razão do pai a razão da loucura do filho<sup>31</sup>.

O crescimento físico e psicológico dos filhos desestabiliza os pais, ao perceberem que não mais conseguem mantê-los sob seu controle. Ou seja, toda sua lógica e rigor na vida não prevêm as mudanças decorrentes do implacável passar do tempo e a conseqüente necessidade de entregar aos filhos suas próprias decisões e destinos. Sem o domínio dos acontecimentos e das vontades dos filhos, o casal se desequilibra ante seu poder enfraquecido. Mas, numa última tentativa de reter a vida que se esvai, Espártaco ainda busca se salvar, através da salvação da casa, pois

na casa as contradições devem ser banidas, sob pena de causarem um intolerável mal-estar. Afinal de contas, a casa não admite contradições, se essas contradições não podem ser imediatamente postas em ordem: em hierarquia ou gradação. A equivalência entre sentimentos ou moralidades, comuns na rua, é perigosa em casa<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> FOUCAULT, *História da loucura da Idade Clássica*, p. 24.

<sup>31</sup> PELLEGRINO, “Armadilha para o leitor”, p. 300.

<sup>32</sup> DAMATTA, *A casa e a rua*, p. 47.

Ela deixa de ser apenas um lugar de tranqüilidade e passa a ser também um espaço de combate e luta, no qual cada indivíduo, para assegurar ou alterar seu espaço na configuração familiar, muitas vezes precisa impor seu poder e desejo ao do outro. O conflito que nasce das relações familiares passa a ser um princípio de sobrevivência revelando que “se a casa é um valor vivo (...), é preciso que todos os valores tremam” porque “um valor que não treme é um valor morto”<sup>33</sup>.

A separação de Lamartine deixa de ser uma contingência natural dentro das expectativas da vida familiar, cercado-se de dor e culpa. Assim, a desintegração da família e da casa se dá a partir da saída de Lamartine, pois Espártaco forma a imagem da família como um bloco que não pode divergir, ser remodelado e flexibilizado para atender às necessidades individuais. Dessa forma, a dispersão de um membro fragiliza o grupo familiar, que deve ser mantido unido a qualquer custo, já que a liberdade do filho não está em se separar dos pais, pois “a independência não está em deixá-los e fazê-los sofrer, mas em se afirmar com eles, ao lado deles” (AL, 92), como faz Anita, que se casa e continua vivendo sob o mesmo teto de sua família. Contudo Espártaco percebe que já não adianta manter a ordem apenas aparentemente, pois lhe escapa o que não pode controlar – a interioridade do outro.

Por se agregar ao pai num processo de parasitismo emocional, todos os movimentos de Lamartine em direção à independência registram-se no diário como mergulhados na dor, numa amargurada separação: a saída de casa, a experiência da loucura, a separação pelo credo religioso e as opiniões divergentes. Um misto de desejo de reter o pensamento e os movimentos do filho e a mágoa por não conseguir esse objetivo produzem no pai uma sensação de impotência. Assim, a loucura de Lamartine tem o poder de abalar a casa, tornando o ambiente triste e, mais que isso, instaurando o caos e a desordem na família.

---

<sup>33</sup> BACHELARD, *A poética do espaço*, p. 57.

A fragilidade do filho, representada pela negatividade que a casa lhe desperta, advém do apego desmesurado ao poder paternal, “desencorajador dos esforços de emancipação, exercendo uma influência que priva, limita, esteriliza, mantém na dependência”<sup>34</sup>. A transformação da casa em um reduto extremamente protetor e agradável para os filhos acaba por adiar o seu amadurecimento e sua independência. A loucura não impede que Lamartine reconheça na extravagância de cuidados um descontrole dos pais, que o leva a sair de casa. Por isso, irrita-se ao receber uma proposta da viagem à praia com o pai, como na infância: “Papai, vamos deixar dessas bobagens, isso já é coisa superada na minha vida!” (AL, 140). Ou reage com rispidez às reclamações e excessos de zelo da mãe quando ela censura os amigos que vestem suas roupas: “Vamos deixar, de uma vez, dessa história de faltar isso ou aquilo. Eu não sou mais criança! Se saí daqui, foi justamente para não me amolar mais com isso!” (AL, 94).

Como em *O exército de um homem só*, a figura materna mostra-se diligente em relação ao filho e à família, administrando a casa e atendendo as necessidades básicas da família. Procura, porém, se resguardar emocionalmente dos problemas de comportamento do filho, revelando uma força interior e uma resistência moral que contrastam com a insegurança e a sensibilidade fragilizada de Espártaco: ela própria faz as malas do filho para que este deixe a casa, e se dispõe a procurar com ele um novo local para moradia quando sai da república. Enquanto a mãe trata insensível e asperamente o “filho-visita”, Espártaco revela total abatimento por suas perdas com a saída de casa do filho e o aborto de Anita.

Mesmo considerando “uma ingratidão” Lamartine ter deixado a casa, Emília revela-se o esteio psicológico do lar. A partir disso, como na outra obra, se estabelece uma contigüidade entre os valores da casa e da maternidade, ambas abrigo e proteção. Como a casa, a mãe só se acomoda com a volta do filho, sentindo-se assim reconciliada com o mundo. Enquanto Lamartine e Espártaco se valem de Emília e da casa para obterem proteção e amparo, a

---

<sup>34</sup> CHEVALIER e GHEERBRANT, *Dicionário de símbolos*, p. 678.

mãe retira a força emocional de seu interior e da capacidade de lidar com superioridade com os acontecimentos dolorosos, conforme revela o marido. Já Espártaco refugia-se no diário, na varandola e na Casa, sobrevalorizada através da grafia com inicial maiúscula.

No nível consciente, Lamartine reconhece o momento de fazer sua própria vida e a necessidade de rompimento com a casa paterna, a qual o impede de crescer, conforme afirma Espártaco:

Esse, portanto, o seu estado de espírito: nada mais quer com o passado, com o que lembre a sua infância, a sua vida conosco; agora, a sua casa é outra, a da praia de Botafogo, com os “amigos” que improvisou. Para lá já vai mandar o seu piano, como já levou a sua flauta. Nem a esperança de que essa palhaçada acabe (...) ele já disse que acompanhará os seus “amigos” para onde quer que eles forem (*AL*, 140).

Entretanto essa ruptura necessária não consegue se efetivar verdadeiramente: o filho se divide entre a precária sobrevivência no mundo exterior e a continuidade de sua submissão ao poder paternal e conseqüente anulação, enquanto indivíduo, no espaço familiar. Por isso sua loucura poderia ser explicada como a criação de uma instância em que se refugia quando se depara com o impasse que não está amadurecido o bastante para solucionar e acaba por ser uma forma inconsciente de adiar ainda mais sua autonomia, pois não lhe permite tornar-se, no âmbito das relações sociais o sujeito de suas ações, conservando-se sob a tutela do pai.

A sua mudança para a república não significa mudança de vida ou de casa, por isso não é suficiente para sua emancipação e para que construa sua identidade. Os constantes retornos de Lamartine à casa paterna 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 a narrativa, que se inicia com sua saída de casa, encerra-se com seu regresso.



Quando volta da república para a casa do pai, o agravamento dos conflitos emocionais de Lamartine é precedido pela tomada de duas decisões fundamentais em sua vida, uma delas mantendo-o em sua antiga condição de dependência. É quando anuncia aos pais a resolução de não mais voltar a morar sozinho, agregando-se novamente ao grupo familiar. Por outro lado, a decisão do noivado com Cléo, conforme o desejo dos pais, o obriga a assumir uma vida adulta. Diante desses dois compromissos aparentemente tão contraditórios, Lamartine se reconhece como incapaz de assumir sua maioria emocional e se abriga novamente sob o jugo paterno. Demonstra assim um inegável desejo de não crescer e tomar o lugar do Pai, refugiando-se na loucura, dimensão em que se reconhece como Cristo-Lamartine, aquele que pode se libertar do pai castrador e assumir o poder, instaurando uma nova ordem para a família: “E hei de fazer com que todos vocês venham comigo! Eu posso isso porque sou o Cristo!” (AL, 222-3). Como se, em sua loucura, pudesse salvar a família da razão enlouquecida do pai.

Através da loucura, Lamartine pode manifestar sua individualidade e deslocar o foco de atenção do pai para si, denunciando que “a loucura é um momento difícil, porém essencial, na obra da razão; através dela, e mesmo em suas aparentes vitórias, a razão se manifesta e triunfa” porque só a loucura pode ser “para a razão, sua força viva e secreta”<sup>35</sup>. Sem preocupação em fortalecer Lamartine para que pudesse ser bem sucedido em sua experiência na república ou pelo menos sair dela mais seguro, Espártaco insiste em continuar mantendo o filho sob a dependência e assim infere que o ambiente da república “não deve ser tão acolhedor como o que tem aqui, na *sua* casa, entre as *suas* coisas, com a *sua* gente” (AL, 57). E ainda promove o enfraquecimento de Lamartine: “se os pais amolam com o excesso de carinho, às vezes não são de todo indesejáveis quando o carinho falta, nas suas mais variadas manifestações. Não surpreende, pois, que Lamartine procure o seu quartinho, vez por outra” (AL, 63).

---

<sup>35</sup> FOUCAULT, *História da loucura da Idade Clássica*, p. 35.

Isso deixa claro seu aborrecimento com a superproteção dos pais, motivo do desejo de morar longe deles, “para maior isolamento, num apartamento só seu” (*AL*, 163).

Mesmo depois de voluntariamente exilado da casa, esta ainda continua sendo seu ponto de referência e aconchego no mundo, não se rompendo os vínculos primordiais do ser com suas origens. Se as relações travadas no mundo lhe são necessárias para fortalecer a personalidade, as conversas com o pai e as refeições com os familiares ainda são essenciais para aquele que a casa é, como o ninho, “uma penugem externa que o recobre antes que sua pele nua encontre a verdadeira penugem corporal”<sup>36</sup>.

Encerrado em seu quarto, Lamartine ainda necessita daquele aconchego para suas necessidades fundamentais. Confessa não ter se adaptado ao ambiente da república para os trabalhos mais sérios, provavelmente porque nela não dispõe da privacidade de seu quarto, onde passa horas lendo e escrevendo seus textos. A intimidade dessa “morada de espaço íntimo”, “seu quarto interior” e seu refúgio no/do mundo, é tão essencial para ele quanto a varandola para o pai e o sítio do Beco do Salso para Mayer Guinzburg, porque ali “o espaço íntimo tornou-se tão tranqüilo, tão simples, que nele se localiza, se centraliza toda a tranqüilidade”. Em seu quarto, ele não pode se sentir limitado, porque não o vê mais pois está no “fundo mesmo de seu repouso”, no repouso que o próprio quarto lhe confere<sup>37</sup>. O espaço do quarto e os objetos que o compõem, como as telas de seus pintores favoritos, os expressionistas Vicent Van Gogh (1871-1958) e Georges Rouault (1853-90), reforçam os aspectos psicológicos da personagem, comunicando, através das cores intensas e das formas inquietas dessas obras, o enigma e o turbilhão que se passam em seu interior. Não por acaso, Lamartine deixa os quadros de Van Gogh como recordação para o pai, advertindo-o de que “haveriam de ficar representando-o” (*AL*, 36).

---

<sup>36</sup> Idem, p. 80.

<sup>37</sup> Idem, p. 166.

As personagens de *Armadilha para Lamartine* encontram-se incrustadas em espaços fechados, de onde freqüentemente se deslocam em direção a outros interiores, como teatros, cinemas, casas de parentes, mas sempre confinadas em interiores, como fechado é o modo de vida burguês dessas famílias, o que, para Wander Melo Miranda, explica a acomodação e o conformismo de Espártaco em seu livre-pensar, já que “a agitação (política) externa, reconhecida por Espártaco como positiva e como propulsionadora de transformações torna-se perigosa quando transpõe os limites internos, seja da família, seja da escrita”<sup>38</sup>. As crises que Espártaco vive em casa com o filho repetem-se em outras versões com os parentes, como se nota nas visitas a Albertina, nas quais ele e Emília acabam por se envolver nas desavenças e crises familiares entre a cunhada ciumenta e o irmão Danton. Em *O exército de um homem só*, Mayer, por sua característica de personagem em trânsito, não se liga a espaços fechados e, por isso, as ações da personagem não se circunscrevem a casas, não as freqüentando nem mesmo para visitar os sobrinhos, como se queixa seu irmão Avram.

O espaço público, em que se manifestam os fatos políticos e religiosos, afeta negativamente o particular, na medida em que gera discórdias entre os membros da família pelo acirramento de posturas políticas e ideológicas, o que se observa também nas famílias que figuram em *O exército de um homem só*. Através dos jornais, revistas e dos noticiários de rádio – pois a narrativa testemunha uma época em que a televisão ainda não existia como centro da atenção doméstica – os acontecimentos da esfera pública penetram no espaço privado da casa, alterando o estado de humor dos moradores, sensibilizando-os com os fatos da política, da economia e da sociedade. E a conjuntura econômica sempre afeta as relações familiares, na medida em que o custo de vida obriga a economias na casa e exige a participação de todos os membros na divisão das despesas.

---

<sup>38</sup> MIRANDA, “O texto como produção: *Bolor e Armadilha para Lamartine*”, p. 185.

As divergências profundas de opiniões que indis põem os familiares provocam a “desintegração” da casa e, conseqüentemente, da família. Mesmo assumindo idéias políticas e religiosas liberais, Espártaco mantém-se em posturas inflexíveis quanto à liberdade de opinião e manifestação dos filhos, como, por exemplo, quando diverge das idéias e da prática religiosa deles, revelando os dois pólos que se opõem na casa: Emília e Espártaco mantêm-se avessos às crenças religiosas, enquanto o filho segue o catolicismo, e a filha o protestantismo. Essa incompatibilidade de pensamento religioso leva Espártaco a se considerar, juntamente com a mulher, como culpados pela desestabilização do ambiente (*AL*, 83), ou tenta recuperar o passado feliz, buscando na infância distante de Lamartine, o vínculo perdido.

Através da loucura, as personagens Lamartine e Mayer demonstram sua incapacidade de se ajustar de forma equilibrada ao espaço privado da casa e ao convívio com o Outro. E encontram uma maneira de alhear-se e lutar, inconscientemente, contra aquilo que lhes falta, seja a liberdade e a independência psicológica de Lamartine, sejam as forças de Mayer Guinzburg para liderar um exército no mundo real. Mas antes de refugiar-se no espaço livre, protegido e perigoso da loucura, essas personagens buscam em sua realidade imediata, na república e na casa do sítio, um lugar onde se prometia maior liberdade.

A crise então aflora do sonho de conquista de um espaço no mundo exterior e, nessa impossibilidade, do domínio de um mundo imaginário. Libertam-se através da desrazão, forma máxima de demonstração da falência da ordem instituída para o indivíduo. Recolhidos em sua interioridade, Mayer e Lamartine acabam por não atingir a buscada emancipação como sujeitos dentro da ordem racional do mundo e, uma vez imersos no universo da loucura, a razão do Pai, ilustrativa da razão do Estado e da Autoridade, está derrotada para eles. Por isso, Espártaco se desestabiliza diante da crise de Lamartine, que põe em xeque toda sua concepção equilibrada da vida e o rigor do sistema familiar. Pela loucura, as personagens se negam a corresponder às exigências e cobranças diretas do pai, mas no fundo feitas por toda a socieda-

de, e esboçam uma tomada de posição: a de resistência máxima do indivíduo a uma ordem racional que dele prescinde e o anula, ao rejeitar a heterogeneidade, a diversidade, a diferença.

A casa, primeira instância onde o comportamento do indivíduo se mostra transgressivo, é, conseqüentemente, também o lugar em que se iniciam o julgamento e a punição do louco, a partir do olhar diferenciado que lhe dirige o grupo familiar. Para ele, esse local que proporciona o bem estar do recolhimento passa a ser também um espaço de profunda solidão, quando os mais próximos inevitavelmente se afastam e não se dispõem a ouvi-lo, aceitando e compreendendo a diferença. Nas duas narrativas, o pai, símbolo da Autoridade e da Razão, é quem primeiro percebe a desordem e o tumulto nas idéias apaixonadas de Lamartine e de Mayer a respeito de religião ou política.

A imagem do pai como instância de julgamento, controle e punição é confirmada quando o comportamento estranho e agitado do filho leva-o a concluir por sua loucura e buscar o médico como elemento externo de interferência na situação. A mãe, avaliando a desordem no quarto do filho como sinal da agitação interior, reforça a atitude paterna. Nos interiores, Lamartine e Mayer não encontram guarida para suas buscas mais íntimas, nem se ajustam, em seus planos e desejos, aos modelos familiares e sociais. A loucura gera uma indisposição entre a personagem e o grupo familiar, criando um ambiente não-harmônico e desencadeando o desequilíbrio da família. Torna-se, contudo, necessária, como última forma de denúncia de um intenso conflito interior.

Não se adequando aos espaços preestabelecidos, a alma do ser refugia-se em uma dimensão onde se compraz em ser o que se deseja ser. Fortalecidas psiquicamente como Cristo-Lamartine ou Capitão Birobidjan, as personagens se transferem para uma esfera imaginária que, se não soluciona os embates concretos, dá-lhes a ilusão de serem poderosas, manejadoras de um poder cujo depositário é, na casa, o pai, e, no sanatório, o médico.

Presas a um universo fechado, e ávidas por uma promessa de liberdade e felicidade, essas personagens não conseguem, porém, transcender sua interioridade e instituir-se co-

mo sujeitos de seu destino, mergulhando na loucura como a experiência máxima capaz de arrancá-las à opressão dos espaços constituídos pelo homem e mesmo da limitada condição humana. E quando o indivíduo é atingido em sua razão – que passou, a partir da era clássica, a ser a contrapartida da loucura – o problema começa a ser visto a partir do direito do cidadão que não pode ter sua segurança e liberdade ameaçadas. Então a liberdade do louco deve, segundo a ordem racional, ser coagida e, enclausurando o louco, o sanatório surge como garantia de sua segurança e a da vida em sociedade.

## ESTIGMA E EXCLUSÃO NO SANATÓRIO

*O meu espírito... imergia todo na atmosfera e no silêncio daquela casa – uma espécie, em tal momento, de concentração ou de imagem do grande mundo – cheia de misérias e tristeza e cheia das únicas consolações que até hoje pôde a pobre da vida humana inventar talvez na Terra.*

J. F. da Rocha Pombo

Ambiente fechado, o sanatório encerra os seres em suas dependências, assim como a casa. No entanto, opõe-se a essa por ser um ambiente hostil, na medida em que nega ao indivíduo o bem inalienável da liberdade. Na casa, sente-se a proteção contra todas as adversidades do mundo exterior e pode-se dizer, como Bachelard, que "contra tudo, a casa nos ajuda a dizer: serei um habitante do mundo, apesar do mundo"<sup>1</sup>. Em vez disso, o sanatório condena o ser ao encarceramento e traz o mundo adverso, mesquinho e indesejado para bem próximo, através da convivência inevitável com outros indivíduos psicologicamente arruinados.

A casa é o espaço natural de seu habitante, no aconchego da qual se acha profundamente ancorado. Por isso, Lamartine, em *Armadilha para Lamartine*, ainda precisa dos objetos trazidos pelos pais para que continue mantendo o vínculo entre seu passado em casa e a vida presente no sanatório. Com entusiasmo, os pais levam-lhe as laranjas-lima, o sabonete e a loção predileta, seus livros, os álbuns de pintura e os blocos de anotações, pertences pessoais que trazem a marca de sua identidade. "Quase em êxtase", vai direto ao seu quarto quando, nas duas saídas rápidas do sanatório, retorna a casa. A mãe, Emília, busca aprofundar-se no conhecimento do problema que atinge seu filho, lendo livros especializados sobre psiquiatria. As visitas periódicas dos familiares e amigos, e os freqüentes telefonemas da mãe ao Dr. Phillips, atenuam a distância que afasta Lamartine de sua vida familiar. Embora conso-

---

<sup>1</sup> BACHELARD, *A poética do espaço*, p. 49.

lidado como espaço natural de confinamento, esse aspecto familiar do sanatório revela-se de fato como artificial. Há nesses locais, entretanto, muitas pessoas para quem o lugar se tornou sua própria casa e, sem ter para aonde ir, vêm agravados seus problemas, devido à convivência contínua num mundo isolado e o contato incessante com o drama de seres humanos mergulhados em profundos problemas existenciais.

O pequeno mundo fechado do sanatório 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 sanatório, 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 as formas de alienação”<sup>2</sup>.

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 arrependi-

---

<sup>2</sup> FOUCAULT, *História da loucura na Idade Clássica*, p. 489.



mento. 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 moral<sup>3</sup>.

A criação desse espaço é consequência da consolidação de uma visão de mundo que desde o final da Idade Média já excluía da convivência em sociedade os loucos, mendigos, bêbados, homossexuais, mágicos e toda sorte de indivíduos que se esgueiravam da padronização de comportamentos e da normalização social. A percepção do louco como uma categoria distinta dessas outras veio estabelecendo gradativamente lugares específicos para seu confinamento até chegar à criação dos asilos, no século XVIII. Houve uma mudança nas instituições com relação à loucura, mas antes disso ocorrera uma alteração da consciência sobre ela. Essa consciência, na era clássica materializada nos asilos de internamento e nas casas de força e correção, é atualmente representada pela medicalização da loucura e pela manutenção dos hospitais para loucos, onde se depositam indivíduos muitas vezes abandonados à própria sorte.

A associação da loucura à desrazão e a separação incisiva das duas instâncias propiciou a fundação de uma ordem racional do mundo que, criando um espaço exclusivo para o louco, vem justificar de modo veemente todas as outras formas sociais de sua segregação. A necessidade da existência desse espaço, a sua extinção e substituição por outras formas mais humanas de atender aos indivíduos pessoal e socialmente desajustados ganharam destaque e foram amplamente debatidas no mundo na década de 1970. Nessa época, uma completa reestruturação dos manicômios permitiu extinguir, na Itália e em alguns países da Europa, o sistema de confinamento dos loucos, persistindo, porém, a internação voluntária. No Brasil, a assistência ainda se centra numa lógica médica asilar.

Nas duas obras em estudo, a representação desse espaço ocorre de modos diferenciados. Em *O exército de um homem só*, ele constitui apenas uma breve alusão ao lugar ideal para o confinamento da personagem Mayer Guinzburg; o único fatalmente cabível ao louco,

---

<sup>3</sup> Idem, p. 497.

seu habitat por excelência, conforme se diz no Bairro do Bom Fim: “Tu és louco, Mayer. Tens de ir para o hospício” (*EHS*, 131). Não se pode atribuir à loucura de Mayer, questionada pelos sobrinhos no decorrer da narrativa, um caráter meramente patológico, ligada que está a um certo romantismo e idealismo, raramente encontrados em pessoas comuns: “Herói? Sábio? Poeta? Descubra você mesmo, mas não se surpreenda se encontrar todos estes aspectos nesta personalidade fascinante” (*EHS*, 50). 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.

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, assim como o sanatório do romance de Sussekind, as características das “instituições totais”<sup>4</sup>, 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. Tal como Lamartine, que, ao dar entrada no sanatório, passa pelo isolamento forçado em um pavilhão separado da área comum, também Mayer se isola, voluntariamente, em seu quarto, nos primeiros dias no asilo. Sem se integrar à totalidade do espaço, alega não se sentir bem “devido à mudança de clima” (*EHS*, 139), evidenciando assim o desgosto com sua remoção indesejada para tal ambiente.

---

<sup>4</sup> 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.

A violação dos “territórios do eu”, de que fala Goffman<sup>5</sup>, está representada pela rotina cronometrada e pelo controle rigoroso dos mínimos movimentos dos internos, que devem se limitar pelas regras afixadas por Sofia no mural do asilo. Essa invasão da individualidade é exercida através de medidas coercitivas: apesar dos alimentos serem insípidos e mal preparados, a interna Ana é forçada a ingeri-los; o uso do banheiro, onde as leituras de revistas são formalmente proibidas, deve se restringir a um tempo limitado. Já confinadas, as personagens ficam proibidas de se manifestarem livremente e circularem com naturalidade pelo espaço daquela casa, contidas por regras, como a que impede a entrada de internos na cozinha.

Imerso na ociosidade e em um cotidiano enfadonho, Mayer se compraz em viver para o atendimento das mínimas necessidades de sobrevivência. Seus dias no asilo resumem-se na lembrança do passado, na expectativa pela chegada do momento das refeições e nas disputas com o colega David pelo uso do único banheiro, que, sem trinco, expõem-nos íntima e humilhantemente aos outros. Entretanto, o que mais fere Mayer em sua dignidade é ver-se humilhado e despojado de um mundo que lhe pertencia de fato, enquanto lugar de sua colônia imaginária, e de direito, após sua aquisição como sede do clube da construtora Maykir, agora desfigurado pelas reformas empreendidas.

Abatido em seu moral, ele – que já comandara todo aquele espaço – é submetido à vontade da proprietária do asilo e exposto a atividades de exigência mínima para o seu status de ex-empresário e de líder revolucionário. 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”<sup>6</sup>. Entretanto, Mayer refere a si próprio não apenas com autocompaixão, mas com o sentimento de revolta, frustra-

---

<sup>5</sup> Idem, p. 31.

<sup>6</sup> Idem, p. 63.

ção e perda, pois tudo aquilo que conquistara um dia de nada lhe serve. Diante desse vazio conclui: “Pouca vergonha. Nesta idade, ter de lutar para ir ao banheiro; eu, que fui dono disto tudo...” (EHS, 140), ou “Pouca vergonha, não posso comer quando tenho vontade...” (EHS, 140).

Além de dificultar a admissão de Mayer no asilo, o estigma de louco vem à tona sempre que a proprietária deseja depreciar sua pessoa. Os comentários que se fazem acerca da figura de Capitão Birobidjan, e de sua vida anterior ao asilo, são constrangedores e expõem sua pessoa a uma profunda humilhação. Também as “profanações verbais ou de gestos”<sup>7</sup> atingem-no quando, nesse ambiente, os fatos desabonadores de sua vida vêm à tona através das acusações de Sofia.

Naquele lugar solitário, onde “os lençóis o receberão com um abraço frio” (EHS, 48), o isolamento do mundo exterior transtorna a personagem e imprime ao lugar um sentido excludente. Agora um velho deprimido, Mayer não recebe visitas nem mesmo do filho. Acaba buscando formas de passar o tempo inteiramente destituídas de sentido para ele: sem nenhuma fé religiosa desde sua juventude, põe-se a andar e rezar desvairadamente. Ou, como Lamartine, na outra obra, Mayer se utiliza das histórias que conhece para se distrair junto com os demais colegas.

Desde que suas propostas matrimoniais são rejeitadas por Mayer, Sofia passa a travar uma acirrada batalha contra seus pensionistas, dissimulada sob um conjunto de regras fixadas no quadro mural e periodicamente atualizadas. Sem conseguir o controle sobre Mayer, a proprietária tenta impedir sua liberdade de expressão e movimentos no local. A repressão chega ao nível máximo quando as regras começam a ser elaboradas e impostas não a partir do que os idosos não devem fazer, mas a partir daquilo que já fazem.

---

<sup>7</sup> Outro modo de rebaixar o interno, segundo Goffman, essas profanações consistem na ação das “pessoas da equipe dirigente ou outros internados” que “dão ao indivíduo nomes obscenos, podem xingá-lo, indicar suas qualidades negativas, ‘gozá-lo’, ou falar com outros internados como se não estivesse presente”. GOFFMAN, op. cit., p. 30.

O espaço opressor, monótono e triste mais uma vez age sobre o estado psicológico da personagem, agora não no sentido de acomodá-la, como ocorre na loja de Leib Kirschblum, mas, ao contrário, incitando-a a reagir ante a imposição de regras tão rigorosas. Mayer, que nunca aceitara se submeter a nada que não fosse a seus delírios, afronta a autoridade de Sofia e domina-a fisicamente. Mais uma vez desafia o espaço instituído e promove ali sua única e verdadeira rebelião, aquela em que é, pelo menos por algum tempo, bem sucedido. Transforma a pensão em sua nova colônia socialista, reconquistando a alegria na crença de ter realizado, finalmente, sua revolução. Como Lamartine e os internos no Sanatório Três Cruzes, Mayer e os companheiros de asilo também vivem seus dias de rebelados.

Em sua juventude, o pai de Mayer explica sua loucura como rebeldia e ociosidade, um comportamento anti-social próprio de quem não aceita um lugar preestabelecido nem um caminho já instituído. Mayer Guinzburg precisa encontrar uma razão particular para a sua existência, porém vê-se encravado em uma sociedade de regras incompatíveis com seus desejos e sonhos mais íntimos. Sem possibilidades de articular uma ação política no mundo em que vive, suas crenças ideológicas tornam-no inoperante, uma figura impossível. Toda sua existência reduz-se a idealizar uma luta política inviável num espaço em que, na busca da sobrevivência diária, as outras personagens não questionam a macroestrutura social ou encontram-se impossibilitadas de fazê-lo (um guarda mantém-se alerta na vigilância do parque, enquanto Mayer e seus amigos discutem a construção da nova sociedade).

Buscando um espaço para concretizar seus ideais de construção de uma nova ordem, fundada no socialismo marxista, Mayer só vai encontrá-lo na esfera do imaginário. Dessa forma, sua loucura se apresenta como o compromisso absoluto com as fantasias que orientam seu comportamento, conseqüência da não-normalização da consciência em relação a uma ordem sócio-política e moral. Por isso, quando se fala em cura do louco, ela está sempre relacionada ao emprego de recursos que possam “devolver o indivíduo à sua pureza inicial e de

subtraí-lo à sua pura subjetividade para iniciá-lo no mundo; aniquilar o não-ser que o aliena de si mesmo e reabri-lo para a plenitude do mundo exterior, para a sólida verdade do ser”<sup>8</sup>.

Lamartine, de *Armadilha para Lamartine*, também se sente um ser em busca de uma diferenciação e de construção da identidade, libertando-se da prisão à família, a casa e ao jugo da personalidade forte e dominadora do pai. Mas experimenta, na tentativa de superação dessa simbiose quase patológica, a dificuldade em se desapegar da sombra paterna, da mão forte que lhe pesa no ombro, do pensamento que restringe sua liberdade. Sua loucura, como a de Mayer Guinzburg, origina-se dessa procura de autonomia, que o conduz ao impasse psicológico entre a construção de um caminho original e a impossibilidade de rompimento emocional com os elos mais primitivos. Quando o pai, Espártaco M., controla os movimentos do filho a cada tentativa de emancipação, ainda que de forma não consciente ou não desejada, também se aprisiona. Os nervos controlados à base de calmantes conservam a máscara de um Espártaco sempre contido e equilibrado. Mas toda a loucura reprimida nos rigores do racionalismo paterno aflora livremente em Lamartine, mantendo-o em sua menoridade de louco, tutelada pela maioria da razão do pai.

O filho precisa negar o pai para dele se desvencilhar e construir o seu eu, e o faz com relação àquilo que este possui de mais caro: toda sua serenidade, seu controle, sua ponderação, sua capacidade de manter-se dentro de uma firme racionalidade sofrem fissuras com a turbulência na família e no lar, provocada pelo enlouquecimento de Lamartine. O pai atribui a origem do desequilíbrio do filho à exacerbação do credo religioso. Reconhece no misticismo do movimento católico, que se espalha pelo País à época, um clima de completo afastamento da realidade e de delírio coletivo. Essa analogia, no entanto, não causa estranheza, pois a religião sempre teve seu papel a desempenhar em relação à loucura porque “fontes de emoções vivas e de imagens assustadoras, que ele suscita pelos terrores do além, o catolicismo freqüen-

---

<sup>8</sup> FOUCAULT, *História da loucura na Idade Clássica*, p. 308.

temente provoca a loucura. Faz surgirem crenças delirantes, alimenta alucinações, leva homens ao desespero e à melancolia”<sup>9</sup>. Mas nem sempre o conteúdo moral da religião foi considerado o único responsável pela loucura. Também, e principalmente, as paixões e as imagens fantásticas que provoca.

O espaço textual de *Armadilha para Lamartine* é compartilhado por duas subjetividades: a do filho, nas “Duas Mensagens do Pavilhão dos Tranqüilos”, camuflada sob a autoria do informante extra-oficial Ricardinho, narra ações que se passam exclusivamente no Sanatório; já a narrativa do pai, no “Diário da Varandola-Gabinete”, se inicia 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 dois primeiros relatos informam sobre o interior do sanatório e os acontecimentos dos quais o filho toma parte quando ali internado. As descrições de Lamartine, cotejadas com as de Espártaco, permitem uma caracterização, sem pormenores, desse espaço.

O sanatório se sobressai, juntamente com a casa de Espártaco, como espaço estruturante dessa narrativa, pois nele se concentra uma parte significativa e dinâmica das ações que constroem o enredo. Nele desemboca e se evidencia a crise do universo familiar, esfacelado com o desequilíbrio de Lamartine. O Três Cruzes, inspirado no Sanatório Botafogo, no Rio de Janeiro<sup>10</sup>, é uma instituição particular situada no meio urbano e acolhe pessoas da classe média e alta. No salão de refeições há uma janela através da qual se vê a estátua do Cristo de braços abertos no Corcovado. Essa janela sugere uma abertura daquele lugar de exclusão para o exterior, para a liberdade. Para Lamartine, porém, essa liberdade encontra-se no espaço místico da religião, representado pelo Cristo Redentor, ao qual dirige suas baladas religiosas.

---

<sup>9</sup> Idem, p. 485.

<sup>10</sup> MEDEIROS, “As duas faces do Dr. Espártaco”, p. 6.

O prédio principal é um sobrado, que tem na parte mais alta um salão muito vasto, onde os internos passam o tempo de forma ociosa, apenas fumando e se olhando. A amplidão desse recinto associa-se à liberdade dos internos e à necessidade de maior espaço para liberação e expansão de seus movimentos. Esse salão, Pavilhão dos Vigíados, também chamado pelos internos de Castelo, abriga os indivíduos em pior estado psicológico, geralmente logo após darem entrada naquela casa. Nessa parte mais alta, portanto mais distantes da realidade cotidiana e do chão firme da razão, aqueles “prisioneiros”, segundo a visão de Espártaco, passam pelo processo da desconstrução de seu eu, que consiste no aniquilamento da personalidade, através das descargas elétricas e do estímulo a toda sorte de morbidezas. Após essa etapa, o louco é transferido para o Pavilhão dos Tranqüilos, localizado na parte térrea e em meio a um jardim, com um canteiro central florido, onde o interno pacífico circula livremente.

No mundo da reclusão, o jardim é um prolongamento da área dos pavilhões, espaço destinado ao refúgio, onde o indivíduo passeia descontraído, sem a vigilância próxima de funcionários especialistas ou auxiliares. Nesse jardim reúnem-se grupos de internos, que ali também recebem visitas de familiares e amigos. É nele que Espártaco sempre encontra o filho, rodeado por outros jovens, compartilhando a alegria das conversas amistosas e dos planos juvenis. Nesse reduto das relações sociais, Lamartine também acaba se apaixonando e vivendo um amor idealizado com Inês, seu “romance de manicômio”<sup>11</sup>. Ela é a única representante, citada por Lamartine, da ala feminina, recinto situado também em um andar superior do sobrado e resguardado sob a vigilância de freiras. Essas controlam também uma parte da administração, incluindo a tesouraria, onde são deixados os objetos a serem encaminhados aos internos e se pagam as despesas devidas à clínica.

---

<sup>11</sup> Segundo Erving GOFFMAN, a expressão “romance de manicômio” refere-se a uma ligação que atua como parte da vida íntima do hospital mas não está estabelecida em seu plano oficial; consiste em apoio emocional e no sentimento de ligação pessoal, absorvendo uma boa parte do tempo dos participantes e enchendo o mundo em que vivem. GOFFMAN, *Manicômios, prisões e conventos*, p. 226.



Lamartine dá entrada no Sanatório Três Cruzes após um acesso de loucura. Inspirando-se em uma cena a que assiste no filme *Noites de circo*<sup>12</sup>, ele vai para a praia e fica nu, 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 vivendo em outra dimensão. Lamartine já vinha demonstrando ao pai e ao amigo Alfredo sinais de desvio em seu comportamento, antes dessas transgressões mais visíveis, que são o escândalo moral da nudez e a fala delirante. A interferência da polícia ocorre quando a sua conduta se mostra inadequada para o local, violando a ordem pública. A mediação entre a família e o psiquiatra é feita pelo tio Hugo. Dr. Phillips, amigo desse tio, é chamado a intervir na situação pois, como médico, tem o poder de delimitar a loucura e prescrever a internação. Encaminhado involuntariamente ao Três Cruzes e levado a ingerir substâncias tranqüilizantes, Lamartine “chega no Sanatório com uma aparência horrível. Muito magro e abatido, a cabeça raspada a zero; o tratamento de febres artificiais a que, de início, o submeteram, punha ele de tremedeira a qualquer hora do dia” (AL, 12).

A partir dessa admissão, inicia-se o processo que o cientista social Erving Goffman define como “mortificação do eu”, e que é mais marcante em indivíduos que passam um longo período de suas vidas nas instituições fechadas. Esse processo consiste 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”<sup>13</sup>. E para se ajustar a essa nova realidade, o interno se utiliza de mecanismos de adaptação.<sup>14</sup> É o que Lamartine se vê obrigado a fazer durante toda sua temporada no sanatório: acelera sua

---

<sup>12</sup> 13º. filme do cineasta Ingmar Bergman, produzido em 1953.

<sup>13</sup> GOFFMAN, op. cit., pp. 11-108.

<sup>14</sup> 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”. Idem, pp. 58-66.

“demolição”, fixando um prazo para sua saída do local; substitui o romance potencial com Inês por uma obra de ficção; reage agressivamente ao eletrochoque; aceita momentaneamente a internação e envolve-se em atividades de lazer, entre outras manifestações que certamente facilitam sua adesão àquele espaço.

O espaço do sanatório divide-se em dois ambientes, onde o louco passa por duas etapas, cada qual vinculada a um lugar próprio: a "demolição" e, em seguida, a “reconstrução”, que prevê um indivíduo já humilhado, subjugado, tornado "um zero perfeito". No primeiro estágio, o “programa de tratamento” do Dr. Phillips, encarregado desde o início do caso médico Lamartine, busca o agravamento do estado do louco, estimulando a destruição psicológica do indivíduo. O papel do médico é apenas acompanhar a evolução do caso, e geralmente o faz de forma indiferente, aumentando ou diminuindo o período entre as descargas elétricas. Para o médico, esse processo ocorrerá com todo paciente psiquiátrico indiscriminadamente. Após sua derrocada, ele se reerguerá e, sendo tratado conforme seu programa, reconstruirá sua personalidade a caminho de uma desejada normalização. Os eletrochoques provocam perda de consciência e convulsões, mas têm a função de acelerar as crises. Lamartine, entretanto, não aceita que a degradação de seu eu ocorra da forma prevista e subverte a fórmula consagrada do Dr. Phillips, quando espertamente simula sua “demolição”, afim de, mais depressa, ser transferido para o recinto da “reconstrução”, onde pode ao menos gozar de um ambiente menos mórbido e das regalias de uma maior liberdade. De onde também tem acesso ao jardim e pode se encontrar com Inês, sua “musa” do sanatório. Nesse aspecto, seus atos de louco apresentam uma lógica perfeita.

No Castelo tolhe-se a liberdade de circulação do interno, deixando-o isolado e entregue ao seu desatino. Então a loucura é levada às últimas conseqüências, até o esgotamento do ser, que libera todas as fantasias até a extenuação de seus nervos. Para isso, ele é confinado no Pavilhão dos Vigiados que, segundo Ricardinho, não se trata realmente de local com tanta

vigilância, já que ali o indivíduo é deixado à sua própria vontade. Nisso, aliás, consiste a estratégia terapêutica, segundo a versão daquele interno:

No “Castelo” a disciplina nunca fez parte, as regras para o pessoal trancado lá em cima são outras. Dorme na hora que quiser, se não tem vontade de comer não come, quer gritar grita, não quer responder, não responde, quer morrer... bem, aparentemente eles quase que deixam, porque a intenção dos terapeutas, nessa primeira etapa do tratamento, é fazer o freguês gastar a corda toda, ir ao fim das forças e reduzir-se a zero por sua própria iniciativa e fantasia (de parte da Casa, somente a ajudazinha do eletrochoque, que é para acelerar o processo) (AL,235).

Na segunda etapa, o tratamento para a “reconstrução” do eu consiste em procedimentos psicoterápicos, em complementação aos choques elétricos. Ao contrário do período da “demolição”, é necessário repouso, assistência médica e “a vigilância rigorosa para evitar todas as transgressões e todos os excessos” (AL, 266).

A passagem dos dias ao lado de muitos seres arruinados emocionalmente e em contagiante estado depressivo estimula a exacerbação da loucura e dificulta a volta do louco ao padrão social desejável, pois não oferece ao indivíduo oportunidade de confrontar suas ações com o comportamento da maioria das pessoas e reformular as atitudes julgadas inconvenientes pelo código social. Nesse ambiente, as únicas referências para o louco são as formas de expressão de outros indivíduos em situação similar à sua, o que leva a considerar a liberdade como valor terapêutico. É a isso que Lamartine se refere quando se queixa das “companhias contra-indicadas”, opinião compartilhada por Espártaco. A inconveniência dessa promiscuidade foi representada anteriormente no romance simbolista *No hospício*, de José Francisco da Rocha Pombo, quando a personagem Fileto Seixas, com o qual Lamartine apresenta muitos pontos de contato, se queixa da obrigatoriedade de conviver com indivíduos em total ruína psicológica. Esses seres, abandonados pela razão e mórbidos a ponto de se autodestruírem, incomodam profundamente o espírito daquela personagem, além de interromperem, com seus gritos e ataques súbitos, a leitura, as reflexões e a escrita de Fileto. Juntando-se a essa, a violência dos estragos na memória causados pelos choques e a ingestão contínua de psicotrópicos

indicam a Espártaco que o “ambiente pesado” do sanatório é impróprio à recuperação do filho.

Nesse espaço rejeitado por Lamartine, o homem é um objeto a ser modelado pelo tratamento, procedimento que justifica “o gesto epistemológico e social de confinar um excluído para criar o espaço que possibilita a ordem de uma razão” e “delimitar meticulosamente um lugar visível para oferecer seus ocupantes a uma observação e a uma ‘informação’”<sup>15</sup>. Nesse lugar, o corpo deixa de ser uma extensão de domínio do sujeito, sobrepondo-se à vontade do indivíduo as decisões do médico e dos familiares. Como o pai, que em casa vigia e pune, no sanatório o médico tem o conhecimento, a experiência e o poder que legitimam sua autoridade suprema. Pela loucura, Lamartine assume um estado que lhe permite se esquivar do poder absoluto do pai, mas reencontra no sanatório a Autoridade e o Juiz na figura do Dr. Phillips, de quem afirma não suportar mais as pressões. Mesmo apoiando as formas de tratamento utilizadas e concordando com o médico na maior parte das suas decisões, Espártaco e a mulher Emília acompanham atentos o caso e chegam, por muitas vezes, a questionar a confiança, a competência e a adequação do Dr. Phillips para assistir Lamartine, devido a suas contradições e incoerências. O pai dirige sua crítica a uma atitude dos médicos em geral, concluindo que o problema não está apenas naquele médico, ainda que o saiba inadequado para o filho: “É por isso que eu odeio os médicos! Metem na cabeça umas tantas noções esquemáticas a propósito de ‘doenças’ e substituem a observação fiel, leal, honesta, dos doentes, pelos bonecos pré-fabricados que a sua imaginação decreta” (*AL*, 254-5).

Na dificuldade em determinar a natureza e as causas da loucura, os tratamentos destinados ao restabelecimento do louco sempre foram os mais diferentes. Como meios de contenção, as jaulas, as correntes, as camisas-de-força, os quartos-de-força, todos eles amarras de natureza física, como o são também as medicamentosas, resistiram por séculos e freqüen-

---

<sup>15</sup> CERTEAU, *A invenção do cotidiano*, vol. 1, p. 113.

temente ainda são utilizadas como formas de dominação e contenção da fúria e os riscos de autodestruição do louco<sup>16</sup>. Grande terror de Lamartine, que o considera agressão física e moral, o eletrochoque é utilizado não apenas como uma medida terapêutica, mas ainda como punição ou cumprimento de uma ameaça para manter os internos obedientes, o que ocorre, de maneira explícita, quando eles teimam em publicar uma edição extraordinária do seu jornalzinho. Na obsessiva necessidade íntima de recompor a normalidade e a ordem, Espártaco e Emília assentem no tratamento ministrado pelo médico e compartilham da crença nesse método como necessário para a modificação da personalidade e o restabelecimento do equilíbrio mental do filho.

Mas, para Lamartine, a violência em que consiste a aplicação dos eletrochoques, que acaba por exacerbar os sintomas da loucura, os delírios e alucinações, vai desde o momento da invasão de seu domínio corporal à perda ou enfraquecimento das suas funções cerebrais: “Reclama, muito, contra a ‘selvageria’ de tal tratamento. Está com o corpo todo dolorido, notadamente as costas. Não acha posição para dormir. E revolta-o a perda sensível da memória, o que ele considera um atestado contra a sua inteligência, contra toda a sua personalidade” (*AL*, 264). Suas reações de oposição a esse método consistem num gesto instintivo de autopreservação. Mostra-se insatisfeito ainda com o tratamento que recebe e isso preocupa o pai, pois, já tendo conquistado a confiança de médicos e enfermeiras, pode usar da liberdade para fugir do local. Chega a cogitar essa solução porque a terapia de choque, mesmo utilizada como tratamento, leva-o a sentir-se “num ambiente que não garante sua integridade física”<sup>17</sup>. Todo o sofrimento a que Lamartine faz menção não se origina de sua própria loucura, que se mostra como a exteriorização de seus conflitos existenciais, mas sim da patologização de seus problemas, porque

---

<sup>16</sup> BERNAL e GUERRA, “Prisioneiros da loucura”, pp. 3-4.

<sup>17</sup> GOFFMAN, *Manicômios, prisões e conventos*, p. 29.

a intervenção psiquiátrica leva a cabo, efectivamente, uma fragmentação da união paradoxal da loucura; primeiro, a alegria é destruída pelo tratamento e, depois, até o desespero é aniquilado, deixando o “bom resultado” óptimo da psiquiatria – pessoa nenhuma. A não-pessoa pode funcionar para o sistema tornando-se lucrativa, embora operando talvez a um nível reduzido, ou como parte da população dos “mentalmente doentes” quer num hospital quer no “manicômio familiar” fora dele, mas, em todo o caso, servindo de “reforço negativo” da definição de normalidade para o sistema e do interesse pelo controlo ilimitado da população<sup>18</sup>.

Nem sempre o interno tem conhecimento das formas de tratamento às quais será submetido. Sua capacidade de fazer escolhas quanto ao que julga melhor para si e como deseja ser cuidado é menosprezada. Muitas vezes a equipe médica oculta do indivíduo quais suas próximas ações a fim de que ele não reaja a elas, porque “se estes soubessem quais as piores coisas planejadas para eles, poderiam intencional e abertamente impedir a realização suave de seu destino”<sup>19</sup>. Tal como Lamartine, que reage ao choque, desferindo murros em direção ao médico. Por isso, os médicos e os pais preferem não informá-lo dos eletrochoques que lhe estão reservados. Ele só tem acesso ao modelo de tratamento do sanatório por meio de Inês, que lhe transmite as informações obtidas nas conversas com seu psicanalista, Dr. Klossowski. Além de preencher o tempo de Lamartine com um romance idealizado, Inês também tem a função de sua informante. Com isso, ela participa da mudança de curso da história de Lamartine no sanatório, abreviando sua passagem pelo Pavilhão dos Vigeados.

O poder da instituição atinge a relação do indivíduo com tudo aquilo que possui de mais particular e significativo. Os objetos levados pelos familiares são violados, retidos e encaminhados aos internos somente depois de passar pela censura e aprovação dos médicos. Assim, da lista de Lamartine, os álbuns dos pintores expressionistas Van Gogh e Rouault são recebidos na tesouraria, mas não são entregues a ele sob o argumento de não serem apropriados ao estado mental pelo qual está passando. Ele precisa renunciar às suas vontades e necessidades em virtude do controle absoluto do médico e da instituição sobre seu corpo e ações,

---

<sup>18</sup> COOPER, *A linguagem da loucura*, p. 41.

<sup>19</sup> GOFFMAN, *op. cit.*, p. 75.

impedindo que mantenha consigo objetos com os quais se identifica e através dos quais estabelece uma relação entre o “eu” e a realidade.

Os apelidos são comuns em instituições fechadas e propiciam uma maior familiaridade entre os internos, o que nem sempre pode agradá-los, por consistir, segundo Goffman, em mais uma forma de “mutilação do eu”, já que a propriedade de um nome é um dos meios mais significativos de identificação e de reafirmação da identidade. No hospício, os internos reconhecem-se, pelos apelidos, uns aos outros como iguais, assim como na rua o louco é reconhecido pelo rótulo, mas como um diferente. Nesses locais o apelido acaba sendo uma forma de despersonalizar o indivíduo. Jornalista, Diplomata e Professor Pepe são modos de relacionar o homem a uma atividade, evocando-o como representante de uma categoria profissional, em detrimento do ser particularizado que o nome evoca. E, “pelo menos para uma pessoa da classe média, isso nega o direito de manter-se distante dos outros, através de um estilo formal de tratamento”<sup>20</sup>. Essa questão a princípio também incomoda Mayer Guinzburg, em *O exército de um homem só*, e em seu caso é uma forma de particularizá-lo extremamente. Seu sentido depreciativo acaba sempre por relacionar Capitão Birobidjan ao louco que Mayer Guinzburg hospeda em si. Mas, em sua loucura, a personagem assume a alcunha e cria uma nova identidade, tornando-se um duplo e vivenciando na esfera imaginária e fantasiosa tudo aquilo que a patente pode lhe proporcionar. Para Lamartine, o apelido de Toscanini – referência ao regente italiano Arturo Toscanini (1867-1957) – mostra sua imagem positiva junto aos demais internos, tomando o sentido de uma homenagem ao seu talento musical. Ademais, seus solos de assobio paralisam os companheiros, encantados com as músicas de consolação, “que eles ouvem sempre no maior silêncio, e, alguns, até (...) com lágrimas nos olhos” (*AL*, 233).

---

<sup>20</sup> Idem, p. 36.

Reunindo indivíduos que comungam semelhantes mazelas existenciais, o lugar propicia a convivência afetiva entre eles e permite que Lamartine desenvolva seus interesses e estabeleça laços afetivos. A desproteção e a insegurança dentro desse universo levam à busca de uma união solidária em grupos que evidenciam preferências comuns. A solidariedade entre os internos se oferece como um meio de resistir ao cotidiano insípido, além de fortalecê-los para desafiar os excessos dos dirigentes, como por exemplo, por intermédio da sátira no jornalzinho. Essa reunião de forças para atingir um objetivo perante a direção de um hospício também aparece no conto biográfico *Movimento contínuo*, de Valter Goes, quando os companheiros do artista plástico louco Arthur Bispo do Rosário impedem que o diretor da colônia penal mande queimar toda a sucata que eles próprios lhe fornecem para construção de suas obras de arte<sup>21</sup>.

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 inúteis. Contudo, as atividades culturais e artísticas podem amenizar o ambiente desolado e sombrio e imprimir-lhe características humanizadoras. Através da dedicação ao piano, do cultivo de novas amizades, da escrita de poesias, do jornalzinho e de um romance, Lamartine encontra modos de se ajustar à sua nova situação, superando seus aspectos negativos. No Três Cruzes, durante o período da estada de Lamartine, as ocasiões favoráveis ao ócio são substituídas pelas tertúlias filosóficas, literárias e musicais. O espaço fechado o enclausura, mas não aprisiona sua imaginação e criatividade. Lamartine não se isola ou se deprime. Encontra ali uma oportunidade de iniciar amizades e idealizar um romance. Sua figura carismática consegue agrupar outros indivíduos interessados em uma forma amena de passar os dias. Aproveitando o tempo livre, ele se ocupa principalmente da escrita e, assim como o pai, usa a literatura como forma de manter a lucidez.

---

<sup>21</sup> GOES, *Movimento contínuo*, p. 16.



Como Mayer Guinzburg, de *O exército de um homem só*, Lamartine é um inconformado subversor do espaço instituído: se Mayer reinventa os espaços da loja onde trabalha, do sítio e do asilo para transformá-los em uma dimensão onde domina a fantasia, Lamartine transfigura o espaço circunspecto do sanatório. Convertendo-o em um local propício às práticas artísticas e culturais, livra-o, durante sua estada ali, de seu aspecto mórbido. Com isso, pode construir um mundo próprio e até voltar à liberdade da casa, pelo contato imaginário com o diário do pai, afastando a realidade da reclusão. Para mudar a feição do ambiente, ele encontra boa receptividade por parte dos colegas, indivíduos de nível cultural equivalente ao seu, capazes de entender e compactuar com ele em suas propostas.

Sua formação musical, literária e filosófica destaca-o entre os demais internos. Mas não apenas o saber lhe permite distinguir-se. Exercitando sua criatividade e originalidade, encontra uma forma de entreter seus companheiros e retirá-los de suas “horas intermináveis sem mais distração que a de fumarem enquanto ficam olhando uns para os outros” (AL, 233). Para isso, improvisa os concertos-solo, assobiando músicas de Tchaikowski, Saint-Saëns, Prokofiev e outros célebres, que todos os internos ouvem no mais profundo silêncio e comovidos, com lágrimas nos olhos. Outro recurso, que logo torna Espártaco uma referência para os internos, consiste nas conversas que Lamartine trava a respeito do diário do pai e simula estar recebendo por telepatia aquilo que estava “escrevendo sobre ele, sobre o Sanatório e inclusive sobre eles próprios” (AL, 233). Buscam, no contato com as informações obtidas, não se excluir da realidade, pois “o Diário falava de coisas presentes, os comentários do pseudo Dr. Espártaco voltavam-se para as experiências do dia-a-dia (...) era uma maneira de mostrar que o Sanatório Três Cruzes não estava desligado da vida e que era possível senti-la e partilhar dela, não apenas mergulhando na nostalgia de marchinhas e sambas-canções do passado” (AL, 233).

Pelo seu interesse literário, é convidado por Mário Afonso, o Jornalista, a participar, juntamente com Professor Pepe e Ricardinho, da elaboração do jornal *O ataque*, assim

chamado porque tem o objetivo de atacar os médicos. Escrito à mão em quatro folhas de papel almaço, constituído de “artigos-título”, histórias em quadrinhos, modinhas e ilustrações, está em seu quinto ou sexto número quando Lamartine começa a publicar seus textos. Com isso, ganha um diferencial de qualidade, o que gera um problema para o relacionamento entre os companheiros, devido ao ciúme provocado pelo sucesso absoluto dos textos baseados no pseudodiário do pai. Segundo Ricardinho, a confecção do jornal produz um clima de alegria que não pode ser tolerado pelos médicos, mas que Lamartine consegue instalar subversivamente no local. O Castelo se agita com a produção do último número, no qual os internos lançam, de forma crítica e bem-humorada, por meio de histórias muito criativas, um olhar sobre sua situação como injustiçados e vítimas indefesas, bem como alusões à posição dos médicos e dirigentes como seus perseguidores. Mas a animação e o trabalho incessante de toda uma noite para escrever de uma só vez a última edição extraordinária, são arrefecidos pela direção do hospital que, numa ação em que manifesta a onipotência do psiquiatra, demonstrando seu total controle sobre os internos, apreende e extingue o jornal. Esse ato autoritário invalida uma instância de expressão e de crítica. A apreensão, sua proibição e o castigo aos redatores com os choques elétricos lembram ao louco sua incapacidade civil, que lhe nega a autonomia de pensamento e de expressão.

A ação repressiva dos médicos deixa indignado o psicanalista de Inês, Dr. Klosowski, que, “a despeito de sua serenidade profissional, não consegue controlar o desprezo e mesmo a indignação que lhe provocam os métodos bárbaros aplicados no Sanatório e, vez por outra, deixa escorregar alguma indiscrição” (AL, 22). Essas indiscrições beneficiarão Lamartine pois, em desabafo, o psicanalista deixa escapar informações sobre o modo como se dá a primeira etapa do tratamento, ou seja, o colapso total do indivíduo. Lamartine então passa a forjar seu desmoroamento, para se livrar mais cedo e rapidamente da real “demolição”, apropriando-se, assim, de uma estratégia utilizada pelos médicos e subvertendo-a em seu be-

nefício. Contudo, seu êxito é apenas parcial pois, ao contrário do que supunha, as sessões de eletrochoque não cessam com a transferência de pavilhão, desgostando-o extremamente.

O ambiente do hospício desperta sentimentos ambíguos em Lamartine. Em bilhetes à família, reputa-se, em alguns momentos, bem tratado e saudável. Em outros, a maioria deles, refere-se ao local como insuportável prisão ou cativeiro. Essa volubilidade, às vezes animado demais, outras excessivamente irritado, preocupa o pai, que se acomoda atribuindo-a ao tempo e considerando que os nervos excessivamente irritados do filho são decorrência do clima frio e nebuloso. Essa relação entre loucura e estado atmosférico, pressentida por Espártaco, já é reconhecida desde a era clássica, quando se pressupõe que “o frio, a umidade, a instabilidade do tempo, todas essas finas gotículas de água que penetram os canais e as fibras do corpo humano e lhe fazem perder a firmeza, predis põem à loucura”<sup>22</sup>. Mas a inquietação e a incoerência de sentimentos em Lamartine podem estar associadas à incessante busca de diferentes mecanismos de adaptação ao local.

O espaço fechado traz em si a ambigüidade: ora mostra-se positivo por proporcionar ao homem o convívio consigo mesmo, ora é insuficiente por impossibilitar sua efetivação enquanto ser social. Por isso, nem sempre o tempo ocioso e a convivência com o mundo da interioridade propiciados pelo isolamento no sanatório são convites à criação. Lamartine se queixa de que não consegue produzir seus trabalhos intelectuais. Mesmo podendo afirmar-se como sujeito pela escrita, a ausência de liberdade física leva-o, em certo momento, à imobilidade diante da criação. Mas, em outras circunstâncias, esse isolamento é supervalorizado pelo próprio indivíduo: o artista louco Arthur Bispo do Rosário elegeu, para seu ateliê, a solitária em que foi confinado como punição, pois ali podia alhear-se inteiramente do que se passava no mundo de fora, solitário que era por opção<sup>23</sup>; Fileto Seixas, personagem do já citado romance *No hospício*, refere-se a esse espaço como lugar sagrado, imbuído que vive do espírito

---

<sup>22</sup> CHEYNE, cit. em FOUCAULT, *História da loucura na Idade Clássica*, p. 13.

<sup>23</sup> GOES, *Movimento contínuo*, passim.

simbolista de desprezo pela sociedade, que considera mesquinha, superficial, corrupta. Então 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”<sup>24</sup>.

A permanente ansiedade de Espártaco por controlar todos os aspectos relativos à vida do filho instiga-o a buscar formas de conhecer tudo o que se passa no sanatório, principalmente o que depende da vivência cotidiana naquela realidade. As informações oficiais geralmente revelam que Lamartine está “melhor”, expressão que o pai considera extremamente precária para dar conta do que se passa de concreto com seu filho. Então, em suas visitas, Espártaco indaga Ricardinho sobre os acontecimentos no sanatório. Atribui-lhe o papel de seu “informante extra-oficial”. Ao lado desse recurso, o pai também se vale de atenta observação do local: “Bem que pus olhos compridos para as janelas do quarto, no sobrado. Estavam fechadas. Devia estar dormindo, depois do choque” (AL, 253). Dissimulado sob a posição de informante, atribuída a Ricardinho, Lamartine aproveita para dar sua versão detalhada de sua experiência no sanatório, relatada nas “Duas mensagens do Pavilhão dos Tranquilos”. Esse recurso, na interpretação psicanalítica de Hélio Pellegrino, é mais uma mostra de sua incapacidade de “instituir-se plenamente, enquanto sujeito, dono de uma palavra diferenciadora e delimitadora, capaz de fundá-lo como ser no mundo, senhor autêntico de sua autêntica existência”<sup>25</sup>. Com isso, explicam-se as tantas simulações de Lamartine como formas de escapar à exigência de assumir uma identidade e deixar a cômoda posição de filho superprotegido.

Apenas Cléo, a namorada, acolhe a nova experiência existencial de Lamartine e busca compreender o sentido de sua loucura, interpretando seu desequilíbrio como o resultado

---

<sup>24</sup> POMPEU, “Todo texto é um delírio”, p. 64.

<sup>25</sup> PELLEGRINO, “Armadilha para o leitor”, p. 302.

do ingresso em um novo estado espiritual. Evoca para ele uma clarividência que coloca em funcionamento outros sentidos de uma realidade muito particular, à qual os seres comuns não têm acesso. Essa perspectiva lembra a esfera em que se move o poeta simbolista, encarcerado em sua “torre de marfim”, concebendo a loucura como o ápice a que pode ascender um espírito, onde há total domínio do consciente pelo inconsciente, conforme postula o francês Arthur Rimbaud<sup>26</sup>. Ou sugere uma visão do louco como o sacerdote da Idade Média, sustentado pela comunidade e respeitado por sua visão sobrenatural, que lhe permitia conversar com espíritos invisíveis e com a natureza, opinando sobre todos os acontecimentos que envolviam a sua tribo.

Mas o que Cléo percebe da loucura em Lamartine é a exteriorização de uma realidade interior que vivencia; não uma doença, mas o acesso a um mundo extraordinário, alcançando um estado muito particular por meio da exacerbação de sua sensibilidade. Como aquele que atinge Mayer Guinzburg, em *O exército de um homem só*. Ou, no romance *No hospício*, o protagonista Fileto Seixas, que, através dos transe místicos alimentados pelas imagens da religião cristã, alcança visões sublimes e o êxtase religioso. Mesmo transtornado pelos delírios e alucinações, Lamartine vive sua loucura de forma consciente. Temendo as reações do pai, hesita em revelar suas alucinações pois, no turbilhão em que está vivendo, a razão e lucidez ainda preservadas permitem a autocensura e o medo de um comprometimento ainda maior. Não aceita o rótulo que lhe é imposto e atribui aos médicos um engano, referindo a si próprio como um caso daqueles que estão retratados na galeria de personagens da Casa Verde, o hospício do conto “O alienista”, de Machado de Assis. Lamartine prefere enquadrar-se nessa perspectiva porque nela o médico e cientista Dr. Simão Bacamarte, protagonista do conto, após uma vida inteira de estudos a respeito da loucura, subverte o senso comum ao formular sua tese de que o desequilíbrio das faculdades deve ser admitido como normal e exemplar, ao

---

<sup>26</sup> RIMBAUD, cit. em GOMES, *A estética simbolista*, pp. 47-8.

passo que aqueles casos em que esse equilíbrio é ininterrupto devem ser considerados hipóteses patológicas. Com isso, Lamartine converte sua loucura em evidência de normalidade.

A convivência com o outro lado da razão, exposto na loucura de Lamartine, leva Espártaco a repensar “o tom sereno e ponderado” em que vive a vida, refletida no diário. Apanha-se fantasiando e enxergando coisas irreais. Conclui que, em algum momento, a vigiância da consciência pode ser minada: “se a objetividade sistemática é de se desejar, como um paradigma, também o estar longe de alcançá-la não deve envergonhar ninguém” (AL, 293). Suas dúvidas levam-no a se enxergar como louco, através do olhar cúmplice do psiquiatra e por isso “no silêncio daqueles que representam a razão, e que apenas seguravam o espelho perigoso, ele se reconhece como objetivamente louco”<sup>27</sup>. Deparando-se com a possibilidade de flexibilizar as fronteiras da razão, sente-se à vontade para liberar no diário sua imaginação e fantasia. Só então Espártaco pode meditar sobre os excessos de suas exigências com relação ao filho. E até mesmo repensar seu filho como um outro, com direito às suas idiossincrasias e a um modo diferente de reagir às coisas, o que não se justifica imediatamente como doença ou desequilíbrio. Argumenta que atribuir a intransigência de seu comportamento à doença é reconhecê-lo sempre doente. Vista dessa forma, qualquer atitude do louco, perfeitamente aceitável no indivíduo comum, só servirá para reafirmá-lo como tal. Na situação de interno, o indivíduo tem sua identidade desfigurada e é destituído de suas referências pessoais. Procura apegar-se a qualquer coisa que propicie sua ligação com a realidade, mas qualquer gesto de preservação da individualidade ou qualquer reação ao encarceramento físico ou espiritual serão sempre tomados como indício de sua loucura.

Afora o problema moral, a loucura é também um problema econômico. Embora improdutivo para o sistema, o louco é um consumidor. Continuar mantendo Lamartine internado é uma questão financeira que transtorna Espártaco M., principalmente quando, suspen-

---

<sup>27</sup> FOUCAULT, *História da loucura na Idade Clássica*, p. 492.

sas as aplicações de eletrochoques, já não vê mais sentido em sua permanência no sanatório. Com dificuldade em continuar arcando com os custos de um tratamento tão dispendioso, face a seu salário de funcionário público, o pai vê-se obrigado a recorrer aos empréstimos e ao seu “bom nome na praça” para garantir as exigências do internamento. As altas diárias também preocupam Lamartine, consciente do orçamento rigorosamente limitado do pai. Mas essa é apenas uma parcela do pesado ônus a que a família está obrigada. É o preço a pagar pela necessidade de Lamartine construir um caminho diferenciado, todo seu, ainda que à custa de sofrimento e da subversão total de um modelo que não poderia continuar lhe dizendo tudo e ditando os caminhos a seguir.

Na impossibilidade de vivê-lo, Lamartine sai do sanatório com o saldo de um romance escrito: “Nas muitas vezes em que me declarei a ela [Inês], no jardim, a maldita cortava-me sempre o entusiasmo dizendo que eu estava ‘querendo inventar um romance que não existe’. Pois bem: agora, pelo menos, o romance existe – e está saindo muito divertido” (*AL*, 287). Restou-lhe a literatura para ligá-lo à realidade exterior ao seu pensamento ou apenas para liberá-lo dos “recalques mentais”. No diário do pai, o registro daquele mês e meio não é sereno como o dos tempos que outrora corriam suavemente. Uma profunda inquietação toma o lugar do usual tom ponderado da narrativa, agora mergulhada na “dor”, na “tortura”, no “incomparável sofrimento”, segundo palavras do próprio Espártaco. A profunda angústia se ameniza com a sensação de alívio obtida pelo pagamento da primeira parcela do empréstimo feito para custear as despesas do sanatório e com o encerramento do 67º. caderno de seu diário, onde a palavra escrita agora se cala, pondo fim à história daquela crise. São formas de reconhecer como passado o que se deseja afastar do presente e não mais reviver na realidade.

A estigmatização é mais uma conseqüência funesta do isolamento no espaço hostil do sanatório, cuja tarefa maior é “homogeneizar todas as diferenças, isto é, reprimir os vícios, extinguir as irregularidades, denunciar tudo aquilo que se opõe às virtudes da sociedade. Por isso mesmo, uma única diferença vai poder manifestar-se através dessa instituição: a diferença

entre o normal e o anormal”<sup>28</sup>. Ali, a alma reclusa se perde no abandono e na solidão naqueles momentos em que o ser mais necessita estar fisicamente ancorado à sua realidade exterior. Entretanto, esse mesmo lugar de segregação é uma apropriada representação do mundo externo porque se vê nele “um microcosmo onde são simbolizadas as grandes estruturas maciças da sociedade burguesa e seus valores: relações Família-Filhos, ao redor do tema da autoridade paterna; relações Falta-Castigo, ao redor do tema da justiça imediata; relações Loucura-Desordem, ao redor do tema da ordem social e moral”<sup>29</sup>.

Além de afastar-se do convívio social, na passagem pelo sanatório o indivíduo recebe uma marca desabonadora que dificulta ainda mais sua reintegração. Seu passado como “doente mental” vem à tona em todas as suas relações com a família e a sociedade. O estigma enfraquece, quando não invalida, qualquer atitude do ex-interno, impedindo-o de ter o acesso natural às oportunidades da vida e inferiorizando-o quando busca um emprego, quando tenta travar relações afetivas ou em quaisquer situações em que se esperam comportamentos normalizados. O olhar que se dirige a ele é diferenciado, como se, a partir de seu ingresso na instituição, representasse uma ameaça, um perigo iminente e fosse alguém indigno de confiança, pois a loucura, a partir da era clássica, sempre esteve relacionada à maldade, à animalidade no ser.

Os espaços fechados podem enclausurar o louco, mas conservam liberada sua imaginação, preservando a dimensão onde se pode ser livre intimamente. Com o ingresso no mundo da loucura, Lamartine e Mayer libertam-se da sujeição e das exigências de uma ordem social e moral na qual se inserem, embora assumam plenamente sua subjetividade. Se no espaço fechado da casa e do sanatório, o indivíduo encontra o abandono, o estigma e a exclusão, ele pode, ainda, buscar nos espaços abertos, a liberdade de circulação e expressão confiscada desde a criação do asilo.

---

<sup>28</sup> FRAYZE-PEREIRA, *O que é loucura*, p. 86.

<sup>29</sup> FOUCAULT, *op. cit.*, p. 500.





## II – EXTERIORES

## SOB O OLHAR DAS RUAS E PRAÇAS

*Louco? Haverá cabeça (...) cujo mecanismo impunemente possa resistir a tão inesperados embates, a tão fortes conflitos, a colisões com o meio, tão bruscas e imprevistas? Haverá?*

Lima Barreto

As ruas e praças, espaços exteriores modificados pelos homens, opõem-se aos interiores, mas não de maneira estática, pois eles estabelecem entre si possibilidades dinâmicas em relação às caracterizações e ações das personagens e assumem, assim, valores intercambiáveis no decorrer das duas narrativas. O meio urbano é uma das instâncias espaciais que atuam em relação às personagens, seja concorrendo para sua caracterização, seja situando-as geográfica, histórica e socialmente, alterando seu modo de ser ou provocando suas ações<sup>1</sup>. *O exército de um homem só* e *Armadilha para Lamartine* são narrativas de conflitos existenciais e ideológicos, de dramas interiores e familiares, no que realmente parece consistir a maior parte de casos diagnosticados como algum tipo de loucura<sup>2</sup>.

Buscando-se, nos exteriores representados nessas obras, a relação entre o espaço ficcional do louco e seu espaço sócio-histórico, pode-se encontrar tanto a personagem que se desnuda psicológica e fisicamente no texto e na rua, quanto a figura do louco pacífico em livre trânsito pelas ruas e praças do bairro porto-alegrense do Bom Fim. Tal situação é bem diversa daquela possível ao louco no mundo ocidental a partir da era clássica até a contemporaneidade, quando os mecanismos de exclusão interditaram os espaços urbanos para o indivíduo declaradamente insano.

---

<sup>1</sup> Segundo Osman Lins, essas são as funções do elemento espacial na obra romanesca. LINS, *Lima Barreto e o espaço romanesco*, pp. 100-1.

<sup>2</sup> SZASZ, *Ideologia e doença mental*, pp. 19-52.

Enquanto a casa e o sanatório representam a primeira instância de identificação do louco, pelo confronto de seu comportamento e sua linguagem com a das pessoas mais próximas, no espaço aberto das ruas e praças se reafirma de maneira decisiva o reconhecimento público de sua diferença em relação aos outros indivíduos. Destoando de uma normalidade coletivamente construída, dentro de padrões éticos, morais e legais, o louco se atesta como o estranho, o estrangeiro,

o outro no sentido da exceção – entre os outros – 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 universal<sup>3</sup>.

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.

Reconhecido como louco pelos habitantes do bairro do Bom Fim, Mayer Guinzburg, protagonista de *O exército de um homem só*, é acolhido por sua comunidade, que se imbuí do dever de tutelá-lo, por meio de interferências em sua vida privada. Uma vez que a loucura encontra-se 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 que só pode viver enxertada sobre o mun-

---

<sup>3</sup> FOUCAULT, *História da loucura na Idade Clássica*, p. 183.

do da razão”<sup>4</sup>. 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.

Assim é que a excentricidade de Mayer e seu caráter pacífico acabam lhe assegurando um lugar na paisagem social do Bom Fim. Mas se as ruas do bairro são abertas à personagem que por elas vaga livremente, ainda que perturbando a ordem do espaço social, na realidade a rua não é, no mundo ocidental, um espaço de livre trânsito para o louco desde os últimos séculos da Idade Média. Até então, o louco era uma feição corriqueira nos lugares de circulação, e a loucura, presente no convívio cotidiano do homem comum com o louco, era associada a um modo de ser e conhecer, e não à patologia, ausência de saúde ou a alguma forma da razão.

Assim como os pobres e vagabundos, o louco vivia errante pelas vias públicas das cidades européias. Ao investigar as origens de uma história da loucura, Foucault<sup>5</sup> se defronta com o costume, entre os moradores, de banir das cidades os loucos incômodos, pondo-os a correr pelos campos ou entregando-os a mercadores, peregrinos e barqueiros para que fossem levados para fora dali e, no caso dos forasteiros, para suas cidades de origem. Em geral, cada cidade responsabilizava-se por seus loucos, mas determinadas localidades, tornadas importantes por serem lugares de passagem ou de feiras – como Nuremberg, na Alemanha – acolheram um grande número de loucos vindos de outras paragens.

Essa situação permanece até que, com o esvaziamento dos hospitais gerais, em decorrência do desaparecimento da lepra, as particularidades do louco são dissipadas em meio às doenças e extravagâncias da multidão de pobres, desempregados e todos os tipos de sociais internados nessas casas. Nesse momento decisivo da história da loucura, muda-se a sua perspectiva em relação ao período anterior, e ela passa a ser “percebida no horizonte social da pobreza, da incapacidade para o trabalho, da impossibilidade de integrar-se no grupo; o

---

<sup>4</sup> Idem, p. 483.

<sup>5</sup> Idem, pp. 9-12.

momento em que começa a inserir-se no texto dos problemas da cidade”<sup>6</sup>, quando nasce uma nova consciência que suscita

no mundo ético uma divisão uniforme que até então permanecera desconhecida. Pode-se dizer, de modo aproximado, que até à Renascença o mundo ético, além da divisão entre o Bem e o Mal, assegurava seu equilíbrio numa unidade trágica que era a do destino ou da providência e predileção divina. Esta unidade agora vai desaparecer, dissociada pela divisão decisiva entre a razão e o desatino. Começa uma crise do mundo ético, que duplica a grande luta entre o Bem e o Mal com o conflito irreconciliável entre a razão e o desatino, multiplicando assim as figuras do dilaceramento<sup>7</sup>.

A partir dessa crise, o mecanismo de internamento dos elementos heterogêneos ou nocivos ao grupo maior da sociedade age como neutralizador da desordem no cotidiano do mundo clássico; e a razão começa seu caminho em direção ao triunfo sobre qualquer instância que tente evitá-la ou recusá-la. Desde então até os dias atuais, a carreira do louco progrediu no sentido do silenciamento de sua voz e na criação de um conjunto de instâncias e instituições que, gradativamente, às vezes de forma violenta, outras de modo sutil, foram dominando e aprisionando a loucura.

Em uma perspectiva também histórica, Maria Clementina Pereira Cunha<sup>8</sup> volta-se para a situação dos loucos no Brasil, que, até a segunda metade do século XIX, eram vistos locomovendo-se livremente nas ruas das grandes cidades e fazendo parte de uma paisagem urbana que então se alterava, com a gradual substituição da economia escravocrata pela industrialização. Os primeiros asilos foram criados na década de 1850 no Rio de Janeiro – Hospital Dom Pedro II – e em São Paulo – Asilo Provisório dos Alienados da Cidade de São Paulo –, depois que “a demanda e os reclamos de diferentes setores da sociedade com relação à loucura vão tornar-se mais prementes”<sup>9</sup>. Antes disso, os mecanismos de exclusão destinados aos loucos incontroláveis, “perigosos” ou “furiosos”, eram a cadeia pública, a Casa de Correção e a Santa Casa de Misericórdia. E isso continuou a ocorrer “mesmo depois do advento dos hos-

---

<sup>6</sup> Idem, p. 183.

<sup>7</sup> Idem, p. 106.

pícios (...). Da mesma época é a separação, no interior da cadeia pública, dos presos ‘sãos’ e ‘loucos’, bem como a abolição do uso das correntes de ferro que imobilizavam estes últimos, como forma de garantir a disciplina”<sup>10</sup>.

Na novela de Moacyr Scliar, a rua assume para o protagonista as funções de espaço de luta pela sobrevivência, de lugar de passagem, das relações sociais, e, finalmente, de perambulação. Assim como uma parte considerável dos imigrantes judeus no Brasil, o jovem Mayer mascateia pelas ruas de seu bairro, buscando por meio delas os recursos necessários à sobrevivência, conforme relembra o irmão Avram: “Nós vendíamos peixe. Vendíamos cabides, também, quando faltava peixe, e às vezes roupas usadas. Outras vezes saíamos com um carrinho para recolher ferro velho. Mas eu preferia os peixes. Vendíamos bem” (*EHS*, 19). Pelo menos nas ruas, a personagem pode agir mais livre e dinamicamente, ao contrário do trabalho na loja, seu primeiro emprego e onde se fecha em letargia. Mas desde então, ele já exterioriza sua visão singular em um discurso que destoa daquele compartilhado pelas outras personagens de seu meio social: “Para mim [Avram] o peixe era apenas uma boa mercadoria. Para Mayer Guinzburg era muito mais. Era o fruto do trabalho dos Companheiros Pescadores, homens fortes e silenciosos” (*EHS*, 19). E essa sua visão divergente faz incidir sobre ele o olhar que o aprisiona no não-ser da Razão, tornando-o um objeto de contemplação.

Além de propiciar-lhe os recursos materiais indispensáveis à sobrevivência, a rua se oferece à personagem como lugar de passagem, onde se expõe inevitavelmente ao olhar alheio. Seu modo particular de expressão e seu comportamento 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. 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

---

<sup>8</sup> CUNHA, *O espelho do mundo*, pp. 58-9.

<sup>9</sup> *Idem*, p. 58.

amigos no parque. Suas ações “extravagantes”, como correr pela madrugada nas ruas do bairro, seja qual for o motivo, suscitam os olhares de desconfiança dos passantes.

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 anônimo<sup>11</sup>.

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 apenas o louco anônimo. De louco sonhador, redime-se socialmente ao tornar-se 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.

Em casa, Mayer Guinzburg inicia sua solitária carreira de líder de um país imaginário. Entretanto, é no espaço público, mais precisamente no bar do Serafim, espécie de redu-

---

<sup>10</sup> Idem, *ibidem*.



to onde se defrontam e se interpenetram o “público” e o “privado”, que recebe a alcunha de Capitão Birobidjan. 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.

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 obras e os loucos de Moacyr Scliar e Fernando Sabino, em *O grande mentecapto*. Ela explica que, nessas personagens, “o recrudescimento [da negação dos valores ideológicos] corresponde a uma transgressão cada vez mais ativa das normas do comportamento dito ‘saúdável’ e, conseqüentemente, à entrada no fantástico ou loucura – espaços-limite da exclusão social”<sup>12</sup>. 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 em sua comunidade.

A rua, que ganha uma conotação positiva enquanto palco onde se consolidam os laços sociais, reverte-se em lugar de frustração, de conflito, e mesmo de confronto, quando nela Mayer não consegue impor ativamente os interesses e vontades individuais perante sua comunidade. Marcado pelo rótulo e pelo estigma, qualquer ação ou reação sua não será mais que a confirmação de seu estado de alienação. Mesmo sendo a rua um local de livre trânsito, nela o jovem Mayer não trafega incólume, sujeito que está ao olhar alheio, ao imediato julgamento e punição, através de sua ridicularização com palavras de censura e zombarias.

Às mudanças na paisagem geográfica, decorrentes do trabalho de Mayer frente à sua empresa de construção civil, corresponde a alteração no perfil da personagem, marcando

---

<sup>11</sup> FOUCAULT, *História da loucura na Idade Clássica*, p. 481.

<sup>12</sup> MALARD, *Escritos de literatura brasileira*, p. 200.

sua nova fase de vida e inaugurando outra etapa da narrativa. Revelando o lado empreendedor do protagonista, a rua torna-se novamente um espaço de luta pela sobrevivência. Entretanto, mais que isso, torna-se espaço de ação, de trabalho, de progresso e de afirmação da personagem enquanto sujeito de suas ações e da razão, atuando de acordo com as regras do sistema. Dura pouco, porém, essa sua etapa de empreendedor, dividido que vive entre a ambição de construir prédios e se tornar rico, e o ideal de construir uma sociedade justa e livre.

Nessa narrativa fundada na ambigüidade e na ironia, o louco sonhador é o mesmo louco empreendedor, cuja figura ativa à frente da edificação de grandes prédios e da urbanização de seu novo país é motivo bastante para que sua memória seja resguardada na história da cidade. No entanto, subvertendo a visão oficial, que geralmente manda fixar como memória de um lugar os homens pertencentes às elites dominantes, a narrativa apresenta como proposta a 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). Vistas a partir do ângulo do poder, as singularidades de Mayer seriam insuficientes, quando não desabonadoras, para que ele se construa como herói. Mas mesmo nesse espaço e nessa história, nos quais Mayer se acha integrado por sua excentricidade e pode um dia figurar como um de seus ícones, ele se vê como um estranho porque é dessa forma que é julgado por aqueles que se dirigem a ele.

Se nas ruas e praças as pessoas vêem e julgam, elas também são vistas e julgadas. Nessa época de adesão à sua face capitalista, Mayer, em uma típica atitude burguesa, decide que, mais importante que ser um rico empresário, é ostentar-se socialmente. Por isso, ele participa como sócio do Círculo Social Israelita, clube do qual não podia ficar de fora. Utilizando-se de seu elevado poder econômico, deseja aparecer bem perante os olhos daquela gente e por isso no restaurante “deixaria gorjeta, porque, entre outras coisas, era dono de uma loja e

gostaria que, ao sair dali, dissessem: ‘Este Mayer está bem de vida’” (EHS, 54). Mas se em alguns momentos a personagem tem por quê se orgulhar 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. Eleito como um tipo que Erving Goffman define como *desviante intragrupal*<sup>13</sup>, Mayer passa a ser

um símbolo do grupo e alguém que desempenha certas funções cômicas, ao mesmo 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, qualificado como um membro normal<sup>14</sup>.

Mesmo sendo 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”<sup>15</sup>. Com isso, passa a ser “o assunto predileto das mulheres que subiam e desciam a Felipe Camarão, a caminho do mercado. ‘Está matando a mulher e os filhos’, diziam indignadas. Exigiam provi-

---

<sup>13</sup> Segundo Erving Goffman, o desviante intragrupal é aquele indivíduo que se desvia não apenas de normas sociais, mas de um grupo concreto, como Mayer que se afasta dos princípios da tradição cultural e religiosa do povo judeu. Ver GOFFMAN, *Estigma*, pp. 151-3.

<sup>14</sup> Idem, p. 152.

<sup>15</sup> PERRINE, “Ser judeu na França”, em PROST e VINCENT (org.), *História da vida privada*, p. 465.

dências dos maridos. A mulher de Leib Kirschblum intimou-o a falar com o sócio” (EHS, 118). A loucura transforma sua vida particular em assunto de interesse público e um mito vai se construindo em torno de suas excentricidades:

Contam histórias terríveis dele. Dizem que anda esfarrapado; que usa uma longa barba; que só come carne de porco. Leib Kirchlum 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).

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.

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. Esses atos costumeiros de profanação à pessoa do louco estão, também, muito bem representados no conto de Carlos Drummond de Andrade, em que a solitária personagem é acintosamente apedrejada e atacada dentro de sua casa pelos garotos “inclinados a lapidar a doida”, depois que “o sentimento de que a doida carregava uma culpa, que sua própria doidice era uma falta grave, uma coisa aberrante, instalou-se no espírito das crianças”<sup>16</sup>.

Em suas perambulações pelas ruas e praças da cidade, Mayer preenche o tempo de sua velhice ociosa, concentrando a atenção nas construções modernas que desfiguram a antiga cidade de Porto Alegre, cuja feição foi se alterando com a incorporação de novos edifícios, desde aqueles primeiros construídos por sua empresa, Maykir: “Passeava muito pela cidade. Ia até o Bom Fim, agora totalmente mudado. Os edifícios que ele tinha construído, os Reis e

---

<sup>16</sup> ANDRADE, “A doida”, pp. 24-5.

Profetas, desapareciam ao lado dos modernos prédios com porteiro eletrônico” (*EHS*, 132). Mas não deixa de observar as figuras que conversam quietas no espaço de convívio, lazer e ócio da Praça da Alfândega: homens velhos sentados no banco contrastam com os edifícios muito modernos distribuídos pelo Bom Fim.

A descrição do cenário urbano reflete o estado de espírito da personagem, abalada pelos efeitos da passagem do tempo sobre a fisionomia da cidade, levando-a a tomar consciência dos efeitos da carga temporal também sobre si: “No centro da cidade via os velhos sentados na Praça da Alfândega, uns conversando, outros quietos. ‘Estou pronto para ficar velho’ – pensava. ‘Só me falta cachecol, cachimbo, chinelos forrados, uma próstata grande...’ Voltava deprimido ao apartamento” (*EHS*, 132). Ao perceber que, como os edifícios decadentes, ele também envelheceu, deprime-se com a debilidade e a impotência de seus sonhos e o choque diante das rápidas transformações do mundo exterior.

Recluso em sua interioridade, Mayer não distingue entre códigos diferenciados de comportamentos em locais diversos<sup>17</sup>, pois assume permanentemente seu mundo imaginário como razão de suas ações em todos os espaços em que se encontra. O insípido e monótono mundo da rua é causa e continuação da mesma modorra que vive nos interiores. 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 – o Bom Fim. No mar Mayer fluava meio afogado. Da praia, os amigos Leib Kirschblum, Avram Guinzburg e seus filhos, José Goldman – cumprimentavam-no. Mayer respondia. Sua voz soava distante, porque suas orelhas estavam imersas na água, enquanto a boca falava na superfície. Muitos anos se passaram assim (*EHS*, 48).

---

<sup>17</sup> 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.

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. 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.

O conflito entre personagem e espaço não pode ser aplainado nos exteriores, onde ela se percebe novamente incompatibilizada com o mundo preestabelecido, do qual não faz parte, estrangeira até de si mesma. Não se ajustando aos espaços fechados, também na rua vê-se ensimesmada e alheia ao que se passa ao seu redor. No desejo obsessivo de viver em um outro espaço social, percebe-se muito distante daquele modelo dentro, e ao mesmo tempo fora, do qual vive e com o qual muito se preocupa. Sem poder corresponder às exigências de sua realidade exterior, não se adequando a ela, mas incapaz de modificá-la, Mayer representa o homem dividido interiormente entre o compromisso como sujeito de seu tempo histórico e a responsabilidade de atendimento às exigências de sua realidade imediata. De sua opção pela crença em um mundo justo e livre, em detrimento dos compromissos com sua vida concreta, decorre sua loucura.

Já em *Armadilha para Lamartine*, o sentido do espaço exterior se realça quando contrastado com os interiores. Se nessa história ambientada nos espaços fechados, estes geralmente representam, para Espártaco M., proteção e segurança, para seu filho Lamartine eles significam o confinamento e a dependência do ser. Em contrapartida, os exteriores mostram-se, na maior parte das vezes, como lugares de instabilidade e de desassossego para o pai; enquanto para o filho, é *fora* de casa que ele busca sua libertação, onde deveria, portanto, sentir-se protegido. Limitando-se às ocorrências no interior do sanatório durante o período de seu

internamento, o texto de Lamartine, anexado ao diário do pai, não oferece sua versão a respeito de suas experiências nos exteriores.

A partir da narração de Espártaco, nota-se que para Lamartine a rua significa, a princípio, sua liberdade, pois traz consigo as exigências do crescimento emocional e da independência familiar. Sua prisão a casa, de natureza psíquica, é duplicada no sanatório, reclusão também física. Por isso, nas ocasiões em que pode deixar o sanatório para as rápidas visitas ao seu lar, o filho associa à rua um sentido de liberdade ainda maior do que aquele que conhecia anteriormente nesse espaço: “Na rua, ele se expande em verdadeiro ritual de comemoração à liberdade. Depois, *localiza-se* e me pede para irmos a pé. Fazemos o percurso todo, andando. Nenhuma descaída. Apenas as mesmas queixas de sempre. O mesmo empenho inflexível em *sair de vez* do sanatório” (AL, 274). Nessas oportunidades, a personagem reage com euforia porque experimenta nelas sua libertação de um universo mortificante, e andar na rua, ainda que com o pai, é uma forma de se sentir livre novamente.

Cenário de algumas de suas ações cotidianas, a rua é lugar de passagem obrigatória, mas nem por isso sem atrativos, para que Espártaco tenha acesso ao local de trabalho. Nas ruas e praças representadas, a movimentação da personagem-narrador ocorre em meio à multidão de uma cidade grande, onde os caminhantes transitam entre outros seres que fazem da rua o seu espaço de sobrevivência. Personagem sem rosto, mas presença imprescindível nas manifestações públicas e nos grandes acontecimentos históricos, as multidões estão presentes nas duas obras em análise: de forma realista na concentração de milhares de fiéis que buscam a praça iluminada para a realização das cerimônias do Congresso Eucarístico, fato histórico documentado em *Armadilha para Lamartine*, ocorrido em agosto de 1955, na esteira do movimento católico liderado por Tristão de Atayde; e na “Grande Marcha” imaginária, sonhada por Mayer Guinzburg em *O exército de um homem só*, manifestação em que os operários e camponeses partiriam de Porto Alegre para chegar à colônia socialista no sítio do Beco do Salso, iniciando a revolução por uma nova sociedade.

Nos espaços apropriados à circulação das pessoas, principalmente das simples e comuns, Espártaco se vê como um observador privilegiado que, em frente ao Automóvel Clube, sonda suas adjacências, certificando-se do ambiente onde está adentrando. Mesmo entre pessoas de sua classe social, ele não se sente à vontade e não fala do meio da multidão, posicionando-se a uma distância da qual aprecia e julga o que se passa: “Salto na praça Paris, quando faltam dez minutos para as 8. Atravesso o Passeio Público e fico ‘observando’ da calçada fronteira ao Automóvel Clube. O movimento é grande. Tomo coragem e entro” (AL, 110).

Expostos à opinião pública no universo da rua, os interesses e as particularidades dos indivíduos se diluem na vontade coletiva. Mas a postura de Espártaco, fora de qualquer fé religiosa, é contrária à agitação da cidade para a jornada eucarística, por considerá-la resultado de uma “nevrose mística coletiva” que assola o País. Descrente na autenticidade da fé religiosa popular, ele percebe no espírito das manifestações e desfiles religiosos o sentido de um espetáculo público, notando na fanfarra das ruas “qualquer coisa de carnavalesca. As vozes que cantam o ‘queremos Deus’ são as mesmas que entoam hinos a Momo” (AL, 251). Ainda que siga compartilhando a rua com uma multidão, Espártaco não aceita ser o homem anônimo na cidade. Por isso, insiste em manter-se reservado em sua privacidade, não suportando ver invadido seu território, que vai demarcando através de posturas críticas e da consciência de uma distância entre seu ser e o mundo, ao qual não se integra, pois, irremediavelmente solitário, ele não está ali para compartilhar do “calor do grupo, a comunhão – mesmo flébil ou compulsória – com os seus semelhantes”<sup>18</sup>. De sua posição de observador privilegiado, declara aproximar-se desses eventos populares por curiosidade e, não se imiscuindo neles, registra aquilo que mais lhe desperta a atenção, aguçada quase sempre pelas moças atraentes:

---

<sup>18</sup> LINS, *Lima Barreto e o espaço romanesco*, p. 121.



Hoje, aliás, me despeço da cidade agitada pelo tufão eucarístico. Quero ter mais contato com as atividades dos “fiéis”, aproximar-me-ei mais do Altar-Monumento, em hora de intervalo e observarei depois, à distância, as celebrações que se realizarem (...) Serão meras tentativas de participação – ou melhor, de “não-alheamento”. Não tenho, todavia, a mínima esperança de qualquer resultado. (...) Prefiro, pois, ficar de longe, contemplando o movimento, que é grande. Foi a custo que me desapeguei do lugar em que estava, junto a uma cerca externa, entre homens maduros e moças provincianas encantadoras (*AL*, 258-9).

Esses encontros, possibilidades de momentos solidários entre os homens, significam para Espártaco apenas ocasiões de se manter bem informado, posicionando-se à parte e manifestando, como as personagens de Lima Barreto analisadas por Osman Lins, “a consciência do abismo entre (...) [ele] e os outros, o dilema da inquietude intelectual oposta à ausência de preocupações existenciais e a não aceitação das forças que esmagam o homem, tornando impossível a evolução do espírito”<sup>19</sup>. Coloca-se em atitude oposta à de Mayer Guinzburg, da obra de Scliar, à espera de que o povo, unido nas ruas, possa fazer a revolução por uma nova sociedade. Porém as idiosincrasias e a loucura que incapacitam esse herói para uma liderança real, também afastam-no de qualquer possibilidade de comunhão com outros homens. Assim como Espártaco, que se distancia de outros homens e não se vê como parte da multidão, também não é como um indivíduo comum que o narrador vê transitando o louco Mayer, distante das demais personagens, no mar em que “flutuava meio afogado” (*EHS*, 48). Mesmo estampando uma postura política liberal, a prática desses protagonistas distancia-se frontalmente de seus discursos. Se a posição e a fala afastada de Espártaco perante os aspectos ordinários do espaço da rua denotam sua condição pequeno-burguesa, Mayer se destaca ante o olhar público por sua excentricidade, vivendo alheio ao mundo cujos valores já não são verdadeiros para ele e com os quais seu espírito já rompeu.

Mesmo extremamente reservado quanto aos lugares públicos, Espártaco assinala a necessidade das saídas de casa “para arejar”. Entretanto sente-se constrangido pelos aspectos negativos das ruas de sua cidade. E essa negatividade, inerente ao modo de vida contemporâ-

---

<sup>19</sup> Idem, *ibidem*.

neo, atinge as maiores cidades, que vão se tornando cada vez menores, devido à superpopulação e à destruição pelo homem de seu próprio espaço vital. Toda a agitação dos espaços exteriores reflete-se no interior das personagens, que voltam da rua com o espírito transtornado pelo excesso de calor, pelo aglomerado de pessoas e pelo burburinho dos ambulantes e dos veículos. Espártaco descreve as sensações de desconforto no mundo da rua por meio de uma apreensão sensualista dos aspectos desagradáveis, através da visualização dos namorados audaciosos, do contato tátil com as bolas do futebol na praia e com os bichos incômodos, do cheiro de fumaça que lhe castiga o olfato e do forte apelo auditivo dos exercícios dos tiros de guerra, por demais barulhentos a interromperem seu repouso.

Essas situações desconfortáveis na rua podem produzir, no ambiente protegido da casa, agradáveis sensações, como o estímulo ao sono e a temperatura amenizada pela chuva que na rua molha o transeunte. O ar quente que provoca um intenso calor na rua torna-se, no alto do nono andar, uma “esplêndida viração” (AL, 80). Até mesmo os grandes acontecimentos ruidosos na cidade, como o Congresso Eucarístico e o Carnaval, são usufruídos por Espártaco de forma indireta, quando ele aproveita o maior tempo livre para suas atividades dentro de casa.

Mesmo a rua de sua casa não se confunde com as do centro da cidade, privilegiando-se nela a tranqüilidade e o silêncio, pois, não sendo passagem de bondes, ali não se ouve nenhum barulho (ao contrário do que Lamartine reclama da rua da república no Botafogo, que não propicia o sossego necessário para as atividades intelectuais). Além de o prédio situar-se, segundo Espártaco, no trecho mais fresco da cidade, o bairro do Leme, o mais fresco de Copacabana. Também as ruas da cidade de São Paulo tornam-se, mesmo com todo o seu tumulto característico, repousantes para Espártaco e Emília quando, em férias, caminham nelas por muito tempo, sem parar. Sendo apenas caminhantes, sem os compromissos corriqueiros, esses passeios oferecem uma fuga da rotina e um repouso em relação à imobilidade cansativa e perturbadora que eles vivem em casa.

Espártaco atravessa a cidade em bondes, ônibus ou lotações. O bonde possibilita-lhe, além de seu transporte, o relacionamento interpessoal e a oportunidade de leitura dos jornais vespertinos. No entanto, mesmo esse espaço de convívio e encontro torna-se insuportável, em determinados horários, devido às aglomerações de pessoas em pé. Há muito do que se queixar: de ser empurrado no bonde ou de ter que enfrentar as intermináveis filas, além da longa espera pelos bondes e ônibus, dos atrasos, dos preços caros, dos veículos cheios e dos enguiços, todos estes problemas que afligem os moradores da cidade, porque, conforme atesta Roberto DaMatta, na rua,

em “plena luta” (...) a vida é um combate entre estranhos. Estou também sujeito às leis do mercado e da cidadania que freqüentemente dizem que eu “não sou ninguém” (...) no universo impessoal da rua, a lógica é a da sistemática tentativa de destruição de privilégios. (...) Se no universo da casa sou um supercidadão, (...) no mundo da rua sou um subcidadão, já que as regras universais da cidadania sempre me definem por minhas determinações negativas pelos meus deveres e obrigações, pela lógica do “não pode” e do “não deve”<sup>20</sup>.

Se os aspectos peculiares do ambiente urbano deixam Espártaco constrangido, também seu comportamento liberal fora de casa o atormenta, quando se entrega com exagero ao consumo de bebida alcoólica e às efusões de alegria e entusiasmo, podendo dar vazão a seus sentimentos, a seus instintos, enfim, à sua sensibilidade contida. Como Mayer Guinzburg na cena do restaurante em *O exército de um homem só*, Espártaco também busca a autovalorização e a admiração alheia, quando, bêbado, mostra-se extrovertido e falante. No dia seguinte, confessa ao diário que “o álcool é o meu maior inimigo. Na hora, me ilude. Adquiro uma agilidade mental de que nunca disponho em ocasiões normais. Converso sobre tudo. Sobre o que entendo e o que não entendo. Dou uma idéia incrível da minha cultura e do meu bom humor” (AL, 111).

Em oposição à loucura do filho, que lhe permite expandir-se em relação aos sentimentos, às idéias, à comunicação de suas sensações, o rigor de sua razão o tolhe em um ex-

---

<sup>20</sup> DAMATTA, *A casa e a rua*, p. 78.

cessivo autocontrole e numa moral repressiva que o impede de se entregar às demonstrações sentimentais ou ao menos ao relaxamento que o álcool provoca. Espártaco vê-se invadido por uma profunda sensação de culpa quando repassa os acontecimentos da noite do jantar festivo e cai em si, no mundo moral e repressivo de sua casa, onde percebe ter perdido o controle de seus atos e palavras, o que, recorrendo novamente a DaMatta, confirma que um homem

comum em casa, ele pode falar da moralidade sexual, dos seus negócios, de religião ou da moda de maneira radicalmente diferente daquela quealaria caso estivesse na rua. Na rua, ele seria ousado para discursar sobre a moral sexual, seria prudente ao mencionar seus negócios e ultra-avançado ao falar de moda. Provavelmente ficaria querendo ouvir para se pronunciar sobre religião. Em casa, porém, seu comportamento seria, em geral, marcado por um conservadorismo palpável, sobretudo se fosse um homem casado e falando de moral sexual diante de suas filhas e mulher<sup>21</sup>.

Essas observações confirmam a tese de DaMatta de que aos diferentes espaços sociais correspondem visões de mundos ou éticas próprias. São elas que justificam as mudanças de atitudes, de assuntos, dos papéis sociais, de acordo com o espaço em que se coloca aquele que discursa. Por isso, retirados de sua intimidade de pai e filho no mundo da rua, Lamartine e Espártaco recolocam-se, um perante o outro, de modo razoável ao tratarem a questão da mudança de casa para o jovem. Então se estabelece uma conversa amistosa entre os dois, quando se encontram, por acaso, no bonde. O diálogo torna-se moderado em relação àquela conversa desgastante e viciada que normalmente ocorre entre eles, quando o espaço da casa determina uma rígida divisão de papéis entre os indivíduos, condicionando-os ao modo das relações que ali devem se estabelecer. Retirando-se para o espaço livre da rua, pai e filho liberam-se também das posturas nas quais o espaço da casa os encarcera, pois

o normal – o esperado, o legitimado – é que *casa, rua e outro mundo* demarquem fortemente mudanças de atitudes, gestos, roupas, assuntos, papéis sociais e quadro de avaliação da existência em todos os membros da sociedade. O comportamento esperado não é uma con-

---

<sup>21</sup> Idem, pp. 39-40.

duta única nos três espaços mas um comportamento diferenciado de acordo com o ponto de vista de cada uma dessas esferas de significação<sup>22</sup>.

Se a esfera dos acontecimentos relativiza o sentido deles e sua leitura deve ser feita de forma diferente e em acordo com o código de cada espaço, isso fica claro quando Espártaco, com sua sisudez e uma consciência moral conservadora, precisa camuflar o que se passa consigo na rua para manter sua imagem austera perante a família. Em seu diário ele tenta esclarecer e justificar seus passos no mundo exterior a casa, porém não o faz suficientemente, deixando transparecer certas lacunas em sua narração. Com o internamento de Lamartine, o pai decide-se por demorar menos tempo na rua, a fim de ficar mais junto a Emília, o que significa que seus atrasos habituais não teriam origem apenas na demora dos bondes, mas também em sua vontade ou necessidade deliberada de estar um pouco mais de tempo fora de casa. Tomando o lado autobiográfico do diário e relacionando a ficção à realidade, Benício Medeiros chega a formular uma questão: “Em alguns momentos, o diário – se não desse tanto trabalho ao autor – poderia parecer um mero recurso de esperteza, com o suposto objetivo de conciliar uma relação extraconjugal – cuja existência era conhecida da família – com o mundo *legítimo* do lar. Estaria aí a verdadeira armadilha do Dr. Espártaco?”<sup>23</sup>. Nisso o articulista poderia até ter alguma razão, já que fatos como a saída misteriosa de Espártaco para uma fazenda na divisa entre o Estado do Rio e o de Minas Gerais não se esclarecem no diário. Tanto pela desconfiança de Emília, quanto pela forma reticente como Espártaco narra o episódio, pairam dúvidas sobre o que de fato se passa naquele “encontro político”, no qual ele ocupa a cabeceira da mesa de almoço, pois Espártaco admite que “poderia limitar-me a escrever uma linha pontilhada. De futuro, porém, poderia parecer misterioso” (AL, 190). Então, ele vai entremeando a narração da viagem com palavras veladas, hesitações e meios-tons, como “eis tudo o que a ‘censura’ me deixa revelar” (AL, 191).

---

<sup>22</sup> Idem, p. 41.

<sup>23</sup> MEDEIROS, “As duas faces do Dr. Espártaco”, p. 7.

Como espaço de relações sociais, a rua se oferece a Espártaco para os freqüentes encontros com inúmeras pessoas conhecidas. São políticos, colegas do poder judiciário e mulheres, cujas conversas permitem entrever o lugar ocupado por Espártaco em seu círculo social e a respeitabilidade que logra entre figuras do meio político. Chega a ser reconhecido na rua por pessoas que se tornaram célebres na política, como o então candidato a governador do Rio de Janeiro, Carlos Lacerda, que se dirige a Espártaco a fim de cumprimentá-lo. Sendo muitos os conhecidos, com eles mantém relacionamentos superficiais, aparentando uma dificuldade e maior desinteresse ainda de se abrir à comunicação com outras pessoas e de criar laços de amizade. Não se apegando verdadeiramente, em sua auto-suficiência e autocontrole, a nenhum outro ser, alimenta uma grande solidão.

Nas duas narrativas ora analisadas registram-se o crescimento das cidades e as grandes transformações que nelas se operam, verificadas pelas personagens ao andarem por suas ruas, nas décadas de 1950 e 1960. Tanto quanto para Mayer, que se deprime ao conferir em si os efeitos da carga de tempo sobre a paisagem daquela cidade, espaço sobre o qual a personagem participa como transfigurador, também para Espártaco as transformações não passam despercebidas. O vertiginoso inchaço da cidade impressiona a personagem, que conclui: “A Cidade está ficando intransitável de forasteiros. Não direi que não tenha o seu encanto. Tem” (*AL*, 243). Mas se são os modernos edifícios que transtornam Mayer, os tipos humanos, migrantes e turistas desorientados, chamam a atenção de Espártaco: “Há figurinhas deliciosas de nortistas e mineiras, a indagar de ruas e igrejas. Mas há, também, muito marmanjo burro. E alguns ladrões, batedores de carteiras. Só se pode andar com o dinheiro exato das despesas do dia” (*AL*, 243).

Os deslocamentos de Espártaco levam-no a teatros, cinemas, bibliotecas, demonstrando a valorização burguesa da personagem à cultura, às artes e ao cultivo do intelecto. À medida que tenha caminhado, registra no diário detalhadamente os nomes de diferentes logradouros públicos, possibilitando, por meio da ficção, um retrato da zona sul da cidade flumi-

nense nos anos 50 e permitindo uma reconstituição mental de trechos da cidade do Rio de Janeiro. As ruas e praças, bem como outros locais públicos, figuram nas duas obras com os nomes próprios, invocando lugares retirados do mundo real concreto e estabelecendo uma correspondência entre localizações geográfico-históricas e ficcionais.

Assim, a descrição das ruas e praças permite acompanhar os passos de Espártaco nos bairros do Leme, Copacabana, Flamengo, Botafogo e outros da zona sul do Rio de Janeiro. Como na Porto Alegre de *O exército de um homem só*, as ruas e os demais locais no bairro do Bom Fim, espaço de vivências de Mayer e também do seu criador-autor Moacyr Scliar, vão sendo nomeados no decorrer da narrativa. Mas essas caminhadas nos centros urbanos provocam nas personagens um profundo abatimento, fazendo delas vítimas de sua condição de habitantes das grandes cidades: Espártaco experimenta a sensação de impotência ante a problemática urbana vivida cotidianamente pelo indivíduo; Mayer entrevê, em suas reflexões, a crítica a uma existência insípida em uma sociedade padronizada, sobre a qual o homem não tem forças para atuar e modificar.

Se, no decorrer de sua história, a loucura foi assumindo uma faceta característica ao espírito de cada época, no mundo contemporâneo ela atrai como o ingresso irreversível do indivíduo em sua interioridade e a possibilidade de abolição, ainda que de forma involuntária, de um mundo visceralmente adverso a ele. Ante um quadro ainda hoje obscuro em relação às causas exteriores da loucura, a vida agitada das cidades figura, desde o século XVIII, como capaz de levar à insanidade, em razão da “multiplicidade de excitações adicionadas, prolongadas, que repercutem incessantemente, sem nunca se atenuarem”<sup>24</sup>. Nas megalópoles contemporâneas, a loucura encontraria toda sorte de motivadores na existência padronizada por uma ordem materialista e no cotidiano repetitivo e sem maiores desafios para o homem. Nessas circunstâncias, o indivíduo, desde o nascimento, vê-se limitado por um rígido sistema de

---

<sup>24</sup> TISSOT, cit. em FOUCAULT, *História da loucura na Idade Clássica*, p. 230.

controle e coerção social e voltado para o desempenho de papéis, sempre visando à utilidade e à normalidade no seu meio social.

Ao historiar a loucura, Michel Foucault, revendo radicalmente o modo como a psiquiatria trata o fenômeno, funda-se sobre a tese de que “a loucura não é um fato de natureza, mas de cultura, e sua história é a das culturas que a dizem loucura e a perseguem”<sup>25</sup>. Na contemporaneidade a loucura é, acima de tudo, um problema moral, e toda a conduta visível que permite rotular alguém de louco baseia-se numa desconformidade do comportamento e da linguagem, inapropriados ao código ético e moral dos espaços sociais. Uma vez que a identificação do louco resulta do confronto entre suas atitudes e as expectativas sociais para os comportamentos em diferentes espaços, a loucura torna-se a máxima transgressão ao código social, sendo que suas causas devem ser buscadas no convívio em sociedade porque “assim como a noção de sintoma físico está ligada a um contexto anatômico e genético”, “a noção de sintoma mental está, desse modo, intrinsecamente ligada ao contexto social, e particularmente ético no qual é elaborada”<sup>26</sup>. A amoralidade da cena de nudez de Lamartine na orla marítima é considerada como o ápice e sinal incontestado de sua loucura, por ser resultado de uma infração ao código de comportamento no espaço público. Por isso, esse ato escandaliza tanto os frequentadores da praia, a ponto de ser imediatamente censurado e punido com as “bolas de areia molhada jogadas à distância” (AL, 222).

A liberdade louca de Lamartine e do Capitão Birobidjan – assim como a loucura contida na razão hipertrofiada de Espártaco, donde a necessidade doentia de dominação do filho – acaba sendo uma forma de negar todas as possibilidades concretas de suas buscas de remodelação familiar e social. Essas personagens loucas, fortes e poderosas no mundo literário, fora dele são frágeis lutadoras por sonhos considerados utopias pelo senso comum. Ao se

---

<sup>25</sup> ROUDINESCO, *Foucault: leituras da história da loucura*, p. 15.

<sup>26</sup> SZASZ, *Ideologia e doença mental*, p. 21.



mascarar sob a forma de “doenças” os graves problemas existenciais dos seres representados, anulam-se suas verdades, e eles aparecem como algo exterior ao ser humano.

Entretanto abre-se no texto o diálogo esclarecedor, e essas “doenças”, sérios conflitos familiares e ideológicos, tornam-se portadoras de mensagens e verdades do homem que se narra ou é narrado. Principalmente porque as obras literárias e as idéias dos movimentos antipsiquiátricos mostram que “a loucura não é absolutamente uma doença, mas uma *história*: a história de uma viagem, de uma passagem, das quais a esquizofrenia [é] a forma mais aperfeiçoada, porque [traduz] em uma resposta delirante o desconforto de uma alienação social ou familiar”<sup>27</sup>.

Mesmo quando o louco pode vagar com a máxima liberdade pelas cidades, sua loucura o aprisiona no rótulo, no estigma, na indiferença e na exclusão. Fugindo do espaço aberto e livre, mas socialmente opressivo, das ruas e praças, o indivíduo busca resgatar em saídas efêmeras das cidades o prazer, a liberdade e o bem-estar proporcionados pelo contato com a natureza. De volta ao habitat original da espécie humana, o ser novamente entra em contato com a natureza edênica e com a sua própria essência, convívio que transparece como oportunidade de integração do indivíduo com sua verdade interior.

---

<sup>27</sup> ROUDINESCO, op. cit., p. 14.

## A CÉU ABERTO

*Na Natureza prodigiosa e rica  
Toda a audácia dos nervos justifica  
Os teus espasmos imortais de louco!*

João da Cruz e Sousa

Os espaços exteriores naturais tratados neste capítulo referem-se a lugares ainda não inteiramente modificados pelo ser humano, como as extensões de terra e matas dos arredores do sítio, descritas em *O exército de um homem só*, paisagem natural à qual os delírios do protagonista Mayer Guinzburg acrescem o espaço imaginário de sua colônia. Ainda nessa categoria estão os locais propícios para o desfrute no período de férias ou nos prolongados fins-de-semana, buscados por Espártaco e sua família, em *Armadilha para Lamartine*, como refúgio da vida sedentária em um grande centro urbano.

Junto à natureza agreste, e desimpedido das convenções e artificialismos da vida em sociedade, Mayer Guinzburg desincumbe-se ilusoriamente de suas tarefas político-administrativas em sua nova sociedade. Criar-se-ia nela uma nação de homens e mulheres voltados para o trabalho, livres das superstições religiosas, mas zelosos da preservação de sua tradição cultural ídiche. Porém, o que Mayer consegue ali é apenas o convívio com suas visões, miragens de homenzinhos que representam as massas comandadas por esse líder visionário, e a companhia de uns poucos animais que trata como seres humanos e aliados na construção de sua colônia socialista.

A sensação de liberdade oferecida pela amplidão da mata e pelo ar puro cria condições para que, no sítio do Beco do Salso, Mayer/Capitão Birobidjan livre-se de sua ligação com o exterior e possa dar expansão a seu mundo interior, à sua imaginação refreada e censurada na sua convivência em sociedade ou em sua própria casa. Livre da reprovação dos olhares que recebe nas ruas e praças de sua cidade, ele pode falar aos companheiros animais, pois

suas palavras não soarão estranhas (até que apareçam os vizinhos para espioná-lo e rotular como sandice suas ações solitárias), e ser aplaudido pelos homenzinhos que saltam aos seus olhos delirantes.

Assim, no sítio isolado e abandonado, Mayer se apega à imaginação para dar forma a um outro mundo, idealizado e buscado fora de sua realidade imediata e que só tem sentido para ele; porque lhe dá, conforme as palavras de Certeau, “uma outra dimensão, sempre mais fantástica e delinqüente, terrível ou legitimante”<sup>1</sup>. Por isso, o protagonista torna o espaço natural do sítio “confiável, atribuindo-lhe uma profundidade ignorada a inventariar e abrindo-a a viagens”<sup>2</sup>.

Em tais “viagens”, o sítio ganha sentido como espaço superior na consciência da personagem, que, através do fincamento de um mastro e do hasteamento de uma bandeira simbólica, o sacraliza e eleva-o à condição de seu país ideal. Nesse território particular de sua subjetividade, permite-se arrancar do lugar preestabelecido em sua família e em seu grupo social, modelos demasiadamente limitados e sem desafios que justifiquem completamente sua existência. Recusando-se a aderir à ideologia vigente e à vida que leva no Bom Fim, Mayer

considera a realidade como a única inimiga e a fonte de todo o sofrimento, com a qual é impossível viver, de maneira que (...) [precisa] romper com todas as relações com ela (...) [e procura] recriar o mundo, em seu lugar construir um outro mundo, no qual os seus aspectos mais insuportáveis sejam eliminados e substituídos por outros mais adequados (...) a (...) [seus] próprios desejos<sup>3</sup>.

Entretanto essa recusa visceral ao espaço instituído precipita-o para distante de outros valores íntimos e dos acontecimentos de sua realidade concreta. Nessa região onde pensa encontrar-se “lutando contra todas as ausências através do sonho”<sup>4</sup>, acaba por se encerrar em uma linguagem e em um mundo cifrados. Afasta-se, portanto, de qualquer possibilidade de transforma-

---

<sup>1</sup> CERTEAU, *A invenção do cotidiano*, vol. 2, p. 200.

<sup>2</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>3</sup> FREUD, “O mal-estar na civilização”, p. 100.

<sup>4</sup> BACHELARD, *A poética do espaço*, p. 84.

ção no mundo real, alvo de seu interesse de renovação, pois “a realidade é demasiado forte para ele. Torna-se um louco; alguém que (...) não encontra ninguém para ajudá-lo a tornar real o seu delírio”<sup>5</sup>.

Em um “lugar ameno”<sup>6</sup>, como aqueles considerados propícios para a supressão da loucura, segundo o pensamento médico do final do século XVIII, Mayer encontra-se livre de coações sociais e, por isso, integrado à sua própria natureza e à exterior. No decorrer desse século, quando se perpetrou uma incessante busca das causas e tratamentos para a loucura, a natureza foi intensamente valorizada como possibilidade de integrar o louco harmonicamente com o mundo das coisas naturais, do qual a essência humana faz parte. Sendo vista então como uma doença da sociedade, a loucura poderia ser curada através do contato incessante do ser com o ambiente natural, com “todos os poderes imaginários da vida simples, da felicidade campestre e do retorno das estações”<sup>7</sup>. E – ainda de acordo com a visão científica da época – por pertencer à natureza, o homem encontrará nela cura para todos os seus males. Por extensão, esse pensamento condicionava todos os vícios, as guerras, os sentimentos ignóbeis, enfim, todos os males do homem à sua existência em sociedade.

Foucault mostra que se cogitava mesmo a existência de uma relação direta e proporcional entre civilização e loucura, a qual atribuía a causa das “agitações nervosas” ao ar poluído das cidades industriais, ao progresso, à vida opulenta, às agitações dos salões e a uma maior tolerância na religião, nos hábitos e costumes, consequência da civilização industrial<sup>8</sup>. Afastando-se da vida natural, o homem perderia a pureza primitiva e a loucura surgiria como produto dos artificialismos da cultura.

---

<sup>5</sup> FREUD, op. cit., p. 100.

<sup>6</sup> A expressão “lugar ameno” origina-se do latim, *locus amoenus*, que significa, em sentido lato, lugar aprazível na natureza. Esses lugares são, às vezes, apenas sugeridos por uma fonte, pelo canto dos pássaros, por uma ou várias árvores etc. Trata-se de um “topos” poético, como pode ser considerado o espaço do sítio nessa narrativa. CURTIUS, *Literatura européia e Idade Média latina*, pp. 202-6.

<sup>7</sup> FOUCAULT, *História da loucura na Idade Clássica*, pp. 467-8.

<sup>8</sup> Idem, pp. 371-3.

Esse pensamento se consolidou no século XVIII, com o triunfo do mito do “bom selvagem”, a partir da divulgação das idéias do filósofo francês Jean-Jacques Rousseau. Bem antes disso, porém, as narrativas de viagem do século XVI instilaram nos humanistas franceses a crença de que a sociedade selvagem é a mais pura, por estar mais próxima das leis da natureza. Montaigne destaca-se entre os autores que, utilizando-se desses elementos, propugnavam a existência selvagem do índio como modelo para o homem civilizado<sup>9</sup>.

Rousseau propunha que o homem, não tendo como se desvencilhar de sua vida em sociedade, deveria encontrar um modo de associação que conservasse a igualdade e a liberdade que a natureza lhe deu<sup>10</sup>. Para tanto, o indivíduo precisaria buscar um sistema de educação que lhe assegurasse, mesmo na existência em sociedade, sua bondade inata, a inocência e as virtudes de seu estado natural. O ideal seria, portanto, combinar as vantagens do estado natural com as do social<sup>11</sup>.

Tratando-se do louco, uma vez recolhido ao meio natural, o indivíduo retornaria à felicidade, à sabedoria, à verdade, à saúde e à razão. Então a natureza surge como medida terapêutica para o tratamento desse mal, que, de acordo com o progresso científico e tecnológico – pensa-se – deve atingir uma população cada vez maior. A eficácia positiva desse retorno do louco ao mundo rústico do campo é atribuída ao fato de que

a pressão das necessidades mais sadias, o ritmo dos dias e das estações, a necessidade sem violência de alimentar-se e abrigar-se, obrigam a desordem dos loucos a uma observação regular. (...) Na suavidade de um prazer que não constrange, o homem se vê ligado à sabedoria da natureza, e essa fidelidade em forma de liberdade dissipa o desatino que justapõe em seu paradoxo o extremo determinismo da paixão e a extrema fantasia da imagem. Assim, sonha-se nessas paisagens, onde o ético e a medicina se misturam, com uma libertação da loucura: libertação que não se deve entender em sua origem como a descoberta, pela filantropia, da humanidade dos loucos, mas como um desejo de abrir a loucura às suaves coações da natureza<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> MOUSNIER, *História geral das civilizações*, pp. 94-5.

<sup>10</sup> ROUSSEAU, *Contrato social*, passim.

<sup>11</sup> ROUSSEAU, *Emílio ou da educação*, passim.

<sup>12</sup> FOUCAULT, op. cit., p. 335.

Com essa alteração de perspectiva, o louco não era mais internado como um animal que deveria ser enjaulado para que os homens ficassem protegidos de sua ferocidade. 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 amoral 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.

Se essa observação é feita individualmente, também já foi consagrada como espetáculo público. No final da Idade Média, as janelas das naus – que transportavam os loucos pelos rios – 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 seres, que, sob chicotadas, dançavam e faziam acrobacias, entretenimento para aqueles que pagavam por essa diversão, muito do agrado das crianças<sup>13</sup>.

Assim, pode-se dizer que a relação do louco com o mundo natural se dá, sob certos aspectos, via animalidade. Escapando “à domesticação pelos valores e pelos símbolos humanos”<sup>14</sup>, ele era considerado pertencente ao mundo da natureza, ou melhor, da contranatureza, posto que a natureza é, para o homem clássico, equilíbrio e ordem, ao passo que a loucura se remete à desordem, ao desequilíbrio, à fuga do caminho verdadeiro da Razão. Mas, a partir da época clássica, a loucura já nada representa de perigo, após seu isolamento no terreno da

---

<sup>13</sup>Idem, p. 146.

<sup>14</sup>Idem, p. 20.

exclusão. E esse domínio da loucura transparece também através de uma outra forma que a aproxima da natureza, agora através da Botânica.

Buscando organizar o mundo das doenças, espaço onde a loucura acabara de se inserir, a ciência oitocentista segue a ordem classificatória dos vegetais, agrupando sintomas, causas e tratamentos para as manifestações de desordens mentais no indivíduo, assim como dispõe as famílias, gêneros e espécies em um esquema geral do reino vegetal<sup>15</sup>. Desse modo, entra em cena uma função moral da ciência que, ao conferir à loucura uma proximidade com a categoria vegetal ou animal, elimina seu caráter de fenômeno intrínseco ao ser humano.

Coincidindo com aquele pensamento que preconiza a sabedoria da natureza como fator de cura para o louco, o protagonista de *O exército de um homem só* busca se integrar ao ciclo da natureza, trabalhando no cultivo da terra. Reconhecendo que faz parte desse ciclo, dirige-se ao milho, ao feijão e aos animais de forma altruísta, solidarizando-se com eles e confessando que “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 elementos naturais, como o vento, que fará flutuar no ar a bandeira da Nova Birobidjan, as plantas e animais são invocados como companheiros e uma perfeita integração entre eles fará do sítio um lugar ideal para se viver. Não por acaso, um espaço ao ar livre é escolhido por Mayer para sediar a colônia socialista, pois ali idealiza uma vida campestre, agrícola e pastoril, que poderia estender-se à sua família, se ela assim o quisesse (“Teremos aqui uma vida saudável, livre de toda a opressão”. EHS, 72). Sua necessidade de integração com a terra lembra que, sendo parte da natureza, junto dela não haverá loucura porque ali Mayer se encontra em comunhão com os desejos extraviados em seu meio social proscrito.

---

<sup>15</sup> FOUCAULT, “O louco no jardim das espécies”, em *História da loucura na Idade Clássica*, pp. 177-208.

No entanto, ao contrário da visão nascida no século XVIII, segundo a qual a liberdade oferecida pelo contato com a natureza, sem a obrigação com as agitações da vida civilizada, é a maior oportunidade de cura para o louco, a natureza é para Mayer o espaço onde seus delírios podem se manifestar livremente, onde sua loucura ganha vida e se expande. Sozinho, sem sofrer repressão pelos seus atos, gestos e palavras, Mayer vê-se livre para manifestar, a céu aberto, todos os seus desejos e pensamentos. Até mesmo os homenzinhos, figuras presentes em seus delírios, habitando como duendes sobre os troncos e entre os arbustos, têm livre existência e se espalham pela paisagem natural do sítio.

Isolado nesse refúgio material, a loucura aparece-lhe como abrigo psicológico da opressão e da frustração vivida em sociedade. Para Mayer, justifica-se a primazia da natureza, dentre os outros espaços que se enredam na tessitura espacial dessa narrativa, por ser a porta de entrada no mundo virtual de Nova Birobidjan, prometida e perdida quando sua família vem para o Brasil, juntamente com tantas outras compatriotas. Os delírios permitem-lhe recuperar e dar forma a um mundo que responde às suas inquietações mais íntimas sobre um modelo social ardentemente desejado, mas que se choca com a estrutura da sociedade onde está inserido. Eles neutralizam a dor ocasionada pela perda dessa oportunidade de vida e felicidade, criando a ilusão de tê-la resgatado. Mas é, por outro lado e segundo a ordem racional do mundo, nesse “apego que ele demonstra por si mesmo, e através das ilusões com que se alimenta”<sup>16</sup>, que Mayer se perde e anula suas chances de encontro com a sociedade que deseja mudar.

Oposta à atitude passiva de Mayer quando vive em sociedade, “uma febril atividade” (*EHS*, 62) apodera-se dele ao se ver cultivando os campos de feijão e milho: “seu coração bate depressa e sua respiração se acelera; anseia por ver brotar as primeiras folhas. Tratará as plantas como amigas: estarão a seu lado no grande empreendimento” (*EHS*, 62). Entregue ao ambiente natural, Mayer ganha novo ânimo e disposição para alimentar sua luta por uma

---

<sup>16</sup> FOUCAULT, op. cit., p. 24.



nova sociedade, onde está embutido o desejo de conquista da terra e de poder cultivá-la. Antes de apresentar-se como um espaço idílico, a natureza é sonhada como lugar de trabalho e luta pela sobrevivência, propiciada pela produção agrícola das terras negras e ricas e nas florestas verdejantes na Nova Birobidjan (*EHS*, 14), de onde seu povo tiraria o sustento, segundo o sonho alimentado por muitos imigrantes como eles.

Também contrária à atitude amargurada da personagem quando fechada nos interiores ou vagando ociosa pelas ruas, é a sua fisionomia radiante ao caminhar livre pelos campos, momentos em que “vê-se o rosto do Capitão Birobidjan, iluminado pelo sol” (*EHS*, 61). Aliás, a forma como os elementos naturais são descritos nessa passagem amplia o valor desse espaço, quando nele se projeta o interior do homem que ali estabelece, segundo a expressão de Bachelard, o seu “espaço feliz”<sup>17</sup>: o sol e o vento, signos de libertação e integração do protagonista com uma natureza cósmica, são invocados recorrentemente, associados às ações da personagem no sítio e à sua imagem de homem livre e bem sucedido, salvo pelos delírios de um novo mundo.

Agindo sobre o estado de ânimo da personagem, o sol lhe fornece a energia necessária para que ela se fortaleça ante as dificuldades que terá de enfrentar sozinha na portentosa tarefa da construção de sua colônia (*EHS*, 102). 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). Por isso, a aparição da personagem é coroada com o sopro do vento nos cabelos e na face, e banhada com a luz do sol, que desponta reluzente, enchendo de coragem a figura altaneira do Capitão ao tomar o caminho para o sítio. Suas fantasias iluminam-no e fazem-no ascender cosmicamente, pois

---

<sup>17</sup> De acordo com o estudo a que Gaston Bachelard dá o nome de “topoanálise”, o “espaço feliz” é aquele ligado ao sonho, à imaginação e ao desejo. BACHELARD, *A poética do espaço*, p. 18.

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 outra<sup>18</sup>.

À respiração do universo, sugerida pelo vento – esse sopro natural de ar<sup>19</sup>– funde-se a de Mayer, ambos banhados pelo brilho e pela luz do sol, unidos numa harmonia transcendente. A felicidade do ser transborda para o espaço natural, ocasião em que se estabelece uma estreita correspondência entre a atmosfera criada nesse espaço aberto e o estado psicológico da personagem, razão pela qual, ao chegar no local onde seus projetos se cumprirão, “o sol começa a esquentar o campo” (*EHS*, 61).

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 frequentemente 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 exterior<sup>20</sup>.

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

---

<sup>18</sup> BACHELARD, *O ar e os sonhos*, p. 243.

<sup>19</sup> Idem, pp. 231-44.

<sup>20</sup> Idem, *O ar e os sonhos*, pp. 5-6.

imaginário de Nova Birobidjan, ficção que se sobrepõe à história inicial; e que começa, a partir do encontro da personagem com o lugar,

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, de seus delírios brotam 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 imaginação<sup>21</sup>.

E é precisamente essa forma de experimentar o espaço, percebida por Bachelard, que torna poética a loucura de Mayer, como detectam o amigo Marc Friedmann e a sobrinha assistente social. 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.

Como o próprio Mayer/Birobidjan – signo da ambigüidade estruturante dessa narrativa – também os valores dos aspectos espaciais oscilam, de forma a não permitir uma inter-

---

<sup>21</sup> BACHELARD, *A poética do espaço*, p. 18.

pretação estanque de seu sentido. Mesmo sinônimo de conforto, por propiciar à personagem a acomodação de sua subjetividade, o espaço natural a isola da família, que ainda representa para ele um valor primordial. Embora a loucura de Mayer tenha a natureza como aliada, ele prescinde da existência física desse espaço para estimular sua imaginação porque, onde quer que esteja, seus devaneios ultrapassam as barreiras físicas para se tornarem sua mais verdadeira realidade.

Mas ali, onde ele pode unir o bem-estar físico à paz proporcionada pela ilusão de estar realizando seus projetos, acha-se desprotegido, sujeito aos ataques do bando de vizinhos inimigos, que espoliam seus bens e colocam em risco sua segurança. Também encontra a dor, o abandono, a solidão (“de novo teve saudades de sua casa, especialmente dos filhos e da sopa quente que Léia fazia, em noites de chuva. Ia chorar; conteve-se, porém”. *EHS*, 67), sentimentos a que tenta resistir em favor de sua utopia. Sua solidão é a contrapartida esperada para um herói, que “está com saudades, mas sabe que nos cumes se é solitário; sabe que nesta trajetória é preciso destruir as pontes de retirada”, e, por isso, “cansado de chorar, acaba adormecendo” (*EHS*, 62).

Por se tornar prisioneiro de seus delírios, falta a Mayer “o *feedback* saudável do intercâmbio social cotidiano com os outros”, pois “a pessoa que se auto-isola possivelmente torna-se desconfiada, deprimida, hostil, ansiosa e confusa”<sup>22</sup>. Sentindo-se assim, Mayer às vezes se deprime, pois, dividido e não sendo louco em tempo integral, não encontra junto à natureza o salutar convívio social. Mesmo que no sítio esteja livre dos olhares alheios e das censuras, ao realizar sua “autocrítica”, palavra muito usada e tão fundamental no discurso do revolucionário Capitão, vê-se como um estranho e se ressentido de ter se perdido de uma identidade, de ter se fragmentado a ponto de não se reconhecer:

---

<sup>22</sup> GOFFMAN, *Estigma*, p. 22.

Um dia pegou o álbum de desenho e saiu para o campo. Pensava em afastar-se e, à sombra de uma árvore, recomençar “O Exército de Um Homem Só”. Mas, o que desenharia? O retrato de um homem de olhar selvagem, de longa barba grisalha, de túnica esfarrapada? O que era isto? Um chefe pirata? Um milionário excêntrico? Um rabino doido? Atirou longe o lápis. Os homenzinhos o contemplavam em silêncio (EHS, 98).

Na segunda etapa de sua vida, como empresário em crescente sucesso, o ambiente natural toma para Mayer um sentido terapêutico, transformando-se em fuga da rotina e trazendo alívio para o trabalho estafante. Atuando como forma de reposição de energias, já que “ele não esteve bem; sentia qualquer dorzinha no peito”, a busca da natureza resulta de conselho médico: “consultou o Dr. Filkstein que lhe recomendou trabalhar menos” (EHS, 113). Ela representa um bem de consumo, para ser desfrutado quando se sentir indisposto: “Passou um fim de semana em Capão da Canoa e sentiu-se melhor” (EHS, 113). Esse mesmo sentido é atribuído ao espaço natural pela família de Espártaco, de *Armadilha para Lamartine*, em suas saídas temporárias para as cidades de veraneio, quando buscam se recuperar do desgaste ocasionado pela implacável rotina familiar e urbana.

Ao contrário do tratamento dado a esse espaço em *O exército de um homem só*, apresentado algumas vezes de forma detalhada, os locais a céu aberto onde Espártaco passeia ou caminha são descritos sem pormenores. São rápidas alusões, registrando-se no diário a ansiedade e o sonho acalentado por um ano, quando “a idéia de poder *viver* um mês em Tere-sópolis” (AL, 131) ou em Petrópolis, é suficiente para restituir a esperança de dias melhores, mais frescos, mais descansados. Os efeitos benéficos que esses ares produzem sobre o espírito desanimado do homem moderno, acuado na cidade poluída e desgastante, advêm da “atmosfera incomparável, que tornava o simples ato maquinal da respiração um prazer e dava um ‘elixir de vida’” (AL, 158). Assim, Abelardo e Anita, genro e filha de Espártaco, voltam renovados do período de completo desligamento da rotina urbana; uma compensação por um ano de trabalho contínuo e repetitivo em repartições públicas:

Apesar do pouco tempo em que estiveram fora (oito dias apenas!), o Abelardo veio sensivelmente melhor, mais cheio de rosto e mais desenvolvido de corpo, de peito sobretudo, e

Anita engordou mais um pouco (de rosto, de cintura e, mais que nada, de seios); seu ar, porém, está sadio, e a cor é de fazer inveja às iodadas da praia (como é diferente o queimado das montanhas!) (AL, 133).

Na cidade, quase totalmente privada de recantos bucólicos, os passeios freqüentes nos parques e jardins são reconhecidos por Espártaco como uma necessidade imprescindível ao equilíbrio de sua saúde física e mental, admitindo que “é preciso maior contato com a natureza. A praia só, não basta. Arranjaremos meio de combiná-la com a montanha. Ou, não havendo montanha, ao menos a mata próxima e a caminhada à sombra das grandes árvores” (AL, 61). Já Lamartine confessa, em carta ao pai, que da natureza apenas o mar lhe atrai, pois “é como se fosse a natureza de um outro mundo” (AL, 113). Provavelmente a personagem faz referência a um mundo construído paralelamente ao de sua família e da realidade concreta, como a Nova Birobidjan de Mayer Guinzburg.

O ambiente campestre tem o poder de agir sobre as personagens que nele chegam estafadas e ansiosas em busca de repouso. Ali elas recuperam sua harmonia interior, absorvendo a serenidade que emana dos elementos naturais. Por isso os Azevedo retornam do passeio à estação das águas com um ar saudável, alegres, bem dispostos e exultantes: “que beleza, que frescura a do ‘parque’ das águas! Que maravilhas, as matinadas pela serra, os passeios a pé ou de charrete, a própria vidinha monótona...” (AL, 133).

Somente quando desfrutadas em “um meio calmo, que nos pusesse em contato com a Natureza, sem dispêndios excessivos” (AL, 139), as férias podem acenar como possibilidade de profundo repouso para Espártaco, que afasta a possibilidade de recuperação física e mental no “ambiente hostil, febricitante, de São Paulo”, com preços aterradores (AL, 139). Espártaco assusta-se com a possibilidade de ter que passar em casa as férias tão ardentemente desejadas e renunciadas. A narrativa do diário vai registrando reiteradamente, até que possa se cumprir, esse desejo de “um profundo repouso, físico e mental”: “Onde o terei? E Como? E quando? As férias, em que entro hoje, e por dois meses, mo facilitam. Mas, não, passadas aqui

nas agonias da Casa e da Família, nem sempre compreensivas. Preciso sair, com Emília, para onde possamos preservar ao menos a saúde” (AL, 139).

Torna-se obsessiva essa necessidade de deslocar-se da cidade para seus arredores, hábito que, historicamente, se consolidou a partir do século XVIII quando na Europa, primeiro na Inglaterra, o homem depara com “uma modificação radical na paisagem: o rápido processo de expansão e transformação da cidade”<sup>23</sup>. Nessa nova paisagem, um novo tipo de sociedade surgia. Com a Revolução Industrial, uma grande massa de mão-de-obra operária imigrava para as cidades, sem nenhuma infra-estrutura para acomodá-la, e se aglomerava em exíguas moradias. A civilização urbana torna-se desagradável, devido à proliferação de vícios, doenças e crimes, além da poluição. Conseqüentemente, desenvolve-se, entre as famílias mais abastadas, o hábito de deslocar-se, nos finais de semana, para os sítios pitorescos e estações de águas, criando-se e desenvolvendo-se a prática de esportes, como o golfe, o tênis, o futebol, a caça, a pesca, e a ginástica ao ar livre<sup>24</sup>.

Tais deslocamentos configuram uma atitude que, segundo o antropólogo Nelson Saldanha, está relacionada a “um mundo em permanente alteração, em que nada é duradouro”, em que

além de se extinguirem as casas [substituídas pelos práticos e econômicos apartamentos], e com elas o espírito de estabilidade que parece ter havido em tempos anteriores, dá-se que as pessoas já não gostam de ficar em casa: correm cada “fim-de-semana” para fora e para longe delas, auxiliadas pelos automóveis (...) e impelidas por uma compulsão<sup>25</sup>.

Movida por essa compulsão, a viagem para Petrópolis representa um período de completa paralisação das atividades corriqueiras de Espártaco e um convívio com a família fora da rotina de compromissos, obrigações e horários. Por isso, o próprio diário, que abriga a escrita rotineira da personagem, sendo um hábito tão fundamental à sua sobrevivência, emu-

---

<sup>23</sup> WILLIAMS, *O campo e a cidade*, p. 199.

<sup>24</sup> THOMAS, *O homem e o mundo natural*, pp. 209-302.

<sup>25</sup> SALDANHA, *O jardim e a praça*, p. 44.

dece quando ela se retira de casa para viver no campo uns dias de ócio e lazer. Prova de quanto o repouso é indispensável à existência de Espártaco, que até se permite abster do subterfúgio da escrita reguladora de seus dias.

As lembranças do tempo passado “na varandinha (...) ao ar livre, com toda a chuva a cair incessante” (*AL*, 159), nas últimas férias, repercutem nostálgica e dolorosamente na memória da personagem como dias inesquecíveis, dignos de serem registrados a posteriori no diário. Mas intranquilizam seu autor, que registra as mudanças no comportamento de Lamar-tine: a recusa à companhia do pai para uma nova viagem como na infância, o rompimento do noivado e a influência da leitura nada modelar de Nietzsche.

Tanto para Mayer, quanto para Espártaco e a família, esses lugares ao ar livre são refúgios buscados a partir de suas próprias vontades. No entanto, um tempo maior de permanência faz com que se ressintam da ausência do conforto que se tem no mundo urbano. Assim, podem perder seu sentido de lugares de relaxamento e tornam-se um convite à imobilidade, despertando no indivíduo um desejo de retorno à alienante rotina em seu ambiente de origem.

Como representações humanas, essas personagens mantêm sua consciência enraizada à família e ao seu grupo social. Portanto, seu refúgio no campo fica limitado por essa consciência de sua sociabilidade, que restringe seu tempo de permanência e determina a inevitabilidade de seu retorno ao mundo familiar e à sua comunidade. Preso à sua condição de ser gregário, o indivíduo se depara com uma oferta de liberdade vã e ilusória nesses lugares isolados. Se o espaço ao ar livre é a oportunidade de encontro consigo próprio, é também de seu isolamento do convívio com os outros homens.

Para o louco, inadaptado à vida em sociedade mas que ainda mantém com ela ligações por força de laços familiares e sociais, com o passar do tempo, como ocorre com Mayer, o isolamento torna-se um transtorno e motivo para uma profunda solidão, além de ocasionar a perda de vínculos com a realidade concreta. Assim, tanto nos espaços fechados quanto



nos abertos, ele interioriza um aparato de costumes e regras sociais que o excluem do convívio com outros seres, levando-o a processos de perda da identidade. Um espaço fronteiriço, porém, resguarda dessas personagens loucas algo próprio a elas e confortável, seja sua independência na república, seja uma ligação com seu espaço social no caminho do sítio, ou a distância do mundo real e a liberdade de sonho no espaço do mar.

### III – AS FRONTEIRAS

## LUGARES DE PASSAGEM, ESPAÇOS TRANSITÓRIOS

*Na sua memória o mar se misturava com os homens, era uma só matéria com os casos dos homens em luta com o mar, os homens se entranhando no mar como pequenas sementes na terra úmida, o mar roendo a terra, onde as lembranças que eram suas e não do mar? Tudo andava tão fundido, tudo como vai-onda e volta-onda no mar*

Autran Dourado

Espaços intermediários que estabelecem os limites entre duas dimensões físicas e/ou psicológicas, as fronteiras não podem ser consideradas zonas neutras, porque criam sentidos e nelas transitam e interagem sentidos diversos. Esse espaço ambíguo pode às vezes representar uma mera região de travessia, mas é sempre um trecho que, por sua função mediadora, aproxima e ao mesmo tempo isola; lugar onde se dá, a um só instante, o encontro e o desencontro. É então um espaço que se coloca como um problema, já que

representa a partida, a lesão de um estado, a ambição de um poder conquistador, ou a fuga de um exílio, de qualquer maneira a “traição” de uma ordem. Mas ao mesmo tempo ergue um alhures que extravia, deixa ou faz ressurgir, fora das fronteiras, a estranheza que era controlada no interior, dá objetividade (ou seja, expressão e representação) à alteridade que se esconde do lado de cá dos limites, de sorte que cruzando a ponte para lá e para cá e voltando ao recinto fechado, o viajante aí encontra agora o outro lugar que tinha a princípio procurado partindo e fugindo depois voltando. No interior das fronteiras já está o estrangeiro, exotismo ou sabbat da memória, inquietante familiaridade. Tudo ocorre como se a própria delimitação fosse a ponte que abre o dentro para seu outro<sup>1</sup>.

Em *O exército de um homem só*, a fronteira do mar desempenha a função metafórica dessa “ponte”, que efetua uma divisão entre o mundo “real” do espaço fictício e o mundo imaginário construído pelos delírios de Mayer Guinzburg. Mundos opostos que por definição não se comunicariam, mas que a personagem, em sua ambivalência, acaba por encarnar uma síntese deles. “Flutuando imóvel, meio afogado” na superfície de um mar simbólico, Mayer é

---

<sup>1</sup> CERTEAU, *A invenção do cotidiano*, vol. 2, p. 215.

condenado à sua bipolaridade, oscilando entre a imobilidade no espaço exterior e social e a luta febril em seu mundo delusório.

## O mar

Com a imagem da personagem semi-afogada no “mar”, constrói-se um espaço marcado pela letargia, pelo torpor, pela indiferença. Nessa zona fronteira, Mayer ainda mantém uma ligação superficial com a realidade, mas já desconhece a angústia, que ficou para aquém, na “vida chata, branca, amarga”, comparada à pílula que deve tirá-lo da depressão. Entretanto ele ignora, até então, a euforia, o arrebatamento e o bem-estar, que só obtém com uma imersão completa nos delírios, quando cruza espaços psicológicos limítrofes entre o real e o ilusório, tornando-se prisioneiro deste. Já não lhe importa qualquer acontecimento no mundo concreto, pois o que conta para o sonhador é o vigor das imagens encontradas por sua alma no “devaneio sem responsabilidades, o devaneio que não solicita provas”<sup>2</sup>, ao qual a imaginação poética de Mayer se abandona.

E a água do mar oferece a substância de repouso para tranquilizar esse ser sonhador que, nela flutuando durante toda sua existência, nega o mundo real ao “descobrir em si mesmo o ser da inquietação” e que, estando entre os homens “jogados no mundo, entregues à inumanidade do mundo, à negatividade do mundo, o mundo é então o nada do humano”<sup>3</sup>. Resta-lhe, então, vagar na água repousante da semiconsciência, da quase ausência da realidade, onde o Capitão Birobidjan pode se proteger do Mayer capitalista e ignorar a realidade hostil, porque

a correlação do sonhador ao seu mundo é uma correlação forte (...) O homem solitário possui diretamente os mundos por ele sonhados (...) estão muito próximos, tocam-se, compenetraram-se. Estão no mesmo plano do ser; se for necessário ligar o ser do homem ao ser do

---

<sup>2</sup> BACHELARD, *A poética do devaneio*, p. 24.

<sup>3</sup> Idem, p. 13.

mundo, o *cogito* do devaneio há de enunciar-se assim: eu sonho o mundo; logo, o mundo existe tal como eu o sonho<sup>4</sup>.

Numa terceira região, criada pelo mar, onde se aproximam e se penetram imaginação e realidade, verdade e ilusão, razão e loucura, torna-se possível até mesmo a súbita transmutação do visionário líder político em um bem-sucedido empresário capitalista. Dissolvendo a materialidade do real, a água do mar imerge a personagem nesse espaço intermediário de irrealidade porque, conforme Bachelard, a água é um convite às viagens imaginárias<sup>5</sup>. E nos mundos alvissareiros, a alma viajante de Mayer, convertido no Capitão Birobidjan, penetra com suas convicções irrefutáveis, quando se afasta da realidade monótona “para dissolver as concreções infelizes” no sonho, que “oferece suas águas calmas, nas águas escuras que dormem no fundo de qualquer vida”<sup>6</sup>.

O sentido simbólico do mar está relacionado ao ciclo vital, já que da água se originou toda a vida existente sobre a terra e, na falta dela, advém o fim de tudo, a morte. Abrindo-se com um *flashback*, a narrativa retoma essa simbologia com a personagem flutuando em um estado de semiconsciência no leito hospitalar. Em meio a um último delírio, navega no mar rumo ao seu país imaginário, mas na realidade ficcional vai ao encontro da morte. Desse modo, o mar aparece desde o início como o espaço fundador e de sobrevivência da personagem, que nele também encontra seu fim enquanto história de uma vida e, por meio dele, renasce como ser fictício e emerge para a narrativa.

Fonte de vida, o mar liga-se, de modo paradoxal, também à morte da personagem, pois dentro de sua simbologia, a imagem do mar exprime “um estado transitório entre as possibilidades ainda informes e as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. Vem daí que o

---

<sup>4</sup> Idem, p. 152.

<sup>5</sup> BACHELARD, *El agua y los sueños*, p. 200.

<sup>6</sup> Idem, p. 123.

mar é ao mesmo tempo a vida e a imagem da morte”<sup>7</sup>. Cabe aqui considerar que a insalubridade da água marinha dota-a de um sentido negativo, já que, imprópria para o consumo humano, não pode saciar a sede e permitir a continuidade da existência, mesmo sendo fonte de vida para inúmeras espécies aquáticas. Entretanto é a morte da personagem dentro do narrado que a recarrega de suas potencialidades e a faz nascer para a narração, uma vez que esta se dá como registro de fatos já ocorridos e então revividos.

Além de o duplo do protagonista, Capitão Birobidjan, que se origina da água para a história, como numa “imagem metafórica do parto”<sup>8</sup>, também o próprio Mayer Guinzburg, representação de um ser real, aporta no espaço ficcional trazido em um navio da distante Rússia. Desde que chega ao Brasil pelo mar, as lembranças desse espaço impregnarão sua memória como o constante renascimento para uma nova terra, esperança de dias melhores, que ronda as demais personagens durante a viagem. Na travessia para este novo mundo, a certeza da bem-aventurança não toca Mayer, que, enquanto os outros passageiros tecem felizes os planos de um futuro promissor, “quase não falava (...) Ficava sentado na popa, silencioso, olhando o mar” (*EHS*, 18).

Envolvido pelos delírios de Nova Birobidjan, um lugar perdido, mas que nem mesmo chegou a ser, Mayer se alimenta das saudades imaginárias de um outro mundo, construído por meio de notícias, de leituras, de suas crenças, enfim de idéias e fantasias. No mar ele não identifica, como seus conterrâneos, uma promessa de esperança e liberdade, um caminho para a terra prometida. Para ele, um mar bem mais fecundo, além daquele de natureza concreta, se abria, e ele poderia dizer, em coro com Philippe Diolé, estudioso de oceanos, que

na imaginação, eu inundava o espaço que me cercava e no centro do qual eu andava. Eu vivia uma imersão inventada. Eu me deslocava para o centro de uma matéria fluida, luminosa, capaz de prestar socorro, densa, que era a água do mar, a lembrança da água do mar. Esse artifício bastava para humanizar para mim um mundo de uma secura repugnante, conciliando-me com as rochas, com o silêncio, com a solidão, com as toalhas de ouro solar que

---

<sup>7</sup>CHEVALIER e GHEERBRANT, *Dicionário de símbolos*, p. 592.

<sup>8</sup> Cf. CIRLOT, *Dicionário de símbolos*, p. 64.

caíam do céu. Minha própria canseira se achava aliviada. Meu peso se apoiava em sonho sobre essa água imaginária<sup>9</sup>.

Imerso nessa defesa psicológica da água imaginária, Mayer passa a maior parte do tempo de sua vida em sociedade “meio afogado” quando, fora de seus delírios, deve se submeter ao tempo e ao espaço da realidade objetiva. Recolhido na placidez daquela “água”, ele não ouve, não é ouvido nem entendido, pois “sua voz soava distante porque suas orelhas estavam imersas na água” (*EHS*, 48).

Lembrando a correnteza que leva o tronco abandonado, a água também evoca o correr do tempo e a existência apática de Mayer no modorrento bairro do Bom Fim. Ao contrário de sua atuação no espaço do sítio, onde a personagem pode, deliberadamente, expandir sua fantasia e fazer desaparecer esse estado de inércia, a vida em sua comunidade leva-o a comparar as ruas com rios que afluem inexoravelmente para o “mar” – como considera o seu bairro. Mas se, de um lado, sua imobilidade e seu semi-afogamento são sinais de modorra e torpor, o mar também invoca para ele um mundo a enfrentar, refúgio para se salvar de um cotidiano indesejado.

Enquanto os parentes e amigos estão simbolicamente instalados no chão firme, repousante e confortável da praia, Mayer vive no mar (*EHS*, 48): não sendo homem da terra, encarna a liberdade e a inconsciência de uma personagem aquática, presa da imaginação e do sonho, onde repousam o cansaço e o desespero do homem. Sem saída para suas contradições, esse flutuar na água remete à passividade de sua existência estreita e limitada por crenças que o impedem de voltar-se para sua realidade, única dimensão onde talvez pudesse efetivamente almejar e tentar minorar as iniquidades sociais e defender a sorte de seus semelhantes.

No isolamento que cultiva em torno de si e na obsessão por um novo sistema social, Mayer acaba por abolir sua capacidade real de ação política, porque “a autocompulsão do

---

<sup>9</sup> DIOLÉ, cit. em BACHELARD, *A poética do espaço*, pp. 153-4.

pensamento ideológico destrói toda relação com a realidade”<sup>10</sup>. Na situação de abandono em que se vê, ele também “perde a confiança em si mesmo como parceiro dos próprios pensamentos, e perde aquela confiança elementar no mundo que é necessária para que se possam ter quaisquer experiências”, já que “o eu e o mundo, a capacidade de pensar e de sentir, perdem-se ao mesmo tempo”<sup>11</sup>.

Condicionado pelo mar, que representa ainda “o curso da existência humana e as flutuações dos desejos e dos sentimentos”<sup>12</sup>, Mayer pode se salvar de seu semi-afogamento, servindo-se da fluidez das águas que conduzem ao sonho, à fantasia. Por isso, entrega-se resignado e imóvel à correnteza do tempo, movendo-se apenas em direção ao mundo construído por seus delírios. Sabe que, assim, se afasta dos homens, mas é como pode se salvar de um tempo sem retorno de apatia e tédio, principalmente ao se ver recluso em um modo de vida limitado, quando então “tinha a impressão de estar meio afogado, flutuando num mar” (*EHS*, 44). Mas se busca reagir a essa sensação, logo “uma modorra voltava a dominá-lo e ele via, de pé sobre o balcão, muitos homenzinhos sorrindo para ele” (*EHS*, 44). A princípio tenta afugentar esse mundo de delírios, mas, com a passagem do tempo, apodera-se dele para fugir à realidade massacrante e salvar-se da prisão na ideologia capitalista. Como numa imagem duplicada, um mundo imaginário delirante vem então se encaixar no mundo “real” imaginário da narrativa, da mesma forma que a água, na qual Mayer flutua, “por meio de seus reflexos duplica o mundo. Também duplica o sonhador, não simplesmente como uma vaga imagem, mas arrastando-o a uma nova experiência onírica”<sup>13</sup>.

Para transportar o passageiro que se lança à deriva no mar e atravessá-lo de um mundo a outro, é preciso um veículo pujante, mas, às vezes, os meios aparentemente frágeis

---

<sup>10</sup> ARENDT, *Origens do totalitarismo*, p. 526.

<sup>11</sup> *Idem*, p. 529.

<sup>12</sup> BACHELARD, *A poética do espaço*, p. 21.

<sup>13</sup> “por medio de sus reflejos duplica el mundo, duplica las cosas. También duplica al soñador, no simplemente como una vaga imagen, sino arrastrándolo a una nueva experiencia onírica”. BACHELARD, *El agua y los sueños*, p. 80 (tradução minha).



cumprem a contento a tarefa. Isso ocorre com Mayer, porquanto sabe que deve se apegar a uma instância que o desloque de sua existência afogada no mar para uma dimensão onde possa se sentir seguro. Na história do escritor português Antônio Barata<sup>14</sup>, constantemente retomada por Mayer, a personagem do pirata, símbolo de coragem e resistência, atira-se ao mar com as talhas de vinho amarradas em seu corpo, que o fazem “flutuar imóvel, meio afogado” em alto-mar (*EHS*, 143), livrando-se assim da prisão e escapando à força. Como o pirata, que inventa o ardil das talhas de vinho para se salvar, o louco Mayer sabe que deve também se agarrar aos seus delírios para escapar à prisão ideológica e vencer seu maior inimigo, que é o mundo demasiadamente real e inumano, vida que só saberá suportar lucidamente, e de modo efêmero, quando duplicado no empresário Mayer.

Alimentando-se de um diálogo contínuo com a história do pirata português, símbolo de resistência e coragem, a narrativa segue relacionando a vida de Mayer com a daquele herói literário. Igual a ele, Mayer percebe que navegar – como a própria personagem emprega o termo, no sentido de lutar, ainda que seja acastelado em um mundo fictício – é tão importante quanto a própria vida, pois traz a esperança e a confiança na fantasia que nutre seus dias. Por isso, onde quer que esteja, Mayer faz questão de retornar ao seu mundo imaginário, pois “é preciso voltar. Mayer Guinzburg, Capitão Birobidjan, iça sua bandeira no mastro e prepara-se para navegar” (*EHS*, 9).

Quando evoca a figura do pirata português, Mayer sempre o associa à sua coragem de lutar pela liberdade, disposição atribuída também ao Capitão Birobidjan. O herói de Antônio Barata encarna a idéia de que “quem cruza o mar (...) não é um qualquer e sim um homem que conhece a luta no cúmulo da intensidade, um conquistador, envolvido fundamentalmente nos destinos alheios, podendo modificá-los e sofrer, no fato de agir, a modificação supre-

---

<sup>14</sup> Escritor e historiador erudito, Antônio Barata produziu uma extensa relação de obras em vários gêneros literários. Nasceu em Góis, em 1/1/1836 e faleceu em Évora, em 23/3/1910. *Grande enciclopédia portuguesa e brasileira*, v. IV, pp. 161-2.

ma, a morte”<sup>15</sup>. E em sua loucura Mayer se sente assim, disposto a lutar contra tudo e todos para ver se concretizar sua idéia fixa da nova sociedade, e edificada sua colônia imaginária. No mar que simboliza a realidade de Mayer ele apenas flutua, não podendo mergulhar completamente na luta que anuncia. O choque de seu desejo tão intenso de uma nova sociedade com as possibilidades obstruídas no real levam-no a uma luta que só pode ser enquanto delusão, já que um exército não se faz de um homem só.

Ligando-se efetivamente ao correr do tempo, a mesma água, que provoca e traz os sonhos, e duplica a realidade para possibilitar o enxerto nela de uma dimensão onírica, também leva consigo os sonhos e tudo dissolve, conduzindo à destruição e à morte, implacável destino das coisas, do homem, de seus sonhos. E contemplando as ilusões que morrem, o sonhador contempla também a fragilidade da vida e a dissolução de sua própria materialidade, como constata Mayer quando

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” – 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).

Esse sentido de destruição que a água traz em si é, sem dúvida, o que leva Bachelard a ver a morte na água, que corre como os dias do homem sobre a terra e tudo leva para bem longe. E se cada elemento se acaba a seu modo, a água é aquele que pode dissolver mais completamente<sup>16</sup>.

Presente em quase todas as imagens ligadas ao protagonista, o mar simboliza ainda sua existência distante do meio social. No sonho de Mayer, homens desconhecidos que o

---

<sup>15</sup> LINS, *Lima Barreto e o espaço romanesco*, p. 143.

<sup>16</sup> BACHELARD, *El agua y los sueños*, p. 142.

seqüestram acabam atirando-o ao mar, onde poderia remir suas culpas pelas injustiças praticadas contra os companheiros animais, especialmente a Companheira Galinha (*EHS*, 136). Mas implícito em seu sonho está também o desejo de se livrar da culpa que carrega por ter “escolhido” um caminho próprio, tão diferente dos homens de sua comunidade, reduzindo-o a uma consciência ambígua e fragmentada.

No entanto, “no fundo do mar”, como é deixado pelo filho Jorge, ao anunciar sua decisão de mandá-lo para o asilo, não há mais como reagir a nada e, assim, “as palavras chegam a Mayer como vindo de muito longe. É como se eu estivesse no fundo do mar, pensa. Jorge fala, fala e Mayer acena com a cabeça, concordando” (*EHS*, 137). No fundo do mar ele conhece a impotência e a dor. Desse modo, o mar é a metáfora de sua existência e símbolo do marasmo em que vive, indiferente ao que se passa ao seu redor.

Se o homem se origina da água – fonte e fim da vida – ela é um elemento natural que se encontra em sua essência e com o qual ele muito se identifica. Daí vem o recorrente desejo humano evocado pelo narrador, mas que poderia perfeitamente ter partido do protagonista, de ir às praias – ocasiões em que deflagram as lembranças arquetípicas de quando,

muitos anos antes, as primeiras formas de vida tinham se arrastado, penosamente, do mar para a terra, levando dentro de si um pouco do líquido primevo. Dolorosamente acostumaram-se à aridez: mas conservavam a nostalgia do oceano na salinidade de seus líquidos orgânicos, em sua secreta ânsia pelo suave balanço das ondas. Consolavam-se em contadas ocasiões: no líquido amniótico do útero, ou mais tarde quando sentiam na boca o gosto salgado das lágrimas (*EHS*, 106).

Dessa necessidade de retornar às origens remotas, Mayer renasce para um outro estilo de vida que esteve antes interdito para ele. Diante da precariedade de recursos econômicos, que o priva dos passeios à praia com a família, ele desperta para uma realidade que precisa a qualquer custo modificar. Motivado pelo desejo de retorno à praia, decide então mudar radicalmente de vida: “Acho que está na hora de mudar de negócio, Léia. Estamos ganhando pouco. Tu vê, nem sequer posso levar vocês à praia” (*EHS*, 107).

E esse impulso originado de uma inspiração arquetípica revolve o seu ser para o avesso, metamorfoseando-o no Mayer empresário. Se, por meio da loucura, a personagem “emerge da rede de relações de troca, retira-se da realidade da sociedade burguesa” e desloca-se “para a esfera dos recursos íntimos do homem”<sup>17</sup>, no seu retorno ao real Mayer desconhece sua experiência trágica e é devolvido à ideologia de sua classe social. Mas mesmo dentro de sua realidade burguesa, não pára de sonhar com um mundo reconfigurado política, econômica e socialmente, o que confere à sua loucura um caráter dissidente.

Também Lamartine, de *Armadilha para Lamartine*, não é uma personagem que cruza o mar, submetendo-se aos perigos, às tempestades e às águas desconhecidas. A água em que flutuam ou mergulham essas duas personagens, equivalente ao sonho, apresenta-se como uma forma de suavizar a dureza de seus dias em meio às responsabilidades e exigências do cotidiano que rejeitam em prol de um outro mundo mais brando, mais agradável, mais humano. À superfície da água e da realidade, o imaginário de Mayer abre-se para um mundo fantástico, tanto quanto para Lamartine, que, ao sair renovado de um mergulho no mar, se depara com a sensação de morte/renascimento, quando deflagram as imagens reveladoras de seu delírio.

Entre a vida superprotegida no ninho de sua casa e a entrega a um mundo novo e hostil, o mar surge, assim como a república, como uma forma de desligar Lamartine dos contatos incessantes com a família, e iniciá-lo na travessia para o mundo adulto. À maneira de um ritual simbólico, o serviço militar obrigatório presta-se também como mais uma forma de emancipação masculina. Para Lamartine, no entanto, o sentido de seu ingresso na Marinha de Guerra restringe-se a um dever a cumprir para viver “sem as algemas da Marinha, livre para sempre das obrigações militares” (AL, 95). Mas os dias quentes no espaço exíguo e sufocante de um barco caça-submarinos são amenizados pela “impressão indescritível” (AL, 113),

---

<sup>17</sup> FRAYZE-PEREIRA, *O que é loucura*, p. 102.

transmitida pelo azul intenso e transparente do alto-mar, revelando-se uma comunicação metafísica entre Lamartine e o mar, mediante as sensações de se estar mergulhado na “natureza de um outro mundo” (AL, 113).

Recompensando a admiração devotada por Lamartine e seu pai, que chega a abrir sua janela para saudá-lo, o mar com sua imensidão se mostra um refúgio acolhedor quando a personagem se vê acuada pelas censuras e as bolas de areia molhada atiradas pelos frequentadores da praia que não aceitam a sua nudez. Imitando a atriz que no filme se despe para livrar-se de um palhaço que a persegue, Lamartine sintomaticamente escolhe o espaço exterior e o mar para, diante dele, protestar contra as circunstâncias que o pressionam e oprimem.

A hospitalidade do mar compõe uma seqüência lógica no delírio de Lamartine, já que, após o mergulho, um novo Lamartine se revela por meio da fala e das ações desatinadas, cujo sentido só se desvela quando se considera toda sua luta e sua busca de libertação das amarras familiares, principalmente a paterna. Nos gestos de desnudar-se e atirar-se ao mar, a personagem recusa qualquer normalização de seu comportamento e a submissão às imposições alheias. Novamente de frente para o mar, já na casa da tia Lúcia, as crises do jovem se desencadeiam, quando assume o papel de Cristo – aquele que, na linguagem popular, deve assumir a culpa dos homens e pagar por elas. É como Lamartine denuncia sua situação dentro do grupo familiar.

Sua morte ilusória faz parte de um discurso que significa se anular para as exigências externas que, extremamente sensível, ele não suporta e se percebe inapto para aceitar, pois “sentindo-se incapaz de assumir qualquer papel na vida quer no plano das relações afetivas, quer no plano das obrigações profissionais” (AL, 188) refugia-se no mundo da loucura, onde em sua inocência deve ser tutelado e resguardado das pressões do mundo adulto.

Em um discurso que procura exprimir a alegria do êxtase pela libertação da matéria, mas ao mesmo tempo um profundo desespero a ponto de querer agredir a irmã, sua loucura acaba por ser um estado defensivo contra a submissão aos valores familiares e sociais pre-

estabelecidos para sua pessoa, sob os quais o jovem não consegue sobreviver dentro da sanidade. Imergindo na água do mar, Lamartine parece recuperar nela as verdades ocultas de seu inconsciente e liberadas na expressão sem máscaras da loucura, quando “a linguagem é desnormalizada a fim de exprimir verdades prementes normalmente indizíveis e, para as pessoas normais, infaláveis, já que “sem interferência, são produzidos um discurso e uma existência transformados, consistindo o problema no modo de inserção desta existência transformada num mundo não transformado”<sup>18</sup>.

O simbolismo do mergulho corresponde a uma dispersão nas formas “para deixar em liberdade os elementos que hão de produzir novos estados cósmicos”<sup>19</sup>. A metáfora da purificação e do renascimento pela água reconduz o ser à sua inocência e à pureza, estágios aos quais se retorna pela loucura, cuja mudança de ótica gera uma “interpretação, sim, sempre, mas antes de tudo libertação das coações – lógica, moral e outras –, em vista da recuperação dos poderes originais do espírito”<sup>20</sup>.

Além do renascimento para um novo estado de pureza primitiva, no mergulho Lamartine se liberta de qualquer coação e pode expressar sua reação à angústia, à tensão emocional, o desejo de liberdade e a mágoa por não corresponder àquilo que Espártaco dele espera e que o coloca em uma situação excessivamente próxima daquele filho que, na carta ao pai, resume: “eu estava sempre em uma posição ignominiosa (...) simplesmente não podia satisfazer-te porque não possuía, ainda que o desses por subentendido, por exemplo, tua força, nem o teu apetite, nem tua habilidade; esta era, sem dúvida, a vergonha maior”<sup>21</sup>.

Daí decorre seu desejo de abandono ao nada, uma vontade de desfazimento, de desintegração do ser nesse mergulho tão profundamente significativo que, “se tomarmos as águas como símbolo do inconsciente coletivo ou personalizado, como se as vemos em suas

---

<sup>18</sup> COOPER, *A linguagem da loucura*, p. 40.

<sup>19</sup> CIRLOT, *Dicionário de símbolos*, p. 63.

<sup>20</sup> BRETON, cit. em DUROZOI e LECHERBONNIER, *O Surrealismo: teorias, temas, técnicas*, p. 144.

<sup>21</sup> KAFKA, *Carta a meu pai*, p. 24.

funções mediadora e dissolvente, é evidente que seu estado expressa o grau de tensão, o caráter e aspecto com que a agonia aquática se reveste para dizer, com maior clareza à consciência, a exatidão de sua mensagem”<sup>22</sup>.

Essa tensão agônica se manifesta claramente quando Lamartine comunica ao pai, no rigor de um relato formal, contudo sem nenhuma pontuação, seu ingresso no mundo da loucura. O mar é a testemunha – ou o ponto de referência – de sua perda de referências, quando Lamartine, arrebatado,

voltou-se para o mar azul que se descortina na 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 (*AL*, 188).

Dessa forma Lamartine descreve sua experiência dos momentos anteriores ao delírio, no qual, tomado pelo êxtase religioso, experimenta visões e cintilações de um outro mundo. Ao contrário do que comumente se crê, ao se associar loucura a trevas e razão à luz, a personagem sente-se ascender da terra, através de uma expansão sensorial, e tocar uma dimensão até então inacessível às suas percepções: “... ele se levantou com uma fisionomia radiante que há muito não lhe via e disse-me, beijando-me: Nunca me senti tão bem! Como tudo está claro no meu espírito! Que maravilha!” (*AL*, 210).

Em ocasiões como essa, a personagem empreende uma viagem interior imergindo numa sondagem das camadas profundas de seu psiquismo, cujos resultados não podem, no limite da experiência, ser expressos e compreendidos pela linguagem lógica. Numa passagem análoga à que Lamartine declara oficialmente ter cruzado o terreno fronteiro entre razão e insanidade, o herói simbolista Fileto Seixas, do romance *No hospício*, tenta converter em palavras o produto de sua espiritualidade exacerbada, que gera sensações quase indescritíveis:

---

<sup>22</sup> CIRLOT, op. cit., p. 65.

“Fiquei estarecido, numa grande turbaco de espírito, num espasmo súbito, como se uma tormenta me sacudisse e me deslocasse do tempo ou me dissolvesse o cérebro, deixando-me a turbilhonar no crânio afogueado uma densa nuvem”<sup>23</sup>. Como ocorre com Lamartine, os olhos de Fileto percorrem o horizonte sugerindo estar se entendendo com seres invisíveis, e sua loucura sugere uma faculdade elevada de comunicao extra-sensorial.

Nesse arrebatamento delirante, Lamartine julga-se capaz de unir céu e mar numa única dimensão. Apodera-se dele um estado de espírito sublime, expresso por uma descrio coincidentemente similar  do poeta romântico de mesmo nome, o francês Lamartine (1790-1869), no texto em que o jovem Rafael, enlevado pela sensao de felicidade, vê-se com “os olhos errantes pela luminosidade das guas, que se confundiam com a imensidade luminosa do céu”<sup>24</sup>. Exatamente como ocorre como o filho de Espártaco, uma continuidade material apresenta-se entre a água e o céu. Também como “Lamartine o Filho” (AL, 188), o poeta em seus êxtases perde a noo de limites entre o céu e a água: “não poderia dizer (...) onde começava o céu e onde terminava o lago. Parecia-me estar nadando no puro ter e abismar-me no oceano universal”<sup>25</sup>.

Tomada por efusões de felicidade amorosa, como na prosa poética do francês Lamartine, pelos arroubos da loucura do filho de Espártaco, ou ainda pelo torpor de Mayer Guinzburg, a essência desses seres se volatiliza na água e  arrebatada para uma dimensão (misteriosa e inacessível ao mortal comum) onde tudo  espírito e a matéria torna-se um fantasma indesejado. No vo livre da loucura, essas personagens transcendem material e espiritualmente os espaços que as confinam, deslocando suas linhas divisórias e harmonizando o *alto* com o *baixo*, o *superior* com o *inferior*, já que “não  só no mar que se encontra liberda-

---

<sup>23</sup> ROCHA POMBO, *No hospício*, p. 301.

<sup>24</sup> LAMARTINE, *Rafael*, p. 43.

<sup>25</sup> Idem, *ibidem*.



de; o mar e o céu se equivalem na mudez, obscuridade e promovem a viagem do ser a desvendar mistérios, segredos”<sup>26</sup>.

Essa acomodação entre si de extensões espaciais diametralmente opostas é novamente retomada quando Lamartine sai da água diretamente para o lugar onde ele acredita ser o “céu”, dimensão que atinge em virtude das crenças delirantes de que, estando morto, fala do além aos seus entes queridos. A terra, onde poderia então repousar sua materialidade, talvez já seja para ele um espaço perdido, uma vez que sua visão obscurecida nada mais pode distinguir, senão aquela zona de interseção entre o céu e o mar e as visões metafísicas de sua loucura.

Mergulhados no mar, os loucos Mayer e Lamartine encontram na água um meio simbólico de dissolução da realidade e na sua fluidez uma forma de escapar à dureza dessa realidade, libertando-se de suas exigências e responsabilidades cotidianas e livrando-se das corrupções do meio familiar e social, que roubam ao ser sua inocência primitiva. Nesse sentido, diferentes tratamentos com a água buscam, desde a Antigüidade, atuar como medida terapêutica para a cura do louco. Mas eles se acentuam a partir do século XVIII, momento em que a loucura passa a ser vista como um fenômeno intrínseco ao homem e à existência civilizada e não mais um produto de obscuras origens.

A partir dessa época, todas as terapêuticas possíveis são consideradas para se combater a loucura, e o uso da água toma seu lugar entre as principais medidas de tratamento. Ela então passa a ser utilizada fria, morna e quente em imersões, duchas e bebidas; e em todas as formas operariam os seus privilégios de limpeza, purificação e renascimento, além de “refrescar o organismo, de distender as fibras ardentes e ressecadas”<sup>27</sup>, restituindo-lhes seu equilíbrio inicial.

---

<sup>26</sup> SÁ, *A poesia-imagem de Cecília Meireles*, p. 74.

<sup>27</sup> PINEL, cit. em FOUCAULT, *História da loucura na Idade Clássica*, p. 494.

Se não pode sozinha exercer sua função de limpeza, a água deve ser associada a sabões, a detergentes, enfim, a produtos químicos que possam dissolver as fermentações do corpo humano que – pensava-se – causavam a loucura. A água do mar possuía virtudes especiais porque seu amargor “purifica enquanto desgasta, exerce sua corrosão sobre tudo aquilo que o mal pôde depositar de inútil, de malsão e impuro no corpo e na alma”<sup>28</sup>. Na utilização da água, evocam-se seus princípios depurativos e reguladores do organismo, dentro de uma concepção de que, ao se lavar o exterior das pessoas, limpa-se também o interior, já que não existiria uma diferença real entre as duas dimensões<sup>29</sup>.

Pensando a loucura como um movimento desordenado das idéias, sua estagnação ou uma fixação obstinada nelas, os médicos recomendavam também as viagens pelo mar, pois “o balanço do mar, de todos os movimentos do mundo o mais regular, o mais natural, o mais conforme à ordem cósmica” era “um regulador privilegiado da mobilidade orgânica”, já que nele “é o próprio ritmo da natureza que fala”<sup>30</sup>. Mais uma vez a natureza surge, agora por intermédio da água, como uma circunstância favorável à cura do louco<sup>31</sup>.

Mas Foucault documenta ainda fatos em que a água foi usada também como punição do louco, no asilo da era positivista. Ao lado de seu caráter terapêutico, filantrópico e libertador, o asilo fundado por Pinel tinha também um sentido de espaço judiciário. Nele o louco deveria reconhecer sua culpa e ser punido pelas faltas cometidas e então a ducha fria exercia a finalidade de castigo, no momento em que

aproveitando-se o banho, recorda-se a falta cometida ou a omissão de um dever importante, e com a ajuda de uma torneira precipita-se bruscamente uma corrente de água fria sobre a cabeça, o que freqüentemente desconcerta o alienado, ou afasta uma idéia predominante através de uma impressão forte e inesperada; se houver obstinação, repete-se na ducha (...)

---

<sup>28</sup> FOUCAULT, op. cit., p. 311.

<sup>29</sup> COOPER, *A linguagem da loucura*, p. 31.

<sup>30</sup> Idem, p. 119.

<sup>31</sup> Ver capítulo anterior, “A céu aberto”.

faz-se a pessoa entender que é para o seu próprio bem e com pesar que se está recorrendo a essas medidas violentas...<sup>32</sup>.

Além de sua utilização direta em métodos de tratamento para a loucura, a água e o clima marinho já haviam sido associados na era clássica às causas da loucura, quando a imaginação médica supunha que “o frio, a umidade, a instabilidade do tempo, todas essas finas gotículas de água que penetram os canais e as fibras do corpo humano e lhe fazem perder a firmeza”<sup>33</sup> podem levar à loucura.

Entretanto a associação entre a água e a loucura firmou-se no imaginário do homem ocidental, segundo Foucault, a partir do embarque de loucos nas naus que os transportavam pelos rios abaixo. Exilados de suas cidades, eles eram entregues aos marinheiros, que se incumbiam de conduzi-los para paragens distantes de suas localidades de origem. Esse embarque adquire um sentido simbólico porque a água que leva o louco para longe da cidade e age assim como uma medida de saneamento e purificação, também cria uma fronteira entre o mundo que o exilava e um outro que viria recebê-lo. Para esse mundo acolhedor em potencial, o insano sempre pertenceria ao outro mundo de que veio, mas ao qual já não poderia pertencer porque dali já fora execrado. Simbolicamente, a navegação coloca o louco em uma terra de passagem, em uma fronteira da qual ele passa então a fazer parte, desde o momento em que,

fechado no navio, de onde não se escapa, o louco é entregue ao rio de mil braços, ao mar de mil caminhos, a essa grande certeza exterior a tudo. É um prisioneiro no meio da mais livre, da mais aberta das estradas: solidamente acorrentado à infinita encruzilhada. É o Passageiro por excelência, isto é, o prisioneiro da passagem. E a terra à qual aportará não é conhecida, assim como não se sabe, quando desembarca, de que terra vem. Sua única verdade e sua única pátria são essa extensão estéril entre duas terras que não lhe podem pertencer. É esse ritual que, por esses valores, está na origem do longo parentesco imaginário que se pode traçar ao longo de toda a cultura ocidental ? Ou, inversamente, é esse parentesco que, da noite dos tempos, exigiu e em seguida fixou o rito do embarque? Uma coisa pelo menos é certa: a água e a loucura estarão ligadas por muito tempo nos sonhos do homem europeu<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> PINEL, cit. in FOUCAULT, op. cit., p. 494.

<sup>33</sup> CHEYNE, cit. in FOUCAULT, op. cit., p. 13.

<sup>34</sup> FOUCAULT, op. cit., p. 12.

A água exerce assim a função simbólica de retenção do louco em um limiar, criando-se mais um elo entre a água e a loucura.

Nas duas narrativas em análise, a carga simbólica do mar se liga à loucura das personagens, constituindo uma fronteira metafórica entre os mundos da imaginação e da realidade, da natureza e da cultura, perante o qual as normas sociais estabelecem códigos de comportamento e regulam as ações individuais. Na história de Mayer Guinzburg, a figura do mar perpassa toda a narrativa, confundindo-se com sua própria existência. Para Lamartine, a imagem oceânica se reveste sempre de uma positividade, embora essa presença se realce na cena da deflagração de sua loucura, na viagem pela Marinha de Guerra e nos momentos em que toma consciência de sua perda de referências e limites espaciais. No mar as personagens encontram um meio confortável para a acomodação de sua alma, porque renascem, pela simbologia da água que desperta o inconsciente, para sua interioridade. Através do delírio vem à tona formas ocultas e primitivas do ser e a água, no caso das duas personagens, surge como elemento propulsor de sua ascensão quimérica.

Além do mar, outras fronteiras se colocam entre a realidade dessas personagens e sua necessidade de libertação de uma realidade dolorosa, necessidade que tanto pode advir do desejo de libertar-se do sufocamento dos laços familiares na república, quanto da vontade de atingir um mundo singular, para além da realidade cotidiana, mas tão material quanto ela, para o que a personagem terá que tomar o caminho do sítio.

## **A república**

Geralmente, os grupos de estudantes que se reúnem e passam a morar na mesma casa, criando as “repúblicas”, fazem-no com o objetivo de dividir despesas, trabalhos domésticos e a companhia de semelhantes. No caso de *Armadilha para Lamartine*, o anseio de libertar-se do vínculo desmedido à família é o principal motivo que leva o jovem Lamartine a se agrupar aos amigos Albino, Irineu e Bruno Olímpio para buscar, no apartamento alugado ao

escritor Augusto Meyer<sup>35</sup>, um espaço de preservação de sua individualidade. Desligando-se da tirania do obsessivo controle familiar, o jovem inicia a construção de uma vida autônoma e de sua identidade.

Incapaz de aceitar a separação, Espártaco M. observa o que se passa na república por meio dos comentários do filho. Mesmo à distância, os pais não permitem que Lamartine se desincumba de suas próprias obrigações, ansiosos que estão por continuar controlando todas as esferas de sua vida. Inevitáveis são as comparações feitas pelo pai entre a vida atual do filho e a anterior, concluindo antecipadamente pela inconveniência de sua brusca mudança. Em sua avaliação, os ruídos exagerados vindos da rua muito movimentada, o ambiente excessivamente conturbado e a falta dos carinhos familiares são os fatores negativos da república, onde Lamartine nem ao menos possui o sossego e a privacidade para produzir seus trabalhos escolares e intelectuais.

A mudança exige do rapaz desprender-se de hábitos que lhe trazem extrema comodidade no aconchego da casa paterna. Achando-se incapaz de romper definitivamente com a vida anterior e imaturo para se sacrificar com transformações tão profundas, como a mudança de horários em suas atividades, é impelido a voltar a casa sempre que não consegue conciliar suas necessidades com o funcionamento da república. Os mínimos aspectos de sua vida na nova moradia, como a conservação de suas roupas, a divisão das despesas financeiras com os colegas, a administração da rotina doméstica, sofrem interferências por parte dos pais, insistentemente ocupados em provar a Lamartine sua incompetência para se autogerir afastado da família.

Um profundo desajuste familiar decorre dos “impactos da saída do Lamartine” (AL, 36), conseqüência da mágoa paterna e da sensação de culpa que acompanha o jovem.

---

<sup>35</sup> Espártaco faz referência ao poeta e ensaísta Augusto Meyer, nascido em 24/1/1902, em Porto Alegre e falecido em 10/7/1970, no Rio de Janeiro. Em 1954, período em que Lamartine e os amigos se instalariam no seu apartamento, Meyer viaja à Alemanha, onde leciona Literatura Brasileira na Universidade de Hamburgo. CARVALHAL, *Augusto Meyer: poesia, prosa e ensaio*, p. 34.

Destruído psicologicamente pela separação, Espártaco tece previsões negativas sobre o destino da república. As incessantes interferências de sua personalidade centralizadora contribuem, ainda que inconscientemente, para que a empreitada resulte em insucesso. Mesmo expressando o desejo de êxito da república, suas palavras e ações perante o filho não são encorajadoras de sua independência. Ao contrário, ele se mostra culpado e fracassado diante da perda de domínio sobre o pensamento do filho. Por sua vez, também abalado pela possibilidade de desligamento do pai, Lamartine se perde em um vazio de referências próprias e não luta por construir um espaço pessoal diferenciado.

Espártaco mostra-se, desde o princípio, preocupado com a manutenção da república, cujas despesas maiores acredita recair sobre Lamartine. Por contribuir com mais recursos financeiros, imagina possuir ascendência sobre os demais, poder de que, segundo o pai, ele não dispõe e acaba sendo logrado economicamente. Infere disso tudo que Lamartine seja vítima de seus colegas, “malditos companheiros da ‘república’!”, que “já lhe tiraram tudo! Toda a roupa que tinha e que levou. Todo o dinheiro que ganhou no primeiro ano do contrato. A Cléo, que era o nosso encanto. Tudo os canalhas o fizeram perder! Não os quero ver mais, nem pintados” (AL, 166). Nesses acessos, o pai manifesta a ira que sente, não propriamente pelos amigos do filho, mas por ter sido abandonado.

Mas se um é vítima dos companheiros, o outro se sente vítima de ingratidão. Por isso, Espártaco acomoda-se, lançando ao filho a responsabilidade pelo “coice sério” que sofreu com sua saída: “Para mim, não será muito, pois pouco espero já da vida e, sobretudo, do Lamartine, que nunca mais mostrou o mínimo interesse por mim” (AL, 179). Revendo o seu comportamento, o pai confessa a auto-anulação para proteger, agradar e resguardar o filho, concluindo que a culpa da separação não lhe pertence. Cala suas convicções políticas e religiosas, ao notar que se chocam com as atitudes e idéias visceralmente destoantes do filho. Como contrapartida, espera dele a adesão aos seus desejos e expectativas quanto a aspectos fundamentais em sua vida, como o trabalho e as relações afetivas, decisões que o filho não se

julga à altura de tomar. Se fosse ouvido intimamente por Espártaco, talvez Lamartine pudesse argumentar com as mesmas palavras do escritor Franz Kafka, na *Carta ao pai*:

Se resumes o teu juízo a meu respeito, deparas que não me censuras algo realmente indecente ou mau (...) senão frieza, afastamento, falta de gratidão. E certamente me atiras em rosto, como se fosse minha a culpa, como se um golpe do timão pudesse dispor tudo de modo diverso, ao passo que tu não carregas nem a mais ínfima das culpas, salvo a de ter sido excessivamente bondoso comigo. (...) Mas também igualmente isento de culpa estou eu. (...) entre nós existe algo que não está em ordem, e que tu contribuíste para fazer nascer, mesmo sem culpa<sup>36</sup>.

Lamartine não articula com tamanha clareza e consciência essas proposições, apesar de enunciá-las metaforicamente em seus escritos literários ou por meio de respostas ríspidas às censuras maternas: “Vamos deixar, de uma vez, dessa história de faltar isso ou aquilo. Eu não sou mais criança! Se saí daqui, foi justamente para não me amolar mais com isso!” (AL, 94).

Na visão de Espártaco, a república é uma experiência fracassada, decorrente do fracasso que é o próprio filho, reflexo do pai: “Eu fiquei na metade do caminho em tudo que tentei na vida. Foi isso que desencorajou meus filhos. É isso o que ela [Emília] tem toda razão de querer evitar que os filhos repitam...” (AL, 195). Fracasso é, aliás, uma palavra que subjaz no discurso dessa família, seja a mãe se referindo à filha, seja esta se referindo a Lamartine (AL, 193), quando Espártaco se auto-avalia (AL, 33 e 195) e até mesmo como este vê a necessidade de o filho buscar, fora de casa, a liberdade. E, nesses fracassos, ele reconhece sua parcela de culpa, não obstante a parcela maior pareça ser inconsciente, fruto de sua personalidade dominadora. Sobre a própria família Espártaco tenta impor um desejo recalcado de poder, que não alcança na esfera profissional ou política.

Mesmo bem equipada, especialmente pela biblioteca de boa qualidade e de livros raros, requisito valorizado por pai e filho, “alguma coisa ainda lhe está faltando” (AL, 52) na república, o que pode ser, do ponto de vista do pai, o seu controle sobre o destino do filho,

---

<sup>36</sup> KAFKA, *Carta ao pai*, pp. 10-1.

que enfraquece seu poder de decidir e de existir livremente. Como naquele trecho da carta de Kafka, Lamartine e Espártaco pressentem, entre si, alguma coisa indizível, mas profundamente incômoda, que reside talvez na desestruturação psicológica provocada pela pungente separação, para a qual não estava psiquicamente preparado.

A partir da ruptura desse vínculo tão estreito, Lamartine, sem o pai a lhe orientar em suas decisões, mas ao mesmo tempo ansioso por adquirir sua autonomia, não dispõe de forças para exercê-la, sucumbindo à culpa e ao impasse<sup>37</sup>. Reação de desespero e fuga a uma realidade que se deseja ignorar, irrompe no filho a loucura gestada durante longo tempo. Explode como uma resposta às pressões por demais intensas de seu embate 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. Ele já não é o mesmo, e o pai logo percebe as alterações em seu comportamento. Desse reconhecimento de que algo não vai bem consigo, Lamartine declara ao pai “que não está bom de cabeça”, “não coordena facilmente o que lê” e é acometido de grande sonolência (AL, 52).

Sensível ao extremo e não dotado da mesma força interior que a mãe e a irmã, Lamartine se fragiliza nesse inevitável processo de amadurecimento, que o faz revelar opiniões e gostos divergentes de Espártaco, rumo à construção de uma identidade diferenciada da paterna. Esse desprendimento de seu ser traz um intenso sofrimento também para o pai, que, com sua saída para a república, confessa: “Mas como tudo isso é doloroso de ser pensado e dito!” (AL, 34) ou “Desejo do fundo do coração que a sua experiência se cubra de benefícios. Mas ninguém me convence (...) de que para consegui-los, se fizesse necessário machucar tanto o coração de seus pais” (AL, 35).

---

<sup>37</sup> Segundo Flávio Fortes D’Andrea, uma das origens da esquizofrenia, “rótulo posto na perturbação mental por que está passando Lamartine” pelos médicos do Sanatório Três Cruzes (AL, 253), reside justamente na “interação tipo beco sem saída”, em que “o indivíduo pode ser envolvido em comunicações que demandam duas respostas incompatíveis ao mesmo tempo ou que exijam respostas impossíveis”, como é o caso de Lamartine para o impasse vivido. D’ANDREA, *Transtornos psiquiátricos do adulto*, p. 67.



A personagem termina retida na fronteira simbólica criada pela república, espaço que se identifica na obra à sua tentativa frustrada de emancipação. Apesar do manifesto desejo de rompimento com a dependência familiar, Lamartine renuncia inconscientemente ao doloroso progresso pessoal, o que se pode confirmar em sua constante volta a casa sempre que se apresenta a mínima dificuldade à realização de seus projetos ou para qualquer atividade que dele exija maior concentração. Para o pai, no entanto, aquele é um espaço ameaçador, responsável pela origem dos desatinos do filho e de sua destruição. De fato as crises de Lamartine se dão a partir de sua saída para a república. Os efeitos dessa mudança não correspondem às expectativas da personagem e não trazem a tranquilidade esperada.

Abalada pelo drama da personagem, a república é uma fronteira que não se deixa ultrapassar, no sentido de que Lamartine não é capaz de reunir forças suficientes para rompê-la em sua função, que é a passagem do mundo já conquistado e conhecido para uma iniciação no mundo adulto. Constituindo-se como lugar de passagem, a república toma o sentido de um espaço importante na estrutura romanesca, não como um objetivo a ser alcançado pela personagem, mas pelo movimento de travessia em busca de sua emancipação, já que, segundo Mike Bal,

o movimento das personagens pode constituir uma transição de um espaço para outro. Frequentemente, um espaço será o oposto do outro. Uma pessoa está viajando, por exemplo, de um espaço negativo para um positivo. O espaço não precisa ser o objetivo daquele movimento. Esse pode ter um objetivo completamente diferente, com o espaço representando um importante ou desimportante ínterim entre a partida e a chegada, difícil ou fácil de atravessar. A personagem que está se movendo em direção a um objetivo nem sempre chega a um outro espaço. Em muitas histórias de viagens, o movimento é um objetivo em si mesmo. Espera-se que ele resulte em uma mudança, libertação, introspecção, sabedoria ou conhecimento<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> “The movement of characters can constitute a transition from one space to another. Often, one space will be the other’s opposite. A person is traveling, for instance, from a negative to a positive space. The space need not be the goal of that move. The latter may have quite a different aim, with space representing an important or an unimportant interim between departure and arrival, difficult or easy to traverse. The character that is moving towards a goal not always arrive in another space. In many travel stories, the movement is a goal in itself. It is expected to result in a change, liberation, introspection, wisdom, or knowledge”. BAL, *Introduction to the theory of narrative*, p. 96 (tradução minha).

Apresentando-se como fronteira, o espaço da república torna-se mais importante como deslocamento que proporciona para um mundo independente, do que como um novo lugar alcançado pela personagem. Lamartine retorna a casa paterna, seu ponto de partida. Nesse sentido, frustra-se seu movimento de emancipação e sua loucura irrompe como solução para o tormento interior. Apesar de não equacioná-lo objetivamente, os delírios se apresentam como fuga, arrancando-o da realidade que não responde a seus conflitos.

Ainda que ali não se assuma como um ser autônomo, na república Lamartine dá os primeiros passos em direção à independência, à emancipação. Mas 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”<sup>39</sup>. 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 por ser explicitadas pelo filho em sua escrita literária, em trechos em que se dirige, por meio de metáforas, ao pai.

Lamartine não é capaz de construir uma trajetória própria, e, assim como o pai se compraz em monitorar o pensamento e os movimentos do filho, este também se agasalha na proteção paterna, construindo-se um processo simbiótico. No entanto, o filho não consegue romper as ligações íntimas com a família, especialmente com o pai, e atravessar a fronteira da minoridade para a construção de uma identidade particularizada. Por isso, o romance que se abre com a saída do jovem, termina com seu enlouquecimento e retorno, num movimento circular.

Assim como a república em *Armadilha para Lamartine*, o caminho do sítio também constitui para Mayer Guinzburg, de *O exército de um homem só*, uma região de passa-

---

<sup>39</sup> BENJAMIN, *A modernidade e os modernos*, pp. 79-80.

gem entre duas dimensões, sendo, portanto, uma fronteira que se coloca limitando espaços circunvizinhos.

## **A caminho do sítio**

Como o mar, que transporta a personagem de uma realidade material a um mundo ilusório, também o caminho do sítio liberta Mayer Guinzburg de um mundo normalizado, rumo ao ambiente agreste do sítio. Mais que um lugar de travessia para o mundo ideal, esse caminho propicia-lhe um percurso de reflexões.

A cena do jovem deixando a casa paterna e indo viver em companhia de amigos, de *Armadilha para Lamartine*, se repete em *O exército de um homem só*. Como ocorre com Lamartine quando parte para a república, esse caminho consiste, na primeira viagem de Mayer ao sítio, em 1929, em um movimento de autonomia e busca de libertação. Também como Lamartine, Mayer tenta se estabelecer em definitivo com os amigos na “colônia”, mas as dificuldades de relacionamento interpessoal determinam sua volta a casa após a tentativa fracassada de emancipação.

A partir dessa primeira aventura de jovens idealistas, Mayer elege o sítio e o fixa como seu espaço sagrado no mundo, onde ancora suas fantasias. A ele sempre retorna no decorrer de sua vida, obcecado com o espaço onde realiza utopicamente o projeto da nova sociedade. Por seus atributos, o caminho do sítio assume a função de lugar das expectativas, da esperança, do desejo. Investe-se daquela propriedade mencionada no início do capítulo: a ambigüidade própria da fronteira, que conjuga o certo com o incerto, que aproxima e retrai.

Assim como o mar abre o espaço material ao sonho, pela terra a personagem percorre um caminho que dá acesso à sua liberdade de sonhar. Os trechos descritivos informam a medida do afastamento de Mayer do mundo da cultura em direção ao mundo natural, assim como ocorre com a consciência da personagem, ao optar por romper com sua identidade social: “Tomarão um bonde, descerão no fim da linha, farão o resto do trajeto a pé. As casas irão

escasseando. Surgirá a mata, a natureza. Eles aspirarão o ar puro e sorrirão. Terão chegado” (*EHS*, 28). A partir de então, um mundo inculto se oferece à sua exploração, e para ter acesso a ele, a personagem deve superar obstáculos, “abrindo caminho no matagal”, “um caminho estreito entre morros cobertos de mato”; romper correntes e cadeados, “uma corrente e um grande cadeado fechavam o portão” (*EHS*, 60); ações simbólicas que separam dois planos: o da realidade da história, e o do mundo imaginário da colônia socialista. São desafios que se colocam ao protagonista, que não podendo transformar ou sabotar a sociedade em que vive, dentro de uma ideologia contrária a seus desejos, aparta-se dela interiormente. O alheamento é o modo encontrado por ele para resistir ao controle social<sup>40</sup>.

À medida que se isola e forma uma couraça defensiva, como a varandola-gabinete de Espártaco M. no romance de Sussekind, Mayer vai transformando suas expectativas da Nova Birobidjan em um reduto especial e particular. Na complacência desse recolhimento, o mundo “passa cada vez mais a ser construído pela própria pessoa, e não pelas ideologias do sistema social que o circunda”, mesmo ela tendo levado “para esse exílio voluntário, a linguagem, a identidade e o acervo de conhecimento que consumou inicialmente nas mãos da sociedade”<sup>41</sup>.

Com a maturidade, os amigos de juventude se alienam de suas apaixonadas e revolucionárias posições ideológicas, assumem papéis na sociedade e se desligam das idéias que foram para eles um sonho coletivo (*EHS*, 25-7). Mas isso não ocorre com Mayer que, diferente de seus amigos, não se submete às expectativas sociais e ignora os compromissos rotineiros dos homens de sua comunidade; não impunemente, a personagem deixa sua existência anterior em busca de plena realização de seus projetos delirantes. Além da autopunição por meio de sua consciência fracionada, as estratégias do controle social entram em ação e ele se vê penalizado com o estigma, o descrédito social, ou com a ridicularização de sua pessoa.

---

<sup>40</sup> BERGER, *Perspectivas sociológicas: uma visão humanística*, p. 147.

<sup>41</sup> Idem, *ibidem*.

Na primeira vez que toma o caminho do sítio, Mayer se oferece a um trajeto que o retira da casa de seus pais em direção a uma empreitada “não totalmente isenta de perigos” (EHS, 27). Esse caminho arriscado, por isso mesmo mais estimulante para a personagem e os amigos, situando-se numa elevação, traduz o sentido de ascese, contido no espaço sacralizado do sítio. Treze anos após a primeira investida ao sítio, Mayer novamente retorna a esse caminho, agora entediado pela monotonia de sua vida no mundo real. Desconhecendo o papel social de marido, pai de família e pequeno empresário, aventura-se por um percurso ao longo do qual revê toda sua história de vida, a partir do operário com quem se identifica. Como Espártaco M., de *Armadilha para Lamartine*, que se vê como um fracasso por não ter se entregado a uma luta efetiva em seu espaço social, também Mayer Guinzburg se ressentido de sua passividade, diante dos trabalhadores que desfilam à sua frente nas ruas.

Enquanto a consciência de Lamartine realiza uma ascese ao unir simbolicamente mar e céu, e liberta-se psiquicamente pela via espiritual, Mayer dirige-se, entoando hinos belicosos, ao encontro de um mundo onírico através das visões delirantes. Se a libertação psíquica de um ocorre pelo caminho religioso com “revelações” que determinarão sua loucura, também Mayer/Capitão Birobidjan, ao seguir um caminho fronteiro, realiza uma espécie de ascensão em sua consciência, embora, do ponto de vista social, a imagem de sua pessoa sofra um “rebaixamento”. A libertação ideológica pela via psíquica, com o aprisionamento em falsas crenças, deixa-o livre no plano da imaginação, o que fica evidente no fato de que “do alto do morro, Birobidjan contempla a cidade a seus pés; nota-se em seu rosto: *coragem, determinação* e um certo *estoicismo*; os punhos cerrados evidenciam força; e as botas apóiam-se solidamente sobre a terra” (EHS, 60).

No interior da fronteira material, impõe-se também um limiar psicológico. Em sua passagem a caminho do sítio, 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 o sol jamais penetrava; durante anos ali viveu, semi-asfixiado, falando baixinho, e só com insetos e pequenos animais. Agora este erro histórico será corrigido (*EHS*, 59).

Suas ilusões levam-no a crer que, seguindo o caminho até o sítio, 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”<sup>42</sup>.

Também a fronteira temporal, criada pela continuidade entre o passado/presente na memória do protagonista, em questão de segundos é ativada e todo o seu passado superpõe-se ao contato com o presente. Numa auto-avaliação, o saldo de sua luta é tristeza e decepção, refletidas no espaço exterior, no arruinamento da casa do sítio: “Está [a casa] mais estragada do que a primeira vez; os anos: 1929, 1930, 1935, o triste 1939, produziram seus efeitos. O Capitão dá uma volta em torno da casa; espiando pelos vidros quebrados vê sujeira e desolação” (*EHS*, 60).

Os espaços fronteiros propiciam a divisão do espaço textual em interior/exterior, dentro/fora, alto/baixo, enfim em toda uma gama de possibilidades de categorias espaciais opostas. Eles acarretam, conseqüentemente, cesuras de caráter psicológico, como sonho/realidade, dependência/independência, loucura/sanidade, e também nova série de oposições. As fronteiras tomam, assim, uma real importância na “geografia romanesca” porque elas asseguram a divisão do espaço ficcional em dois mundos diferentes, nos quais transitam as personagens que sempre rejeitam seus próprios mundos e ansiosas pelo mundo alheio ou estranho, conforme explica Julia Kristeva:

---

<sup>42</sup> GOFFMAN, *Estigma*, p. 63.

o LUGAR ALHEIO é, assim, a condição espacial da acção romanesca. Esse lugar é ambivalente, maléfico e benéfico a um tempo; prova, mais uma vez, que a disjunção, no romance, [não se] opera entre os termos positivo/negativo (...) O aparecimento do outro espaço parece ser a condição necessária para a constituição da geografia romanesca. Esse espaço outro toma exactamente da sua ALTERIDADE o seu valor positivo, independentemente das retribuições e das repressões que o protagonista nele possa sofrer (...) O importante é que o complexo narrativo predicativo traga um alargamento do espaço geográfico, que já lhe dá valor positivo<sup>43</sup>.

E, no caso das obras em análise, uma vez tendo conquistado esse lugar “outro”, seja o mundo independente na república ou a “colônia” imaginária, a personagem luta por se acomodar às suas leis. Mas ela também se percebe inadaptada ao novo espaço, buscando ali aspectos que ele não pode oferecer porque foram deixados no mundo que abandonou. O espaço do romance mostra, assim, a eterna insatisfação do homem com seu espaço constituído, lutando sempre por ampliá-lo e redimensioná-lo. Esse desejo de transcender um mundo pronto e acabado nasce da própria ambigüidade que é o homem, dualidade tão bem representada nas facetas antagônicas dos pares Mayer Guinzburg/Capitão Birobidjan ou Espártaco/Lamartine.

Se nas fronteiras se começa uma acomodação da subjetividade do louco e se torna admissível o carácter ténue de uma divisão racional entre verdade e ilusão, loucura e razão, essas personagens, Lamartine, Espártaco e Mayer Guinzburg encontram na criação com a linguagem, seja na poesia, na escrita racional ou no desenho, maneiras de abrandar a febre da loucura e instrumentos por meio dos quais eles dão, e ao mesmo tempo buscam, sentido para uma existência tão dramática.

---

<sup>43</sup> KRISTEVA, *O texto do romance*, p. 202.

### III – OS AUTOS



## AUTOS DA LOUCURA: ESPAÇOS DE RUPTURA

*Os doidos, naquele silêncio deles, devem criar longas e sucessivas histórias.*

Marilene Felinto

*Desejariam, os que conceberam e imprimiram no solo pedregoso tão perturbadoras imagens – e que, sem asas, nunca puderam vê-las – significar que a ausência de sentido, nas obras de arte ou na vida, pode ser enganosa e advir de nossas limitações?*

Osman Lins

Em todos os espaços materiais nos quais se relacionam, as personagens vivenciam profundas contradições e embates psicológicos que as levam a submergir na loucura. Com a subjetividade exacerbada, o ser encontra no enlouquecimento um mecanismo de autoproteção contra um meio inóspito, ainda que para a ordem racional ele tenha se precipitado no vazio.

Através da expressão artística, as personagens constroem um mundo imaginário onde empregam suas forças criadoras e transcendem os limites objetivos que as segregam, rompendo com sua realidade conflituosa. Embora não ocorra, com isso, uma acomodação do *eu* ao mundo, a criação, que vem representar ou intermediar o conflito fundamental, acaba por participar do próprio conflito. Assim, a loucura penetra nos interstícios da obra produzida, tornando-se sua essência e condição estruturante. Nesse sentido, em *O exército de um homem só* e *Armadilha para Lamartine*, a loucura e a expressão artística apresentam-se às personagens, enclausuradas em um universo familiar e social opressor, como alternativas de transposição para um espaço reconfortante. Nesse novo universo, elas vêm atenuados os aspectos

negativos de sua realidade insatisfatória, confirmando que “as forças motivadoras das fantasias são os desejos insatisfeitos, e toda fantasia é a realização de um desejo”<sup>1</sup>.

Tentando alhear-se à realidade em sua volta, apesar de profundamente imersas nela, as três personagens – Mayer Guinzburg, Lamartine e Espártaco M. – vivenciam cada qual um modo particular de loucura. Entregam-se tão intensamente à sua interioridade a ponto de necessitarem de um veículo de retorno ao mundo exterior. A expressão artística se apresenta como um modo privilegiado de recuperar suas experiências subjetivas singulares, consignando-as em objetos que podem ser denominados autos da loucura, tanto por se tratarem do registro de fatos ocorridos, quanto pela referência ao gesto introspectivo do sujeito. Nesses auto-relatos, o louco encontra um meio de ruptura com a realidade espaço-temporal e uma possibilidade de retorno a ela de forma elaborada. Através da liberdade de criação, ele se situa enquanto indivíduo, canalizando objetivamente a sua necessidade devastadora de auto-expressão para uma representação de sentido cultural.

Na criação, o artista entrega-se por inteiro, investindo toda sua capacidade intelectual, psíquica e física. Exaure-se nesse ato e mergulha, como o louco, em mundos abstratos, anulando-se e sendo envolvido pela própria obra, a qual precisa fazer falar. Fascinado,

o que vê não o vê propriamente dito mas afeta-o numa proximidade imediata, prende-o e monopoliza-o, se bem que isso o deixe absolutamente a distância. A fascinação está vinculada, de maneira fundamental, à presença neutra, impessoal, do Alguém indeterminado e imenso, e sem rosto. É a relação que o olhar mantém, relação intrinsecamente neutra e impessoal, com a profundidade sem olhar e sem contorno, a ausência que se vê porque ofuscante<sup>2</sup>.

Para o artista, engajado na “neurose artificial” de sua imaginação criadora, seus dias estão a serviço de uma tarefa atemporal e supra-real. Sem perceber, afasta-se do tempo e do espaço

---

<sup>1</sup> FREUD, “Escritores criativos e devaneio”, p. 137.

<sup>2</sup> BLANCHOT, *O espaço literário*, p. 24.

cotidiano, exilando-se “no âmago de um sonho feliz” e concedendo-se “uma pura felicidade e uma soberba satisfação” na “eternidade transparente do irreal”<sup>3</sup>.

Se, no momento da criação, o artista ausenta-se da realidade circundante e mergulha em um mundo imaginário, o louco aparentemente faz o movimento inverso. Para materializar suas elaborações mentais, ele precisa se ancorar em uma dimensão real, o que se verifica pela coerência e pela lógica interna de suas obras que, provavelmente, não se produzem em meio aos acessos de loucura. A criação apresenta-se como um apelo e apego último a um fio que o prende à realidade.

Permeada pelas crises existenciais, pelos conflitos psicológicos, pelos dramas pessoais e familiares, a experiência artística possibilita à loucura encontrar um modo singular de expressão. De “emissão no vazio”<sup>4</sup>, sua linguagem transforma-se em possibilidade de encontro com o próximo. Pela criação, o ser materializa suas ilusões, interpretando-as e construindo um sentido para elas. Nesse aspecto, os desenhos de Mayer, os poemas de Lamartine e o diário de Espártaco teriam mais a representar de suas “viagens” pelo inconsciente que o discurso 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 sonham<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> Idem, p. 256.

<sup>4</sup> No romance *A rainha dos cárceres da Grécia*, o narrador traça um paralelo entre a situação do escritor e a da personagem, Maria de França, que enlouquece e, ao lutar para receber os benefícios do INPS, acaba se envolvendo em uma infinda peregrinação burocrática, sem encontrar a resposta para seu drama. Toda sua mensagem na obra acaba sendo uma “emissão no vazio”. Compara, então, o escritor com aquela louca, pois “ambos despojados e loucos, distanciados das áreas do poder e percebendo o real com estranheza, buscam na cidade, sem sucesso, uma indenização para a loucura”. LINS, *A rainha dos cárceres da Grécia*, p. 83.

<sup>5</sup> DUROZOI e LECHERBONNIER, *O Surrealismo: teorias, temas, técnicas*, p. 234.

E nessa capacidade de dar forma ao desejo e à imaginação reside a força libertadora da arte, porquanto a liberdade da loucura reduz-se ao aprisionar o ser na ausência de uma razão que possa compartilhar com o Outro. Assim é que, ao ser 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 cultura<sup>6</sup>. Articulando sua linguagem com a artística, a loucura passa de prisão moral a espaço de criatividade, prazer e denúncia.

Consoante essa visão, admite-se a expressão artística como uma estratégia ocupacional adequada para o louco. Um audacioso e sólido trabalho nesse sentido foi realizado pelo psiquiatra Osório César (1895-1980), em São Paulo, no famigerado manicômio do Juqueri, na ELAP – Escola Livre de Artes Plásticas –, criada em 1949, desativada a partir dos anos 60 e recuperada na década de 80<sup>7</sup>. Possuindo uma formação eclética e atualizada, esse psiquiatra criou, naquele asilo, um espaço próprio para os internos se manifestarem, através de atividades artesanais e artísticas. Antes da criação de oficinas de desenho e pintura, muitos deles já passavam o dia a desenhar e a pintar espontaneamente. Para desenvolver novas técnicas, os internos contavam com a orientação de artistas e professores especializados, dedicando-se a trabalhos com lápis, nanquim, aquarela, óleo e pastel; na escultura, ao miolo de pão, barro e madeira, foi acrescentada a moldagem com o gesso. A alta qualidade estética de muitos desses trabalhos levou-os a várias exposições, inclusive em museus de arte em São Paulo (MAM e MASP). Além das oficinas de artes plásticas, os internos desenvolviam variadas atividades expressivas, como a oficina de bordados e até mesmo uma banda de música<sup>8</sup>.

Com esse tratamento, o olhar que incide sobre o ser, ao invés de reduzi-lo à sua animalidade, pode valorizá-lo como indivíduo capaz de se expressar e se impor no mundo, dignificando-o. A arte é, como a loucura, ameaça e dissidência, na medida em que põe em

---

<sup>6</sup> FRAYZE-PEREIRA, *O que é loucura*, p. 101.

<sup>7</sup> FERRAZ, *Arte e loucura*, passim.

<sup>8</sup> Idem, pp. 65-98.

xeque as concepções hegemônicas e homogeneizantes da ordem científico-racional, “que funciona pelo princípio da equivalência abstrata entre seres que não têm denominador comum”<sup>9</sup>.

A partir da segunda década do século XX e no seu decorrer, a expressão artística do louco despertou o interesse da sociedade, principalmente das pessoas envolvidas nas artes e nas ciências. Isso se deu principalmente através das vanguardas modernistas que, especialmente na literatura e nas artes plásticas, vieram renovar as concepções da criação artística. Como resistência à excessiva racionalização das estéticas anteriores, e mesmo como forma de refletir o espírito inquieto do homem moderno e de sua época, a arte absorve o “automatismo psíquico, elaborações oníricas, cristalizadas em uma imagética fantástica que coincidem com o imaginário esquizofrênico e tornam o meio artístico moderno receptivo para as produções dos loucos, assim como das crianças e dos primitivos”<sup>10</sup>.

Nos meados dos anos 1970, quando Scliar e Sussekind engendravam, cada qual a seu modo, os signos da loucura em suas narrativas, o artista louco Arthur Bispo do Rosário (1909-1989), mesmo sem intenções artísticas e desconhecendo os movimentos estéticos, ainda criava incansavelmente seus estandartes, miniaturas, *assemblages*, panôs, veleiros, faixas de *misses* e inúmeros objetos que chamam a atenção pela originalidade e pela sintonia com a produção vanguardista de seu tempo<sup>11</sup>. Isolado em um pavilhão da Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro, Bispo deixa de ser apenas mais um louco depositado em algum manicômio, engrossando as estatísticas do Ministério da Saúde no Brasil<sup>12</sup>, para se consagrar como artista plástico, embora as duas condições nunca tivessem sido nele excludentes. Tal como os protagonistas das narrativas estudadas, através das obras ele dá forma às suas inquietações, expõe-se ao mundo enquanto pessoa e sujeito de sua existência, salvando-se de uma completa interiorização e preservando uma ligação com a realidade. Valorizado pelos críticos, que colocam

---

<sup>9</sup> FRAYZE-PEREIRA, op. cit., p. 102.

<sup>10</sup> FERRAZ, op. cit., pp. 55-6.

<sup>11</sup> HIDALGO, *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*, pp. 109-129.

<sup>12</sup> Ver p. 26 desta dissertação.

suas criações lado a lado com a produção da Pop Art, do Novo Realismo, ou da Arte conceitual e aproximam sua obra com a de artistas como Marcel Duchamp, Arthur Bispo chegou a ter seu trabalho reconhecido em vida, mas só a partir de sua morte recebeu as maiores homenagens, inclusive representando o Brasil na Bienal de Veneza em 1995.

Ainda que sua loucura não seja determinante para isso, o modo com que as pessoas se dirigem ao louco torna-o duplamente vítima: primeiramente pelo olhar que o distancia, e então já não pode mais trazê-lo de volta; depois, pela imediata separação que esse olhar efetua. Nesse momento, a expressão artística “permanece uma força dissidente sempre disposta a dar a palavra às vítimas”<sup>13</sup>. Assim se posicionavam os surrealistas, embora não considerassem os loucos como vítimas em si, mas como “indivíduos que (...) souberam levar ao extremo certas vias do pensamento”<sup>14</sup>. Seu infortúnio consistia, segundo eles, em terem que se submeter à promiscuidade, à permanente desconfiança e à desumanização nos manicômios. Assim, nos anos 20, os surrealistas já apresentavam um protesto contra a instituição psiquiátrica e manicomial, retomado pela antipsiquiatria dos anos setenta e oitenta do século XX. Eles viam na loucura o fascínio de romper “com o pensamento normal” e explorar “a fundo possibilidades desconhecidas do espírito”<sup>15</sup> e, de vítima, o louco passa, através da arte, a sujeito de novas possibilidades.

Vivenciando uma situação crítica, os homens conseguem se fortalecer e emergir de suas violentas tensões com o mundo, através do registro desses momentos trágicos. Com a expressão artística, o indivíduo transcende sua experiência singular e constrói um espaço viável, onde sua loucura ganha vida e se manifesta. Fundindo-se uma na outra, a linguagem artística torna possível na obra a representação da linguagem do louco, já que, fora desse espaço,

desde a alta Idade Média, o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros: pode ocorrer que sua palavra seja considerada nula e não seja acolhida, não tendo ver-

---

<sup>13</sup> FRAYZE-PEREIRA, op. cit., p. 102.

<sup>14</sup> DUROZOI e LECHERBONNIER, op. cit., p. 150.

<sup>15</sup> Idem, ibidem.

dade nem importância, não podendo testemunhar na justiça, não podendo autenticar um ato ou um contrato, não podendo nem mesmo, no sacrifício da missa, permitir a transubstanciação e fazer do pão um corpo<sup>16</sup>.

Tal situação se alterou muito no decorrer dos últimos séculos, segundo confirma Foucault. Todavia o discurso do louco mantém-se cada vez mais afastado pela Razão. Esse afastamento é exercido por todo um poderoso “aparato de saber mediante o qual deciframos essa palavra”<sup>17</sup> sempre a partir de uma cesura ilusão/verdade. E ainda que o louco seja ouvido pelo médico, será na perspectiva de um objeto de estudo, que se dá a conhecer mediante a fala de uma loucura já dominada pela ciência, e nunca a partir de uma lógica que só a ele cabe assumir.

Entretanto, o tratamento literário permite à figura do louco revelar-se sob diferentes perspectivas, que se alteram a cada representação que dele se faz, e proporcionam uma visão mais ampla de sua problemática. Por isso, emergem, na visão subjetiva do narrador de Mayer e nas vozes superpostas de Espártaco M./Lamartine, três formas particulares de expressão. Nos poemas de Lamartine, com seu aparente *nonsense*, no rigor e detalhismo neuróticos da escritura de Espártaco e nos desenhos figurativos de Mayer Guinzburg, a loucura vai além de temática, atualizando-se como linguagem. Assim, 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”<sup>18</sup>.

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 em que vive, mas entregue à chamada alienação mental. 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. Com o mesmo título da

---

<sup>16</sup> FOUCAULT, *A ordem do discurso*, p. 11.

<sup>17</sup> Idem, pp. 10 – 3.

<sup>18</sup> SANT’ANA, “A escrita do louco e a loucura da escrita”, p. 152.

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 pode-se ver um altaneiro 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 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, assim como Espártaco em relação ao seu diário, uma empreitada de vida, reconhecendo que sempre “é preciso continuar o álbum de desenhos” (EHS, 178). A ânsia de continuação do álbum, como a de Espártaco por ter sempre um caderno de reserva para as anotações diárias (AL, 106), se origina da necessidade imperiosa de registrar suas sucessivas ações, como se sua continuidade garantisse a manutenção da luta e da vida.

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.

Enquanto reproduz em seus desenhos uma história irreal, mas que, em sua insanidade, efetivamente viveu, 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. De líder revolucionário guerreiro, retratado no álbum “O exército de um homem só”, Mayer torna-se a figura estereotipada do patrão que coopta sexualmente a funcionária, em “As aventuras do Capitão Birobidjan”, charges produzidas pelos desenhistas da construtora.

Essencialmente criativa, a loucura de Mayer extrapola o senso comum e sugere uma subversão no modo de ver o mundo e o homem. Criativa é também a própria 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 Cruzes (*AL*, 234). Presente na realidade 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.

Enquanto Mayer registra nos desenhos de seu álbum os aspectos mais significativos de suas peripécias em um mundo fantástico, Lamartine procura transformar as “revelações” da loucura em experiência literária. Assim como 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”<sup>19</sup>, na produção poética de Lamartine, tanto quanto nos trabalhos dos loucos internos no Sanatório Três Cruzes, verifica-se que razão e loucura deixam-se penetrar pela força viva uma da outra. Isso sugere 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.

No auge da crise, Lamartine produz febrilmente seus textos, especialmente as baladas. Em meio às incursões pelos vários gêneros literários, elege a poesia como forma de exteriorizar seus embates psíquicos, talvez porque, através 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). Assim como os desenhos de Mayer que brotam nos períodos de desligamento da realidade, também os poemas de Lamartine emergem nos momentos de crise, e, “para não perder o fio da inspiração” (*AL*, 239), tenta recuperar os produtos de seus delírios através de um aparente diálogo entre o inconsciente e a porção íntegra de seu consciente.

Nessas produções poéticas é impossível subtrair da linguagem literária a linguagem da loucura ou o contrário, porque, apresentando-se imbricadas, não se visualiza entre elas um limiar. E se a loucura, como quer a lógica racional clássica, é a face antagonica da razão,

---

<sup>19</sup> FOUCAULT, *História da loucura na Idade Clássica*, p. 34.

“a loucura necessária à integridade racional”<sup>20</sup> está presente em cada ser arrazoado, já que ambas se delimitam. Ainda que essas produções sejam a estilização literária de imagens produzidas pela alienação mental, seria desnecessário discutir o estado psicológico do autor no momento da criação, inclusive porque se “a desrazão é parte da razão (...) deve ser-lhe aberto o devido espaço na relação com o mundo”<sup>21</sup>.

Em Lamartine a loucura 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 estético”<sup>22</sup>, 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.

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.

Mesmo tendo escolhido um gênero clássico para compor seus poemas – o das baladas, 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

---

<sup>20</sup> BLANCHOT, *O espaço literário*, p. 103.

<sup>21</sup> COELHO NETO, *Arte e utopia*, p. 60.

<sup>22</sup> DAVID-MÉNARD, *A loucura na razão pura*, p. 153.

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”<sup>23</sup>.

Das baladas tradicionais, ele conserva o tom melancólico<sup>24</sup>, característica que reflete seu estado de espírito. Esse efeito, ele obtém através de recursos estilísticos como os paralelismos:

Da terra nascem as raízes  
fogo de amor e perdão  
nascem e crescem na terra  
fogo de amor e perdão (“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”, *AL*, 217-8),

e as aliteraões, já que, reiterando os fonemas nasais, cria-se, no ambiente poético, o clima de tristeza:

de humilhações ando cheio  
e não me tenho queixado  
o rosto sangrando de dores  
e não me vêes espantado  
os cravos se enterram nas mãos  
e não me sinto apertado (“Queixa-se o demônio...”, *AL*, 239-40).

No primeiro dos poemas apresentados no diário de Espártaco, a “Balada do crucificado”, 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 gre-

---

<sup>23</sup> SANT’ANA, “A escrita do louco e a loucura da escrita”, p. 150.

<sup>24</sup> Ver as características das baladas tradicionais em TAVARES, *Teoria literária*, pp. 281-2.

go Dionisos, que simboliza a ruptura de todos os recalques e repressões<sup>25</sup>. 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 – não apenas na vida comum mas também na utopia”<sup>26</sup>. 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 também confessa não penetrar no sentido daquele “mistifório incompreensível” (AL, 217), a que prefere reduzir os poemas. Atribuindo valor apenas 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.

Desde que se inicia o seu processo de enlouquecimento, Lamartine sinaliza para o cerne do problema, dando pistas a Espártaco sobre suas alterações de espírito. A princípio, por meio do relatório em linguagem documental (AL, 188). A partir de então, tenta firmar uma comunicação literária com o pai, que, em certa altura, reconhece ser a esfera literária a única 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).

---

<sup>25</sup> CHEVALIER e GHEERBRANT, *Dicionário de símbolos*, pp. 340-1.

<sup>26</sup> COELHO NETO, , p. 161.

Ainda assim, 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”<sup>27</sup>. Não se abrindo a essa compreensão, Espártaco prefere atribuir as produções do filho ao fanatismo religioso, insuflado pelo movimento católico que se alastrava à época no Brasil, o que lhe é cômodo pois não suscita maiores indagações. Também os textos lidos por Lamartine são utilizados para justificar a origem de seu drama, já que as leituras perturbadoras de Nietzsche – assegura o pai – estão na base de todas as modificações comportamentais do jovem.

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 artistas<sup>28</sup>. 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”<sup>29</sup>. 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 destino, 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. Mesmo pendente da cruz, ainda precisa se esforçar, mediante as tentativas de conciliação de situações opostas, para ser compreendido e amado, falseando a realidade. Através de imagens religiosas, o eu poético refere a si próprio como o Cristo – aquele que é crucificado para a salvação dos outros –, denunciando, conforme já foi dito em

---

<sup>27</sup> VINCENT, “O corpo e o enigma sexual”, em PROST e VINCENT (org.), *História da vida privada*, p. 329.

<sup>28</sup> COELHO NETO, op. cit., pp.159-63.

<sup>29</sup> MIRANDA, “O texto como produção: *Bolor e Armadilha para Lamartine*”, p. 188.

capítulo anterior, 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, a loucura de Lamartine apega-se às imagens do catolicismo e desloca para esse campo a problemática vivida na esfera real.

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

Como nas criações futuristas, a falta de pontuação em quase todos os poemas de Lamartine imprime um ritmo acelerado ao texto, dando-lhe a configuração do nível alterado de seus pensamentos e de sua agitação interior. São transgressões que se limitam à barreira da inteligibilidade, além de recursos usuais da linguagem desautomatizada da poesia. Tanto que os poemas resistem a uma análise estrutural e semântica que se queira fazer deles. Construindo imagens verbais representativas das imagens visuais encontradas em seus delírios, Lamartine acaba dando forma à sua loucura, através da palavra literária. Incorporadas ao texto como signos literários e encadeando-se entre si, essas visões delirantes representadas adquirem uma significação literária e lógica. Ou seja, não se fechando à compreensão, como comumente se considera que o discurso do louco o faz, não se pode determinar até que ponto a linguagem desnormalizada de sua loucura se infiltra poeticamente no tecido textual; até que ponto é a fala do inconsciente e qual é nela o limite entre o literário e o não-literário.

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 – a palavra literária convergindo para a palavra sem sentido da loucura. Considerar seus poemas como discurso legítimo de um louco é, pelo menos nesse caso, dissolver barreiras que se possam levantar entre a escrita da loucura e a escrita literária. 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 que se quer ininterrupta e repetitiva. Construindo-se como sua própria vida, seu texto parece transmitir o desejo de continuidade segura e eterna dos dias. Se o diário fica em casa quando ele viaja, é porque se tem a garantia de que as anotações continuarão e serão transcritas posteriormente em suas páginas. 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, não se sente livre para registrar o que não seja obra da razão; mas à medida que Lamartine se desequilibra, a escrita também vai assumindo a angústia paterna e se desestabiliza, juntamente com sua segurança.

Se o relato autobiográfico permite a análise da personalidade de seu autor, já que “perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia”<sup>30</sup>, pode-se dizer que a euforia da

---

<sup>30</sup> BARTHES, *O prazer do texto*, p. 83.



loucura do filho vai solapando a óptica racionalista paterna e se infiltrando na existência e no texto do pai. Com toda sua espontaneidade diante da vida, o comportamento de Lamartine alerta o pai para o seu aprisionamento em uma razão repressora, que pode, tanto quanto a loucura, ofuscar a visão da realidade. A escrita do diário, que se mantivera controlada e linear, buscando regular-se como Espártaco regula sua vida, descontrola-se quando abre suas frestas para a revelação da fragilidade, da impotência e do vazio de sentido de sua razão totalizadora.

Tanto esforço para manter a razão intocada é inútil quando todo o seu universo racional se desmorona com a loucura do filho. Sua própria loucura escapa à vigilância de seu consciente, porque “a razão trai o homem ao forçá-lo a desenhar, para tudo, linhas rápidas e rígidas e ao levá-lo a definir as coisas com a linguagem” e “não há loucura e irracionalidade maior do que aquelas irrefutavelmente defendidas pela própria razão”<sup>31</sup>. Então, seu texto, que não se arrisca para preservar a mesmice de seu cotidiano insípido mas seguro, à medida que acolhe a desrazão de Lamartine vai rompendo seu equilíbrio e rigidez iniciais. Seu registro de idéias, sensações e lembranças cede espaço a um mosaico construído com pedaços de papéis que testemunham seus dias: são bulas de remédios reveladoras de sua hipocondria, recortes de jornais, fotos, cartas, cartões e anúncios, desestruturando sua escrita racional.

A despeito da loucura, pai e filho não se calam, como ocorre com aqueles artistas para os quais a insanidade vem representar o silêncio da criação. Personagens que escrevem, elas libertam seus fantasmas interiores nos poemas e no diário, onde loucura e criação coexistem e se comunicam. Esses textos brotam da necessidade urgente de registrar um drama penoso demais para se reduzir a fatos cuja memória se dissipará como e com os dias. Para o pai, escrever esse drama não diminui sua angústia, mas lhe parece a maneira de manter-se, pela palavra, preso à realidade e à vida, sem se perder como o próprio filho. Registrando indagações e aparentes certezas, Espártaco busca respostas para a derrocada familiar:

---

<sup>31</sup> COELHO NETO, *Arte e utopia*, p. 60.

Que pode haver de mais ilógico do que esse drama, que estamos vivendo, de ver um filho deixar a Casa porque deseja mais liberdade, quando nunca lha estorvamos (...) quando outra coisa não fazemos senão lhe assegurar a mais completa independência de movimentos, em todos os sentidos? (AL, 33).

De todo o universo familiar construído cotidianamente sobre um cuidado e zelo excessivo, resta-lhe esse diário como espaço onde reunir as memórias da ruína e do pesadelo e exteriorizar sua própria loucura.

Tudo o que constitui sua vida, nos mínimos detalhes, ou que a influencia indiretamente, como a situação política do País e a disputa eleitoral pela Presidência da República, é digno de ser anotado. Com isso, o diário de Espártaco inscreve-se como um objeto literário de grande força histórica, pois “enraíza o movimento de escrever no tempo, na humildade do cotidiano datado e preservado por sua data”<sup>32</sup>, deixando de ser apenas “a seqüência dos pontos de referência que um escritor estabelece” e fixando-se “para reconhecer-se, quando presente a metamorfose perigosa a que está exposto”<sup>33</sup>.

Escrito “por medo” ou “angústia da solidão”<sup>34</sup>, o diário não somente complementa o texto das “Duas mensagens do pavilhão dos tranqüilos”, ou transmite a versão do pai sobre o processo de enlouquecimento que deu origem àquelas mensagens. Quando se infiltra no texto de Lamartine, a peça vem compor e espelhar o processo simbiótico, já anteriormente enunciado, entre pai e filho, envolvendo a personalidade e a interpenetração de seus textos. O diário do pai, parodiado no pseudodiário, tão fundamental para que Lamartine se estabeleça perante o grupo de companheiros no sanatório, alimenta-se também dos textos do filho. Quando surgem motivos para que Espártaco abandone sua escrita, irrompe a loucura do jovem, fornecendo-lhe textos para que retome os registros.

---

<sup>32</sup>BLANCHOT, *O espaço literário*, p. 20.

<sup>33</sup>Idem, p. 19.

<sup>34</sup>Idem, p. 20.

Um crescente isolamento na casa converte-se em refúgio na varandola-gabinete, e finalmente em esconderijo no diário, lembrando a sucessão de espaços que vão se fechando, universo/casa/ninho/concha/miniatura/imensidão íntima, proposta por Bachelard<sup>35</sup>, retirando o ser do contato com o mundo e condenando-o a um monólogo íntimo: “a realidade interior, afiada pela leitura, é também um refúgio, se a felicidade faltar” (AL, 194). Palco de debates solitários, o diário funciona para Espártaco como um mundo cômodo e fechado, não buscando transcendê-lo, apenas recolher nele suas vivências, seus rastros, suas impressões, que compõem o mosaico de sua história individual. Em sua obsessão por colocar “tudo nos eixos”, pretende ordenar seu pensamento e a vida, conforme ordena a escrita. Reconhecendo que “escrever está na massa de meu sangue”, revela a necessidade de cultivar a escrita para livrar-se dos “recalques mentais”. Por isso, escraviza-se ao registro dos mínimos atos corriqueiros, tanto quanto dos grandes acontecimentos da cena política e econômica nacional e internacional.

As expressões criativas das personagens mostram-se pretensiosas como obras de arte, não assumindo, nas duas narrativas, apenas um papel utilitário ou gratuito, mas metafísico<sup>36</sup>. Além de proporcionarem fruição ao leitor do romance, os poemas de Lamartine transcendem a função sutil e desesperada de comunicar ao pai as filigranas de seu turbilhão interior. As imagens fantásticas dos desenhos de Mayer divertiriam os sobrinhos, evocados com recorrência na história, ou tão somente reproduziriam a memória das loucas aventuras da personagem que marcou o Bairro do Bom Fim. Estariam a serviço de uma causa ideológica se expostos em algum Palácio da Cultura, que efetivamente existisse no real ficcional, ou seriam uma proposta terapêutica para sua cura. Contudo, Mayer atribui às suas criações um caráter elevado, dissociado da materialidade da vida.

---

<sup>35</sup> BACHELARD, *A poética do espaço*, passim.

<sup>36</sup> Todorov afirma que a “arte não deve ser nem gratuita, nem utilitária”. Ela é, conforme Artaud, metafísica. TODOROV, “A arte segundo Artaud”, p. 230.

Por isso mesmo, essas obras não representam, dentro das narrativas, apenas uma experiência irreversível: situam-se como formas de transposição que se impõem àqueles seres como uma exigência que nem mesmo o desequilíbrio psicológico pode suprimir. Então a produção artística nascida dessas personagens loucas mostra-se, mais que a serviço de suas fantasias ou mero passatempo, uma necessidade de inscrever a experiência trágica de sua loucura na experiência humana da vida. E, como as obras de arte, aspiram a tornar-se, no interior da história, um objeto que, “longe de satisfazer com um puro jogo de formas ou com uma modificação nas condições materiais externas do homem, (...) deve procurar atingir o ser humano naquilo que este tem de mais profundo, e modificá-lo”<sup>37</sup>.

Curiosamente Espártaco M. busca nos poemas do filho altos valores literários (AL, 215), sem reduzi-los a 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 insuficientes para reproduzir o vivido, a palavra e o traço gráfico tentam, com engenho e técnicas estilísticas, aproximar as sensações da crise a uma imagem estético-verbal dessa crise, trazendo à tona a subjetividade exacerbada. A expressão artística pode libertar a linguagem da loucura silenciada e possibilita que a voz e a perspectiva do louco, ao menos simbolicamente, possam emergir no texto. Em *Armadilha para Lamartine* está em jogo a relação entre linguagem e loucura, entre loucura e escrita, entre loucura e literatura. A palavra louca de Lamartine utiliza os mesmos recursos da linguagem artística da poesia para se construir, através de um sentido que transita entre as duas margens da palavra, “uma mar-

---

<sup>37</sup> Idem, *ibidem*.

gem sensata, conforme, plagiária (...) e *uma outra margem*, móvel, vazia (apta a tomar não importa quais contornos)<sup>38</sup>, que responde à necessidade de externar seus conflitos interiores, conforme adverte a namorada do rapaz (*AL*, 241).

Desse modo, os objetos aqui denominados autos da loucura representam um espaço privilegiado de manifestação do louco no interior das narrativas. Criando cenas para sua voz e fazendo-o falar, essas peças permitem que ele se expresse na obra como uma identidade diferenciada, mas livre do estigma e da exclusão a que se vê condenado. Por outro lado, abre-se 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 através da expressão artística, torna-se possível resgatar a identidade e o espaço daqueles que a sociedade, cerceando em espaços fechados ou ignorando nos lugares abertos, rejeita e condena ao abandono.

---

<sup>38</sup> BARTHES, *O prazer do texto*, p. 12.

## REUNINDO OS ESPAÇOS

Loucura e literatura mantêm entre si muitos pontos de contato, que passam pela primazia da imaginação como raiz comum aos dois fenômenos até a questão da linguagem como elemento fronteiro entre eles. Ao longo de sua história, a loucura chegou mesmo a ter como uma de suas possíveis causas a entrega desregrada às fantasias criadas pela literatura imaginativa, a qual aparece, em outras ocasiões, como uma medida terapêutica para o problema. A acolhida positiva do fenômeno nos textos literários, através da contemplação do tema em inúmeras obras e de um posicionamento privilegiado para a personagem ensandecida, espelha o reverso do que ocorre no meio social, extremamente refratário a uma interação do louco com os demais indivíduos. Tamanha resistência leva à segregação dessas pessoas em locais fechados e à imposição de um tratamento desumano. Além disso, no Brasil, um alto investimento de recursos de toda a sociedade é consumido em ações de saúde pública para mascarar esse fato humano e social tornado “doença”.

Nas obras estudadas, a loucura aparece como solução ficcional para o desajuste das personagens ao espaço instituído. Representa-se o enlouquecimento como conseqüência da inadaptação do ser a um ambiente adverso, configurado como o “espaço hostil”, de que fala Bachelard<sup>1</sup>. Embora a personagem pareça estar naturalmente inserida nesse meio, sua existência consiste em uma luta por modificá-lo e, assim, compatibilizá-lo com seus desejos, suas fantasias, enfim, sua parte não contemplada no mundo racional. Esse mundo expurga do 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, mas se sabe que no convívio social a loucura só tem espaço enquanto

---

<sup>1</sup> BACHELARD, *A poética do espaço*, pp. 17-8.

idealização ou mistificação, revelando o desejo humano de fuga para uma nova instância onde o ser pode explorar as dimensões reprimidas de sua mente.

Negando visceralmente aquele que parece seu lugar próprio, a personagem nega a si mesma enquanto 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, de *O exército de um homem só*, o duplo, que soluciona o impasse entre o espaço interior do ser e o exterior. Através do Capitão Birobidjan, torna-se acessível a Mayer um mundo interdito na realidade, no qual se acomoda interiormente.

Lamartine, de *Armadilha para Lamartine*, renuncia à sua emancipação e à construção de uma identidade própria, dissipando seus desejos na vontade paterna. Tenta lutar contra a subordinação de seu pensamento ao do pai, sem perceber que já havia sucumbido à armadilha psicológica que, inconscientemente, aquele lhe armara desde a infância. Na história em quadrinhos criada por Lamartine, que faz parte das “Duas mensagens do Pavilhão dos Tranqüilos” (AL, 18-21), essa armadilha está metaforicamente representada pelo espaço da cabana, concebido como cilada do psicanalista Dr. Klossowski, permutável pela figura do pai, para submetê-lo às suas experiências. A armadilha que estava preparada para atingir Lamartine volta-se contra seu criador, o psicanalista, e, com seu vôo nas alturas, o jovem liberta-se, alcançando, simbolicamente, o céu. Esse enredo sugestivo apresenta-se como uma síntese do drama de Lamartine. Serve, ainda, de introdução para a narrativa de Espártaco, cuja pressão e controle subjagam o filho até o ponto máximo que ele pode suportar, impelindo-o para fora de casa. Num jogo intratextual, a ficção da história em quadrinhos reproduz parte do conteúdo do diário, sob a perspectiva do louco, enfatizando as sensações que os delírios de morte e ressurreição provocam no “Cristo-Lamartine” (AL, 223).

As duas narrativas apresentam a loucura contextualizada. Ao contrário do que ocorre no espaço social, onde o louco é despersonalizado e confundido com uma forma generalizada – assumindo feições de um tipo –, nessas obras as personagens assumem a loucura como sua verdade. Assim sendo, ela não é apresentada a partir da visão preconceituosa e estigmatizante com que o mundo racional a bane 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, natureza e sentido ainda permaneçam uma incógnita, nessas narrativas ela se sobressai e se humaniza através de sua abordagem como manifestação de conflitos inerentes à condição humana.

Em que pese todo o estigma que recai sobre a pessoa do louco, a literatura, como espaço, por excelência, da subjetividade, acolhe essa voz abafada e essa presença rejeitada socialmente. O intenso embate entre ser e espaço, que se coloca na realidade anterior à obra, representa-se e ativa-se nela. Nessas criações da razão, a loucura ganha espaço quando se narra a história sob a perspectiva do louco (como em muitas passagens de *O exército de um homem só*) ou representa-se sua voz (como nas “Duas mensagens do Pavilhão dos Tranqüilos”). Ou ainda, quando subjaz inconfundível em uma narração neurótica (como no “Diário da Varandola-Gabinete”).

As três personagens – Mayer, Espártaco M. e Lamartine –, objeto de análise enquanto representação de seres loucos, ostentam habilidades e bagagem cultural acima da média dos homens comuns. Por fugir dos modelos ideologicamente traçados, apresentam-se como excêntricas e dignas de se caracterizarem como personagens de ficção, mesmo com sua superioridade espiritual e intelectual. Lamartine estuda filosofia, toca piano, escreve e desenha. Envolvido com as causas de seu tempo e inconformado com as fraudes e a corrupção na política, Espártaco participa discretamente de atividades políticas, escreve para jornais, cultiva a leitura de autores e obras consagradas, mantendo-se muito bem informado. Obstinado e re-



belde, Mayer Guinzburg abomina o estudo formal como mecanismo de ascensão social, mas conhece bastante a história de seu povo e de seu tempo, demonstrando uma cultura geral acima da maioria dos indivíduos. Contudo, essas personagens cultas e inteligentes mostram-se fracas por não se ajustarem a uma ordem sócio-econômica cujo objetivo é a padronização geral, inclusive a dos seres humanos. 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. Ser normal significa, então, negar características diferenciadoras e emancipatórias e submeter-se às imposições reguladoras do comportamento, anulando-se para a individualidade e para a subjetividade.

Nos dois livros, a propalada mistificação da loucura não mascara a real situação de exclusão e estigmatização que vive o louco, quando inserido nos diversos espaços materiais representados. Assim, a positividade presente em cada idealização literária se arrefece, na medida em que, nos espaços interiores e exteriores, à loucura se agrega uma carga negativa, e o louco aparece como uma figura depreciada. Para as personagens loucas, os espaços apresentam um caráter ambíguo, pois, mesmo aqueles que lhes seriam acolhedores e positivos, acabam revelando um caráter adverso a esses seres que não se adaptam a espaços materiais, evadidos que vivem em um mundo secreto e nebuloso.

Os interiores constituem a instância onde se efetua a imediata comparação entre indivíduos, baseando-se em critérios de comportamento e linguagem. Na casa e na família, o ser destoante é julgado, acusado e punido por sua diferença, que o reduz ao Outro, ao Não-ser, ao Nada. 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, como o fazem Emília e os parentes em *Armadilha para Lamartine*.

Desde seu ingresso em instituições psiquiátricas, como se observa no Sanatório Três Cruzes, o louco se vê destituído de todos os seus direitos de indivíduo. Ali abdica de sua personalidade e cidadania, quando não pode mais assumir atos próprios da vida civil. Expro-

priada pela família e pelo Estado, a pessoa já não conduz mais seu destino. Segregando-o em uma instituição psiquiátrica e submetendo-o àqueles que detêm o saber sobre os mecanismos de funcionamento de sua “doença”, o tratamento médico visa domesticar o louco, como ocorre com Lamartine. Com o consentimento de Espártaco e Emília, seu internamento tem a finalidade de reduzir as manifestações de seu processo delirante e transformar sua personalidade.

A passagem pelo manicômio define a situação do indivíduo assim que retorna aos espaços exteriores. Uma vez identificado pelo médico como louco, ele será visto como aquele a quem se deve temer; aquele cuja presença é, por si só, um risco entre os homens “normais”. 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. Mesmo não tendo passado pelo internamento, sua presença naquelas ruas é ridicularizada e tomada como uma ofensa aos valores de seus compatriotas. 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”<sup>2</sup>. O olhar do grupo social sobre o louco confirma a rejeição e a exclusão iniciada no meio familiar, e confirmada pela estada no manicômio. Entretanto, nos exteriores abertos, como o sítio do Beco do Salso, as personagens libertam-se dos vínculos sociais em lugares amenos e amplos, entregando-se livremente aos devaneios, às fantasias, aos seus próprios desejos. Mas neles mesmos elas encontram o abandono, a solidão, o rompimento com seus laços sociais. E se frustram ao se verem destituídas de vínculos próprios à sua natureza de seres gregários.

Nas fronteiras, essas personagens podem divisar uma instância de equilíbrio entre interior e exterior, espaço movediço que facilita a transposição da realidade para a imagina-

---

<sup>2</sup> GOFFMAN, *Estigma*, p. 35.

ção, ou da dependência familiar para uma ilusão de liberdade. No entanto, nessa região ambígua, elas não podem contemplar-se com um espaço próprio, porquanto não há solidez no mar, estabilidade na república, nem segurança no caminho do sítio, pois que são lugares de ligação entre dois mundos, espaços transitórios. Na loucura, as personagens situam-se para além dos limiares, onde vivenciam plenamente seus delírios e alucinações. Retraídas em um mundo ilusório e pleno de experiências interiores, afastam-se, porém, de qualquer opção ou mesmo de uma solução real para seus conflitos.

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, seja nos desenhos, nos poemas ou no diário, as personagens podem 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. Através de sua experiência artística, as personagens apresentam 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. Tanto quanto nos “autos da loucura”, abre-se nessas duas narrativas um espaço privilegiado de manifestação do ser, onde sua loucura torna-se portavoza da insatisfação e da inadequação à ordem social que rejeita esses indivíduos estranhos e indiferentes a qualquer tentativa de normalização.

Moacyr Scliar e Carlos Sussekind não reforçam em suas obras a estigmatização e a segregação que a sociedade impõe à pessoa do louco. Ao contrário, a novela de Scliar mostra, em um cruzamento de diferentes discursos sociais, os múltiplos e heterogêneos olhares que são dirigidos a ele, possibilitando uma reflexão sobre o problema de uma forma abrangente e relativista. Nas situações em que se dá o embate das idéias do louco com a realidade, propicia-se um questionamento sobre os aspectos tirânicos de suas crenças e sua validade. Mas,

por outro lado, são elas que possibilitam a resistência do protagonista em sua luta revolucionária, em contraposição à completa apatia das outras personagens da comunidade, e a continuidade da história. Assim, a estrutura ficcional sustenta-se sobre um eixo dialético.

Sussekind constrói uma obra de formato original, em que pai e filho usam a escrita como forma de dar vazão aos conflitos íntimos e buscar a possibilidade de comunicação com o outro. O processo de enlouquecimento e a escrita vão se convergindo e se construindo. Se o pai não alcança a palavra literária do filho, um canal foi aberto para que, a qualquer momento, Espártaco volte a ela e tente decifrá-la. Nos poemas e no diário as vozes da loucura ecoam em cada página. Nos momentos epifânicos de sua insanidade, Lamartine parece compreender mais claramente o impasse vivido entre ele e o pai; e o expressa metaforicamente através de imagens poéticas dilacerantes. Demasiadamente humano, o drama das personagens não suporta que elas sejam representadas como tipos.

Em *O exército de um homem só*, 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 realidade. 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 da personagem.

Ao descrever esses espaços, o narrador nem sempre efetua uma divisão rigorosa entre as três dimensões, não deixando entrever marcas no discurso da passagem de uma para outra. Não há cortes para marcar a transição entre delírio, realidade ficcional e realidade extraficcional. Ao mesmo tempo em que está de fora observando as ações do protagonista, o narrador também pode estar dentro dos delírios de Mayer, vendo os acontecimentos a partir da

perspectiva do louco. Assim, é um narrador de visão também duplicada, ambígua como o próprio Mayer, cuja perspectiva narrativa pode estar sugerindo 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.

Essa superposição de planos espaço-temporais, também se observa em *Armadilha para Lamartine*, nos quais vão transcorrendo a história particular de Espártaco e família, o drama psicológico de Lamartine e os fatos sócio-históricos que sucedem independente do que se passa na casa, mas que a influenciam profundamente. Ao lado disso, a história contada pela versão de Lamartine inscreve o sanatório em uma realidade aparentemente à parte da família e do mundo.

Não obstante inúmeras camadas espaciais se sobreponham na organização das obras, nesta análise priorizou-se seu espaço ficcional, relacionando-o ao espaço sócio-histórico do louco. O espaço real histórico, constantemente evocado nas obras e que contextualiza a loucura de suas personagens, ficou relegado. Não se trata de atribuir desimportância a ele, ainda mais quando se considera que as condições ambientais e temporais são determinantes no processo da loucura. Ou seja, 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. A loucura de Lamartine e a personalidade ansiosa de Espártaco podem ser explicadas pelos tipos de relações familiares no contexto repressor da classe burguesa dos anos 50. Com a reconfiguração dessas relações na contemporaneidade, provavelmente as novas atitudes determinem outras modalidades de loucura, já que uma gama variada de comportamentos são considerados loucos, sempre que o homem se desvia dos paradigmas sociais. Contudo, essas ligações históricas demandariam ainda um novo tipo de pesquisa, a que este trabalho não se propôs.

A belicosidade intrínseca às palavras ‘exército’ e ‘armadilha’, invocada nos títulos dessas obras, advém de suas histórias impregnadas de resistência e que transpiram uma forte tensão, sintomas absorvidos do contexto social e político em que foram produzidas. Publicadas na década de 1970, elas exalam o espírito de combate no qual se viam empenhados os escritores da época<sup>3</sup>. Construindo-se sob o fogo cruzado da ditadura, em meio à repressão e aos atos institucionais, essa é uma presença inquestionável nelas, que não se restringem, todavia, a essa preocupação. Ao contrário, à medida que um olhar limitador se volta para essas narrativas, elas se abrem para outras possibilidades, libertando-se para múltiplas interpretações. Sendo assim, a análise pelo viés do espaço da loucura é, também, apenas mais um dos possíveis modos de se tratar delas. Ao lado da preocupação em descerrar suas criações para a realidade circundante, o que resulta naquela multiplicidade temática, esses autores revelam seu compromisso artístico com a criação literária. Utilizando recursos estilísticos variados, como a inter e a intratextualidade, a metalinguagem, a pluridiscursividade, a ironia e a representatividade dos signos, eles realizam uma combinação insólita e ousada, construindo jogos de linguagem inquietantes e originais.

Como as obras que circulavam nesse período precisavam se ancorar, criativamente, em imagens as mais originais para camuflar 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 não localizam seus enredos exatamente naquele tempo e/ou espaço históricos. Embora a ditadura militar não seja explicitamente tratada nas duas obras, ela é uma presença constante, já que sua ausência incita a procurar nelas os signos daqueles tempos de opressão, engendrados nas referências sutis ao contexto. Ela se insinua nos 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

---

<sup>3</sup> Uma análise de nove romances publicados nessa época, e que dialogam com o momento político, encontra-se na obra *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*, de Regina Dalcastagnè.

da miséria e opressão, tentava criar para si um espaço de sobrevivência. Num período em que os militantes de esquerda e seus adeptos eram perseguidos, caçados e abatidos, o dissidente sonhador podia circular livremente nas páginas de Scliar, camuflado sob o rótulo de louco. A personagem do Capitão Birobidjan é construída alegoricamente, como uma caricatura do jovem revolucionário dos anos 70, cegado pela crença intransigente em sua opção ideológica revolucionária. Nessa capacidade quixotesca de seguir acreditando que pode sozinho mudar o mundo, localizam-se sua poeticidade e heroísmo, no que consiste, por outro lado, sua insanidade.

A imagem do Brasil dessa época está viva nos registros de Espártaco M., que prenciam, ainda nos meados dos anos 50, os antecedentes políticos do golpe militar, desde as greves de trabalhadores, como aquela de que participa seu cunhado Hugo, às ameaças de impedimento da posse do presidente eleito Juscelino Kubitschek pelas “classes armadas”. Burguês bem comportado, sua revolta contra a situação política recolhe-se à varandola-gabinete e é resguardada nas folhas do diário, mesmo prometendo sua adesão “às escâncaras” à campanha política. Já Lamartine se expõe e, por isso, deixa de circular livremente, sendo confinado no sanatório e perdendo as prerrogativas do livre-arbítrio. Ainda jovem, o estudante de filosofia, envolvido com os acontecimentos de seu tempo, aparece propondo novas maneiras de pensar a arte e a vida. Politicamente, talvez Lamartine já houvesse se posicionado, o que não se sabe, pois, na fala autoritária do pai, os textos do filho só aparecem enquanto relatos de louco, sempre oferecidos sob uma carga forte de desconfiança.

Observado desse ângulo, o Sanatório do Botafogo, assim como a Pensão Sofia (em *O exército de um homem só*), pode se metaforizar no Brasil da época. Manipulados arbitrariamente pela Autoridade da direção, como narrado em “Sobre a transferência de Lamartine para o Pavilhão dos Tranqüilos” (*AL*, 22-29), os loucos reagem, demonstrando, apesar do aparente desligamento da realidade, sua não conviência com aqueles métodos de tratamento. Em vão, pois recebem novos castigos, para se insensibilizarem com o que se passa à sua volta.

Inconformados com o poder ilimitado do médico e o excesso de eletrochoques utilizados como punição, os loucos se manifestam pela palavra e o desenho no jornal “O ataque” para criticar os abusos dos quais se vêem vítimas. Como ocorre com Lamartine e os colegas, os opositores do regime militar reagiam ao cerceamento da liberdade de expressão, veiculando seu inconformismo pela imprensa e pela produção artística. Mas são massacrados porque a mão forte e poderosa da censura não conhece limites. Torturados com o eletrochoque, nos manicômios ou nos órgãos policiais, loucos e dissidentes políticos encontram-se os dois em desumana e humilhante situação: destituídos de poder e de armas à altura das de seus opressores, lutam em desvantagem contra as arbitrariedades.

Apesar de todos os discursos e movimentos sociais que se travam no mundo contra os modos desumanos e excludentes como se tratam os homens, o louco continua sendo uma presença esquecida e rejeitada, cuja reclusão tão somente agrava seu estado. De fato, o confinamento em “casas especializadas” só conforta o homem da Razão, que se alivia ao reconhecer-se no louco como o não-louco. Então, não sendo esse Outro, cuja visão abjeta aterroriza, é preferível que o estranho esteja bem longe da visão de seus olhos “normais”. Contudo, no espaço ficcional de obras como *O exército de um homem só* e *Armadilha para Lamartine*, o louco ocupa um lugar privilegiado, onde as vozes da loucura podem romper o silêncio e ecoar livremente. Socialmente seqüestrados, o espaço e a voz do louco se manifestam no texto literário a partir de uma óptica privilegiada, que, se é uma perspectiva iludida, é também um modo sincero e válido de ver o mundo.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Fontes primárias:

- SCLIAR, Moacyr. *O exército de um homem só*. 8ª. ed. Porto Alegre: L&PM, 1983. [Ed. original, 1973.]
- SUSSEKIND, Carlos & Carlos. *Armadilha para Lamartine*. 2ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. [Ed. original, 1976.]

### Fontes secundárias:

- ANDRADE, Carlos Drummond. “A doida”, em *O sorvete e outras histórias*. São Paulo: Ática, 1993.
- ARENDDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. Trad. de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ARRIGUCCI Jr., Davi. “Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente”, em *Achados e perdidos: ensaios de crítica*. São Paulo: Polis, 1979.
- AUERBACH, Erich. “A meia marrom”, em *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Sem indicação de tradutor. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- AZEVEDO, Aluísio de. *O cortiço*. São Paulo: Ática, 1977.
- AZEVEDO, Álvares de. *Noite na taverna*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca, s.d.
- \_\_\_\_\_. *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. Trad. de Ida Vitale. México: Fondo de cultura económica, 1978.
- \_\_\_\_\_. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Trad. de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- \_\_\_\_\_. *A poética do devaneio*. Trad. de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BAL, Mieke. *Introduction to the theory of narrative*. Trad. de Christine van Boheemen. Canadá: University of Toronto Press, 1985.
- BARBOSA, Ivanilda. *Interioridade e exterioridade no espaço da memória: Armadilha para Lamartine e Uma noite em Curitiba*. (Dissertação de mestrado). Brasília: UnB, 1999.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. de J. Guinsburg. 5ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- 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.
- BERNAL, Cristina e GUERRA, Kido. “Prisioneiros da loucura”. *Correio Braziliense*, Brasília, 15/10/2000, pp. 3-4.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1993.
- BOURNEUF, Roland e OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Trad. de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *O fosso de Babel*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- BRENER, Jaime e COSTA, Cristina. “Brasil mostra tua loucura”. *Atenção*, ano 2, nº. 5. São Paulo, 1996, pp. 9-15.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Nacional, 1985.
- \_\_\_\_\_. “Os olhos, a barca e o espelho”, em *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- CARVALHAL, Tânia. *Augusto Meyer: poesia, prosa e ensaio*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1987.
- CARVALHO, Bernardo. *Teatro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- \_\_\_\_\_. “Arte e loucura na filosofia francesa”. *Cult*, nº. 28, São Paulo, novembro de 1999, pp. 27.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*, 2 vols. 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, 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.
- 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.
- 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.
- COOPER, David. *A linguagem da loucura*. Trad. de Wanda Ramos. Lisboa: Presença, 1978.
- \_\_\_\_\_. *A morte da família*. Trad. de Jurandir Craveiro. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- 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, com colaboração de Paulo Rónai. Rio de Janeiro, INL, 1957.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Editora da Universidade Brasília, 1996.
- DAMATTA, Roberto. *A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. 5ª 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'ONOFRIO, Salvatore. *O texto literário: teoria e aplicação*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- DUROZOI, Gérard e LECHERBONNIER, Bernard. *O Surrealismo: teorias, temas, técnicas*. Trad. de Eugênia Maria Madeira Aguiar e Silva. Coimbra: Almedina, 1972.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- FERNANDES, José. "Tempo e espaço", em *O existencialismo na ficção brasileira*. Goiânia: UFG, 1986.
- 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, fevereiro de 1998, pp. 58-62.
- FIRMINO, Hiram. "Esses nossos loucos, pobres loucos". *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 21/9/78.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Trad. de Sérgio Duarte. São Paulo: Ediouro, 1998.

- FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. Trad. de José Teixeira Coelho Netto. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- \_\_\_\_\_. *A ordem do discurso*. Trad. de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 5ª. ed. São Paulo: Loyola, 1999.
- \_\_\_\_\_. “Casa de loucos”, em *Microfísica do poder*. Trad. de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- \_\_\_\_\_. “Linguagem e literatura”, em MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.
- 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”. *Obras completas*, vol. 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. do texto de Marise M. Curione e dos poemas por Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GOES, Valter. *Extraindo a pedra da loucura*. [http://www/editorapublico.com.br/pedra.htm](http://www.editorapublico.com.br/pedra.htm)., 1999.
- \_\_\_\_\_. *Movimento contínuo*. [http://www/editorapublico.com.br/movimento.htm](http://www.editorapublico.com.br/movimento.htm)., 1999.
- GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. 4ª. ed. Trad. de Márcia Bandeira de Mello Leite Nunes. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, s. d.
- \_\_\_\_\_. *Manicômios, prisões e conventos*. 3ª. ed. Trad. de Dante Moreira Leite. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1985.
- GRANDE ENCICLOPÉDIA portuguesa e brasileira, vol. IV. Lisboa: Editorial Enciclopédia, 1967.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Espaço de tempos pós-modernos”, em *Modernização dos sentidos*. Trad. de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.
- HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- JOSEF, Bella. “O espaço redimensionado da ficção”, em *O jogo mágico*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- \_\_\_\_\_. “Um ficcionista ao Sul”, em *O jogo mágico*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- KAFKA, Franz. *Carta a meu pai*. Trad. de Torrieri Guimarães. 5ª. ed. São Paulo: Hemus, 1970.
- 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.
- KRISTEVA, Julia. *O texto do romance*. Trad. de Manuel Ruas. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.
- 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.
- LIMA BARRETO, Afonso Henrique de. *Cemitério dos vivos: memórias*. 2ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1961.
- LIMA, Luís da Costa. *O controle do imaginário: razão e imaginação do Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- \_\_\_\_\_. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1977.
- LOTMAN, Iuri. “O problema do espaço artístico”, em *A estrutura do texto artístico*. Sem indicação de tradutor. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- LUFT, Lya. *As parceiras*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- \_\_\_\_\_. *O ponto cego*. São Paulo: Mandarim, 1999.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *O alienista*. São Paulo: Ática, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Quincas Borba*. 5ª. ed. 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.
- MALARD, Letícia. “O mentecapto e um homem só”, em *Escritos de literatura brasileira*. Belo Horizonte: Comunicação, 1981.
- MARCUSE, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial*. 3ª. ed. Trad. de Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- MEDEIROS, Benício. “As duas faces do Dr. Espártaco”. *Jornal do Brasil*, Suplemento Idéias/livros, 14/12/91, pp. 6-7.
- MIRANDA, Wander Melo. “O texto como produção: *Bolor e Armadilha para Lamartine*”, em *O Eixo e a Roda: memorialismo e autobiografia*. Belo Horizonte: UFMG, 1986.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. 2ª. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Guia prático de análise literária*. São Paulo: Cultrix, 1969.

- \_\_\_\_\_. *Literatura: mundo e forma*. São Paulo: Cultrix, 1982.
- MOUSNIER, Roland. *História geral das civilizações*. Trad. de Pedro Moacyr Campos. 2ª. ed. tomo IV, vol. 2. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960.
- PELLEGRINO, Hélio. “Armadilha para o leitor”, posfácio de SUSSEKIND, Carlos & Carlos. *Armadilha para Lamartine*. 2ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PIGNATARO, Iolanda. “Com a mais louca esperança”. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 12/9/1982, p. 6.
- PINTO, Graziela R. S. Costa. “A paranóia da modernidade”. *Cult*, nº. 7, São Paulo, fevereiro de 1998, pp. 51-4.
- POMPEU, Renato. “Todo texto é um delírio”. *Cult*, nº. 7, São Paulo, fevereiro de 1998, p. 63.
- PROCÓPIO, Marcelo. “A psiquiatria realmente enlouqueceu mas tem cura”. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 18/11/1979.
- PROST, Antoine e VINCENT, Gérard (orgs.). *História da vida privada*, vol. 5. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- QORPO SANTO. *As relações naturais e outras comédias*. 2ª. ed. Porto Alegre: Movimento, 1976.
- REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. São Paulo: Ática, 1988.
- ROCHA POMBO, José Francisco da. *No hospício*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: INL, 1970.
- ROTTERDAM, Erasmo de. *O elogio da loucura*. Trad. de Paulo M. Oliveira. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- ROSA, João Guimarães. “Sorôco, sua mãe, sua filha”, em *Primeiras estórias*. 8ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- ROUDINESCO, Elisabeth et al. *Foucault: leituras da História da loucura*. Rio de Janeiro: Relume-Dumara, 1994.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Contrato social*. Trad. de Mário Franco de Sousa. Lisboa: Presença, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Emílio ou da educação*. Trad. de Sérgio Milliet. 2ª. ed. São Paulo: Difel, 1973.
- SÁ, Lúcia Helena Alves de. *A poesia-imagem de Cecília Meireles*. (Dissertação de mestrado). Brasília: UNB, 1997.
- SABINO, Mário. “Paraísos artificiais”. *Veja*, São Paulo, 28/5/1997, 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.
- SCLIAR, Moacyr. “Mito, judaísmo, literatura”, em SCHULLER e GOETTEMS (orgs.). *Mito ontem e hoje*. Porto Alegre: UFRGS, 1990.

- SEGATO, José Antônio e BALDAN, Ude (orgs.). *Sociedade e literatura no Brasil*. São Paulo: Unesp, 1999.
- SILVA, Hélio Pereira da. *Qorpo-Santo: universo do absurdo*. Rio de Janeiro: Ed. do Colégio Pedro II, 1983.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar de. *Teoria da literatura*. 8ª. 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, 2/9/1979, p. 16.
- SZASZ, Thomas S. *Ideologia e doença mental: ensaios sobre a desumanização psiquiátrica do homem*. Trad. de José Sanz. São Paulo: Zahar, 1977.
- TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra: Almedina, 1983.
- TAVARES, Hênio. *Teoria literária*. 4ª. ed. Belo Horizonte: Bernardo Álvares, 1969.
- 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.
- \_\_\_\_\_. “O discurso psicótico”, em *Os gêneros do discurso*. Trad. de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- TRILLING, Lionel. “Arte e neurose”, em *Literatura e sociedade*. Trad. de Rubem Rocha Filho. Rio de Janeiro: Lido, 1950.
- VOLTAIRE, François Marie Arouet de. “Loucura”, em *Dicionário filosófico*. Trad. de Mari- lena de Souza Chauí. 2ª. 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.
- WHITE, Hayden. “As ficções da representação factual”, em *Trópicos do discurso*. Trad. de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 1994.
- WILLIAMS, Robert. *O campo e a cidade na História e na literatura*. Trad. de Paulo Henri- ques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.