

Luciano Neves de Sousa

OS RASTROS DO SILÊNCIO

O diálogo entre literatura e loucura em *Armadilha para Lamartine*, de Carlos & Carlos
Sussekind

Belo Horizonte
2007

Luciano Neves de Sousa

OS RASTROS DO SILÊNCIO

O diálogo entre literatura e loucura em *Armadilha para Lamartine*, de Carlos & Carlos
Sussekind

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários) da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras - Teoria da Literatura.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Ester Maciel de Oliveira Borges.

Belo Horizonte
2007

Poetas loucos aos poucos
Cantores do porvir

Cazuza

Agradeço

Em especial a minha mãe, por um dia ter me dito: “Vai estudar menino!”.

A minha tia e tio, meu vô e vó e meu primo, por entenderem os meus momentos de ausência.

Ao Rodrigo César, romance infundável.

Aos meus amigos: Nilton de Paiva Pinto, Daniel Teixeira da Costa, Lílian Aquino Ferreira, por serem.

Ao amigo Flávio Carvalho, pelos longos papos na Cantina do Lucas.

À Professora Maria Antonieta Pereira, por primeiro ter me jogado nesta armadilha.

Maior agradecimento à Prof^ª. Maria Ester Maciel de Oliveira Borges, pela sábia orientação, sem imposições e pressões.

A Ele.

A loucura, longe de ser uma anomalia, é a condição normal humana. Não ter consciência dela, e ela não ser grande, é ser homem normal. Não ter consciência dela e ela ser grande, é ser louco. Ter consciência dela e ela ser pequena é ser desiludido. Ter consciência dela e ela ser grande é ser gênio.

Fernando Pessoa

Sumário

Introdução: Os rastros de um encontro _____	08
Capítulo I: Introdução ao universo ficcional de Carlos Sussekind _____	15
Capítulo II: A concepção foucaultiana de loucura _____	35
Capítulo III: Da loucura como ausência de obra _____	65
Considerações finais: _____	88
Referências Bibliográficas: _____	93
Résumé: _____	101

Resumo

O final do século XIX trouxe consigo novos horizontes para o exercício da escrita. A literatura abandonou sua tendência à representatividade, renovou seu olhar sobre o ato da escrita e instaurou uma relação entre literatura e loucura. A palavra do louco, que durante muito tempo foi renegada ao silêncio, passa a ser marcada por essa voz que surge a partir de um furo evidenciado por meio da linguagem. Essa relação se configura como o objeto desta dissertação, na qual se busca analisar a obra *Armadilha para Lamartine*, de Carlos & Carlos Sussekind, à luz do diálogo entre loucura e literatura.

INTRODUÇÃO
AS MARCAS DE UM ENCONTRO

A introdução de um trabalho acadêmico é um local de passagem, de confluências, leituras, escritas e reescritas de textos. Nesse sentido, produzir a introdução de uma dissertação significa construir também um espaço onde essa confluência torna-se possível, no qual os saberes se intercambiam e “se expõem na sua nudez de não-saber, ou saber que se sabe incompleto e questionável”¹.

Ao longo do trabalho de escrita deste texto, vários autores virão à tona, direta ou indiretamente. Vozes poderão ser ouvidas mesmo que em seu silêncio. A literatura, objeto deste estudo, lançará suas bordas rumo a outras áreas do saber, tais como a psicanálise e a filosofia, e, conseqüentemente, um diálogo será instaurado. Em alguns momentos e em virtude da existência de vozes várias, poderemos nos sentir perdidos em meio a caminhos que se configuram como armadilhas, no sentido de que eles nos levam a desconsiderar verdades já formuladas ou nos encaminham a lugares sombrios de onde sair poderá ser uma tentativa vã. Não obstante, poderemos ser direcionados a lugares nunca antes imaginados e vermos a literatura como um “mapa” que esconde os “tesouros do saber”.

A biblioteca de Babel pode ser aqui recuperada uma vez que naquele espaço há a concretização da busca de uma verdade que se mostra fugidia. O trabalho de elaboração de uma dissertação também se enquadra nesse movimento de busca de verdades que, sorrateiramente, escapam em meio a nossos próprios dedos. Ao sujeito que busca encontrá-la só resta escrever, tentar dar forma a esse algo que se mostra ausente. No entanto, a escrita não é nada mais que um artefato, uma mecanismo que camufla essa impossibilidade de se alcançar tais verdades.

¹ LOPES, Ruth Silviano Brandão, 1989: 12.

Este trabalho se mostra como uma tentativa de encontrar um caminho menos poroso que nos possibilite ler melhor o romance *Armadilha para Lamartine*, de Carlos & Carlos Sussekind.

A alusão feita à biblioteca de Babel se justifica quando se trata do autor Carlos Sussekind. Como veremos ao longo desta dissertação, seus romances são formados por caminhos sinuosos, estreitos, que se bifurcam e que nos levam a formular certezas que, posteriormente, serão destituídas de seu caráter de verdade.

A presença de caminhos tortuosos e a impossibilidade de se fazer uma leitura com certa segurança sobre o lido foram responsáveis pela minha reação de aversão ao ter o primeiro contato com o romance *Armadilha para Lamartine*, ainda no início do curso de graduação.

Como gostar de um livro em que a narrativa se mostra totalmente desconexa? Como prosseguir a leitura de uma obra onde as realidades brasileira e mundial são mescladas às complicações intestinais dos filhos e da esposa de um dos personagens? E mais: por que insistir em se aproximar dos mistérios de uma obra que, além de aparentar não ter nenhum mistério, provoca em um leitor insistente tonteiras e fadiga? Além disso, quem é Carlos Sussekind?

A primeira atitude diante de tais obstáculos, sintomaticamente criados por mim, foi abandonar o livro num canto qualquer da estante. No entanto, o ato de abandoná-lo não me fazia livre dele. Parecia-me que quanto mais eu afastava de mim aquele estranho amontoado de palavras, mais elas se faziam presentes. Uma segunda leitura aconteceu. A sensação de desamparo não foi diferente, no entanto um mais ainda começava a surgir.

Para uma melhor compreensão do romance, fui em busca de informações sobre o escritor nos grandes compêndios de literatura brasileira. Para minha surpresa e

decepção, nenhum desses livros trazia alguma referência a Carlos Sussekind. Lancei mão então da Internet e comecei a descobrir algumas informações sobre tal escritor. Informei-me, por exemplo, que ele é carioca e que, anos atrás tinha passado por problemas psicológicos e sido internado em um sanatório. Esse fato foi extremamente significativo para que eu pudesse começar a vislumbrar alguma semelhança entre os fatos narrados no romance e a vida da personagem.

Tempos depois, uma terceira leitura me despertou para alguns pontos que eu não conseguia nomear. Fiquei um bom tempo perseguindo essa coisa que existia sem ser nomeada. Comecei a pensar naquelas personagens estranhas, próximas e ao mesmo tempo distantes de mim. Percebi, então, que a loucura fazia-se presente naquele texto de uma maneira muito especial. Não só nas personagens, mas até mesmo na sua estrutura confusa.

No início do romance, tem-se aquilo que parecia ser o relato de Lamartine de dentro de um sanatório. Posteriormente, um texto em forma de diário atribuído a Espártaco M, pai de Lamartine, o responsável pela primeira parte do livro. Tendo em vista essas duas partes, logo pude concluir que o livro havia sido escrito a quatro mãos, como sugere a dupla autoria presente na capa do romance. Mal sabia eu que essa certeza seria ruída a partir da metade do diário, momento em que se descobre que o suposto depoimento de Lamartine é, na realidade, mais uma armadilha literária muito bem construída por Carlos Sussekind.

Diante desse mar de incerteza que se sucedeu após a leitura – ou as leituras – do romance de Sussekind, foi-me necessário buscar um aparato teórico que pudesse me auxiliar em uma nova leitura.

O filósofo Michel Foucault talvez pudesse fornecer uma luz que me ajudasse a descortinar o que se escondia por detrás daquelas palavras faltosas. No

entanto, para meu desespero, Foucault contribuiu para que a onda de obscurantismo que pairava sobre o livro de Sussekind se tornasse mais densa. Ao ler, aleatoriamente, as páginas finais da *História da loucura*, deparei-me com uma formulação desconcertante de Foucault: a loucura é a ausência de obra.

De início, essa frase não me dizia nada. Fiquei pensando o que Foucault chamava de loucura e de obra. E será que o termo ausência poderia ser entendido como privação, não existência, anulação? O que pude perceber ao me deparar com a fórmula de Foucault é que a literatura e a loucura possuíam particularidades que me permitiriam promover um diálogo entre ambas.

No entanto, se anteriormente eu sentia a necessidade de desvendar os mistérios arditamente preparados por Carlos Sussekind, depois de ler o último capítulo da *História da loucura*, de Michel Foucault, essa necessidade se juntou a outra: entender qual a relação que o filósofo francês estabelecia entre a loucura e a obra.

Mesmo não tendo ainda muitas certezas, se é que se pode ter alguma certeza quando estamos trabalhando com algum livro de Sussekind, um ponto começava a deixar seu lugar na escuridão e se mostrava mais explicitamente aos meus olhos: a possibilidade de se ler o romance de Sussekind à luz da formulação foucaultiana. Ou seja, um diálogo silencioso entre *Armadilha para Lamartine* e Michel Foucault começava a ganhar forma. Desse diálogo estabelecido no cerne mesmo de sua ausência, alguma vozes puderem ser ouvidas. Uma delas foi o projeto que deu origem a esta dissertação.

Com o objetivo de melhor estudar os possíveis e cabíveis diálogos entre a literatura e a loucura no romance *Armadilha para Lamartine*, buscamos focar nossa análise na segunda parte do romance: o diário da Varandola-Gabinete. Tal fato não significa que a primeira parte – os relatos produzidos por Lamartine – não será

considerada. Além do mais, como já pontuamos anteriormente, a divisão que se estabelece entre as duas partes do romance configura-se como uma estratégia literária montada por Carlos Sussekind. Como mostraremos em uma das partes desta dissertação, os relatos de Lamartine ocupam um lugar de grande importância dentro do diário de Sussekind, uma vez que, como pontua Helio Pellegrino no posfácio do romance, as “Duas Mensagens do Pavilhão dos Tranqüilos”, escritas por Lamartine M., correspondem à verdade não escrita do “Diário da Varandola-Gabinete”. Ou seja, mesmo que as duas partes do romance se diferenciem no que diz respeito ao estilo, ambas são complementares, visto que seus elementos se articulam e formam um todo homogêneo.

A dissertação que ora apresentamos tem por objetivo promover ou restaurar um diálogo entre a literatura e a loucura, a partir do estudo analítico do romance *Armadilha para Lamartine*, de Carlos & Carlos Sussekind. Nossa hipótese de trabalho é a de que Dr. Espártaco, personagem do romance, ao escrever compulsivamente o seu diário, busca afastar de si a loucura que, paulatinamente, ganha forma em sua vida. Acreditamos que a escrita diarística de Espártaco M funcione como um anteparo, como um mecanismo que dá forma à loucura da personagem. Entretanto, essa mesma escrita que está ligada à constituição do sujeito mostra-se ambivalente, ou seja, ao mesmo tempo em que mantém Espártaco longe de sua loucura, ela revela, nos seus interstícios, a loucura da personagem.

A busca de se alcançar tal objetivo conduziu a estruturação deste trabalho em três partes. O primeiro capítulo - “Introdução ao universo ficcional de Carlos Sussekind” – busca apresentar o autor de *Armadilha para Lamartine*, tendo em vista a sua pouca visibilidade no cenário literário brasileiro. Além de apresentá-lo, procuraremos também listar as outras obras de Carlos Sussekind, assim como pontuar

alguns estudiosos que se debruçaram sobre seus textos. Fez-se necessário também perceber como o romance se relaciona ao momento histórico e literário relativos ao seu ano de lançamento. Para tanto, buscamos verificar o que estava acontecendo com o fazer literário no Brasil da década de 70 e como a situação política brasileira influenciou na construção do romance.

O segundo capítulo, intitulado “A concepção foucaultiana de loucura”, busca verificar as *pegadas* da desrazão deixadas ao longo do romance. Para tal, buscamos sistematizar a concepção de loucura com a qual Foucault trabalha. De todas as discussões levantadas pelo filósofo ao longo do seu livro, elegemos a questão do silêncio como nosso ponto de análise. Ou seja, buscaremos mostrar como se dá o diálogo entre a literatura e a loucura no romance, a partir da relação entre esta e o silêncio. Tal escolha pauta-se numa ressalva de Foucault, presente na introdução da *História da loucura*, segundo a qual o objetivo dele não era estudar as vozes, como a psiquiatria, que lançaram a loucura na região do silêncio, e sim voltar-se para o próprio silêncio imposto por tais vozes.

“Da loucura como ausência de obra” é o título do terceiro capítulo. Nele buscamos entender um pouco mais a concepção foucaultiana de obra, assim como a formulação que mescla loucura e obra, com o objetivo de verificarmos, posteriormente, como é possível ler o romance de Sussekind a partir de tal formulação. Observaremos ao longo do capítulo que, num primeiro momento de seus estudos, Foucault considerava a loucura e a obra como ocupantes de lugares antagônicos. Entretanto, em suas pesquisas posteriores à *História da loucura*, ele começa a vislumbrar uma possível relação entre ambas. Tal articulação torna-se viável, pois Foucault concebe a loucura como um tipo de linguagem que transgride as suas próprias leis.

CAPÍTULO I

INTRODUÇÃO AO UNIVERSO FICCIONAL DE CARLOS SUSSEKIND

DA MONTAGEM DA ARMADILHA

Tecer considerações acerca de Carlos Sussekind pressupõe que se apresente o autor e sua obra, tendo em vista a pouca visibilidade de ambos no cenário literário brasileiro, até mesmo no que concerne ao público acadêmico.

De início, recorro às várias acepções do verbo “apresentar”, segundo nos fornece o dicionário *Houaiss*. De todas, guardemos o seu caráter de “pôr à disposição; de oferecer” algo a alguém. Nesse sentido, no que tange à apresentação de um livro, poderíamos dizer que ela possui, dentre outras funções, a de colocá-lo à disposição, oferecê-lo a um alguém.

A partir do aspecto sonoro do vocábulo “apresentar” e também da semelhança que se estabelece entre os significantes, podemos destacar a idéia de presentear, assim como a de “presentificar”. Em linhas gerais, o trabalho que aqui ganha corpo tem por intuito - além de promover uma leitura outra da obra de Sussekind, cujo recorte metonímico recai sobre *Armadilha para Lamartine* - apresentar, presentificar e, senão, presentear o leitor com a análise de um texto singular e, não obstante, ausente dos principais compêndios de literatura brasileira.

Em meio à efervescência cultural da década de 30, nascia no Rio de Janeiro Carlos Sussekind – escritor, ilustrador e tradutor – o qual ganhou visibilidade na Literatura Brasileira a partir publicação de *Armadilha para Lamartine*, cuja primeira edição data de 1976. A trajetória artística de Sussekind esteve sempre ligada a seu pai, o jurista Carlos Sussekind de Mendonça, autor de livros que abarcam assuntos que vão desde esporte (*O sport está deseducando a mocidade brasileira*, de 1922), ao cinema brasileiro (*Norma Talmadge e a expressão das emoções na cinematographia americana*, 1923); da educação sexual dos jovens brasileiros (*Algumas sugestões à*

educação sexual dos brasileiros, 1927) a grandes vultos históricos (*Quem foi Pedro II*, livros datado de 1930). No entanto, o grande trabalho empreendido por Carlos Sussekind de Mendonça foi um diário escrito habitualmente durante quase trinta anos, cobrindo um período histórico que abarca as décadas de 30 e 60. As quase trinta mil páginas redigidas por Sussekind pai servem como material para as produções de Carlos Sussekind filho, mais especificamente para a confecção de *Armadilha para Lamartine*. Inicialmente, o projeto do filho era apenas construir um livro a partir do diário do pai. No entanto, com o desenrolar do trabalho de escrita, Sussekind filho começa a “ficcionalizar” o diário paterno.

Eu comecei a trabalhar no diário, a mudar o nome das pessoas, as situações, as referências, as profissões, e à medida que eu fui mudando, eu comecei a me sentir mais livre, [...] de repente eu comecei a me botar na pele do velho Carlos e a escrever por ele ².

A partir desse ponto, há uma congruência entre as identidades do pai e do filho. Tal fato é corroborado pela confusão autoral instaurada na obra, o que pode ser percebido desde a capa do romance, onde se observa a dupla assinatura, Carlos & Carlos Sussekind.

O início do percurso de Carlos Sussekind pelos caminhos da literatura se deu, entretanto, na década de 60, com a publicação de *Os ombros altos*. O enredo dessa novela gira em torno de uma história de amor que se desenrola predominantemente no plano do imaginário. O que marca a novela de estréia de Sussekind é a pouca segurança que o leitor tem com relação aos fatos. As escassas ações geram dúvidas e são “vivas” por personagens que não passam de caricaturas. Esses seres singulares, com nomes e apelidos excêntricos – Galocha, Barão de Frankenstein - nos são apresentados por uma

² CÉSAR, 1976: 55.

narrativa falaciosamente simples e ingênua. – característica que marcará toda a produção literária de Sussekind.

No tocante à primeira parte de *Armadilha para Lamartine*, há uma cena que se configura como a retomada do episódio final da novela *Ombros altos*. No “Sobre O Ataque, o jornalzinho dos vigiados no Sanatório Três Cruzes”, lê-se o seguinte depoimento:

A cabana era uma armadilha para Lamartine. Assim que ele entra, a porta se fecha e ascendem-se luzes para todos os lados. Lamartine vê-se cercado de máquinas, numa sala muito ampla (...).

Está diante de um aparelho que o intimida.

Dr. Klossowski: - Você se deita aqui, você vai fazer um vôo pela sala. É um teste. Se as condições do seu metabolismo forem boas, você fica girando em órbita e não há problema.

Inês esta assistindo, junto à porta. O psicanalista já pôs Lamartine nu e agora mostra a sua posição qual deve ser no aparelho: de barriga para baixo, as costas voltadas para onde está a moça, o traseiro um pouco empinado (...)³

Na novela *ombros altos*, esse mesmo episódio é assim apresentado:

O psicólogo já me pôs nu e agora mostra a minha posição qual deva ser no aparelho: de barriga para baixo, as costas voltadas para onde estão as moças, o traseiro um pouco empinado.

Não, mas assim diante delas eu não posso. Não. Não.

- Vamos, diz ele me ajustando no aparelho.

E ainda não era tudo. Para dar a partida aproxima-se com um eletrodo em cada mão. Um ele me atarracha na boca e outro no cu. Começo um vôo frenético pela sala. (...)⁴

Logo, nota-se que há um diálogo entre a novela *Ombros altos* e o romance *Armadilha para Lamartine*. Esse elo entre as duas narrativas não fica restrito apenas ao trecho destacado acima. O surto da personagem Lamartine, tão bem descrito em *Armadilha* pelas mãos de seu pai, também ecoa em *Ombros altos*:

³ SUSSEKIND, 1998: 19.

⁴ SUSSEKIND: 2003: 47.

De manhã bem cedo saí antes que se levantasse o Barão. Deixava para falar-lhe do assunto quando serenasse um pouco. Passei pela praia numa satisfação bárbara comigo mesmo. Estive vendo um bando de garotos ascender uma fogueira na areia e começar a subir uma fumacinha muito úmida, parecendo que não se desfaria nunca. Mais adiante molhei os pés na beira d'água, despi toda a roupa e fui banhar-me inteiramente nu. Ao voltar para a areia provoquei um escândalo no meio das babás e dos molecotes que fizeram um círculo ao meu redor. Fui levado preso e como, mesmo depois que o Barão foi me buscar e me trouxe de volta para casa, eu insistisse em me proclamar no paraíso e na eternidade, ele decidiu me internar numa clínica de repouso.⁵

Dr. Espártaco, como não deixava que nada escapasse de seu controle, registra, nas páginas de seu diário, o momento em que desencadeou a crise do filho:

Depois de ver esse filme [Noites de circo], em que o clímax é uma artista, para se libertar do palhaço, de quem não gostava, ir para a praia e se despir inteiramente diante de todo um exército, ali acampado, foram, o Irineu e ele, levar a Cléo em casa, e depois foram dormir no apartamento para onde se mudou, sozinho, o Bruno Olímpio. (...) Conseguindo sair sem que eu o visse, foi para a praia (não aqui defronte, mas no Posto I, junto à Pedra do Leme) e lá, depois de ficar inteiramente nu – quando foi censurado pelos que estavam na praia (entre 8:00 e 8:30 da manhã) como bolas de areia molhada jogadas à distância – atirou-se na água.⁶

Poderíamos enumerar outras várias aproximações entre as duas obras, no entanto, as que foram pontuadas acima servem-nos como meio para percebermos como o diário de Carlos Sussekind de Mendonça se faz presente nas produções literárias do filho.

Além desses dois livros, Sussekind também publicou o conto “O anti-natal de 1951” e os romances *Que pensam vocês que ele fez* (1994) e *O autor mente muito* (2001), redigido em parceria com o psicanalista Francisco Daudt da Veiga. Sobre este último, os autores declaram que o surgimento do livro se deve ao fato de, após anos e anos de análise, Carlos Sussekind ter sido diagnosticado como incapaz de distinguir realidade e ficção. Diante de tal imprevisto, e para que a fantasia excessiva liberada pelo

⁵ SUSSEKIND: 2003: 41.

⁶ SUSSEKIND: 1998: 221.

paciente não fosse desperdiçada, ambos decidiram associar-se à aventura literária, cujo resultado é o romance *O autor mente muito*.

No romance *Que pensam vocês que ele fez* ocorre um movimento inverso em relação à *Armadilha para Lamartine*. Se em *Armadilha* o filho é narrado pelo pai através dos escritos do diário, no outro romance o filho narra o pai, porém também tendo como material primário o diário de Carlos Sussekind de Mendonça.

Para os fins desta dissertação, pretendemos direcionar os nossos olhares para o livro *Armadilha para Lamartine*, o segundo livro de Carlos Sussekind. Este surgiu na literatura brasileira na década de 70, mais pontualmente em 1976. Transitando entre a ficção e a biografia, o livro ganhou prefácio do psicanalista Hélio Pelegrino e, já na capa, mostrava uma de suas particularidades, a dupla assinatura: Carlos & Carlos Sussekind.

No que concerne à estrutura, o romance apresenta uma narrativa simples dividida em duas partes, ou dois relatos que, já nas páginas iniciais nos são apresentados:

Acham-se aqui reunidos, sob o título geral de “Armadilha para Lamartine”:

a) O “Diário da Varandola-Gabinete”. O Diário de Dr. Espártaco M., fragmentos referentes ao período de outubro de 1954 – agosto de 1955. Começa com o abandono da casa por seu filho Lamartine e termina com o retorno do “pródigo”, depois de uma permanência de dois meses no Sanatório Três Cruzes do Rio de Janeiro.

b) As “Duas mensagens do Pavilhão dos Tranqüilos”. Escritos por Lamartine M., no Sanatório, fazendo-se passar por um outro doente (Ricardinho). Dr. Espártaco havia travado conhecimento com este último quando as visitas ao filho ainda lhe estavam proibidas; Ricardinho fizera-lhe então algumas revelações (veja-se às páginas 234-5 deste volume), merecendo de Dr. Espártaco o título de “informante extra oficial”. Lamartine se entusiasmou com o imprevisto da ligação Espártaco – Ricardinho e imaginou alimentá-la com essas “mensagens”, de conteúdo em geral ultrajante para os médicos do Sanatório. Elas chegaram a ser escritas mas ficaram escondidas num lugar que só Lamartine sabia. Foram entregues a Dr.

Espártaco (que, como de costume, as incorporou ao Diário) depois da volta à casa e à normalidade.⁷

A presença dos dois nomes da capa do livro, associada à bipartição da obra, sugere a dupla autoria. Esse fato, no entanto, constitui-se como uma armadilha preparada para o leitor. Em 1976, ano de lançamento do livro, Carlos Sussekind filho, em entrevista à Ana Cristina César, comenta a questão da suposta dupla autoria.

Achei realmente que tinha que fazer isso (colocar a dupla autoria): papai entrava lá com uma base muito grande, ficava então impossível eu suprimir a parte dele. Quem lê acha que a co-autoria é igual à divisão: a primeira parte seria minha e a segunda parte dele. Não é verdade. A segunda parte é bastante trabalhada, bastante inventada⁸.

Esse caráter aparentemente simples, corroborado pelo trecho introdutório, é subvertido logo nas primeiras páginas do texto, uma vez que, de início, têm-se as “Duas mensagens do Pavilhão dos Tranqüilos” e, posteriormente, o “Diário da Varandola-Gabinete”, ou seja, as partes encontram-se na ordem inversa da apresentada no fragmento de introdução. Tal fato poderia ser visto como uma simples disposição literária, no entanto, com o desenrolar de uma leitura mais atenta, percebemos que o conteúdo presente nas “Duas mensagens do Pavilhão dos Tranqüilos” é a verdade não escrita, informulada, do “Diário da Varandola-Gabinete”. Podemos dizer que há entre essas duas partes um silêncio, um mistério que, posteriormente, procuraremos elucidar um pouco mais.

A leitura da obra de Sussekind nos revela um ponto comum a todos os seus livros: a diluição dos limites entre a ficção e a realidade. Tal idiossincrasia deve-se ao fato de a matéria-prima para quase todos os seus textos ser o diário que Sussekind pai escreveu habitualmente durante 30 anos, traduzindo sua rotina sob uma ótica muito particular. Nas quase trinta mil páginas, Carlos Sussekind de Mendonça registrou

⁷ SUSSEKIND, 1998: 9.

⁸ CÉSAR, 1976: 57.

minuciosamente seus dramas familiares e financeiros, assim como as mazelas do Rio de Janeiro das décadas dos anos 30 a 50.

A fim de descortinar um pouco mais a confusa construção de *Armadilha para Lamartine*, propomo-nos separar alguns pontos que pertencem à ficção e outros que se relacionam à “realidade”. Como já foi dito nesta dissertação, o livro de Sussekind é composto de duas partes: a primeira trata-se de um relato supostamente redigido por Lamartine de dentro do sanatório. Já a segunda parte compõe-se de um minucioso diário escrito por Espártaco M. Como a origem do livro se deve ao diário escrito por Carlos Sussekind de Mendonça, podemos traçar uma relação entre as personagens ficcionais e as que fizeram parte do cotidiano de Sussekind e fazem parte do seu diário. Lamartine seria a “representação” de Carlos Sussekind filho e o Dr. Espártaco M a do próprio Carlos Sussekind pai. Dito isso, podemos também inferir que o diário escrito pela personagem Espártaco contém muitos dados presentes no diário de Sussekind pai, tal fato reforça mais a quase impossibilidade de se traçar uma divisão entre os acontecimentos ficcionais e os reais.

Um outro fato importante que aparece no livro de Sussekind e que - guardadas as devidas proporções - está relacionado a um acontecimento real, é o surto psicótico sofrido por Lamartine. Este, após uma sessão de cinema com os amigos, na qual assistiram ao filme “Noites de circo”, vai dormir no apartamento de um dos amigos: Bruno Olímpio. Logo pela manhãzinha, com o intuito de os pais não descobrirem que ele dormiu fora de casa, Lamartine resolve voltar para o lar. No entanto, o portão do prédio do amigo estava trancado, o que fez com que a personagem só retornasse ao lar paterno mais tarde. Tempo depois, sem ser visto pelos pais, Lamartine se dirigiu ao Posto 1, próximo à Pedra do Leme e, inteiramente nu, se lançou ao mar. Imediatamente, ele foi censurado pelos frequentadores da praia que chamaram a

Rádio Patrulha. Já no distrito policial, Lamartine, em crise, diz ter morrido e que era Cristo. Após esse episódio, a personagem é internada no Sanatório Três Cruzes.

Carlos Sussekind filho também sofreu uma crise psicótica quando tinha 21 anos, foi internado por um período de um mês e meio, e tratado com eletrochoque, no Sanatório Botafogo que, no livro, corresponde ao Três Cruzes.

Uma outra comparação passível de ser feita é entre Sussekind pai e Espártaco M. Ambos podem ser vistos com figuras neuróticas que tentavam, através da escrita, passar a vida a limpo, assim como buscavam dar uma significação para o ato de viver.

A Varandola-Gabinete, espaço reservado na casa de Lamartine para que Espártaco pudesse escrever seu diário, também existiu na vida de Sussekind. Era nesse espaço que Sussekind pai/Espártaco redigia sobre os mais diversos e díspares assuntos, tais como “os bloqueios intestinais dos parentes, o preço da carne, o namoro do filho, a saúde do papa Pio XII, a queda de Perón, a bomba atômica, a campanha de Juscelino à Presidência” e outros temas que despertavam seu interesse.

A partir das outras personagens do romance, também se pode traçar um paralelo entre a realidade e a ficção. Dona Gilda Sussekind, companheira de Carlos Sussekind, assume a figura de Emília, a esposa do Dr. Espártaco M. Os Azevedos, filha e genro de Espártaco, são figuras que fazem parte tanto do universo ficcional quanto do não ficcional. A filha Anita é uma funcionária pública aposentada, assim como Abelardo – o genro – se aposentou como bancário. Um ponto no relacionamento de Abelardo e Anita se difere do vivido pelos personagens na ficção: eles tiveram Irene, a neta tão desejada por Espártaco. Cléo e Sussekind não se casaram na vida real, pois ela morreu prematuramente, aos 33 anos, em um acidente de avião na África.

Carlos Sussekind filho, após se curar dos transtornos psíquicos vivenciados

na juventude, se casou com uma argentina, Alba, com a qual teve duas filhas. Semelhantemente a Lamartine, Sussekind filho tentou se livrar das amarras paternas, no entanto, voltou para o lar dos pais, o edifício Casablanca, no Rio de Janeiro, onde mora com uma filha e um genro. Curiosamente, ele instalou um computador ao lado da Varandola-gabinete; tal ato, de certa forma, aproxima ainda mais realidade e ficção.

Em suma, podemos dizer que

Armadilha para Lamartine é antes de tudo um livro que prepara armadilhas para o leitor. Quem se deixa apanhar está perdido: já não sabe distinguir entre fato e ficção, não sabe se está lendo um romance ou um diário autobiográfico, não sabem quem está escrevendo. Armado de ironia, bom humor, erotismo e outras graças, Carlos Sussekind, filho – um amável mentiroso que adora capturar leitores -, estende sua rede sobre nós, e para tanto torna-se uma espécie de co-autor dos diários escritos por Carlos Sussekind, pai⁹.

DA RECEPÇÃO

No que concerne à recepção da primeira edição de *Armadilha para Lamartine*, podemos dizer que houve um grande *boom* no mercado editorial no ano de lançamento da obra. Como informa Flora Sussekind, os anos 70 foram marcados “pela conquista de mercado, divulgação de novos autores, interesse pela produção nacional, lucros editoriais maiores”.¹⁰ Como conseqüência do grande desenvolvimento do mercado editorial tem-se a forte atenção da censura com a literatura então produzida. É importante frisar que nos anos das décadas de 1960 e 70 a repressão ocupou-se predominantemente do jornal e do cinema, uma vez que tais veículos de informação atingiam mais diretamente o público “leitor”. Diante de tal represália, a indústria cinematográfica praticou uma espécie de autocensura, preocupada com os altos custos de produção dos filmes. No entanto, o mercado dos jornais continuava a sofrer os abusos da censura através de agentes infiltrados nas redações. Segundo Flora Sussekind,

⁹ SUSSEKIND: 1998, ?

¹⁰ SUSSEKIND, 2004: 35.

o mercado editorial teve um grande desenvolvimento nessa época pois, de certa forma, ele preencheu as lacunas abertas pelos jornais e pelos meios de comunicação de massa.¹¹

Às voltas com a forte pressão exercida pela censura, os autores brasileiros passaram a produzir textos que podem ser vistos como respostas pessoais ao momento político vivenciado pelo país. Sendo assim, proliferaram os romances-reportagens, as biografias, os depoimentos, as memórias e a chamada “literatura-verdade”; todos tinham como material básico a realidade, mesmo que camuflada ou indiretamente e marcada por uma linguagem alusiva e cheia de subterfúgios. De modo geral, a literatura produzida durante a ditadura militar se tornou um meio de evitar o silenciamento da sociedade e, não obstante, denunciar, revelar, mesmo que não explicitamente, as atrocidades cometidas pelo novo sistema de governo.

Segundo artigo de Fabio Bortolazzo Pinto, o público alvo do mercado editorial emergente nas décadas de 60 e 70 foi a classe média. A literatura cumpria uma função compensatória junto a essa classe que, “de início, apoiara o regime militar e junto às novas gerações que não haviam presenciado ou sofrido diretamente com o golpe”¹².

Flora Sussekind divide a literatura produzida nesse período em dois grandes segmentos: “de um lado, o naturalismo evidente dos romances-reportagens ou disfarçado das parábolas e narrativas fantásticas; de outro, a ‘literatura do eu’ dos depoimentos, das memórias, da poesia biográfico-geracional”¹³.

Se a primeira edição do romance *Armadilha para Lamartine* data de 1976, cabe-nos questionar em qual dos segmentos delimitados por Flora Sussekind ele se

¹¹ SUSSEKIND, 2004: 37.

¹² As referências às idéias defendidas por Fabio Bortolazzo Pinto encontram-se no texto: *Autoritarismo e patrulhamento: sobre a recepção de Armadilha para Lamartine, de Carlos & Carlos Sussekind, pela censura e pela crítica literária nos anos 70*, publicado no site: www.msmedia.com/nau/01/fabio.pdf.

¹³ SUSSEKIND, 2004: 72.

insere. Acreditamos que o romance não se enquadra em nenhum dos dois momentos, uma vez que ele foge de uma tendência muito comum à literatura da época. Como pontua Flora Sussekind, a literatura era obrigada a exercer uma função “quase compensatória”, ou seja, em meio à forte censura exercida pelo governo sobre os jornais, a literatura se via diante da necessidade de pôr às claras aquilo que nos meios de comunicação permanecia encoberto. Esse caminho trilhado pelo fazer literário acaba por negar a ficcionalidade da obra literária e, não obstante, fixar o seu caráter de verdade.

O romance de Sussekind trilha caminhos outros uma vez que, diferentemente dos textos produzidos na época, nos quais a violência era mostrada explicitamente, Sussekind trabalha com o esboço, silêncios, alegorias, lacunas por onde o leitor deve trilhar com certo cuidado. O romance de Sussekind não se configura como uma reportagem sobre os momentos negros da ditadura militar, tampouco podemos lê-lo como um texto depoimento. O autor abandona a vertente documental e volta a trabalhar com a ficcionalidade. Segundo Flora Sussekind a tematização da loucura, ao abrir espaço para

contradições, paradoxos, duplicidades e um olhar de fora “do mundo dos brancos” para a família e a sociedade brasileiras, vai possibilitar que, no momento mesmo de maior sucesso da literatura parajornalística, se reafirme, contra a corrente, a idéia de ficcionalidade...¹⁴

Tal fato pode ter atribuído à obra e ao seu autor o epíteto de alienados. Todavia, uma leitura mais apurada do livro nos mostra que, por trás de todo o não compromisso com a realidade, ou ainda a aparente ausência de um engajamento social, configura-se como mais uma das tantas armadilhas preparadas para o leitor. Além do mais, uma leitura mais cuidadosa nos faz ver que os questionamentos ao forte autoritarismo dos governantes, comum às obras da época, alcançam um novo patamar

¹⁴ SUSSEKIND, 2004: 113.

no livro de Sussekind. Como bem salienta Fabio Bortolazzo,

no nível temático-temporal, o romance de Sussekind se parece, à primeira vista, com uma bucólica rememoração de fatos históricos e políticos que antecedem o golpe de 64, ainda que cheia de subentendidos e permeada de uma fina ironia. Sua estrutura narrativa, porém, demonstra que o romance está longe de ser apenas isso¹⁵.

No trecho acima, Bortolazzo faz referência à presença dos dois narradores: o primeiro, o pai (Espártaco M), que, através da escrita do diário, procura colocar ordem em sua vida e impor certa norma comportamental aos integrantes da família; e um filho (Lamartine) que, para escapar das amarras paternas, procura refugiar-se na loucura e reescrever, por meio de telepatia, o diário paterno. Podemos ler a atitude de Lamartine como uma tentativa de mostrar a sua voz e burlar um sistema criado pelo pai, cuja característica principal era a proibição da livre manifestação do pensamento. Cabe lembrar que em nenhum momento do romance a personagem Lamartine tem uma voz ativa, ele sempre é “falado” por seu pai. Nesse sentido, um paralelo pode ser feito entre a personagem Espártaco M e o governo autoritário e sufocante da época da ditadura – uma vez que ambos impedem, guardadas as devidas particularidades, a livre manifestação dos sujeitos que os circundam - assim como entre a família de Lamartine e a população brasileira da época. Tanto a família M quanto os membros da sociedade brasileira tentavam, de alguma forma, se safar da asfixiante presença da censura. Vemos assim que a confusão autoral, instaurada desde as primeiras páginas de *Armadilha*, revela nos seus meandros uma forte e corrosiva crítica ao panorama histórico, cultural e ideológico que circunda a sua publicação¹⁶.

Armadilha para Lamartine pode ser visto, portanto, como uma declaração contra qualquer forma de autoritarismo, “seja ele exercido de forma explícita ou

¹⁵ PINTO, *Autoritarismo e patrulhamento: sobre a recepção de Armadilha para Lamartine, de Carlos & Carlos Sussekind, pela censura e pela crítica literária nos anos 70*: 05.

¹⁶ Sobre a vida política no Brasil na década de 50 e sua relação com o livro de Sussekind, cf.: MARCOS, 1997: 100 – 120.

aparentemente desinteressada”¹⁷.

O OLHAR DA CRÍTICA

Reduzida se mostra a fortuna crítica acerca de *Armadilha para Lamartine*; entretanto, os poucos estudiosos que se aventuraram a trabalhar com tão peculiar obra da nossa literatura possuem um ponto comum em seus trabalhos: todos destacam a grandiosidade da produção de Sussekind.

Um dos trabalhos pioneiros foi o de Ana Cristina César. Em 10 de setembro de 1976, após o lançamento do romance de Sussekind, Ana publicou uma entrevista com o autor intitulada “Para conseguir suportar essa tonteira”. Nessa entrevista, além de apresentar o processo de feitura do livro, Sussekind, de certa forma, desvenda alguns mistérios concernentes à labiríntica estrutura de seu romance. Logo no início de seu texto, Ana destaca a característica principal do livro: a capacidade que ele tem de revirar a cabeça do leitor. “Acaba de ser publicado um livro único na ficção brasileira. Um livro que tem a qualidade de nos virar a cabeça silenciosamente, com discreta malícia e humor, com impecável mansidão, e nos lançar num poço sem fundos de associações e relações inexpressas”¹⁸.

Em 22 de outubro do mesmo ano, Ana Cristina César volta a publicar um texto dedicado a *Armadilha para Lamartine*. Nesse estudo, intitulado “Um livro cinematográfico e um filme literário”, a autora se propõe a estudar a estrutura narrativa da obra em comparação com a construção das narrativas cinematográficas. Segundo Ana Cristina César, “A produção de sentido na obra é assim análoga à produção de sentido pela montagem cinematográfica”¹⁹. No entanto, a autora pontua que em

¹⁷ PINTO, *Autoritarismo e patrulhamento: sobre a recepção de Armadilha para Lamartine, de Carlos & Carlos Sussekind, pela censura e pela crítica literária nos anos 70*: 06.

¹⁸ CÉSAR, 1993: 55.

¹⁹ CÉSAR, 1993: 67.

Armadilha a montagem é “discreta (como devem ser as boas armadilhas). [A montagem] não se repete como recurso principal do livro. É antes uma ‘arquimontagem’, que lhe confere o seu sentido mais amplo: a relação muda e perigosa entre a loucura do filho e o diário obsessivamente cotidiano do pai”²⁰.

Ainda no ano de 1976, o Jornal *Opinião* trouxe um texto em formato de resenha sobre o romance de Sussekind. Assinada por Wilson Nunes Coutinho, a resenha dizia que

o livro de Carlos & Carlos Sussekind (afinal pai e filho) pode ser lido como uma paródia da família tal como é produzida pela ideologia cristã. Mesmo não acreditando em natais, Virgem Maria, Espártaco M. tem fé na ordem familiar. Lamartine apenas faz sua armadilha: Cristo com Nietzsche (é o seu autor preferido), uma maneira de explodir dentro de todas as nossas contradições²¹.

Dando seqüência às matérias jornalísticas publicadas sobre a obra de Carlos Sussekind, Stefania Chiarelli, doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de Brasília, publicou, no *Correio Braziliense*, de 27 de janeiro de 2002, um texto intitulado “Os autores se divertem. Aclamado por *Armadilha para Lamartine*, Carlos Sussekind mais uma vez divide autoria de livro para examinar os limites da loucura”²². Nesse texto - publicado no momento de lançamento do livro *O autor mente muito*- a autora defende a idéia de que a grande questão de Carlos Sussekind continua sendo os tênues limites entre a normalidade e a anormalidade.

Um outro texto jornalístico que merece destaque é o de Benício Medeiros, cujo título é: “As duas faces do Dr. Espártaco”²³. Medeiros faz um importante percurso na tentativa de mostrar a mescla que Carlos Sussekind faz entre a realidade e a ficção. É importante destacar nessa matéria a correspondência que o autor traça entre as personagens ficcionais e as que realmente existiram na vida do escritor Carlos

²⁰ CÉSAR, 1993: 68.

²¹ COUTINHO, 1976: 21.

²² CHIARELLI, Os autores se divertem. Aclamado por *Armadilha para Lamartine*, Carlos Sussekind mais uma vez divide autoria de livro para examinar os limites da loucura, 2002.

²³ MEDEIROS, *As duas faces do Dr. Espártaco*. In: Jornal do Brasil, s/d.

Sussekind.

Em 1981, em um livro intitulado *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*, Luiz Costa Lima publicou um texto intitulado “Réquiem para a aquarela do Brasil”²⁴, no qual se propunha a discutir o papel da loucura na moderna prosa brasileira. O autor defende a idéia de que existe uma terceira corrente – além da memorialística e a de cunho antropológico – no interior da literatura brasileira. Essa corrente, variante das outras duas, tem como ponto de partida a exploração da loucura.

A loucura, a anormalidade ou qualquer que seja o nome que se prefira, torna-se o meio para, simultaneamente, rememorar a vida e fixar a presença de uma alteridade estranha. Este meio se realiza seja a partir da loucura propriamente dita, seja através de uma forma de linguagem²⁵.

Nesse sentido, o autor pretende analisar os romances *Armadilha para Lamartine* e *Quatro olhos* (Renato Pompeu) tendo como hipótese a idéia da “loucura-como-variante”.

Wander Melo Miranda, num artigo intitulado “O texto como produção: *Bolor e Armadilha para Lamartine*”- publicado na Revista *O Eixo e a Roda* da Faculdade de Letras da UFMG – procura, a partir da análise comparativa entre os romances *Bolor*, de Augusto Abelaira; e *Armadilha para Lamartine*, de Carlos & Carlos Sussekind – mostrar como esse romances, “ao se negarem a instituir a prevalência da representação e/ou expressão de um universo extratextual, se inserem no espaço da literatura como produção”²⁶. Ainda segundo Miranda, o forte teor de questionamentos presente nas duas obras impede que o leitor tenha uma leitura passiva do texto. Tal fato se deve à “instauração da dúvida como componente indispensável e determinante da leitura”, o que estimula “a participação efetiva do leitor, então companheiro na aventura

²⁴ LIMA, 1981: 124.

²⁵ LIMA, 1981: 126.

²⁶ MIRANDA, In: *O Eixo e a Roda*, 1986: 176.

da produção ficcional”²⁷.

Cabe ainda fazer menção a um texto publicado no caderno “Mais”, do jornal *Folha de São Paulo*, da crítica literária Leila Perrone-Moisés. Tendo por título “As armadilhas de Carlos Sussekind”²⁸, Leila Perrone, além de apresentar de maneira esparsa o enredo do romance, aproxima Carlos Sussekind de Machado de Assis no que se refere à temática trabalhada por ambos – a loucura – e a sutil e corrosiva ironia da qual os dois escritores lançam mão. Segundo Perrone, não se trata de imitação nem de influência, mas a confirmação de que possuímos uma grande tradição literária. Além de *Armadilha para Lamartine*, Leila Perrone também tece considerações sobre *Ombros altos*, o primeiro romance de Sussekind. Publicado em 1960, esse pequeno romance já nos aponta os caminhos pelos quais trilhará Sussekind ao longo de sua carreira literária, como por exemplo, no que se refere à oscilação entre o imaginário e a realidade e, como não poderia deixar de ser, entre a razão e a loucura.

Além dos estudos já descritos acima, cremos ser importante destacar dois outros trabalhos sobre *Armadilha para Lamartine* que muito contribuem para se entender melhor tal obra. O primeiro trata-se da dissertação da mestrandia Cristina Moreira Marcos, cujo título é *(S)em nome do pai – os modos de funcionamento da escrita em Armadilha para Lamartine, de Carlos & Carlos Sussekind*²⁹. Nesse trabalho, a autora busca analisar os modos de funcionamento da escrita no livro de Sussekind objetivando perceber as relações estabelecidas entre pai e filho. É importante destacar que, para Cristina Mauro, o interessante na escrita é “o tecido de significantes, o jogo que se configura na sua tessitura, importando menos um significante fixo, do que o

²⁷ MIRANDA, In: *O Eixo e a Roda*, 1986: 190.

²⁸ PERRONE-MOISÉS, *Mais*, Folha de S. Paulo, 26/9/1993. É importante destacar que esse texto foi publicado no livro *Inútil poesia e outros ensaios breves*, Companhia das letras: 1998.

²⁹ MARCOS, Cristina Moreira. *O funcionamento da escrita em Armadilha para Lamartine, de Carlos & Carlos Sussekind*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1997 (dissertação de mestrado).

texto, seus meandros e sua construção”³⁰. De certa maneira, será essa a concepção de escrita que perpassará toda esta dissertação, ou seja, uma escrita que atravessa aquele que a escreve e, simultaneamente, é atravessada pelo seu “escrevente”. Uma escrita composta por letras mágicas que instauram um lugar de sedução – penso aqui em *Armadilha para Lamartine*, cuja característica marcante é ser um livro sedutor – que, ao mesmo tempo, configura-se como uma armadilha arditosamente preparada para o leitor. “Nesse movimento, formador de um lugar fascinante com seus mistérios e enigmas, com sua construção e tessitura, cria-se um mundo de papel que emociona, produzindo efeitos”³¹.

Um outro trabalho de mestrado de grande importância para o estudo da *Armadilha* é o defendido por Gislene Barral na Universidade de Brasília. Mediante a análise da estrutura espacial do romance de Sussekind, a autora procura examinar o espaço ocupado pelo louco na literatura brasileira contemporânea e a relação entre o “espaço ficcional literário e o espaço social do louco”³². Segundo Barral, em *Armadilha* a loucura aparece como uma solução ficcional para os desajustes das personagens no interior dos espaços em que vivem. O enlouquecimento, nesse sentido, é consequência da não adaptação do indivíduo num determinado espaço. Se no ambiente social a loucura é tida como um comportamento desviante, por quebrar certas “regras de normalidade”, em *Armadilha para Lamartine*

as personagens assumem a loucura como sua verdade. Em função dela, move-se todo o complexo narrativo, que se constitui como base nas fantasias dessas personagens. Mesmo que a loucura ainda continue, como há séculos, um enigma, e que suas causas, natureza e sentido ainda permaneça uma incógnita, [nessa narrativa] ela se sobressai e se humaniza através de sua abordagem como manifestação de conflitos inerentes à condição humana³³.

³⁰ MARCOS, 1997: 15.

³¹ MARCOS, 1997: 12.

³² SILVA, Gislene. M.B.L.F da. *Vozes da Loucura, Ecos na Literatura: o espaço do louco em O exercito de um homem só, de Moacyr Scliar, e Armadilha para Lamartine, de Carlos & Carlos Sussekind*. 2001. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, DF

³³ SILVA, 2001: 181.

MAIS AINDA...

O objetivo deste capítulo foi apresentar o romance de Sussekind e mapear alguns estudos críticos sobre essa obra. Faço uso novamente das palavras de Ana Cristina César, para quem *Armadilha para Lamartine* constitui-se um livro único na literatura brasileira, cuja particularidade é parecer simples e transparente. Todavia, por meio de uma quase imperceptível ironia, Sussekind, com impecável mansidão, lança-nos num poço sem fundo. Por mais que tentemos escapar de suas tramas, o amontoado de palavras que compõem esse objeto-texto vai, pouco a pouco, conduzindo o leitor a labirintos. No labirinto, o leitor - mesmo que não se dê conta - já se encontra num estágio de sedução, envolvido por um emaranhado de palavras e capturado pela leitura. Neste *locus* onde o artifício e, talvez, o artificial imperam, as palavras dizem o que dizem e acrescentavam um “mais, ainda”. Há, em *Armadilha para Lamartine*, mistérios, vazios, silêncios. Ler o romance de Sussekind - não só *Armadilha para Lamartine*, mas também todos os outros publicados pelo autor - é participar de um processo que nos lança “para fora de nós mesmos para ouvir, não a palavra, mas o que vem antes da palavra, o silêncio, a palavra do mais alto silêncio”³⁴.

É justamente esse “mais ainda”, esse silêncio, que pretendemos investigar nesta dissertação. Buscaremos afinar nossos ouvidos e escutar os sussurros, os murmúrios que se escondem por detrás, ao lado, enfim, em todas as dimensões da escrita. É a partir desse gesto de ouvir o silêncio - silêncio que diz a loucura - que se estabelecerá a relação entre a loucura e a literatura. Analisaremos mais especificamente a escrita diarística da personagem Espártaco M, presente na segunda parte do livro, denominada “Diário da Varandola-Gabinete”, à luz da formulação de Michel Foucault, “Loucura: ausência de obra”. Nosso objetivo é mostrar que Espártaco M, em sua

³⁴ BLANCHOT, 1997: 44.

necessidade de registrar todos os fatos de seu dia-a-dia, busca afastar de si a loucura que, entretanto, invade sua própria escrita. A nossa hipótese de trabalho é a de que essas mesmas palavras que poderiam tornar a loucura ausente, por um giro outro, revelam, nos seus interstícios, nos meandros, no seu silêncio, a própria loucura. É importante deixar claro que, em momento nenhum pretendemos promover uma análise psicológica da personagem em questão, o nosso intuito é verificar como a loucura se relaciona com a escrita diarística do Dr. Espártaco.

Como iremos proporcionar um diálogo entre o romance de Sussekind e a formulação de Michel Foucault – a loucura: ausência de obra -, achamos importante destacar, a priori, a concepção foucaultiana da loucura para, posteriormente, prosseguirmos na análise de *Armadilha para Lamartine*. Tal investigação será importante para vermos que Foucault trabalha a loucura não como uma patologia que deve ser “curada” pelos saberes advindos das ciências médicas, mas sim como um fenômeno de linguagem. Nesse sentido, cabe a aproximação entre a loucura e a literatura, uma vez que ambas fazem uso da linguagem como forma de manifestação.

CAPÍTULO II

A CONCEPÇÃO FOUCAULTIANA DE LOUCURA

AS PEGADAS DA LOUCURA

Quando eu não tinha nada o que comer, em vez de xingar eu escrevia. Tem pessoas que quando estão nervosas, xingam ou pensam na morte como solução. Eu escrevia meu diário³⁵.

Em *Armadilha para Lamartine*, encontramos várias referências à loucura. Metonimicamente, podemos percebê-la, por exemplo, através dos quadros de Van Gogh que decoram o quarto de Lamartine, pela alusão à figura de Nietzsche e ao conto *O alienista*, de Machado de Assis. Metaforicamente, a loucura se insinua na estrutura confusa do romance, nos sonhos, nas baladas, assim como nos bilhetes deixados por Lamartine ao pai. Como ilustração, vale a pena destacar o episódio de um almoço em família no qual Lamartine expõe sua vontade de abandonar o estágio que fazia no Instituto de Documentação para se dedicar à escrita. Emília, entretanto, se mostra contrária à idéia do filho; após prometer continuar no Instituto, Lamartine vai para o quarto e, meia hora depois, sai com uma poesia intitulada “Balada do Crucificado”. O interessante nesse episódio é que Lamartine diz que seu poema é “a reabilitação de Nietzsche com escalas em Van Gogh”. A referência a esses dois artistas pode ser vista como a “presença” da loucura, uma vez que a vida de ambos foi marcada pela imersão no mundo da não-razão.

O objetivo deste capítulo é investigar as pegadas, os rastros deixados pela loucura ao longo do diário de Espártaco. Como mostramos anteriormente, o romance de Sussekind é marcado por silêncio, sulcos, vazios que, se observados mais de perto, nos permitem ouvir sussurros do desatino. Sendo assim, procuraremos mostrar como que o silêncio, tão presente no diário de Espártaco, enuncia e anuncia a loucura que a personagem, através de sua escrita obstinada, procura dissimular.

³⁵ JESUS. Quarto de despejo: 170.

Como nossa análise do romance de Sussekind terá como suporte teórico a *História da Loucura*, de Michel Foucault, achamos importante fazer uma pequena e breve digressão às teorias foucaultianas em busca de sua noção de loucura.

A CONCEPÇÃO FOUCAULTIANA DA LOUCURA

Na Idade Média até o Renascimento, o debate do homem com a demência era um debate dramático que o afrontava com os poderes surdos do mundo; e a experiência da loucura se obnubilava, então, em imagens nas quais se tratava da Queda e da Realização, da Besta, da Metamorfose e de todos os segredos maravilhosos do Saber. Em nossa época, a experiência da loucura se faz na calma de um saber que, por conhecê-la demasiado, a esquece³⁶.

Lançado inicialmente nos anos 60, a *História da loucura*, de Michel Foucault, procura investigar a loucura desde o Renascimento até o seu total estabelecimento na sociedade. Tal obra advém de uma das duas teses apresentadas por Foucault visando ao doutoramento na Sorbonne, em maio de 1961. Nessa época, era necessário apresentar dois trabalhos para a obtenção do título de doutor. A primeira tese apresentada por Foucault intitulava-se *Genèse et structure de l'anthropologie de Kant* e, a segunda, *Folie et Déraison: histoire de la folie à l'âge classique*.

Em prefácio à primeira edição de *Folie et Déraison*³⁷, Foucault, citando Pascal e Dostoievski³⁸, destaca a necessidade de se tecer a história de um “outro giro da loucura”. Esse outro giro, segundo a concepção foucaultiana, relaciona-se ao que ele denomina de “grau zero da história da loucura”, momento no qual os homens se comunicam através da linguagem da não-loucura. Esse momento é, ainda segundo

³⁶ FOUCAULT, *Ditos e Escritos I*, 159.

³⁷ Esse prefácio só aparece de modo integral na edição original, datada de 1961. A partir de 1972, ele é suprimido das reedições.

³⁸ As citações são, respectivamente: “Os homens são tão necessariamente loucos que não ser louco seria ser louco de um outro giro de loucura”; “Não é isolando seu vizinho que nos convenceremos de nosso próprio bom senso”.

Foucault, anterior à linha divisória que se estabeleceu entre a não-razão e a razão, responsável pelo movimento conspiratório vivenciado pela loucura.

No entanto, falar desse outro giro, ressalta Foucault, pressupõe que deixemos de lado todas as verdades prescritas sobre a loucura, tais como as fundamentadas pela psicopatologia. E no debate que irá se instaurar entre a razão e a não-razão, não devemos tomar partido nem de um nem de outro, pontuaremos apenas a distância formada entre esses dois pólos, o vazio instaurado entre a razão e a desrazão. Será somente a partir desse gesto de “neutralidade” que será possível perceber que o “homem de loucura e o homem de razão, separando-se, não estão ainda separados e, em uma linguagem muito originária, muito tosca, bem mais matinal do que a da ciência, iniciem o diálogo de suas rupturas, o que testemunha de modo fugidio que eles ainda se falam”.³⁹ Não obstante, nessa região “incômoda”, loucura e não-loucura, razão e não-razão participam de um jogo de implicação que prescreve uma linguagem comum entre ambas. Linguagem esta que será lançada no vazio do silêncio a partir do século XVIII, sobretudo pelo discurso da psiquiatria que, segundo Foucault, configura-se como “o monólogo da razão sobre a loucura”. A partir da instauração dessa região de silêncio no cerne da loucura, Foucault destaca que o objetivo do seu livro não é fazer a história da linguagem que promove um corte entre o diálogo do homem não-louco com o homem louco, o que o filósofo busca é, justamente, promover “a arqueologia desse silêncio”.

No que se refere ao relacionamento do homem com a loucura, pode-se perceber que, ao longo dos séculos, não só a maneira como os homens lidaram com ela foi modificada, mas o próprio conceito desta foi alterado. Sendo assim, pode-se afirmar que a Foucault interessa menos a loucura como um objeto, ou seja, sua investigação recai sobre as alterações que tal “conceito” sofreu ao longo da história. “É um trabalho

³⁹ FOUCAULT, Ditos e Escritos I: 153.

de arquivo: a busca do inconsciente, não o pessoal ou o histórico, mas o inconsciente social. Ele está presente na linguagem da época, nos documentos, nos relatos, nos códigos ou em tudo aquilo em que for possível captá-lo”.⁴⁰

No primeiro capítulo d’A *história da loucura*, Michel Foucault pontua a idéia que irá perpassar toda a sua obra: a necessidade que a sociedade tem de excluir parte de si mesma. Esse movimento de exclusão tem início, para a investigação de Foucault, com a Idade Média, época em que, devido ao movimento das Cruzadas, a lepra foi duramente espalhada por toda a Europa. Inúmeros locais haviam de ser construídos para abrigar tanta gente e, em 1872, dois leprosários na França de Luís XIV se destacaram: Saint Lazare e Mont Carmel. Tais instituições assumem o poder real no controle dos bens dos leprosos e na administração dos outros leprosários do reino.

No que concerne à figura do leproso, este era visto como um estereótipo, portador de uma marca que o permitia ser excluído pela sociedade. No entanto, tal movimento de abandono era visto como a salvação: “e, testemunhas hieráticas do mal, obtêm a salvação na e através dessa própria exclusão: uma estranha inversão que se opõe à dos méritos e das orações, eles se salvam pela mão que não se estende. O pecador que abandona o leproso à sua porta está, com esse gesto, abrindo-lhe as porta da salvação”.⁴¹

Com o fim da Idade Média, a lepra começa a desaparecer do mundo Ocidental. Tal desaparecimento não é resultado de procedimentos médicos, uma vez que a lepra era vista não como um assunto ligado à medicina, mas como a figuração, o testemunho de um grande mal que requeria a expiação. A lepra se ausentava, os leprosários se esvaziavam, no entanto, “as imagens, os valores, as estruturas e as

⁴⁰ MASSARO, 1994: 21.

⁴¹ FOUCAULT, 2000: 06.

formas” que, durante um longo tempo estiveram vinculados ao leprosário serão transpostos para outras personagens, como os loucos. Isso implica que, não obstante o desaparecimento da lepra, esta deixará para as gerações posteriores o seu legado e que os vestígios da exclusão e da purificação, da segregação e da sacralidade, da reclusão e da salvação encontrarão outros personagens, outros herdeiros. Segundo Foucault,

freqüentemente nos mesmos locais, os jogos da exclusão serão retomados, estranhamente semelhantes aos primeiros, dois ou três séculos mais tarde. Pobres, vagabundos, presidiários e cabeças alienadas assumirão o papel abandonado pelo lazarento, e veremos que a salvação se espera dessa exclusão, para eles e para aqueles que os excluem⁴².

Ou ainda,

às margens da comunidade, às portas das cidades, abrem-se como que grandes praias que esse mal [a lepra] deixou de assombrar, mas que também deixou estéreis e inabitáveis durante longo tempo. Durante séculos, essas extensões pertencerão ao desumano. Do século XIV ao XVII, vão esperar e solicitar, através de estranhas encantações, uma nova encarnação do mal, um outro esgar do medo, mágicas renovadas de purificação e exclusão⁴³.

Tais espaços serão preenchidos, posteriormente, pelas doenças venéreas.

Foucault destaca que “é sob a influência do modo de internamento, tal como ele se constituiu no século XVII, que a doença venérea se isolou, em certa medida, de seu contexto médico e se integrou, ao lado da loucura, num espaço moral de exclusão”⁴⁴.

Entretanto, a lepra denega como seu herdeiro um fenômeno bastante complexo, do qual a medicina demorará a se apropriar: a loucura. Desse modo, pode-se verificar a formação de uma “tríade da exclusão”, ou seja, os acometidos pela lepra, pelas doenças venéreas e os “loucos” representavam os excluídos da sociedade e, como tais, deveriam desaparecer da visibilidade das pessoas.

⁴² FOUCAULT, 2000: 06.

⁴³ FOUCAULT, 2000: 03.

⁴⁴ FOUCAULT, 2000: 08.

Foucault destaca um longo período de latência, “quase dois séculos”, para que a loucura suscitasse reações de exclusão. Anterior ao surgimento da loucura no campo dos excluídos, que se deu por volta do século XVII, “ela tinha estado ligada, obstinadamente, a todas as experiências maiores da Renascença”⁴⁵.

A propósito deste período, vale a pena fazer uma incursão pelos seus meandros e destacar, em seu horizonte, o surgimento de uma figura lendária, comum nas representações literárias e pictóricas do Renascimento: *stultífera navis*, ou Nau dos Loucos; um estranho barco que, inicialmente, habitará a “paisagem imaginária da Renascença”, mas que, posteriormente, “ocupará um lugar privilegiado”, uma vez que “a composição dessas Naus, cuja equipagem e heróis imaginários, modelos éticos ou tipos sociais, embarcam para uma grande viagem simbólica que lhes traz, senão a fortuna, pelo menos a figura de seus destinos e suas verdades” estará em voga.⁴⁶ A presença brusca, segundo Foucault, do tema da loucura nas letras e na iconografia se justifica porque

ela simboliza toda uma inquietude, soerguida subitamente no horizonte da cultura européia, por volta do fim da Idade Média. A loucura e o louco tornam-se personagens maiores em sua ambigüidade: ameaça e irrisão, vertiginoso desatino do mundo e medíocre ridículo dos homens.⁴⁷

Hieronymus Bosch, no ano de 1500, pinta a “Nau dos Loucos”, cujo tema remete ao poema de Sebastian Brandt, *Das Narrenschiff*. O trabalho de Bosch torna possível, assim como o de outros artistas, a figuração da experiência da loucura e lança um novo olhar sobre os insanos. Segundo Sergio Laia, a loucura registrada nesse quadro e em tantos outros desse mesmo período não se circunscreve a apenas um ponto, ela toma todo o quadro. E é a partir dessa “dimensão cósmica” da loucura que a estranha

⁴⁵ FOUCAULT, 2000:03.

⁴⁶ FOUCAULT, 2000: 09.

⁴⁷ FOUCAULT, 2000: 14.

reunião entre “a Igreja e o Mal, a Salvação e o Pecado”, torna-se possível. No entanto, em meio a todas as representações literárias e pictóricas, a nau dos loucos chamava a atenção para uma particularidade: a de existir realmente.

(...) barcos carregando insanos de uma cidade para outra, em uma prática que parecia conjugar um sentido de cura e um sentido de exclusão. Porque, por um lado, uma das rotas coincidia com aquela dos lugares para onde se dirigiam os peregrinos. Assim, esses barcos, com sua carga peculiar, talvez, pudessem ter sido vislumbrados como ‘navios altamente simbólicos de insensatos em busca de sua razão’ – a água configurando-se como um elemento purificador no qual loucos eram lançados às imprecisões de seu destino. Por outro lado, a água é também o que leva embora o louco, o que já favorecia a exclusão para além dos muros da cidade onde ele habitava.⁴⁸

Pode-se afirmar que esse navio dos loucos, “esses navios altamente simbólicos de insanos em busca de razão”, confia ao louco um lugar outro não seu e, paradoxalmente, torna-o prisioneiro “da mais aberta das estradas”. Foucault afirma que a única certeza atribuída a esses insanos é a de que sua única verdade e sua pátria são essa extensão infértil, árida, entre duas terras que não lhe podem pertencer. A relação entre a loucura e a água torna-se um tema importante para a época, como ressalta Foucault, “água e loucura estarão ligadas por muito tempo nos sonhos do homem europeu”.⁴⁹

Esse ambiente marcado pela presença da *stultífera navis* faz a loucura tornar-se tema principal das artes como um todo. A obra de Bosch, por exemplo, ressalta um novo olhar sobre a loucura; nesse espaço o louco não é visto mais como uma figura frívola, e sim como portador de um saber enigmático, “que diz respeito não só ao homem, mas ainda aos segredos e às verdades subterrâneas dos cosmos”.⁵⁰

Todavia, a loucura está fadada ao silêncio nessas pinturas. Como ressalta

Laia,

⁴⁸ LAIA, 2001:19.

⁴⁹ FOUCAULT, 2000: 12. Sobre a relação entre água e loucura: Cf. *Ditos e Escritos I*, pág.: 205 a 210.

⁵⁰ LAIA, 2001:19.

nas pinturas, reina um silêncio na abordagem da loucura que, por isso, pode dar vazão ao que ela tem para dizer. A loucura comparece, nessas pinturas dos séculos XV e XVI, detendo ainda a força primitiva da revelação oracular que será, sob certos aspectos, paulatinamente confiscados, até não restar mais dela quase sinal algum quando, nos anos 50 do século XX, os psicofármacos começarem, por seu uso indiscriminado, a dopar os loucos até o mutismo.⁵¹

É importante destacar também, dentro desse contexto marcado pela relação da loucura e as artes, a figura de Erasmo de Rotterdam, que via a loucura como a responsável por promover um sarcasmo do saber. Diferentemente de Bosch, para quem a loucura possuía uma dimensão obscura e que descortinava senão um saber proibido, o mundo de satã e o fim do mundo, em Erasmo ela apresenta-se ligada ao homem e desempenha o papel de uma sátira moral ou religiosa. Para ele existem apenas formas humanas da loucura, uma vez que a loucura só existe em cada homem. Tal postulação pode ser corroborada pela personificação mitológica da Loucura, como um artifício literário, presente n’*O elogio da loucura*. Erasmo, segundo Foucault, reservava um lugar para os homens de saber em sua “ronda de loucos”, que era composta também por gramáticos, poetas, retóricos, escritores, juristas e filósofos. A loucura aparece como uma punição cômica do saber e reflete a tênue relação que o homem estabelece consigo mesmo.

Nesta adesão imaginária a si mesmo, o homem faz surgir sua loucura como uma miragem. O símbolo da loucura será doravante este espelho que, nada refletindo de real, refletiria secretamente, para aquele que nele se contempla, o sonho de sua presunção. A loucura não diz tanto respeito à verdade e ao mundo quanto ao homem e à verdade de si mesmo que ele acredita distinguir.⁵²

⁵¹ LAIA, 2001: 22.

⁵² FOUCAULT, 2000: 25.

Pode-se notar, com as percepções e as representações da loucura por Bosch e Erasmo, que essa passa a ser dividida em duas experiências. Nos quadros de Bosch, por exemplo, a loucura

tem uma força primitiva de revelação: revelação de que o onírico é real, de que a delgada superfície da ilusão se abre sobre uma profundidade irrecusável, e que o brilho instantâneo da imagem deixa o mundo às voltas com figuras inquietantes que se eternizam em suas noites; e revelação inversa, mas igualmente dolorosa, de que toda a realidade do mundo será absorvida um dia na Imagem fantástica, nesse momento mediano do ser e do nada que é o delírio da destruição pura; o mundo não existe mais, porém sobre ele o silêncio e a noite ainda não se abateram inteiramente; ele vacila num último clarão, no ponto extremo da desordem que precede imediatamente a ordem monótona da realização”.⁵³

Nesse sentido, pode-se ler a loucura em Bosch como algo da ordem do fascínio, uma vez que as figuras fantásticas e a mistura do humano com o animalesco revelam o lado obscuro dos corações humanos, impregnados por um saber hermético ao qual somente o louco tem acesso. É o seu lado trágico, “a trágica loucura do mundo” que será, paulatinamente, submerso pelo discurso humanista.

As produções literárias e filosóficas comandam uma nova vertente da loucura. É uma experiência de uma outra dimensão, de cunho crítico; ela atrai, mas não fascina. A loucura “elogiada” por Erasmo de Rotterdam é parte constituinte de uma experiência discursiva, o que Foucault denomina de “consciência crítica do homem”.

Foucault pontua que esse jogo entre o viés crítico e o trágico desaparecerá do horizonte da Renascença. Tal fato deve-se à vantagem dada a um dos elementos do sistema: aquele que via a loucura como uma experiência de linguagem na qual o homem podia confrontar-se consigo mesmo, com suas verdades, suas regras e sua moral. Com o fortalecimento da visão crítica e, conseqüentemente, o enfraquecimento da visão trágica, a loucura, até o final do século XVIII, teve sua existência subjugada à razão.

⁵³ FOUCAULT, 2000: 27.

Sem dúvida, a ocultação do viés trágico da loucura não deixará de existir, como bem informa Foucault. O que se pode perceber é que nos séculos posteriores, a partir do momento em que o elemento crítico ganha relevo sobre o trágico, a loucura passa a ocupar um lugar marcado pela obscuridade,

como que ‘nas noites dos pensamentos e dos sonhos’, como que ‘às escondidas’ e ‘em vigília’, de tal modo que, malgrado o predomínio cada vez maior do racional, a presença subterrânea do trágico será pressentida e testemunhada em alguns casos esporádicos como Van Gogh, Nietzsche ou Artaud, nos quais a percepção trágica nunca deixou de existir.⁵⁴

É importante ressaltar que, durante todo o curso da história, o predomínio do discurso da razão e o conseqüente afastamento da loucura do meio social marcarão o fim da experiência renascentista e abrirá as portas para a Idade Clássica. Marcada e demarcada pela oposição ao pensamento racional, a loucura ganha status de desrazão, o que culminará, séculos mais tarde, na experiência moderna da loucura, ou seja, ela se transmutará em doença mental. No entanto, antes dessa transmutação, o louco passa a ser visto, no início do século XVII, como “familiar” e, conseqüentemente, não mais vagará pelas águas da incerteza.

A grande ameaça surgida no horizonte do século XV se atenua, os poderes inquietantes que habitavam a pintura de Bosch perderam sua violência. Algumas formas subsistem, agora transparentes e dóceis, formando um cortejo, o inevitável cortejo da razão. A loucura deixou de ser, nos confins do mundo, do homem e da morte, uma figura escatológica; a noite na qual ela tinha os olhos fixos e da qual nasciam as formas do impossível se dissipou. O esquecimento cai sobre o mundo sulcado pela livre escravidão de sua Nau: ela não irá mais de um aquém para um além, em sua estranha passagem; nunca mais ela será esse limite fugidio e absoluto. Ei-la amarrada, solidamente, no meio das coisas e das pessoas. Retida e mantida. Não existe mais a barca, porém o hospital.⁵⁵

⁵⁴ MUCHAL, 2004: 43.

⁵⁵ FOUCAULT: 2000: 42.

A segunda metade do século XVII trouxe consigo mais um signo da loucura. Este não mais marcado por um olhar filosófico e nem dependente do desenvolvimento de um saber, mas sim pertencente a uma superfície cultural bastante familiar. A nau dos loucos dá seu lugar de destaque na atmosfera social para o que se convencionou denominar de “O Grande Enclausuramento”.

Já no século XVII, pode-se perceber a existência de uma grande quantidade de casas de internamento e, no final do século XVIII, somente na Inglaterra, podia-se contabilizar cerca de 126 casas de correção, marcas visíveis da disjunção entre razão e desrazão. A título de exemplo pode-se citar o Hospital Geral de Paris, criado em 1656 sob o desígnio de Luís XVI, que agrupava em um único espaço estabelecimentos destinados a outros fins (como o Bicêtre, antes responsável por acolher inválidos de guerra). Ao longo dos anos, tais casas espalharam-se por toda a Europa e o exercício de isolamento dos insanos contava com a participação da própria população. Vale ressaltar que os internamentos apareceram não como uma opção de cura e sim como um método disciplinador. “Este não é uma idéia médica. O confinamento é mais um assunto de polícia. Passa a ser também resposta a uma crise econômica. Serve como mão-de-obra barata, reabsorção dos ociosos, proteção contra revoltas e supressão da mendicância”.⁵⁶

Os novos personagens que passam a habitar esses estabelecimentos são apresentados em longas listas que podem ser assim identificados: pobres, vagabundos, correccionários, desempregados, jovens que perturbam o repouso da família ou dilapidam seus bens, devassos, pródigos, enfermos, filhos ingratos, pais dissipadores, prostitutas, mágicos, suicidas, blasfemadores, alquimistas, pretensas feiticeiras e, também, insensatos, cabeças alienadas, espíritos transtornados. Algumas práticas de profanação e de sexualidade também eram vistas como “parentes” da loucura;

⁵⁶ MASSARO, 1994: 22.

homossexuais, libertinos e doentes venéreos eram todos confinados em hospitais, onde a individualidade não existia. “O Grande Enclausuramento promove, sob certos aspectos, a inversão da possibilidade de se conferir ao louco um determinado perfil que o individualiza e o personaliza: mistura a face do louco com aquela de outros que também foram proscritos para o campo da desrazão”.⁵⁷ Diferentemente do leproso que era marcado pelo estigma do mal, os novos personagens da Idade Clássica carregavam consigo as cicatrizes mais secretas da desrazão.

A lacuna aberta pelo classicismo, que tem como marca institucional o grande internamento, impediu que a nau dos loucos continuasse com o seu processo de disseminação dos insanos. “A embarcação acaba por se petrificar, no final do século XVIII, como hospício: o que era circulação purificadora e excludente dos loucos no espaço social vai se tornar, cada vez mais, a circunscrição deles a um lugar de tratamento que é, também, local para segregação”.⁵⁸

Os muros do Grande Enclausuramento trazem à tona mais uma “espécie” de exclusão: a topográfica que, juntamente com a exclusão lógica e política acabará por denegar à loucura o estatuto de doença médica. É importante frisar que tal designação não advém de um progresso no conhecimento e sim do gesto de segregação, de distanciamento que produziu o exílio e, conseqüentemente, o silêncio da loucura. Posteriormente, a partir desse gesto de “ex-comunicação” a loucura torna-se objeto de conhecimento.

Percebemos, assim, certa inconstância no que se refere à noção de loucura nesse espaço de 150 anos – entre a Idade Média e o Renascimento até a Modernidade. Tal dificuldade em se determinar o que é a loucura e, conseqüentemente, identificar o

⁵⁷ LAIA: 2001: 28.

⁵⁸ LAIA: 2001: 29.

sujeito louco, advém da mistura sem precedente dos insensatos com os demais grupos ditos “associais” e da não existência de nenhuma rede de significações que cobrisse esse conceito. Como ressalta Foucault, o conceito de loucura não existiu sempre, mas sim começou a se estruturar a partir do momento em que se criou a distância entre razão e não razão. Sendo assim, postula Foucault, é necessário agora interrogar o outro lado:

Não mais a consciência da loucura comprometida nos gestos da segregação em seu ritual imobilizado, ou em seus intermináveis debates críticos; mas essa consciência da loucura que joga, só para si mesma, o jogo da partilha, essa consciência que enuncia o louco e desdobra a loucura. E, antes de mais nada, que é o louco, portador de sua enigmática loucura, entre os homens de razão, entre esses homens de razão de um século XVIII ainda em suas origens? Como é que se reconhece esse louco, tão facilmente identificável ainda um século antes em um perfil bem recortado, e que agora deve cobrir com uma máscara uniforme tantos rostos diferentes? Como é que se pode apontá-lo, sem errar, na proximidade cotidiana que o mistura a todos os não-loucos e no inextricável cadinho dos traços de sua loucura com os signos obstinados de sua razão?⁵⁹

Foucault vê a loucura não apenas do lado oposto da razão, como sinônimo de diferença, negatividade, ausência de razão; mas também sob seu olhar severo (nesse sentido, a loucura poderia ser percebida através da linguagem, dos gestos e da conduta do indivíduo). No decorrer dos séculos XVII, XVIII e XIX é possível perceber uma multiplicidade das classificações da loucura. A título de ilustração, cabe destacar algumas destas classificações: para Platero (1609), por exemplo, as doenças se definem de acordo com um conjunto de três fatores: pelas causas internas e externas, pelo contexto patológico e pelos sintomas. Já Sauvages (1763) divide as doenças mentais em duas classes (vícios e doenças que perturbam a razão) e quatro ordens (alucinações, bizarras, delírios e loucuras anormais). Entretanto, no século XIX essa classificação é sobreposta por uma outra que não objetivava mais “cobrir em sua totalidade o espaço patológico”, ou seja, “cada uma dessas divisões é posta de lado assim que proposta, e as

⁵⁹ FOUCAULT, 2000: 177.

que o século XIX tentará definir serão de outro tipo: afinidade dos sintomas, identidade das causas, sucessão no tempo, evolução progressiva de um tipo na direção de outro”⁶⁰, e tantas outras que se agruparão a estas.

É possível perceber que as classificações elencadas acima, e outras tantas pontuadas por Foucault, acabam por se convergirem para um ponto comum, ou seja, elas pretendiam encontrar uma forma para a loucura e, não obstante, apontaram deformações da vida moral⁶¹. Diante disso, pode-se dizer que até o começo do século XIX as formas da loucura não se alteraram, o que se percebeu foi uma mudança na nomenclatura e nas suas divisões. Somente a partir do século XX que se perceberá uma diferenciação em suas formas, quando se tem, por exemplo, a distinção entre as neuroses e as psicoses.

Em todo o trabalho arqueológico de Michel Foucault acerca da loucura, a sua idéia propulsora é a constatação de que a cultura institui limites, regras, exclusões, proibições que fazem parte de sua estrutura fundamental. Semelhantemente ao que ocorreu com a lepra e com as doenças venéreas, a loucura também entrará nesse círculo de exclusão e será lançada à região do silêncio. No entanto, Foucault pontua que o homem sempre se relacionará com seus fantasmas, “com o seu impossível, sua dor sem corpo, sua carcaça sem noite”;⁶² e à cultura, responsável pela exclusão da loucura, caberá a sina de se relacionar com aquilo que ela mesma exclui. Tal “relacionamento” se dará através da arte e da literatura. Nomes como o de Mallarmé, Artaud, Raymond Roussel, Hölderlin, Nerval, Nietzsche, dentre outros, assinalarão a “estranha” vizinhança entre a literatura e a loucura, conseqüentemente, os limites impostos pelo saber racional serão transgredidos. A aproximação entre loucura e literatura constitui-se

⁶⁰ FOUCAULT, 2000: 196.

⁶¹ Cf. FOUCAULT, 2000: 177 a 208.

⁶² FOUCAULT, 2000:211.

como uma tentativa de ultrapassar os limites impostos pela razão em relação à desrazão, reinstalando a linguagem comum entre as duas, o diálogo rompido entre elas, e expressando no limite do possível, ou no extremo limite, uma experiência trágica do mundo e do homem.⁶³

Em 1964, Foucault lança um texto nuclear para se entender as relações que o filósofo estabelece entre a linguagem e a loucura: *A Loucura, a ausência de obra*⁶⁴. Na verdade, esse texto é a retomada das idéias já pontuadas nas últimas páginas da *História da loucura*, no capítulo “O círculo antropológico”. Esse texto pode ser visto como uma reflexão de Foucault sobre os problemas e o futuro da psiquiatria no que concerne aos destinos traçados para a loucura: o seu total desaparecimento, em virtude do desenvolvimento das teorias psiquiátricas que a reduz ao estatuto de doença mental; ou sua (re) apresentação nos interstícios da experiência criativa.⁶⁵

A psicanalista Priscila M. Magalhães⁶⁶ percebe, desde o título do artigo, o tracejar de duas formas de se entender a expressão “ausência de obra”. Uma primeira leitura está ligada à redução da loucura à doença mental, em virtude do desenvolvimento de novos métodos de controle dos sintomas, que se relacionam tanto à psicofarmacologia quanto aos controles comportamentais exercidos pela sociedade. Tais métodos seriam responsáveis pelo esvaziamento da experiência da loucura, o que não difere do que aconteceu com a lepra e com a tuberculose. No entanto, a esse gesto de exclusão pelo qual passava a experiência da loucura, Foucault respondia que o homem

⁶³ MACHADO, 2000: 37.

⁶⁴ *La Folie, absence d'oeuvre* foi publicado originalmente em *La Table Ronde*, nº 196, de maio de 1964. Ele aparece também na segunda edição da *Histoire de la folie à l'Âge Classique* e em *Dits et écrits I*. Podemos encontrar uma versão em Português publicada em *Ditos e Escritos I*, organização de Manoel Barros da Mota.

⁶⁵ É importante destacar que o tema da loucura como ausência de obra será trabalhado com mais vigor do terceiro capítulo desta dissertação.

⁶⁶ MAGALHAES, P. M. *Ausência, retratamento ou massificação da obra. Que outros destinos para a miséria humana?* Segundo encontro Mundial de Psicanálise, Rio de Janeiro, 2003.

sempre seria atormentado pelos seus fantasmas, pela sombra da loucura incrustada na memória.

A segunda leitura que podemos fazer do termo ausência de obra está relacionada com a produção de obras de cunho transgressivo nas artes e na literatura. A partir de Mallarmé e estendendo-se a nomes como Artaud e Raymond Roussel, a literatura traça sua estranha vizinhança com a loucura. É importante frisar que a literatura aparece não como um meio de significação da loucura, mas sim como uma reserva de sentido. O termo “reserva” é lido como “uma figura que retém e suspende o sentido, ordena um vazio no qual não é proposta senão a possibilidade ainda não cumprida de que tal sentido venha ali alojar-se, ou um outro, ou ainda um terceiro, e isso ao infinito, talvez”.⁶⁷ A segunda acepção da ausência de obra está relacionada, assim, a essa lacuna aberta pela loucura que nos faz ver um oco no qual língua e palavra se implicam e “formam-se uma a partir da outra”. A loucura passa a ser vista como uma “não-linguagem, isto é, dupla linguagem, palavra em seu próprio âmago, em seu jogo transgressivo de palavra indizível”.⁶⁸

O reaparecimento da loucura no domínio da linguagem, sobretudo pelo viés artístico, permite que ela fale em 1ª pessoa, diferentemente do que se observava na Idade Clássica – séculos XVII e XVIII – onde a loucura estava subjugada à voz do outro, ou seja, ela era citada como exemplo, como ilustração do erro e o contrário daquilo que apresentava o seu lado positivo – a razão. A loucura sustenta agora uma linguagem que diz, através de sua gramática insensata e de seus paradoxos, alguma coisa que se configura como uma verdade bastante arcaica e bem próxima do nascimento da subjetividade. Não obstante, a loucura fala uma linguagem livre dos

⁶⁷ FOUCAULT, Ditos e Escritos I: 216.

⁶⁸ KREMER- MARIETTI. *Introdução ao pensamento de Michel Foucault*: 84.

discursos da Renascença que pregavam o dilaceramento do mundo, o fim dos tempos e o homem devorado pela animalidade. Ela renasce trazendo consigo uma

explosão lírica: descoberta de que no homem o interior é também o exterior, de que o ponto extremo da subjetividade se identifica com o fascínio imediato do objeto, de que todo fim está votado à obstinação do retorno. Linguagem na qual não mais transparecem as figuras invisíveis do mundo, mas as verdades secretas do homem.⁶⁹

COM AS PALAVRAS SE PODEM MULTIPLICAR OS SILÊNCIOS⁷⁰

De toda a discussão acerca da história da loucura, gostaríamos de nos concentrar em um ponto que julgamos emblemático para se pensar o modo como o diálogo entre a loucura e a literatura está presente em *Armadilha para Lamartine*: a relação entre loucura e silêncio. Como assinalamos anteriormente, Foucault ressalta na introdução à *História da Loucura*, que seu objetivo ao redigir o livro era fazer uma arqueologia do silêncio, ou seja, seu intuito não era estudar a linguagem da psiquiatria e sim o silêncio que tal linguagem impôs à não-razão.

Tal empreendimento pressupõe, no entender de Foucault, a renúncia dos saberes cristalizados sobre a loucura, das verdades confirmadas pelos pressupostos da psicopatologia; “será necessário falar destes gestos repisados na história, deixando em suspenso tudo o que pode fazer figura de conclusão, de repouso na verdade; falar deste gesto de corte, desta distância tomada, deste vazio instaurado entre a razão e o que não é ela, sem nunca se apoiar na plenitude do que ela pretende ser”.⁷¹ Ao homem de pesquisa, cabe a formulação de uma nova postura metodológica que apreenda a loucura sem os ditames do saber, pois somente assim o pesquisador terá os ouvidos apurados para escutar os murmúrios primitivos da loucura silenciados no final do século XVIII.

⁶⁹ FOUCAULT, 2000: 511.

⁷⁰ BARROS, 2001: 15.

⁷¹ FOUCAULT, 2000:45.

Esse novo empreendimento metodológico levantou questionamentos quanto a sua aplicabilidade; ou seja, será possível capturar a loucura sem a contaminação pelos saberes instituídos pela sociedade? Ou ainda, será que os registros oficiais sobre a loucura, anteriores ao século XVIII, não foram erigidos pelos mesmos postulados que agora tentam silenciá-la? Além de motivar tais questionamentos, a nova perspectiva metodológica de Foucault foi responsável por suscitar um confronto entre o pensamento do filósofo francês e o de Jacques Derrida, fato que provocou uma polêmica sucessivamente retomada em torno dos dois pensadores. Segundo Derrida, seria impossível fazer uma arqueologia do silêncio, uma vez que qualquer método arqueológico, “mesmo do silêncio”, pressupõe o uso de uma linguagem do âmbito do racional, pautada na lógica. Nesse sentido, prossegue Derrida, não há como analisar algo sem se inserir em uma ordem qualquer, ou seja, ouvir os dizeres do silêncio só se torna possível por meio da linguagem, e esta já traria consigo as ressonâncias de um saber, de uma ideologia. Tal fato o fez considerar o empreendimento arqueológico foucaultiano como intransigente e purista. Pautando-se no fato de o próprio Foucault, no prefácio à *História da Loucura*, considerar seu intento arqueológico impossível, Derrida descortina uma contradição fundadora da obra foucaultiana: “Se o próprio Foucault considerou duplamente impossível se curvar para esse resmungo do mundo e reconstruir a poeira destas dores e palavras concretas, como aceitar que ele tenha estabelecido tal perspectiva metodológica para a reconstituição de uma história da loucura?”⁷².

Essa polêmica fundada no cerne dos pensamentos de Derrida e Foucault permite-nos refletir acerca do termo silêncio, do qual Foucault busca construir uma arqueologia. Se nos dispusermos a desdobrar esse vocábulo, perceberemos que ele não pode sempre ser lido como sinônimo da impossibilidade do ato da fala ou como

⁷² DERRIDA, 1967: 61.

privação da palavra. Nesse sentido, faz-se necessária uma remissão a Maurice Blanchot, com o intuito de percebermos o que o filósofo pontua acerca do silêncio.

Em *A parte do fogo*, Blanchot, em um texto sobre Mallarmé, chama a atenção para o fato de que o silêncio não significa uma aceitação do indizível, uma traição à linguagem. Logo, a relação que se estabelece entre o silêncio e a palavra configura-se como a “única exigência válida”. Isso implica dizer que o silêncio não é o oposto da palavra, “ao contrário, [ele] é suposto por ela e como seu *parti pris*, sua intenção secreta; mais ainda, a condição da palavra...”⁷³. Ao pensarmos o silêncio como um fator que possibilita a palavra, torna-se viável, também, falarmos em um discurso do silêncio. Se, como salienta Blanchot, “com palavras pode-se fazer o silêncio. Pois a palavra pode também ser tornar vã e dar, por sua própria presença, a impressão de sua própria falta”⁷⁴, cremos ser possível pensar o inverso, ou seja, do silêncio, da “brancura vazia, envoltório de um nada”⁷⁵, pode-se perceber um discurso que é extraído da sua própria ausência.

O silêncio é, como assinala Gilberto de Mendonça Teles, uma palavra em que, tanto por dentro quanto por fora, há sentidos que têm sabedoria. Não a sabedoria do calar-se por não ter nada a dizer, mas a sabedoria do que não foi dito, do que ficou no limite ou no centro, “o que por ser mais denso não pôde subir à superfície do rio da linguagem”⁷⁶. Ao pensarmos o silêncio como uma linguagem do não-dito, podemos lê-lo também como uma oposição e, simultaneamente, um prolongamento do dito, um inter-dito.

É importante marcar, de maneira rápida, uma diferença, geradora de possível confusão, entre os termos inter-dito e interdito. Este está relacionado a uma

⁷³ BLANCHOT, 1997: 41.

⁷⁴ BLANCHOT, 1997: 41.

⁷⁵ BLANCHOT, 1997: 41.

⁷⁶ TELES, 1989: 13.

força social em qualquer instância proibitiva que, em termos psicanalíticos, busca impedir a realização do desejo, ou pelo menos, a consciência dele. Já o inter-dito não se relaciona com uma proibição e sim com aquilo que ficou nas entrelinhas, que emerge na enunciação e que se revela nos meandros do próprio texto. As palavras, nesse sentido, são responsáveis pelo estabelecimento dessa região de silêncio e, paradoxalmente, por trazer à tona o conteúdo desse mesmo silêncio. Semelhantemente ao poder que as palavras têm de fazer desaparecer as coisas, elas, “senhoras da ausência”, possibilitam que essas mesmas coisas (re) surjam no cerne de sua própria ausência. Pensamos que dentre essas “coisas” nascidas a partir da ausência, pontuadas por Blanchot, poderíamos enquadrar a loucura, visto que essa se configura como uma linguagem nascida de seu próprio silêncio.

Diante da constatação, a partir das formulações blanchotianas, da possibilidade de se traçar um discurso do silêncio, poderíamos nos questionar como tais idéias se relacionam com o livro objeto deste estudo: *Armadilha para Lamartine*. Ou seja, na obra em questão, o que diz o silêncio? No entanto, antes de ensaiar uma resposta a essa pergunta, é preciso esclarecer como vemos esse silêncio, ou essa tentativa de estabelecê-lo, no texto de Sussekind.

O DISCURSO DO SILÊNCIO

Hélio Pellegrino, em posfácio à *Armadilha*, cujo título é “Armadilha para o leitor”, já pontuava a necessidade de se analisar a obra não apenas por aquilo que era dito, mas também a partir daquilo que ela silenciava.

Há no “Diário” um silêncio, uma ocultação, uma meia-palavra que jamais chega à palavra plena, radicalmente reveladora da subjetividade de quem a assume. É desse silêncio e desse vazio, inscritos no centro mesmo do discurso do Dr. Espártaco M., que brota a crise de Lamartine e a descrição que dela faz⁷⁷.

⁷⁷ PELLEGRINO, H; In: SUSSEKIND, Carlos & Carlos, 1998: 300.

Assinalamos, anteriormente, que nossa hipótese de trabalho é que a personagem Espártaco M, ao buscar registrar todos os acontecimentos do seu cotidiano, procura exorcizar a loucura que o assombra; paradoxalmente, escrever para calar. Entretanto, a escrita conduz a personagem àquilo que é outro, ao que parece diverso de seus sentidos, ou seja, a escrita diz aquilo que é preciso silenciar: a loucura.

O exercício da escrita, nesse contexto, torna-se o ato em que a sua realização coincide com o seu desaparecimento. Entender esse processo paradoxal, em que o aparecimento se realiza no próprio desaparecimento, é já enxergar, implicado nessa operação, o silêncio. Este impõe à escrita uma condição fundamental: escrever só se torna possível no momento em que as palavras fazem desaparecer as coisas e, não obstante, as fazem aparecer enquanto desaparecidas - a realização do visível no invisível.

Quando se descobre na linguagem um poder excepcional de ausência e contestação, vem a tentação de considerar a própria ausência de linguagem como envolvida em sua essência, e o silêncio como possibilidade derradeira da palavra ⁷⁸.

Como resultado da amálgama entre escrita, silêncio e loucura, tem-se o romance *Armadilha para Lamartine*, o qual exhibe, na sua enunciação, a loucura que, segundo Foucault, foi durante um longo período reduzida e condenada ao silêncio.

Uma primeira manifestação do silêncio no romance de Sussekind pode ser vista na figura louca da personagem Lamartine. Este não possui uma voz própria na narrativa, ora fala por intermédio de Ricardinho – um outro interno do Sanatório do qual não sabemos nada - ora através da figura paterna. O próprio Ricardinho nos informa,

⁷⁸ BLANCHOT, 1997: 40.

nas partes iniciais do romance, sobre a estadia e as condições físicas e psicológicas de Lamartine no Sanatório:

Quando Lamartine entrou no Sanatório, eu já aqui me achava havia um mês e meio (...) Lamartine deu entrada 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 dia⁷⁹.

Mesmo expressando-se através de um outro – que não deixa de ser ele próprio – a loucura não deixa de se fazer presente, uma vez que ela já não encontra mais barreira para a sua manifestação e, através mesmo do silêncio, faz sua aparição. É interessante perceber que Lamartine se mostra condizente com a atitude do pai de interná-lo num Sanatório. Essa postura, paradoxalmente, pode ser entendida como uma tentativa de se libertar das amarras paternas. A loucura e a internação são usadas, nesse caso, como fuga da figura opressora do pai e como meio de manifestação de sua individualidade. Lamartine usa a loucura como veículo para chegar à razão e para negar a realidade opressora imposta pelo pai. Sendo louco, o personagem adquire uma postura contrária à norma imposta por uma sociedade que o anula, ao rejeitar a heterogeneidade, a diversidade e a diferença.

Apesar de não ser ouvido pela família, Lamartine continua ecoando sua voz desatinada pelos corredores da casa. Seja através da possibilidade de ficar invisível – “digamos se eu tivesse me tornado invisível” – pois assim ele poderia permanecer vagando com sua loucura por entre seus familiares sem ser percebido e, assim, demolir a proteção tão solidamente construída pelo pai - ou por meio de suas poesias. No

⁷⁹ SUSSEKIND, 1998: 9 - 10.85

entanto, como o próprio Espártaco declara, apesar das baladas estarem bem compreensíveis, elas estão longe de “representar o que só ele [Lamartine] vê”⁸⁰

Na segunda parte do livro – O diário da Varandola-Gabinete – Lamartine ainda não possui uma voz. Espártaco M - o pai, o representante da lei - torna-se o portador de sua voz e, dentro da sua obsessão pela escrita, transcreve os poemas, os bilhetes, as baladas, assim como toma nota das aventuras românticas de Lamartine com Cléo.

No que diz respeito aos escritos de Lamartine, estes são direcionados a um pai que mesmo estando vivo mostra-se como sem vida e, apesar de escutar apresenta-se como surdo diante dos gritos de aflição do filho. Logo, as baladas e os poemas de Lamartine podem ser vistos como uma tentativa de ser ouvido, de manifestar a sua voz própria, de gritar e até mesmo de pedir socorro. A “Balada do cego vizinho” é o momento pulsante dessa tentativa de Lamartine ganhar voz e deixar sua subjetividade vir à tona.

Balada do cego vizinho

O vizinho que inveja o vizinho
o vizinho, cego vizinho
quer destruir o vizinho
e sua criação

as flores infestam as narinas
do cego vizinho
um prego de angústia
veneno e aflição

tamanho prego
o cego vizinho

⁸⁰ SUSSEKIND, 1998: 215.

quer enterrar
na criação
tamanho prego
em seu coração

vejam o prego entrar fundo:
como um louco
arranca do chão
fumo e fogo

da terra nascem as raízes
fogo de amor e perdão
nascem e crescem na terra
fogo de amor e perdão
o vizinho, cego vizinho
doido de inveja e aflição
vê subir para os céus
a flor da criação

cego, cego vizinho.
enterra os mil cravos
no seu coração

A Balada escrita por Lamartine é indício da eclosão da sua crise. A falta de pontuação, o uso de temas sombrios – como a morte – somados à presença de um personagem que se mostra cega diante dos fatos que acontecem ao seu redor, denunciam que o distúrbio já se faz presente em sua vida. No entanto, apesar de todos esses indícios, Espártaco, tal qual o cego vizinho da Balada, não consegue enxergar a loucura que já se apodera do filho. É preciso que este se jogue nu nas águas da praia de Copacabana para que Espártaco enxergue, mesmo que de maneira difusa, que a desrazão já se faz presente na vida de Lamartine e, conseqüentemente, no cotidiano da sua família.

Perceber a manifestação da loucura do filho é sinal de que todo o suposto controle que Espártaco possuía sobre sua família já não se aplica mais. Além do mais, assumir a presença da loucura no seio familiar é também mostrar que a escrita do diário – meio pelo qual Espártaco se via protegido dos distúrbios mentais – é falha, repleta de cavidades por onde a loucura jorra. A tranquilidade que o pai conseguia impor ao seu lar – através do minucioso registro do seu dia-a-dia – foi lançada ao mar juntamente com Lamartine. Este, ao sair das águas, se vê como Cristo, como um ressurreto; no entanto, o lar da família M já não tem mais a paz de antes, pois ela está tomada pelo desassossego, pela loucura que, durante um bom período foi mantida presa entre os significantes do diário.

Após se lançar nas águas, Lamartine confessa que já havia morrido e que agora se encontra no paraíso.

Já, então, entre gracejos e entonações sérias, repetindo que “havia morrido”, que estava felicíssimo, que isso “não lhe custara nada” e que “poderia proporcionar o mesmo a todos”, passou a se dizer “Cristo!” [...]

Consegui, não sem custo, que se sentasse a meu lado, no sofá da varanda. Tinha a expressão ainda abatidíssima e francamente aparvalhada. Tomei-lhe a mão entre as minhas. Ficou dizendo: “Papai! Eu não sabia que custava tão pouco morrer! Eu me senti! E hei de fazer com que todos vocês venham comigo! Eu posso isso porque sou o Cristo!”⁸¹

Lamartine agora se considera Cristo e, após ter sido lavado pelas águas, se vê purificado e apto para salvar seus familiares, ou melhor, para proporcionar à sua família a morte, o único meio de salvá-los da loucura que, tal qual um redemoinho, ameaça engolir a todos.

A aproximação entre a personagem Lamartine e a figura de Cristo também está presente na Balada do Crucificado.

⁸¹ SUSSEKIND, 1989: 222.

Balada do Crucificado

Está o Cristo descido da cruz
Sua mãe o toma pelos extremos
e o balança suavemente

Dionisios menino Jesus
oceano aberto, segue viagem
Náufrago em frágil jangada
brinca com as vagas
desce aos abismos
os peixes mastigam no fundo do mar
sua carne dourada

tremendo e rangendo os dentes
irmãos, celebremos
o ventre úmido em que ele se introduz
e de que sai
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
e de que sai
as águas 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.

É interessante notar nesse poema que Cristo já não está mais na cruz, ele se encontra nos braços da mãe. No entanto, mesmo com essa suposta segurança, o “menino Jesus/Dionisios” segue sua viagem já como um náufrago “em frágil jangada”. Lamartine, essa mescla de Jesus com Dionísio, mesmo após sua imersão nas águas em

busca de se libertar das silenciosas amarras da loucura, ainda vai vagar por um mar habitado por peixes que irão comer sua carne dourada. Basta lembrar de que todas as tentativas de se libertar dos constantes controles exercidos pelo pai – inclusive se lançar na loucura – foram em vão, uma vez que no final do romance Lamartine retorna para o lar paterno – talvez assim o “eterno equilíbrio” seja alcançado.

A escrita do filho exhibe em seus meandros, além da busca pela subjetividade perdida no excessivo controle dos pais, um silêncio que mascara a verdadeira face do diário de Espártaco. Logo, os escritos de Lamartine são desveladores e reveladores, uma vez que, inseridos no diário paterno, desnudam o que na escrita de Espártaco estaria camuflado: a sua própria loucura.

O silêncio também se faz presente no emaranhado de letras e palavras que compõem o diário de Espártaco M. A justaposição de fatos, as sutilezas ao tratar dos problemas familiares e as várias sugestões presentes no diário – principalmente as que se relacionam aos distúrbios mentais de Lamartine - mostram que Espártaco fala de tudo e, ao mesmo tempo, de nada. Sua escrita excessiva não aponta nenhum caminho, não diz nada de concreto, apenas sugere. É uma escrita fragmentária, porosa, mas não vazia, sem significação. Em seu entorno cria-se um espaço de possibilidades, inclusive a de revelar, pelo “ocultamento”, aquilo que deve ser dissimulado: a loucura do filho, a perda de controle sobre a família, e sobre si próprio. Esse silêncio no interior da própria escrita de Espártaco também traz para a superfície aquilo que a personagem tanto temia: o seu próprio distúrbio.

Nas páginas finais do diário, dois episódios mostram a erupção da loucura: Espártaco, ao fazer uma visita a Lamartine no Sanatório, é confundido com os outros internos; e, ao registrar esse fato em seu diário, a personagem não escreve a palavra “louco”. em seu lugar aparece a única rasura encontrada em todo o diário:

Não sei quanto tempo eu ainda teria ficado lá, se não houvesse visto o Philips entrar na Tesouraria; quando cheguei, porém, à tesouraria, não era o Philips, era um outro que nunca me cumprimenta e que está sempre à limpar os óculos, e que, dessa vez, ao recolocá-lo na cara, pôs a olhar-me como se tivesse à sua frente um –⁸²

Em uma nota de pé de página, o autor (Sussekind) traz a explicação para a rasura presente na fala da personagem. De acordo com ele, no local do risco “havia escrito ‘ como se tivesse à sua frente um dos doidos’, depois [Espártaco] riscou ‘um dos doidos’ e escreveu ‘um doido’, depois riscou ‘um doido’”, e deixou faltando a palavra.

Essa rasura nos sugere que Espártaco parece ver, mesmo que difusamente, uma proximidade entre o seu mundo e o do filho. Ao visitar o Sanatório, Espártaco estranhamente se sente muito próximo dos doentes e, conseqüentemente, fica perambulando pelos corredores da instituição, o que o leva a ser confundido com um dos internos. O risco deixado por Espártaco no lugar da palavra louco também descortina mais uma tentativa da personagem de mascarar a loucura, de vesti-la com as vestes da razão. Entretanto, essa escrita do silêncio já fala de sua loucura; mesmo que sejam pequenos e quase imperceptíveis zumbidos, murmúrios. O silêncio no e do diário pode ser lido como caminhos por onde os significantes se põem a falar, “a cantar sozinhos”, diria Lacan⁸³.

Desta forma, pode-se notar a existência de uma região onde é possível ouvir os sussurros do silêncio da loucura, a qual, durante um longo período, esteve aprisionada pelo julgo da razão. Nessa região, onde o silêncio é sulcado de gritos, as palavras da loucura podem ser ouvidas ecoando no *pátio dos loucos*, de Goya, na figuras fantásticas e estranhas de Bosch, no castelo onde se encerra o herói de Sade,

⁸² SUSSEKIND, 1997: 293.

⁸³ LACAN apud MARCOS, 1997: 64.

assim como nos escritos de Artaud, de Hölderlin e nas palavras de Espártaco M, personagem de *Armadilha para Lamartine*. Pensamos também que esse espaço, formado no interior mesmo da linguagem, é aquilo que Foucault denomina de obra. É a partir desse entrelaçamento da linguagem com o delírio que Foucault começa a traçar a relação entre a loucura e a obra, cujo resultado é a emblemática formulação: a loucura é a ausência de obra.

CAPÍTULO III

DA LOUCURA COMO AUSÊNCIA DE OBRA

Como pontuamos no capítulo primeiro, buscamos com esta dissertação promover um diálogo entre a literatura e a loucura a partir da análise do romance *Armadilha para Lamartine*. No capítulo que se segue, faremos um percurso da relação entre loucura e obra em Michel Foucault e, concomitantemente, analisaremos as condições que permitiram a confluência entre loucura e literatura a partir do século XIX. O trabalho de rastreamento dessas informações nos servirá de fundamento para a hipótese de leitura do romance de Sussekind: a de que a loucura de Espártaco, na verdade, produz uma obra que deve ser entendida como uma ausência e pensada a partir da sua própria negação.

Como ponto de partida, buscaremos delimitar – ou tornar menos obscura – a concepção de obra para, posteriormente, prosseguirmos a nossa análise das relações que Michel Foucault estabelece entre a loucura e a obra.

FOUCAULT E A NOÇÃO DE OBRA

O ser da obra é a ruína do ser⁸⁴

No percurso que traçamos para melhor entender a relação estabelecida por Michel Foucault entre loucura e obra, deparamos com um obstáculo de ordem conceitual. Para continuar desenvolvendo nossas elucubrações teóricas no que tange à formulação foucaultiana: “Loucura é a ausência de obra”, sentimos a necessidade de investigar melhor a noção de obra segundo Foucault.

À primeira vista, o termo obra parece ser muito claro. Se recorrermos ao dicionário, veremos que tal vocábulo pode ser lido como aquilo que resulta de um trabalho ou de uma ação, assim como a produção de um artista ou cientista. Por meio da

⁸⁴ Peter Pal Pelbart

obra, o homem se insere na sociedade e na história; logo, aqueles que não a produzem estão fadados à não comunicação e, conseqüentemente, a um possível isolamento social. O termo “ausência de obra” pode ser usado, nesse sentido, como o delimitador das fronteiras entre o produtivo e o improdutivo, o existente e o inexistente, o útil e o não útil e, entre o são e o louco; visto que, pelo senso comum, o louco é visto como um ser improdutivo, por isso deve ser retirado do convívio social.

Uma objeção, todavia, surge no meio de tanta evidência, uma vez que existe uma multiplicidade de obras produzidas por artistas loucos, tais como Hölderlin, Nerval, Artaud, Lautréamont, Van Gogh e Arthur Bispo do Rosário. Nesse sentido, precisamos, para melhor entendermos a formulação “loucura: ausência de obra” - e, conseqüentemente, o termo obra com o qual Foucault constrói tal formulação – partir para um outro viés de análise.

Não nos interessa aqui reduzir a noção de obra a uma definição qualquer, uma vez que a nossa questão não é saber o que é a obra, mas sim como ela (dis)funciona. Além do mais, seria necessária uma leitura de toda a produção de Michel Foucault para definirmos, com mais segurança, aquilo que o filósofo considera como obra.

Buscaremos, em duas conferências formuladas por Foucault, reunir as pistas que o filósofo deixa sobre a sua concepção de obra. Será necessário também promover uma aproximação entre os pensamentos de Foucault e Maurice Blanchot, uma vez que ambos traçam reflexões a respeito do termo em estudo.

Na conferência proferida em 1969 na *Société Française de Philosophie*, intitulada “O que é um autor?”, com o objetivo de corrigir algumas incoerências presentes em trabalhos anteriores, Foucault propõe-se discutir a noção de autor. Segundo ele, tal conceito “constitui o momento forte da individualização na história das

idéias, dos conhecimentos, das literaturas, na história da filosofia também, e nas ciências”⁸⁵. É visível nesse trabalho que Foucault desmonta a concepção de autor como instância criadora de uma obra e define-o como “um certo princípio funcional pelo qual, em nossa cultura, se delimita, se exclui, se seleciona [...], se entrava a livre circulação, a livre manipulação, a livre composição, decomposição, recomposição da ficção”⁸⁶.

Conforme argumenta o pensador francês, há muito tempo a crítica e a filosofia vêm trabalhando com a morte do autor. Dizer que o autor morreu implica em perceber que ele não se configura mais como uma pessoa que fala por intermédio de sua criação, ou ainda como pai daquilo que é criado; mas quando concebe a obra como um desdobramento do que a própria palavra impõe. Assim, cremos que a expressão “morte do autor”, forjada por Roland Barthes mais ou menos um ano antes da conferência de Michel Foucault, pode ser vista como uma metáfora para se referir àqueles textos “cujo escritor não se coloca mais como um suposto proprietário da linguagem, que dominaria as palavras para dizer, através delas, o que ele bem entende ...”⁸⁷. Se os textos tinham a “função” de imortalizar o escritor, eles passam a ter direito de matar, ou seja, tornam o assassino de seu autor. Percebe-se assim uma estreita relação entre o ato de escrever e a morte.

Esta relação da escrita com a morte manifesta-se também no apagamento dos caracteres individuais do sujeito que escreve; por intermédio de todo o emaranhado que estabelece entre ele próprio e o que escreve, ele retira a todos os signos a sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência; é-lhe necessário representar o papel do morto no jogo da escrita. Tudo isto é conhecido; há já bastante tempo que a crítica e a filosofia vêm realçando este desaparecimento ou esta morte do autor⁸⁸.

⁸⁵ FOUCAULT, *O que é um autor?* : 33.

⁸⁶ FOUCAULT apud LAIA, 2000: 89.

⁸⁷ LAIA, 2000: 87.

⁸⁸ FOUCAULT, 1969: 36 - 37.

A reflexão de Foucault acerca da morte do autor leva-o a perceber o surgimento de algumas noções que procuraram ocupar o espaço deixado por ele, uma dessas noções é a de obra. É importante destacar que, nesta mesma conferência, Foucault afirma, categoricamente, que a teoria da obra não existe; logo delimitar a sua noção torna-se uma questão problemática.

Em uma outra conferência pronunciada nas *Facultés Universitaires Saint-Louis*, intitulada “Linguagem e Literatura”, objetivando discutir o conceito de literatura, Michel Foucault se propõe distinguir a linguagem, a obra e a literatura. No que se refere à obra, Foucault pontua que ela é uma estranha coisa formada no interior da linguagem, uma configuração de linguagem “que se detém sobre si própria, se imobiliza e constrói um espaço que lhe é próprio”⁸⁹. Nessa informação, fixamo-nos no momento em que Foucault diz que a obra é uma configuração da linguagem que se detém sobre si. De tal trecho, apreendem-se duas informações importantes, a saber: a primeira é que a obra é uma configuração da linguagem e a segunda é que essa linguagem se detém, dobra-se sobre si mesma.

Podemos verificar que a noção de obra trabalhada por Foucault nos remete a uma transformação ocorrida no âmbito da linguagem, a partir do século XIX. Momento em que a palavra perde seu estatuto de saber primeiro, absoluto, de ser a palavra de Deus, a Verdade que todo texto deveria imitar, representar, reproduzir⁹⁰. Ao fugir dos domínios da representação, a palavra literária dobra sobre si mesma e faz-se espelho, imagem de si própria. Não obstante, esse movimento de dobra do escrito permite que a

⁸⁹ MACHADO, 2000: 140.

⁹⁰ A mudança ocorrida no âmbito da escrita a partir do século XIX será melhor trabalhada na segunda parte deste capítulo.

linguagem gere um espaço vazio que, segundo Foucault, é o “espaço de uma linguagem neutra, anônima”⁹¹ e que, cremos nós, ser aquilo que o filósofo denomina como obra.

Essa lacuna, constituída no cerne da linguagem, não deve ser tomada como uma qualidade negativa, ao contrário, ela é o espaço da produção de novas metáforas poéticas. Esse vazio é marcado por silêncios que, por sua vez, são revestidos por murmúrios, gestos, cores, dizeres do porvir. A loucura, emudecida por um logo tempo, ganha espaço nesse vazio e se diz. Assim, pode-se afirmar que a obra não é um espaço agreste, árido, mas sim é um espaço vivo, constituído por vazios, silêncios que dizem, por exemplo, a loucura. “Na obra, o mundo se depara com uma dimensão da loucura que ele, há séculos, preferiu silenciar”⁹².

No momento em que a palavra, dissociada do seu compromisso de nomear as coisas, constitui uma obra, paradoxalmente, a obra atinge um ponto de sua própria dissolução. Ponto que, blanchotianamente falando, não é somente aquele onde a obra se realiza na fulguração de seu desaparecimento, mas é também o ponto em que ela nunca existe. Ponto de ambigüidade, exprime Blanchot.

De um lado, na obra, ele é o que a obra realiza, é aquilo em que ela se afirma, onde é preciso que ela “não admita outra evidência luminosa senão a de existir”. Nesse sentido, esse ponto é presença de obra e somente a obra o torna presente. Mas, ao mesmo tempo, é “presença da Meia-Noite”, o aquém, aquilo a partir do qual nada jamais começa, a profundidade vazia da ociosidade do ser, essa região sem saída e sem reserva...⁹³

Para entendermos um pouco melhor esses paradoxos, vamos buscar em Mallarmé algumas considerações importantes sobre a “palavra”. O poeta francês faz uma interessante distinção entre as palavras do cotidiano (brutas) e a palavra poética. A primeira está diretamente relacionada à familiarização dos objetos que compõem o

⁹¹ MACHADO, 2000: 113.

⁹² LAIA, 2000: 35.

⁹³ BLANCHOT, 1987: 39.

mundo, ou seja, as palavras brutas, ao nomearem os objetos, tornam-nos mais familiares a nós. Já a poética não remete ao mundo, ela perde a sua função designativa e passa a ter uma finalidade em si mesma. No momento da constituição de um poema, essas palavras vão designar a ausência desse poema e, concomitantemente, designarão a presença dessa ausência.

A idéia de Mallarmé a respeito da linguagem poética serve-nos como substrato teórico para pensarmos a obra. Semelhantemente à palavra poética, a obra só se realiza no momento de sua dissolução. O estatuto paradoxal da palavra também faz-se presente quando pensamos na obra, uma vez que, ao contrário da palavra bruta, a obra não nos remete à segurança de uma presença e sim à presença de uma ausência, ou ainda, ela nos mostra, via desaparecimento, que tudo desapareceu. Lidar com a obra pressupõe, portanto, cuidado, cautela, uma vez que o caminho mostra-se incompleto, lacunar, delgado e, qualquer passo mais forte significará o ruir das estruturas. Conseqüentemente, seremos lançados num abismo e nos depararemos com nossos maiores fantasmas. Esse movimento é muito próximo ao que acontece num conto de Kafka, intitulado “A construção”. Nele, o narrador quer se proteger do mundo exterior construindo uma toca subterrânea. No entanto, ao mesmo tempo em que esse buraco parece oferecer-lhe uma morada segura, o chão dessa toca precisa ser constantemente removido. O narrador kafkiano, ao tentar proteger-se do exterior, acaba por construir, aos seus pés, um abismo ameaçador. Tal qual a toca, a obra também se mostra sensível aos movimentos bruscos, assim como constitui-se uma falsa proteção contra os agentes externos.

Guardadas as devidas proporções, a narrativa de Kafka possui uma estreita relação com o romance *Armadilha para Lamartine*. Neste, a personagem Espártaco, em sua Varandola-Gabinete, constrói com sua escrita uma toca para se proteger da loucura,

do tempo, da morte e de sua própria dissolução. Entretanto, sua atitude se mostra vã, pois em meio à certeza do controle, da segurança nas palavras, aquilo que se quis evitar e combater surge. Pode-se certificar, assim, que Espártaco, ao escrever seu diário, tem a ilusória convicção de sua segurança frente ao exterior. O diário, no entanto, se mostra semelhante à toca construída pelo narrador do conto de Kafka. As palavras não conseguem suportar aquilo que elas mesmas deveriam esconder: a loucura. Na medida em que formam uma suposta proteção contra o resto do mundo, as palavras de Espártaco levam-no a defrontar-se com seus medos, fantasmas e com a própria loucura. O diário de Espártaco também é marcado pelo paradoxo, assim como a obra. Se esta é formada somente pela sua dissolução; o diário torna presente aquilo que ele deve esconder.

A respeito da noção de obra, Maurice Blanchot, em *O espaço literário*, afirma que ela “deva ser a claridade única do que se constitui e pela qual tudo se extingue, que ela se apresente tão-só onde o extremo da afirmação é verificado pelo extremo da negação”⁹⁴. Nesse sentido, a obra, “momento excepcional”, “forma vazia rica de indeterminações”, instaura um espaço do porvir, fugidivo, indomável, oscilante, onde nada se revela. No entanto,

o ponto onde a obra nos conduz não é somente aquele onde ela se realiza na apoteose do seu desaparecimento, onde ela diz o começo, dizendo o ser na liberdade que o exclui – mas é também o ponto onde ela jamais poderá conduzir-nos, porque já é sempre aquele a partir do qual nunca existe obra⁹⁵.

Ponto de solidão, de uma solidão essencial que comunica; quem a lê [a obra] “entra nessa afirmação da solidão da obra, tal como aquele que a escreve pertence ao risco dessa solidão”⁹⁶.

⁹⁴ BLANCHOT, 1987: 39.

⁹⁵ BLANCHOT, 1987: 40.

⁹⁶ BLANCHOT, 1987: 12.

A obra é, assim, a claridade daquilo que se extingue “e pelo qual tudo se extingue”⁹⁷; ela se mostra somente quando o extremo da afirmação é visto pelo extremo da negação, o momento primeiro e último, “o escarpamento sobre o abismo da ausência de obra”.

Diferentemente do conceito tradicional de obra, que anunciava uma literatura permeada de sentidos e portadora de uma mensagem, sua concepção moderna põe em questão os próprios limites aos quais é incitada a obedecer. Nesse sentido, podemos verificar que a obra existe como um movimento que, de alguma forma, a anula sempre e a conduz à ausência de obra que, todavia, se manifesta somente através da obra.

A RELAÇÃO ENTRE LOUCURA E OBRA

Pode-se pontuar o século XIX como o período a partir do qual é possível perceber uma certa relação entre o ato criativo e a loucura, conseqüentemente entre a literatura e a loucura. Tal relação não existia na época clássica, devido à inexistência de uma literatura da loucura.

O homem da tragédia e o homem da loucura se defrontam sem diálogo possível, sem linguagem comum, pois um só sabe pronunciar as palavras decisivas do ser, onde se encontram, por um breve instante, a verdade da luz e a profundidade da noite, enquanto o outro repete o murmúrio indiferente onde vêm se anular as conversas do dia e a sombra mentirosa⁹⁸.

Na modernidade, a partir das obras de Nerval, Artaud e Hölderlin, por exemplo, a literatura permite que a experiência da loucura se revele, movimento outrora

⁹⁷ BLANCHOT, 1987: 40.

⁹⁸ FOUCAULT, apud MACHADO 2000: 39.

negado pelo classicismo. Entretanto, é importante ressaltar que em vários outros tempos e em várias outras línguas é possível visualizar rostos aflitos do delírio.

Dentre os inúmeros, serve-nos como exemplos casos célebres e emblemáticos como a Medéia de Eurípides; Hamlet e Lady Macabeth, em Shakespeare; o Dom Quixote de Cervantes; Sr. Simão Bacamarte e Quincas Borba, em Machado. Todos esses possuem como “traço comum serem representações literárias da loucura”⁹⁹. No entanto, há outros exemplos - menos voltados para a questão estética e mais dolorosos, em que se percebe que um alguém lança mão da escrita para dar forma “a um pesadelo sem tréguas”. “Não é uma loucura poética, mas uma poética da loucura, uma forma de expressão que tangencia a literatura pela forma perfeita com que compõe os índices de uma realidade cuja insensatez rivaliza com a ficção”¹⁰⁰.

Quando se pensa numa poética da loucura, Daniel Paul Schreber, um jurista alemão, cuja obra – *Memórias de um doente de nervos* – possibilitou a Freud desenvolver sua teoria sobre a paranóia, torna-se o nome mais instigante para se pensar a consubstanciação da relação entre a loucura e a literatura.

Na literatura brasileira, as vozes da loucura podem ser ouvidas em um grande número de textos que, de acordo com os ideais estéticos da época, constroem conceitos particulares da loucura. Nesse sentido, podem ser citados os contos de *Noite da Taverna*, de Álvares de Azevedo, como o grande representante da visão romântica da loucura. Nesse período, “a loucura se confunde com a rejeição do indivíduo ao mundo exterior e às pressões sociais, com os quais se sente incapaz de conviver”¹⁰¹.

No Realismo, *O Alienista*, de Machado de Assis, promove uma severa crítica às concepções positivistas. Já os romances *Dom Casmurro*, *Memórias póstumas*

⁹⁹ Cf. Revista *Cult*, n.º. 07: 50.

¹⁰⁰ Cf. Revista *Cult*, n.º. 07: 50.

¹⁰¹ BARRAL, 2001: 18.

de *Brás Cubas* e *Quincas Borbas* revelam a loucura como derivada da própria condição humana.

No hospício, de José Francisco da Rocha Pombo, e o poema “Ismália”, de Alphonsus de Guimarães, representam a concepção da loucura dentro do Simbolismo. Segundo Gislene Barral, a loucura na visão simbolista é marcada por um forte aspecto de glamour e torna-se “sinônimo de um espaço místico/metafísico acolhedor e seguro, [capaz] de proteger o homem da civilização corrupta e mesquinha”¹⁰².

A segunda metade do século XIX foi abalada, principalmente no que concerne às estruturas da literatura brasileira, pela figura do dramaturgo José Joaquim de Campos Leão, cujo apelido era Qorpo Santo. Além do aspecto caótico de suas produções, seus escritos são marcados pelo fato de terem sido iniciados na mesma época em que ele fora interdito pela justiça como insano¹⁰³.

A partir do período pré-modernista, cujo representante é Lima Barreto com o romance *Cemitério dos Vivos*, “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”¹⁰⁴. Nesse contexto, podem ser citados, dentre outros, contos como “Sorôco, sua mãe, sua filha”, de João Guimarães Rosa e “A doida”, de Carlos Drummond de Andrade. Um outro nome que é mister citar é o de Maura Lopes Cançado, em cujos textos - *Hospício é Deus* (diário lançado em 1965) e *O sofredor do ver* (contos, de 1968) - é possível investigar a relação entre a escrita e a loucura. Ainda no que se relaciona ao diálogo entre o ato de escrever e a loucura, pode-se citar *Armadilha para Lamartine*, de Carlos & Carlos Sussekind.

¹⁰² BARRAL, 2001: 19.

¹⁰³ Sobre Qorpo Santo, Cf.: MARTINS. Leda Maria: *O moderno Teatro de Qorpo Santo*.

¹⁰⁴ BARRAL: 2001: 21.

Na *História da loucura*, Foucault começa a traçar a relação entre a literatura e a loucura, a partir da oposição entre loucura e obra. Essa oposição, que deu origem a formulações do tipo “a loucura é a ausência de obra” ou a loucura é a absoluta ruptura da obra, pode ser explicada pelo trabalho de Foucault em não procurar entender a obra de um determinado autor pela sua loucura. Vê-se também que Foucault “está tentando escapar de uma perspectiva racional ou, mais precisamente teórica, como a da psiquiatria ou da psicologia, que, definindo a loucura como doença, a exclui como outro, situando-a além das fronteiras que essas próprias ciências estabelecem”¹⁰⁵. Foucault, continua Machado, “está reivindicando uma linguagem que não opte pela razão contra a loucura, mas se situe antes da própria separação entre elas para reinterpretar sua relação a partir de uma experiência trágica, que esta separação mascarou”¹⁰⁶.

No último capítulo da *História da loucura*, Foucault corrobora sua idéia da não relação entre a loucura e a obra, ou seja, mesmo que se possa constatar a loucura de escritores, músicos e pintores, para Foucault “não houve comunicação entre arte e loucura”. Segundo ele,

enquanto a obra é uma linguagem da razão, plena de sentido, que obedece a um código, [...] a loucura é insensatez, desrazão, não-sentido, vazio de sentido, linguagem que transgride as leis da linguagem, a ponto de ser considerada como uma não-linguagem [...], murmúrio, ruído, rumor...¹⁰⁷

É nesse contexto que pela expressão “ausência de obra” entende-se que a loucura “designa a forma vazia de onde a obra deriva, que as palavras do louco apresentam um

¹⁰⁵ MACHADO, 2000: 41.

¹⁰⁶ MACHADO, 2000: 41.

¹⁰⁷ FOUCAULT, apud MACHADO, 2000:43.

vazio de sentido, são um signo vazio, sem fundamento, que é condição do próprio sentido, condição da própria obra”¹⁰⁸.

Cabe aqui destacar, de modo sucinto, uma leitura outra sobre esta formulação foucaultiana desenvolvida pelo professor Chaim Samuel Katz, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. De acordo com ele, o que marca a essência do ser humano não é a liberdade e sim “a partilha entre o que é e o que não é permitido”, ou seja, a interdição. No que concerne à interdição de linguagem – em que se tem, por exemplo, o impedimento da palavra blasfematória pela religião – Chaim destaca um registro de interdição específico da loucura. “Trata-se de submeter uma fala aparentemente conforme um código reconhecido a um outro código, cuja chave é dada nesta mesma fala; de modo que esta é desdobrada no interior de si mesma” ou ainda, “trata-se de uma dobra ou redobra da fala sobre si mesma, que se recusa aos outros e ao Outro, onde ela não se constitui um regime diferenciado da linguagem”¹⁰⁹. É nesse contexto que a loucura recebe o estatuto de linguagem excluída, como ausência de obra, uma vez que vai contra um código já estabelecido e, devido a isso, é fadada ao silêncio.

Foucault destaca Freud como o responsável por introduzir uma modificação no horizonte da fala e da linguagem. O discurso deixa de ser considerado como algo subordinado a comportamentos normativos e passa a ser visto em suas múltiplas modalidades. Freud se pôs a considerar as falas no regime de sua pura enunciação, mas fez o mesmo com o lugar e os vazios onde elas se produzem.

Deve-se, portanto, tomar a obra de Freud como aquilo que ela é; ela não descobre que a loucura está presa numa rede de significações comuns com a linguagem cotidiana, autorizando assim a falar dela como a banalidade cotidiana do vocabulário psicológico. Ela desloca a experiência européia da loucura para situá-la nessa região perigosa sempre transgressiva... que é das linguagens implicando-se nelas

¹⁰⁸ FOUCAULT, apud MACHADO, 2000:43.

¹⁰⁹ KATZ, 2001:45.

próprias, quer dizer, enunciando em seu enunciado a língua na qual elas o enunciam¹¹⁰.

Nesse sentido, o discurso do louco, ou a loucura, “abre uma reserva lacunar que designa e faz ver este oco onde língua e fala se implicam, se formam uma a partir da outra”¹¹¹. É esse movimento de dobra que Foucault chama de “ausência de obra”; uma experiência de linguagem, linguagem levada a seu limite, instauração de um ponto de ruptura, de um espaço em branco que denega um lugar sem lugar, ausência-presença de linguagem de onde a obra surge.

É importante constatar que, mesmo opondo obra e loucura, Foucault, por um outro viés, aproxima esses dois termos. Ou seja, a incompatibilidade e a impossibilidade da relação entre loucura e obra são observadas somente nos primeiros escritos de Foucault. Segundo Lucíola Macêdo, essa oposição é colocada mais precisamente na *História da loucura*. “Em seus escritos posteriores, o que se passa para primeiro plano são as possíveis relações entre a obra de linguagem e a loucura”¹¹².

Tal articulação torna-se possível porque a loucura é concebida por Foucault como um tipo de linguagem. Para Roberto Machado, “é essa concepção da loucura como linguagem ou mais precisamente, como linguagem que transgride as leis da linguagem, que é signo vazio, sem sentido, sem fundamento, que permite a Foucault, para além de toda oposição, aproximar obra e loucura”¹¹³.

Apesar de literatura e loucura apresentarem-se como ocupantes de lugares antagônicos, “muitas obras literárias descortinam um universo onde loucura e razão respiram livremente nos mesmos horizontes sociais, resgatando e prestigiando na

¹¹⁰ FOUCAULT. *A loucura, a ausência de obra*, 195.

¹¹¹ CHAIM, 2001:45.

¹¹² MACÊDO, 2003: 102.

¹¹³ MACHADO, 2000:42.

história ou no discurso os valores primitivos da loucura”¹¹⁴. Pode-se pensar, assim, em formas, feições iniciais que tornam possível a relação entre a literatura e a loucura.

Nesta dissertação, consideramos a linguagem como o ponto a partir do qual o diálogo entre a loucura e a literatura torna-se possível. Não uma linguagem que poderia endossar a relação de exclusão entre elas, mas uma linguagem que Foucault caracteriza como transgressora. O emprego de tal termo, que tem suas origens em Bataille e Blanchot, justifica-se por Foucault lê-lo como uma experiência de pensamento, de ultrapassagem de limite que transporia “a oposição entre exterioridade e interioridade, sujeito e objeto, eu e mundo, normal e patológico”¹¹⁵.

A literatura, depois de Mallarmé, torna-se a responsável pela aproximação entre loucura e obra, uma vez que, semelhantemente à loucura que rompe com um código preestabelecido pela razão, a literatura moderna questiona o limite imposto a ela, a que ela deve obedecer. Vê-se, conforme destaca Roberto Machado, que a relação entre a obra e a loucura gira em torno da questão do limite. Limite este que pode ser considerado como a questão da literatura moderna, uma vez que ela tenta transgredir, romper, subverter os limites da própria obra, da razão e do sentido.

É, portanto, a concepção foucaultiana da loucura como linguagem que transgride as leis da razão, que subverte a concepção de obra como obra da razão, que aproxima de uma vez por todas loucura e obra. A obra tecida com os fios da loucura seria a obra realizada a partir de sua negatividade, de uma falta, do próprio vazio, parênteses, abismo, buraco sem fundo de uma ausência fundamental de linguagem. É disso que Foucault fala quando designa, a propósito da obra de Artaud, a obra como o escarpamento sobre o abismo da ausência de obra¹¹⁶.

¹¹⁴ BARRAL, 2001: 03.

¹¹⁵ MACÊDO, 2003: 94.

¹¹⁶ MACÊDO, 2003: 104.

Ao denegarmos a subversão aos limites preestabelecidos como o ponto comum entre a obra e a loucura, poderíamos afirmar que loucura e obra pertencem ao mesmo espaço? Mesmo constatando que ambas são ruínas, “desmoronamento de linguagem”, a relação entre obra e loucura é somente da ordem da semelhança, do parentesco. O que as separa é, digamos, o “grau” de ruptura: enquanto a loucura é “um desmoronamento total, uma ruptura absoluta”, a linguagem literária “é a construção desse desmoronamento, na medida em que, ao mesmo tempo que força o rompimento com a obra, só existe como obra, se apresenta necessariamente como obra”¹¹⁷.

Creemos ser importante tentar desdobrar a metáfora foucaultiana e percebê-la em diálogo com algumas produções artísticas surgidas, sobretudo, a partir do século XIX. Destacamos aqui o referido século por ele ter trazido consigo novos horizontes para o exercício da escrita. Os séculos XVII e XVIII são marcados pelo predomínio da função representativa da linguagem, como elucida Foucault em *As palavras e as coisas*. Ou seja, as palavras e as coisas se confundem num mesmo prisma. Tal constatação impedia, por exemplo, um certo primado do signo, uma vez que sua significação era reabsorvida pela supremacia da semelhança. No entanto, o século XIX abandona essa tendência representativista da linguagem e lança um novo olhar sobre o ato de escrita. Não um olhar de abandono e de despojamento, mas sim um olhar que busca evidenciar “que a escrita se consome e, ao mesmo tempo, se multiplica, antes de tudo, a partir do próprio escrever”¹¹⁸. Se até o final do século XVII, a escrita era senão o suporte da fala que tinha o objetivo de circular no interior de um grupo social, Foucault afirma que, posteriormente ao século XIX, ela passa a existir para ela mesma. Essa atividade da escrita – denominada por Foucault como atividade vertical, ou seja, que tem a capacidade de se auto operar, “independentemente de todo consumo, de todo leitor, de

¹¹⁷ MACHADO, 2000: 43.

¹¹⁸ LAIA, 2000: 69.

todo prazer e de toda utilidade”¹¹⁹ – proporciona a aproximação desta com a loucura, uma vez que a loucura é, de algum modo, uma linguagem que se mantém na vertical. Nesse sentido, poder-se-ia dizer [com Foucault] que, no momento em que o escritor escreve, o que ele conta, o que ele produz no próprio ato de escrever não é outra coisa senão a loucura.

Segundo Foucault, a literatura, ao formar uma espécie de contradiscurso, conseguiu soltar-se das amarras da representação e pôr em evidência o caráter bruto da linguagem e seu aspecto enigmático, selvagem - esquecidos desde o século XVI, em virtude do “funcionamento representativo e significativo da linguagem”. Agora, a linguagem ganha o status de ser, de objeto; logo não importa mais se a analisemos pelo viés do significado (a busca do o que ela quer dizer) ou do significante (com a ajuda de teorias advindas da lingüística ou da psicanálise, por exemplo): “isso é apenas episódico”, postula Foucault. Os parâmetros significante e significado provêm de uma percepção clássica da linguagem, momento em que se tinha uma visão binária do signo e “a significação passou a refletir-se na forma da representação; então a literatura era, realmente, composta de um significante e de um significado e merecia ser analisada como tal”¹²⁰. O que interessa a Foucault agora é, acima de tudo, dar conta da linguagem em seu ser informe, mudo, não-significante.

A literatura, a partir do século XIX, permite que o ser da linguagem brilhe novamente nos limites da cultura ocidental, ou seja, as coisas e as palavras já não se assemelham mais e a linguagem entra na primazia solitária de ser abrupto.

Mallarmé torna-se figura incisiva nesse movimento de abandono da tendência representativista de uma certa literatura que preconizava, por exemplo, a

¹¹⁹ FOUCAULT, *Ditos e Escritos I*: 243.

¹²⁰ FOUCAULT, *As palavras e as coisas*: 99.

exigência de um sentido do texto literário. No que concerne às palavras, nos parece que elas deixam de ser significantes fixos, e passam a movimentar-se, a pulsar, inscrever e se escreverem no corpo do texto. O escrito mostra-se falho, lacunar, permeado de fissuras de onde podem surgir, por exemplo, vestígios da loucura.

Percebemos assim, no horizonte da escrita, o “feitio de uma dobra”, um reviramento da palavra sobre si mesma que permite a emergência de um furo, de um vazio de palavra, mas que, paradoxalmente, é inabordável sem a palavra. Como ressalta Sergio Laia, “não se deve mais desviar a criação do vazio que corrói e constitui a obra, do abismo que, aberto no campo mesmo da linguagem, empresta seus estratos, sua matéria para que a obra, tal como um escarpamento, seja esculpida”¹²¹. A partir do momento em que a linguagem escapa da representação,

a palavra literária se desenvolve, se desdobra, se reduplica a partir de si própria, não como interiorização, psicologização, mas como exteriorização, passagem para fora, afastamento, distanciamento, diferenciação, fratura, dispersão com ralação ao sujeito, que ela apaga, anula, exclui, despossui, fazendo aparecer um espaço vazio: o espaço de uma linguagem neutra, anônima¹²².

Esse fato permite que, no mesmo século XIX, haja uma certa confluência entre literatura e loucura. A palavra do louco, que durante muito tempo fora renegada ao silêncio, é marcada por essa voz que surge a partir de um furo evidenciado por meio da linguagem. Arthur Bispo do Rosário, Antonin Artaud, Van Gogh, dentre outros, são nomes que constituíram suas obras a partir desse furo destacado na linguagem, no cerne da própria experiência que tiveram com a loucura.

É importante ressaltar, entretanto, que a confluência em questão não nos permite dizer que a palavra do louco será acolhida pelo escrito literário, nem que o texto

¹²¹ LAIA, 2000: 70.

¹²² MACHADO, 2000: 115.

literário se tornará a palavra do louco, muito menos que pelo viés literário, essa palavra – silenciada durante um longo período – ganhará “valor de circulação”.

Mas, voltemos à fórmula foucaultiana. Como dito anteriormente, para Foucault a loucura é a ruptura absoluta da obra, ou seja, esses dois termos, apesar de possuírem semelhanças que os aproximam, estão localizados em espaços díspares. Como ressalta Sérgio Laia, ao atribuir à loucura o estatuto de negação, de algo que rompe com o que se designa como obra, “sua referência não deixa de ser o que aconteceu, por exemplo, com Artaud, Van Gogh, Nietzsche e Roussel: a loucura acaba por interromper-lhes a criação”¹²³. No entanto, continua Laia, o que Foucault designa como “ausência de obra” parece menos uma questão de alteração do ato criativo e mais a constatação de que a obra surge de uma forma vazia, “de um vazio constitutivo”. O termo “ausência”, nesse contexto, passa a ser lido não como uma impossibilidade, uma não existência, mas sim como algo da ordem da máscara, (ousaria pensar em impostura) e, dizer que a loucura é a ausência de obra não implica em afirmar categoricamente que a loucura não produz obra. No momento em que se percebe a dobra do escrito sobre si mesmo, uma nova configuração se estabelece na relação loucura e obra. Pode-se postular que a loucura produz uma obra que é formada a partir de um vazio abissal que é a sua própria ausência, ou ainda que essa obra é formada a partir da sua própria negação. Para Maurice Blanchot, “essa negação somente mascara o fato mais essencial de que, nessa linguagem, tudo retoma à afirmação, que o que nega nela afirma-se. É que ela fala como ausência. Onde não fala, já fala; quando cessa, persevera. Não é silenciosa porque, precisamente, o silêncio fala-se nela”¹²⁴.

Roberto Machado destaca uma outra característica responsável pela aproximação entre a literatura e a loucura que, cremos nós, está presente em *Armadilha*

¹²³ LAIA, 2001: 36.

¹²⁴ BLANCHOT, 1987: 45.

para *Lamartine*, de Carlos & Carlos Sussekind. Segundo Machado, para além do antagonismo entre obra e ausência de obra e da aproximação de ambas pela linguagem, existe o fato de a loucura comportar-se “como verdade da obra”. Diferentemente dos saberes racionais que viam a verdade da loucura como doença mental, para a literatura, conforme a vê Foucault, “a loucura como experiência trágica é a verdade da obra”¹²⁵ Isso implica em afirmar que a obra advém da loucura, ou seja, da ausência de obra.

É nesse sentido que lemos o romance de Sussekind como um texto produzido a partir de um furo, de um vazio, de uma impossibilidade de constituir obra que é a razão da constituição da própria obra. Pensamos que Sussekind, especificamente o de *Armadilha para Lamartine*, enquadra-se entre aqueles que procuram utilizar a obra como uma toca onde gostariam de estar ao abrigo do vazio, mas, essa obra, eles “edificam... cavando, aprofundando o vazio, fazendo o vazio em torno deles, ou seja, evidenciando, literalmente, o vazio em torno do qual a obra é criada”¹²⁶.

É esse jogo de opostos, aparentemente contraditório, que se constitui como uma das armadilhas da obra de Sussekind. Construída sob a égide de um saber racional – que pode ser corroborado pela profissão da personagem Espártaco M, um juiz de direito; e até mesmo pela escrita extremamente formal do diário da varandola-gabinete – a obra de Sussekind, e mais especificamente o diário de Espártaco M, apresenta-se como um índice da não relação entre obra e loucura, ou seja, onde existe a obra não existe a loucura. Entretanto, a ausência de loucura em *Armadilha para Lamartine* é o pano de fundo da própria loucura. No diário de Espártaco, é possível ouvir, em meio ao grande silêncio supostamente provocado pela escrita, ruídos surdos que, como salienta Foucault “são murmúrios obstinados de uma linguagem que falaria sozinha”¹²⁷. Além

¹²⁵ MACHADO, 2000: 45.

¹²⁶ LAIA, 2000:46.

¹²⁷ FOUCAULT, apud MACHADO, 2000:46.

disso, pode-se considerar o diário em questão como um conjunto de ausências, de negações que, não obstante, acabam por afirmar e presentificar a loucura. Ao mesmo tempo, a ausência de obra em *Armadilha para Lamartine* é a condição essencial para a existência de obra, visto que esta se configura a partir da sua própria dissolução.

Neste ponto, cremos que seja relevante fazermos uma pequena digressão com o objetivo de pontuarmos algumas questões sobre a escrita de diários, uma vez que este é usado de maneira muito singular no romance de Sussekind: um modo de cifrar aquilo que, para a personagem, configura-se como algo enigmático.

N’*O livro por vir*, em um capítulo intitulado “O diário íntimo e a narrativa”, Maurice Blanchot se propõe a discutir as particularidades da escrita diarística e sua relação com a narrativa. Segundo o autor, em meio à estrutura aparentemente livre, no que diz respeito à forma, do diário - visto que acontecimentos ordinários, devaneios, ficções e apontamentos sobre si mesmos mesclam - se a fatos importantes – existe uma cláusula a qual o diário deve respeitar: o calendário. Escrever um diário, segundo a concepção blanchotiana, é colocar-se, mesmo que momentaneamente, sob a proteção dos dias comuns. É também colocar a escrita sob essa proteção, e é também proteger-se da escrita, submetendo-a à regularidade que nos comprometemos a não ameaçar.

Essa atitude desenfreada de registrar todos os fatos do cotidiano, com o intuito de tornar a vida um bloco sólido, o qual se pode segurar e proteger contra os agentes externos; de ver a escrita diarística como um ritual mágico capaz de deter o tempo e seqüestrar-se do convívio com o outro – que também pode ser o seu próprio eu - esconde, nos seus limites, o fato de ela ser uma armadilha, uma vez que ao denegarmos à escrita a função de protetora e salvadora dos dias, esquecemo-nos do seu caráter transgressor, ou seja, ao mesmo tempo em que ela protege o dia registrado nas

páginas do diário ela altera esse dia. Podemos dizer, assim, que a escrita diarística traz consigo uma ilusória certeza de proteção e de controle sobre o registrado. “Eu imaginaria que aquilo que anotava reanimaria, em mim, a lembrança do resto,... mas hoje nada mais resta senão algumas frases apressadas e insuficientes, que me dão, de minha vida passada, apenas um reflexo ilusório.”¹²⁸

No romance de Sussekind, Espártaco sofre os males da ilusão construída pelos registros diarísticos. Em meio ao tumultuado lar da família M, ele isola-se em seu gabinete e escreve. Nesse espaço, considerado pela personagem como semelhante a um túmulo, Espártaco busca livrar-se do convívio insuportável com a família através do ato de escrever. Espártaco escreve o mundo e si inscreve no mundo segundo seu desejo, desconsiderando os fatos que lhe desagradam, assim como construindo uma imagem da sua família do modo que ele a vê. O diário, nesse contexto, deixa de assumir a função de registrar os fatos imediatos da vida, e configura-se como uma vida passada a limpo segundo a ótica de um sujeito que se recusa a ver o outro, de perceber o desejo alheio e até mesmo de aceitar a sua própria degradação e a da sua família.

Ao escrever, Espártaco busca harmonizar o seu lar, proteger-se dos fantasmas do dia-a-dia. Escrever para eternizar o dia anotado, para escapar do silêncio e, num momento outro, lembrar do dia vivido e de si mesmo. A escrita diarística de Espártaco objetiva dar segurança a ele em meio a um tumultuado mundo familiar, assim como negar o outro e controlar aquilo que é incontrolável: a loucura que, paulatinamente, invade seu corpo, sua casa, sua família e a sua própria escrita. Se, após as várias páginas redigidas, Espártaco voltar sua cabeça para as inúmeras letras nas quais sua vida se dissolveu, talvez ela possa ver que todo aquele amontoado de palavras deu a ele somente a ilusória certeza de ter controlado os seus dias. Assim, podemos

¹²⁸ PROUST, apud. BLANCHOT, 2005: 275.

dizer que Espártaco vai, dia a dia, preparando uma armadilha da qual ele mesmo será a presa.

Como vimos anteriormente, a obra é um escarpamento construído no seio da linguagem, ela evidencia um vazio que poderá servir de toca, refúgio e subterfúgio para aqueles que têm um encontro com algo do fora, a loucura, por exemplo. Nesse sentido, vemos o diário de Espártaco M como sendo essa estranha configuração de linguagem – que Foucault denomina de obra – a qual visa dar proteção à personagem, mesmo que ilusoriamente. Assim, lemos os escritos diarísticos de Espártaco como uma obra que é formada a partir da impossibilidade de se construir obra, ou seja, da ausência de obra.

No diário de Espártaco, em sua obra, a palavra se desdobra, ocultando, a partir da sua exibição, aquilo que ela diz. Ao voltar-se sobre si mesma, a palavra redobrada na página em branco oculta o que tem a dizer e faz surgir o que permanece oculto.

Como sabemos, as palavras têm o poder de fazer as coisas desaparecerem, assim como de aparecerem enquanto desaparecidas, ou seja, a presença retorna à ausência.

Mas, tendo esse poder de fazer as coisas ‘erguerem-se’ no seio de sua ausência, senhora dessa ausência, as palavras também têm o poder de se dissiparem a si mesmas, de se tornarem maravilhosamente ausentes no seio de tudo o que realizam, de tudo o que proclamam anulando-se, do que eternamente executam destruindo...¹²⁹

Sustentaria, assim, que no seu exercício de escrita, Espártaco busca amarrar a própria loucura no momento em que enfrenta a imposição das palavras na sua vida e na sua obra. Todavia, mesmo impondo às palavras um domínio retórico, ele não consegue escamotear os sinais, as marcas da própria loucura.

¹²⁹ BLANCHOT, 1987:37.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Seria muita pretensão dizer que este desfecho configura-se uma conclusão. Ainda mais se entendermos o termo conclusão como sendo sinônimo de finalização, término. Finalizar um estudo literário talvez seja um empreendimento impossível, uma vez que, por mais profunda que seja a análise, sempre alcançaremos somente a superfície da obra. Além do mais, a tentativa de revelar os mistérios de uma obra, paradoxalmente, contribuem para aumentá-los ainda mais.

Ao tecermos estas considerações finais, a sensação de que resta um “mais ainda” é grande. Todavia, ao propormos estudar *Armadilha para Lamartine*, de Carlos & Carlos Sussekind, houve a necessidade de traçarmos um percurso de análise que nos fizesse trilhar por caminhos sem nos perder. Consequentemente, outras trilhas, bifurcações e encruzilhadas tiveram que ser abandonados, mesmo que momentaneamente.

Ao buscarmos estudar as relações entre a literatura e a loucura no romance de Sussekind, um diálogo com as teorias da psicanálise seria de muita valia. Algumas concepções lacanianas, tais como a psicose e o Nome-do-pai trariam importantes contribuições para a leitura do romance. O reduzido tempo de trabalho, entretanto, nos impossibilitou de fazer uma leitura mais detida sobre tais concepções e, consequentemente, promovermos um melhor cruzamento entre a teoria literária e as formulações advindas da psicanálise.

Num momento posterior ao término do trabalho, sentimos falta de uma análise mais detida sobre a escrita diarística. No entanto, tal “ausência” é fruto da constatação da existência de um trabalho muito relevante sobre *Armadilha para Lamartine*, assinado por Cristina Moreira Marcos¹³⁰. Nesse trabalho, com o objetivo de

¹³⁰ MARCOS, Cristina Moreira. *(S) em nome do pai: os modos de funcionamento da escrita em Armadilha para Lamartine de Carlos & Carlos Sussekind*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1997. (Dissertação de mestrado). Cf.: páginas 21 a 64.

estudar as dificuldades de se separar a ficção e a realidade, a autora traça importantes considerações sobre a escrita de diários.

Cremos, no entanto, que apesar destas inevitáveis lacunas presentes ao longo desta dissertação, conseguimos (re) instaurar um campo comum entre o discurso literário e o discurso sobre a loucura, através do diálogo entre o romance *Armadilha para Lamartine* e as teorias foucaultianas acerca do tema da loucura. Acreditamos também que o objetivo maior desta dissertação foi alcançado: apresentar ao leitor um notável escritor da literatura brasileira e compreender um pouco melhor o romance em questão.

Percebemos ao longo deste trabalho que a escrita de Espártaco M mostra-se ambivalente, ou seja, ao mesmo tempo que ela se configura como um remédio ela também se apresenta como um veneno; *phármakon*; significante indomável que traz consigo o poder de curar e de matar. Armadilha preparada para seu próprio criador, a escrita de Espártaco o coloca diante de um outro, de um ser estranho que a personagem procura banir, eliminar de seu percurso, mas que surge nos seus sonhos e até mesmo na loucura de seu filho Lamartine. “Esse outro, invasor da interioridade tão bem construída, habita a intimidade do próprio Espártaco, é a parte desconhecida de si mesmo (...). É a voz de um outro, de um sujeito estranho a si mesmo, que Espártaco escuta nos seus sonhos, nas palavras que dizem mais do que ele queria...”¹³¹. As palavras deixam de ser significantes fixos e passam a movimentar-se, a pulsar, inscrever e escrever a loucura latente da personagem. Essa coreografia das palavras rumo a uma dimensão ilimitada, indefinida, proporciona o nascimento, ou melhor, permite que a loucura de Espártaco venha à tona.

¹³¹ MARCOS, 1997: 60 (Grifo meu).

A escrita como um processo de preservação da subjetividade da personagem mostra-se falha, lacunar; e dessas fissuras, pelo não dito do discurso, as frações da loucura encontram o seu caminho e surgem. Tem-se, nesse contexto, um jogo de contradições. Ou seja, a escrita do diário de Espártaco, ao mesmo tempo em que é responsável pela ausência de sua loucura, é capaz de permitir o seu afloramento.

Ao escrever, Espártaco atravessa e é atravessado pela sua escrita. Semelhantemente a Artaud que se vê filho de sua obra, Espártaco, diante da necessidade de ter contato com algo que lhe transmita segurança, com algo que o “pregue” ao mundo e que não permita que sua loucura aflore, passa a escrever, a tomar nota de todos os movimentos que acontecem em seu lar. No entanto, no mesmo momento da escrita, as palavras retornam contra aquele que as escreve, mostrando que elas já possuem um significado pré-estabelecido, ou seja, já estão catalogadas no registro único de seu delírio. Espártaco não consegue controlar a força da letra, não consegue dominar a sua escrita e, conseqüentemente, não consegue impedir que sua loucura ganhe força e passe a surgir pelas lacunas de seu discurso.

Se por um lado pode-se pressupor que a obra, a escrita de Espártaco, revela uma ausência de loucura, por outro lado não se pode afirmar que a loucura esteja fadada ao silêncio. No seu quase silêncio, no murmúrio que ainda resta, ela se recompõe e ganha voz. A obra de Espártaco (seu diário) constitui um *locus* de ausência da loucura, mas esse fato não implica em sua impossibilidade, mas sim na sua afirmação.

Esta (re) leitura de *Armadilha para Lamartine*, permite-nos dizer que a loucura de Espártaco produz uma obra que tem sua origem num vazio abissal – a própria ausência de obra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mauro Cordeiro. *A experiência da escrita das memórias de Schereber*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2002. (Dissertação de mestrado)

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BADIOU, Alain. *Deleuze: o clamor do ser*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed., 1997.

BARROS, Manoel de. *O livro das ignorâncias*. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad: Antônio Gonçalves. Lisboa: Ed. 70, sd.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Trad: Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BERNAL, Cristina e GUERRA, Kido. “Prisioneiros da loucura”. *Correio Brasiliense*. Brasília, 15/10/2000, pp. 3-4.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. São Paulo: Escuta, 2001.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRANCO, Lucia Castello (org.). *Coisa de louco*. Belo Horizonte, 1988.

BRANCO, L. C; BRANDÃO, R. S (org.). *A força da letra: estilo, escrita, representação*. BH, Ed. UFMG, 2002.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literatura e Psicanálise*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1996.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAMPOS, Maria Cristina Pimentel. *A heteroglossia do silêncio: o perpassar das vozes em The Scarlet Letter e The French Lieutenant's Woman*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1995. (Tese de doutorado)

CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1991.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Nacional, 1973.

CANDIDO, Antônio. *Vários Escritos*. São Paulo: Ed. Livraria duas cidades, 1982.

CANDIDO, Antônio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

CARVALHO, Ana Cecília. *A Poética do suicídio em Sylvia Plath*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CÉSAR, Ana Cristina. *Para conseguir suportar essa tonteira*. Entrevista com Carlos Sussekind. Opinião, 10 de setembro de 1976.

CHIARELLI, Stefania. Os autores se divertem. *Correio Brasiliense*, 27/01/2002.

COOPER, David. *A linguagem da loucura*. Trad. de Wanda Ramos. Lisboa: Presença, 1978.

COUTINHO, Afrânio (org) *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

DAVID-MÉNARD, Monique. *A loucura na razão pura – Kant, leitor de Swedenborg*. Trad. Heloisa B.S. Rocha. São Paulo: Ed. 34, 1996.

DIDIER, B. *Autoportrait et journal intime*. *Corps Écrit*. Paris, n. 5, p. 167-182.

DIDIER, B. *Le journal intime*. Paris: PUF, 1976.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. São Paulo: Papyrus, 1991.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

D'ONOFRIO, Salvatore. *O texto literário: teoria e aplicação*. São Paulo: Duas cidades, 1983.

FOUCAULT, Michel. *História da Loucura na Idade Clássica*. Trad. J. T. Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2000.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FOUCAULT, Michel. *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise (Ditos e Escritos I)*. Trad. Vera Lucia de Avelar. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad: Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* S. 1. Veja, 1992.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad, de Laura Fraga de Almeida. São Paulo: Loyola, 1999.

FOUCAULT, Michel. “Casa de loucos”, IN: *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FOUCAULT, Michel. “Linguagem e literatura”. IN: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

FRANCO, Renato Bueno. *Ficção e política no Brasil: os anos 70*. São Paulo: UNICAMP, 1992. (Tese de doutorado)

FRAYZE – PEREIRA, José Augusto. *O que é loucura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

GOFFMAM, Erving. *Manicômios, prisões e conventos*. 3ª ed. Trad. de Dante Moreira Leite, São Paulo: Perspectiva, 1990.

HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

JABOR, Arnaldo. Pai e filho dão chave para labirinto brasileiro. *Folha de S. Paulo*. 30 de nov. 1991. Ilustrada. Cad. 6, p.5.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*. São Paulo: Ática, 2001.

KATZ, Chaim Samuel. Foucault e a loucura como ausência de obra. In: *Psicologia Clínica*. Vol. 13, n.1. Rio de Janeiro: Companhia de Freud editora, 2001.

KAFKA, Franz. *Carta a meu pai*. Trad. de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

KAFKA, Franz. *Um artista da fome & A construção*. São Paulo: Companhia das Letras: 1998.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Trad. de Paulo Quintela. Coimbra: Armênio Amado, 1976.

KREMER-MARIETTI, Angele. *Introdução ao pensamento de Michel Foucault*. Rio de Janeiro: 1977.

LACAN, Jacques. A função criativa da palavra. In: *Seminário 1: Os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar editor, sd.

LACAN, Jacques. *O Seminário XX: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

LAIA, Sérgio. *Os escritos fora de si: Joyce, Lacan e a literatura*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

LIMA, Luiz Costa. Réquiem para a aquarela do Brasil ____ In: *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

LIMA, Luiz Costa. *A metamorfose do silêncio*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974.

MACÊDO, Lucíola Freitas de. *A experiência trágica da loucura para Michel Foucault uma interlocução com a psicanálise*. 2003. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2001.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *O alienista*. São Paulo: Ática, 1971.

MAGALHAES, P. M. *Ausência, retratamento ou massificação da obra. Que outros destinos para a miséria humana?* Segundo encontro Mundial de Psicanálise, Rio de Janeiro, 2003.

MANDIL, Ram Avraham. *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1999. (Tese de Doutorado em Literatura Comparada)

MARCOS, Cristina Moreira. *(S) em nome do pai: os modos de funcionamento da escrita em Armadilha para Lamartine de Carlos & Carlos Sussekind*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1997. (Dissertação de mestrado)

MARTINS, Leda Maria. *O moderno teatro de Qorpo – Santo*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Ouro Preto: UFOP, 1991.

MASSARO, Geraldo. *Loucura: uma proposta de ação*. São Paulo: Agora, 1994.

MEDEIROS, Benício. “As duas faces do Dr. Espártaco”. *Jornal do Brasil*, Suplemento Idéias/livros, 14/12/91, pp. 6-7.

MILNER, Jean – Claude. *A obra clara: Lacan, a ciência, a filosofia*. Trad. Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Zahar editor, sd.

MIRANDA, Wander Melo. O texto como produção: Bolor e *Armadilha para Lamartine*. In: _____ *O Eixo e a roda: memorialismo e autobiografia*. Belo Horizonte: UFMG, 1986.

MOFFATT, Alfredo. *Psicografia do Oprimido: ideologia e técnica da psiquiatria popular*. São Paulo: Cortez, 1981.

MOISÉS, Massaud. *Guia Prático de análise literária*. São Paulo: Cultrix, 1969.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

MUCHAIL, Salma Tannus. *Foucault, simplesmente: textos reunidos*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

PELBART, Peter Pál. *Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

PELLEGRINO, Hélio. Armadilha pra o leitor. In: SUSSEKIND, Carlos & Carlos. *Armadilha para Lamartine*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras: 1998.

PESSOTTI, Isaias. *A loucura e as Épocas*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

- PINTO, Fábio Bortolazzo. *Autoritarismo e patrulhamento: sobre a recepção de Armadilha para Lamartine, de Carlos & Carlos Sussekind, pela censura e pela crítica literária nos anos 70*. Texto disponível em www.msmedia.com/nau/01/fabio.pdf.
- POMPEU, Renato. *Quatro-olhos*, 1º ed., São Paulo: Editora Alfa-mega, São Paulo: 1976.
- REY, Jean Michel. *O nascimento da poesia: Antonin Artaud*. Trad: Ruth Silviano Brandão. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1974.
- ROSA, João Guimarães. “Sorôco, sua mãe, sua filha”, In: *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio: 1976.
- ROUDINESCO, Elisabeth. *Leitura da história da loucura*. Rio de Janeiro: Relume-Dumara, 1994.
- ROTTERDAM, Erasmo. *O elogio da loucura*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- SANT’ANA, Afonso Romano de. “A escrita do louco e a loucura da escrita”. In: *Por um novo conceito de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1977.
- SCALZO, Fernanda. ‘Mico-preto’ sacode a literatura nacional. *Folha de S.Paulo*, 11 de out.1994. Ilustrada. Cad. 5, p. 1.
- SCHAFMAN, Léo. Obsessões de pai para filho. *Jornal do Brasil*. Caderno “Idéias”, p.2, 19 nov.1994.
- SEDLMAYER, Sabrina. *Ao lado esquerdo do pai*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- SILVA, Gislene.M.B.L.F da. *Vozes da Loucura, Ecos na Literatura: o espaço do louco em O exercito de um homem só, de Moacyr Scliar, e Armadilha para Lamartine, de Carlos & Carlos Sussekind*. 2001. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, DF.
- STEINER, George. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SILVERMAN, Malcolm. *Moderna ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- SONTAG, Susan. *A vontade radical: estilos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SUSSEKIND, Carlos & Carlos. *Armadilha para Lamartine*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SUSSEKIND, Carlos. *Que pensam vocês que ele fez*. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

SUSSEKIND, Carlos. *Ombros altos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

SUSSEKIND, Carlos & DA VEIGA, Francisco Daudt. *O autor mente muito*. Rio de Janeiro: Dantes, 2001.

SUSSEKIND, Carlos. “O anti-Natal de 1951”. In: MORICONI, Ítalo. *Os cem melhores contos do século*. Rio de Janeiro: Objetiva: 2001.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra: Almedina, 1983.

TELES, Gilberto Mendonça. *Retórica do silêncio: I: teoria e prática do texto literário*. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1989.

TODOROV, Tzvetan. “O discurso psicótico”. In: *Os gêneros do discurso*. Trad. Elisa Angotti Kosssovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

SZASZ, Thomas Stephen. *A fabricação da loucura: um estudo comparativo entre a Inquisição e o movimento de Saúde Mental*. Trad: D.M. Leite. Rio de Janeiro: 1976.

Résumé

La fin du XIX siècle apporta avec soi de nouveaux horizons à l'exercice de l'écriture. La littérature abandonna sa tendance à la représentativité, renouvela son regard sur l'act d'écriture et permis d'instaurer un rapport entre la littérature et la folie. Le mot du fou, qui pendant longtemps fut condamné au silence, passa à être signalé par cette voix qui surgit à partir d'un trou mis en évidence par le langage. Ce rapport-là configure l'objet de cette thèse, dans laquelle on cherche à analyser l'oeuvre *Armadilha para Lamartine*, de Carlos & Carlos Sussekind, à partir du dialogue entre la folie et la littérature.

